

ΛΕΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΡΩΦΙΛΗ ΤΟΥ ΧΟΡΤΑΤΣΗ

Σε πολλά μελετήματά μου έχει δοθεί έμφαση στον νεωτερικό τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο Χορτάτσης, κυρίως στην αριστουργηματική του τραγωδία *Ερωφίλη*, δραματουργικές συμβάσεις. Αυτό αφορά: τη χρήση χτυπητών δίστιχων μετά από μεγάλες και δύσκολες φραστικές περιόδους, τα οποία εντυπώνονται στη μνήμη και αποτελούν συναισθηματικά κορυφώματα της μέθεξης,¹ αφορά την έντονη χρήση των υπερβατών, κυρίως την έντεχνη καθυστέρηση του ρήματος σε εκτεταμένα στιχουργικά χωρία, που δημιουργεί μια πρόσθετη ενδοκειμενική ένταση της προσοχής, γιατί ο θεατής/αναγνώστης αναγκάζεται να εγγράφει νοηματικά αδέσποτα τμήματα μιας φραστικής περιόδου, που δένεται και παράγει σημασία μόνο με το ρήμα.² επίσης, την έντεχνη χρήση και επανάληψη ορισμένων ομοιοκαταληξιών σε δραματουργικά αποκορυφώματα της δράσης, όταν η προσοχή των θεατών/αναγνωστών είναι τεταμένη, που δημιουργεί ηχητικές «φόρμουλες» συμπυκνωμένου νοήματος και συμβολισμών που αυξάνονται και εμπλουτίζονται συνεχώς κατά τη διάρκεια του έργου (βλ. το «Άδη / ομάδι», «ψυχή μου / κορμί μου», «γάμο / κάμω» κτλ.)³ τη συμβατική χρήση του χορού, ο οποίος όμως από την Δ΄

1. Βλ. Β. Πούχγερ, «Η *Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάτση», *Αριάδνη* 1 (1983) 163-235 και διευρυμένο στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 127-190.

2. Για τις τεχνικές της καθυστέρησης του ρήματος βλ. Β. Πούχγερ, *Το νεότερο θέατρο μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο* (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος, τόμ. Α'), Πάτρα 2002, σ. 117 κ.ε.

3. Βλ. Β. Πούχγερ, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 445-466, ιδίως σ. 452 κ.ε. Πρόσφατα ο Cristiano Luciani εντόπισε τη ρίμα «ομάδι/Άδη» και στον *Σαχλίκη*, στον *Απόκοπο* (δύο φορές), στον *Πικατόρο* (τρεις), ενώ στο Κρητικό θέατρο δεσπόζει αριθμητικά η *Ερωφίλη* και *Πανώρια* (έξι φορές), στον *Ερωτόκριτο* συναντιέται συνολικά 14 φορές (Cr. Luciani, «Stefanos Sachlikis, Περί των χωριανών και των αβουκάτων», «Sui villani e gli avvocato di Candia», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 40 (2003) [2004] 84-169, ιδίως σ. 116). Η ρίμα «Άδη/ομάδι» απαντά και στην *Κοσμογέννησιν* του Χούμνου, στ. 1599/1600 και 1911/12 («ομάδι/αρμάδι» 1681/82, 2457/58, 2687/88, και δύο φορές «πηγάδι/ομάδι») και στη *Δευτέρα Παρουσία διά στίχων* (στ. 83-84, 197-198, έκδ. Schartau 2005)· δεν αποκλείεται να ανήκει σ' ένα στερεότυπο εκφραστικό μέσο των μοιρολογιών.

πράξη αναλαμβάνει ενεργητικότερο ρόλο· τη συμβατική χρήση των βοήθητικών προσώπων που χρησιμοποιούνται και αυτά νεωτερικά, – ο φίλος του Πανάρετου Καρπόφορος δεν εμφανίζεται καθόλου πια ύστερα από την Α' πράξη, ενώ η Νένα (Χρυσόνομη), τροφός της Ερωφίλης, αναλαμβάνει στην Ε' πράξη το έργο της εκδίκησης, ρίχνοντας τον άσπλαχνο Φιλόγονο στο πάτωμα, ενώ ο γυναικείος χορός τον σκοτώνει.

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της υπό έκδοση μονογραφίας μου *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, για το εκτενέστατο ποίημα των 5.329 πολιτικών στίχων που παραπέμπει γλωσσικά στον 17ο αι.,⁴ παρατήρησα, συγκρίνοντας ορισμένα χωρία του έργου με άλλα της *Ερωφίλης*,⁵ ακόμα μια άλλη στρατηγική, αυτή τη φορά σε λεκτικό επίπεδο: την επανάληψη και κλιμάκωση συγκεκριμένων λέξεων στην αρχή (ή και στη μέση) του στίχου, που δημιουργεί μια ρητορική έμφαση, η οποία προκαλεί ανάταση, υπογραμμίζει το νόημα και σπάει την όποια μονοτονία σε μεγάλες ρήσεις και μονολόγους.

Ξεκίνησα τον προβληματισμό μου από το χωρίο των στ. 3868-3875 της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης*, όπου υπάρχει η ρητορική ερώτηση «ποια» εννέα φορές, δηλαδή μία φορά σε κάθε στίχο και δύο στον δεύτερο. Ο ποιητής ρωτά ποια γυναίκα στέκεται κάτω από τον σταυρό και «δέρνεται, κλαίει και λακταρίζει». Στο χωρίο αυτό ενώνονται τρεις τεχνικές σ' ένα πολύ εντυπωσιακό σύνολο: η ευθεία στροφή του αφηγητή προς τον αναγνώστη, η ρητορική ερώτηση και η πυκνή επανάληψη και κλιμάκωση της πρώτης λέξης της φράσης, που διατυπώνει την ερώτηση. Παρατήρησα τότε πως, αν συγκρίνουμε την τεχνική με την αντίστοιχη της *Ερωφίλης*, όπου υπάρχουν επίσης τέτοιες επαναλήψεις και κλιμακώσεις, η συχνότητα φαίνεται υπερβολική, γιατί προς το τέλος κουράζει και χάνει την αποτελεσματικότητά της. Η επανάληψη λειτουργεί πλέον εις βάρος της κλιμάκωσης, ο αναγνώστης δεν μπορεί να ακολουθεί τη γλωσσική ανάταση και η προσπάθεια της απόλυτης μέθεξης σε όλη την περίοδο πέφτει στο κενό ή προϋποθέτει μια διαφορετική ψυχολογία, την άκρως συναισθηματική λατρεία του Μπαρόκ, που αρέσκεται σε τέτοια εξεζητημένα ρητορικά σχήματα. Σε άλλο χωρίο της *Παλαιάς και Νέας*

4. *Παλαιά και Νέα Διαθήκη, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15ου - αρχές 16ου αι.)*. Κριτική έκδοση ΉΝικολάου Μ. Παναγιωτάκη, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2004.

5. Β. Πούχνερ, «Ματαιότητα και θρήνος. Ομοιότητες μεταξύ *Ερωφίλης* και του ποιήματος *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 45-69.

Διαθήκης σε σχεδόν 50 στίχους (στ. 3926-3974) η λέξη «αυτόνο[ς]» («αυτείνος») στην αρχή του στίχου επαναλαμβάνεται 14 φορές. Πρόκειται πάλι για το μοιρολόγι του ποιητή, που συμπονεί τη θρηνούσα Παναγία, αλλά απευθύνει τον λόγο του ταυτόχρονα και στους Χριστιανούς αναγνώστες του ποιήματος: με το «αυτόνο» δείχνει τον εσταυρωμένο Χριστό. Παρατηρούμε την έντονα συναισθηματική υπογράμμιση: ο ποιητής μάς δείχνει τη γνωστή εικόνα του Εσταυρωμένου, η αφήγηση, με τις αλληπάλληλες εκκλήσεις και επαναλήψεις, «οπτικοποιείται» στη φαντασία του αναγνώστη. Μολοντούτο στο χωρίο αυτό υπάρχει τώρα ένας ορισμένος ρυθμός της κλιμάκωσης: ξεκινά με πυκνή επανάληψη στίχο προς στίχο (3934, 3935, 3936), για να εμπεδωθεί το υφολογικό μέσο και η έμφαση, χαλαρώνει για δύο δίστιχα, όπου η εισαγωγική λέξη εμφανίζεται μόνο κατά δίστιχο (3938, 3940), κλιμακώνεται ύστερα σε μια πενταπλή επανάληψη στίχο προς στίχο (3942, 3943, 3944, 3945, 3946), για να αποκλιμακωθεί με τρεις επαναλήψεις κατά δίστιχο (3948, 3950, 3952) και μια τελική αναφορά 20 στίχους αργότερα (3971). Αυτή η εναλλαγή των ρυθμών της επανάληψης σε *crescendo* / *decrescendo* λειτουργεί ποιητικά πολύ πιο αποτελεσματικά απ' ό,τι στην πρώτη περίπτωση, όπου με τη συνεχή επανάληψη οι δυνατότητες της κλιμάκωσης εξαντλούνται γρήγορα. Μάλιστα η σταδιακή αποκλιμάκωση της συχνότητας της επανάληψης δεν λειτουργεί απλώς ανακουφιστικά, αλλά διατηρεί την έμφαση, με την οποία η λέξη έχει φορτωθεί ήδη στις πρώτες επαναλήψεις. Η βαθμιαία αραιώση της επανάληψης δηλαδή συμβαδίζει με τη μειωμένη ανάγκη περαιτέρω συναισθηματικής φόρτισης, ενώ η υπερβολική επανάληψη λειτουργεί εν τέλει εις βάρος της κλιμάκωσης.

Ακριβώς αυτό μπορεί να μελετήσει κανείς και σε ορισμένα χωρία της *Ερωφίλης*, όπου αποδεικνύεται πως ο Χορτάτσης ήταν μεγάλος μάστορας της τεχνικής της επανάληψης και κλιμάκωσης, μετατρέποντας με τέτοια ρητορικά μέσα εκτενείς μονολόγους και εν δυνάμει κουραστικά ρητά σ' ένα συναρπαστικό γλωσσικό βίωμα. Αυτό συμβαίνει με τα «πού» των ρητορικών ερωτήσεων του Χάρου στον Πρόλογο με ευδιάκριτο το σχήμα της κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης (Πρόλογος 23 2x, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 41 2x, 45 2x, 61, 62, 63 2x, 65),⁶ συνολικά 17 φορές. Όπως

6. «Πού των Ελλήνων οι βασιλείς, πού τω Ρωμιών οι τόσες / πλούσες και μπορεζάμενες χώρες, πού τόσες γνώσες / και τέχνες, πού 'ναι οι δόξες τως; Πού σήμεραν εκείνες / στ' άρματα κ' εις τα γράμματα οι ξακουστές Αθήνες; / Πού 'ναι η Καρτάγο η δυνατή κ' οι πολεμάροχοι οι άξιοι / τση Ρώμης, πού τα κέρδητα τά 'χασιν αποτάξει; / Πού τ' Αλεξάντρου η αντρεία κ' η μπόρεσή του η πλήσα; / Πού των Καισάρων οι τιμές απού τον κόσμο ορίσα; / Όλα χαλάσαν από με...» (Πρ. 23-31). Η εμφατική ρητορική ερώτηση έχει εγγραφεί στη μνήμη και στη συνέχεια ο ποιητής, σε είδος αποκλιμάκωσης, πιο αραιά επανέρχεται στο μοτίβο: 41/42 «Πού των Χαλδαίω τα γράμματα, πού κείνοι απού λογιάζα να μείνουσιν

απέδειξε ο Μ. Λασιθιωτάκης, οι κλιμακωτές αυτές ερωτήσεις προέρχονται από το μοτίβο «ubi sunt», το οποίο υπάρχει τόσο στη δυτική μεσαιωνική παράδοση των θρησκευτικών γραμμάτων, όσο και στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή δημώδη ποίηση, θρησκευτική και μη, ξεκινώντας από την Παλαιά Διαθήκη και την αρχαιότητα⁷. Αλλά ο Χορτάσης δια-

αθάνατοι...», 45 «Πού τόσο μεγαλότητα, πού 'ναι τα πλούτη τώρα». Μολοντούτο μετά από 15 στίχους, ως είδος νέας κλιμάκωσης, θα επανέλθει με νέα σφοδρότητα στο θέμα, απειλώντας αυτή τη φορά κατευθείαν το κοινό του: 61-65 «Πού 'ναι, μου πέτε, σήμερα τόσο δικοί ακριβοί σας, / πού τόσο αγαπημένοι σας και φίλοι μπιστικοί σας, / πού τόσο νιοι τση χώρας σας, πού 'ν' κείνοι απού γυρίζα / κ' εμοσκοραίνα τα στενά, και πόθον εμυρίζα; / Πού 'ν' κείνοι απού τα χείλη τως το μέλι εκυματούσα / ...». Τόσο έντονη είναι η απειλή αυτή, που στους στ. 69-70 ο Χάρος αναγκάζεται να «καλοπιάσει» το κοινό του και να διαβεβαιώσει τους θεατές πως δεν ήρθε γι' αυτούς.

7. Μ. Λασιθιωτάκης, «Το λογοτεχνικό μοτίβο *Ubi sunt* σε πρώιμα δημώδη νεοελληνικά κείμενα», «Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «*Neograeca Medii Aevi*» (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), τ. 1, Βενετία 1993, σσ. 438-452. Ο Λασιθιωτάκης περιγράφει τον «τόπο» ως εξής: «Στη γλώσσα των ρωμανιστών και των μελετητών της νεολατινικής γραμματείας, ο όρος *ubi sunt* δηλώνει ένα λογοτεχνικό μοτίβο του οποίου η βασική δομή είναι η ακόλουθη: παρουσιάζεται σταθερά με τη μορφή μιας ερωτηματικής πρότασης που την αποτελούν, εκτός από το αρχικό επίρρημα πού και το ρήμα είναι, ένα ή περισσότερα κύρια ή κοινά ονόματα που δηλώνουν είτε διάσημα ιστορικά πρόσωπα, είτε προσωποποιημένες πόλεις ή χώρες, είτε απλώς συγκεκριμένα άψυχα αντικείμενα ή αφηρημένες έννοιες. Η ερώτηση είναι στις περισσότερες περιπτώσεις ευθεία, μπορεί μόνο να είναι και πλάγια, όταν προτάσσεται, λόγου χάρη, η προστακτική *πές μου ή πές μας*. Η έκταση του μοτίβου μπορεί να ποικίλλει, όχι μόνο ανάλογα με το μήκος της απαρίθμησης που αποτελεί το υποκείμενο του ρήματος, αλλά και ανάλογα με το πόσες φορές επανεμφανίζεται το σύνολο της ερώτησης, με διαφορετικά σε κάθε επανάληψη υποκείμενα: στην ολοκληρωμένη του μορφή, το μοτίβο αναπτύσσεται σύμφωνα με το σχήμα της επαναφοράς. Άλλο βασικό του γνώρισμα είναι τό εξής: η κεντρική ερώτηση παραμένει πάντοτε καθαρά ρητορική· στην πρόταση πού είναι το *táδε πρόσωπο*, δεν μπορεί να αντιστοιχεί παρά μία μόνο απάντηση, η οποία συχνότατα υπονοείται: *πέθανε, έχει χαθή, δεν είναι πια κοντά μας*» (Λασιθιωτάκης, ό.π., σ. 438). Για τη δυτική παράδοση βλ. κυρίως E. Gilson, «De la Bible à François Villon», στον τόμο του ίδιου, *Les idées et les lettres*, Παρίσι 1932, σσ. 9-38· L. J. Friedman, «The *Ubi sunt*, the *Regrets* and *Effictio*», *Modern Language Notes* LXXII/7 (Nov. 1957) 499-505· M. Liborio, «Contributi alla storia dell' *'ubi sunt'*», *Cultura Neolatina* XX/1 (1960) 141-209. Αυτή η επαναλαμβανόμενη φόρμουλα βρίσκεται ήδη στην αρχαιότητα και στην Παλαιά Διαθήκη, και ύστερα με ιδιαίτερη συχνότητα στα ηθικοδιδασκτικά και θρησκευτικά συγγράμματα του Μεσαίωνα. Ο Λασιθιωτάκης τεκμηριώνει το μοτίβο στον Ναθαναήλ Μπέρτο, στο *Πένθος θανάτου*, στη *Ρίμα παρηγορητική* του Φαλιέρου, στον *Θρήνο της Θεοτόκου* του Ιωάννη Πλουσιαδηνού, στην *Άλωση Κωνσταντινουπόλεως*, στο *Θανατικόν της Ρόδου*, στη *Συμφορά της Κρήτης* του Μανόλη Σκλάβου, στο ποίημα *Περί ξενιτείας*, στον *Διγενή Ακρίτη* κτλ., αλλά και στον *Επιτάφιο Θρήνο* και τη *Νεκρώσιμη Ακολουθία*, ενώ δηλώνει πως λείπει από το δημοτικό τραγούδι. Στην *Ερωφίλη* το μοτίβο εντοπίζεται δύο φορές: στον Πρόλογο του Χάρου (στ. 23-68) και στο μοιρολόγι της Ερωφίλης (E 453-456). Πριν από τον πρόλογο της *Ερωφίλης* όμως δεν υπάρχει απαρίθμηση ιστορικών προσώπων, πόλεων ή χωρών, πράγμα χαρακτηριστικό για τη δυτική παράδοση (σ. 451). Βλ. επίσης D. Philippides, «Το μοιρολόγι της Ερωφίλης και της Αρετούσας», ανακοίνωση στο συνέδριο *Neograeca Medii Aevi VI*, «Πρώιμη νεοελληνική δημώδης γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική» εις μνήμην του Νικολάου

μορφώνει και χρησιμοποιεί το συμβατικό στοιχείο με «δραματουργικό τρόπο», φτάνοντας τη ρητορική ερώτηση της ματαιότητας από την κλιμάκωση σε αποκλιμάκωση και σε νέα κλιμάκωση, πλέον απειλητική για τους θεατές. Μεγάλο μέρος του εντυπωσιασμού, που προκαλεί ο Πρόλογος του Χάρου, βασίζεται σε αυτό το λεξιλόγιο της ρητορικής ερώτησης «πού;»: αυτός ο εντυπωσιασμός οδήγησε και στην ξεχωριστή πρόσληψη που είχε ο πρόλογος μέσα στον 17ο αι. και στη λαϊκή ποίηση της Κρήτης ακόμα αργότερα⁸.

Αλλά υπάρχουν και άλλες τέτοιες περιπτώσεις επαναλήψεων, που λειτουργούν εμφατικά: στο χωρίο Α 283-292, την «έκθεση» του Πανάρετου, η λέξη «ελπίδα» επαναλαμβάνεται έξι φορές (283, 285, 287, 288, 289, 291),⁹ επαναλαμβάνοντας ρυθμικά το leitmotiv στην αρχή κάθε δίστιχου, κλιμακώνοντας την ένταση της επαναφοράς προς το τέλος: στην κατακλείδα όμως διαταράσσεται η συμμετρία και αποφεύγεται έτσι ο κίνδυνος της μονοτονίας, με τοποθέτηση της τελευταίας επανάληψης όχι στην αρχή αλλά στο κέντρο του στίχου. Μια παρόμοια συμμετρική και ρυθμική χρήση της επανάληψης υπάρχει στο τριπλό «κι ώρες» κάθε τετράστιχου στην αφήγηση των κακών προαισθημάτων της Ερωφίλης (Β' 125, 129, 132),¹⁰ που επαναλαμβάνεται μόνο τρεις φορές

Μ. Παναγιωτάκη, Ιωάννινα 2005, υπό έκδοση, και η ίδια, «Το μοιρολόγι της Ερωφίλης, της Σάρρας και της Αρετούσας», ανακοίνωση στο τελευταίο Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Οκτώβριος 2006, υπό έκδοση.

8. Ο πρόλογος είχε μια τελείως ξεχωριστή πρόσληψη και πέρασε ακόμα και σε κρητικά μοιρολόγια (Ε. Μελαίνης, *Κρητική μέλισσα*, Αθήνα 1873, σ. 27 κ.ε.), τα πρώτα λόγια του Χάρου αναγράφονται ακόμα σε πάπυρο, που κρατάει ο Χάρος σε μια ναξιακή εικόνα του ΙΖ' αι. με επιδράσεις από την κρητική ποίηση», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 11 (1979-81) 507 κ.ε.). Επίσης εμφανίζεται, με την εντυπωσιακή μορφή της δυτικής παράδοσης, ως σκελετωμένος σε όλες τις λαϊκές διασκευές της «Ερωφίλης» στη δυτική Ελλάδα (βλ. τώρα όλα τα κείμενα συγκεντρωμένα στην Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς. Από την Ερωφίλη στην Γκόλφω*, Αθήνα 1998).

9. Το χωρίο αυτό μάλιστα τοποθετείται σε εισαγωγικά, γιατί ο Πανάρετος θυμάται τι έλεγε στον εαυτό του, όταν από την ένταση του πόθου του ήθελε να αυτοκτονήσει: «Ελπίδα κάνει τσι γιωργούς κι ολημερνίς δουλεύγου, / καρπούς να σπέρνουσι στη γη, και δέντρη να φυτεύγου· / ελπίδα βάνει στο γιαλό τσι ναύτες και κοπιούσι, / και κιντυνεύγουσι συχνιά με φόβο να πνιγούσι· / ελπίδα και το δουλευτή κάνει και παραδέρνει, / κ' ελπίδα και το στρατηγό στη μάχη τονέ φέρνει· / ελπίδα κάνει και τσι νιούς τες κόρες ν' αγαπούσι, / πιστά να τως δουλεύγουσι, και να τες προσκυνούσι· / κ' εμέ ποια ελπίδα με κρατεί, πιο θάρρο σ' τέτοια κρίση, / και δεν αφήνει τη φωτιά του πόθου μου να σβήσει;» (Α' 283-292).

10. «Κι ώρες θωρώ πως δρώνουσι αιμάτα με μεγάλη / τρομάρα τούτα τα τειχιά...» (Β' 125/126), «Κι ώρες από τα μνήματα που κείτουνται θαμμένοι τση χώρα μας οι βασιλοί, μου φαίνεται και βγαίνει / μια κάποια ασχιά...» (Β' 129-131), «Κι ώρες πως είμαι μοναχή μέσα εις καράβι, νένα, / μου φαίνεται...» (Β' 133/134).

αλλά εντυπώνεται ανεξίτηλα στη μνήμη. Ρυθμικές επαναλήψεις, που απαλύνουν τη μονοτονία, υπάρχουν και στον μονόλογο του Πανάρετου Β 305-364: στην αρχή τέσσερις φορές «γεις απού» στην αρχή ενός δίστιχου (Β' 305, 307, 309, 311),¹¹ όπου την τελευταία φορά ο ποιητής σπάει την ενδεχόμενη μονοτονία που ελλοχεύει στη συμμετρική χρήση της ίδιας έκφρασης στην ίδια θέση του στίχου, προσθέτοντας ένα «και». Αμέσως μετά ακολουθεί, πάλι σε συμμετρική διάταξη ως αρχή κάθε δίστιχου, ένα τετραπλό «ποιος» ως ρητορική ερώτηση (Β' 313, 315, 317, 319).¹² Και στις δύο περιπτώσεις τα τρία πρώτα δίστιχα προσκομίζουν επιχειρήματα για τον συλλογισμό, ενώ το τελευταίο συνάγει το συμπέρασμα και εφαρμόζει τα παραδείγματα στη δική του περίπτωση. Η ανδρική λογική εκφράζεται με εύληπτα συμμετρικά σχήματα, που εκπέμπουν τη σιγουριά των ορθολογικών επιχειρημάτων. Στη συνέχεια αυτή η συμμετρία θα διαταραχθεί από τα αισθήματα. Στη μέση της ρήσης υπάρχει ένα πενταπλό «καλλιὰ 'το», ασύμμετρα τοποθετημένο: τρεις φορές στην αρχή του στίχου (Β' 336, 337, 339) και δυο φορές στο δεύτερο ημιστίχιο (Β' 337, 341),¹³ ενταγμένο σε μια περίπλοκη και μακροσκελή φραστική περίοδο 20 στίχων, που εκπέμπει ρυθμολογικά άμεσα τη συναισθηματική ανησυχία του ομιλητή. Το περιεχόμενο στηρίζεται ακόμα στα τρία επιχειρήματα/παραδείγματα και το συμπέρασμα/εφαρμογή για την προσωπική κατάσταση του Πανάρετου, αν και από τη λογική συμμετρία της επιχειρηματολογίας δεν έχει μείνει τίποτε: η ταραχή του λογισμού εκφράζεται με την ατελείωτη περιπλοκότητα της φράσης.

11. «Γεις απού την πλουσότητα δεν έχει γνωρισμένη / με τη φτωχεια περνά ζωή καλή κι αναπαημένη. / Γεις απού γεννηθεί τυφλός, δεν έχει χρειά στον ήλιο / το λαμπυρό να κάθεται γή σ' μαυρισμένο σπήλιο. / Γεις απού δρόσος κρύου νερού ποτέ του δε γνωρίζει, / δεν το ζητά στη δίψα του μηδέ ποσώς το χρήζει. / και γεις απού δεν είχε μπει σ' μιας κορασίδας χάρη, / πρίκα να πιάσει δε μπορεί, νιον άλλο αν έν' και πάρει» (Β' 305-312). Η αλληλουχία των ορθολογικών επιχειρημάτων συμβαδίζει με τη συμμετρική τοποθέτηση: μόνο το συμπέρασμα των συλλογισμών αποκλίνει ρυθμικά και τονίζεται με ένα πρόσθετο «και».

12. «Μα ποιος να πέσει σε φτωχεια, στα πλούτη μαθημένος, / και να μην έχει βάσανα πάσα καιρό ο καημένος; / Ποιος με το φως των αμματιώ στη γη ποτέ γεννάται, / κι ώστε να ζει, σαν τυφλωθεί, να μην παραπονάται; / Ποιος με γλυκύ και κρύο νερό τη δίψα του να σβήσει, / και να του λείψει στό 'στερο, και να μπορεί να ζήσει; / Γή ποιος μιας κόρης όμορφης φιλά και αγάπη χάνει, / και να μην έχει πεθυμιά πάραυτας ν' αποθάνει;» (313-320). Πάλι διακρίνεται το σχήμα των τριών προκαταρκτικών επιχειρημάτων και το δίστιχο με το συμπέρασμα.

13. «Μα αν έναι κ' ήτονε ποτέ τούτο μελλετικό μου, / καλλιὰ 'το νά 'χα γεννηθή δίχως των αμματιώ μου. / καλλιὰ 'το να 'χα 'σται τυφλός, καλλιὰ 'το, διψασμένος, / μέρα και νύκτα το νερό να το ζητώ ο καημένος. / καλλιὰ 'το τσι σαΐτες του νά 'θελε φαρμακέφει, / όντεν εβάλλη ο έρωτας νά 'ρθει να με δοξέφει, / νά 'χα ποθάνει το ζιμό. καλλιὰ 'τον να βάλει / σ' τόση περίσσαν όργητα...» (335-342) – η δομή του φραστικού σχήματος ξεκαθαρίζει μόλις στ. 345: «παρά περίσσαν σπλαχνικός αν θε να μου χαρίσει / ...», ενώ το πραγματικό τέλος της φραστικής περιόδου γίνεται μόλις στο στ. 350.

Αυτή η νοηματική και συναισθηματική ταραχή είναι ακόμα πιο έντονη στον περίφημο μονόλογο της Ερωφίλης για τον έρωτα (Γ'α'), που αρχίζει με το γνωστικό δίστιχο «Τα γέλια με τα κλάηματα, με τη χαρά η πρίκα / μίαν ώρα εσπαρθήκασι κι ομάδι εγεννηθήκα», και έγγραφε στη συνέχεια τη δική του ιστορία στα νεοελληνικά γράμματα.¹⁴ Εδώ το ανησυχητικό «χίλιες» και «χίλια» του απολογητικού μονολόγου της Ερωφίλης Γ' 1-46 (19 2x, 21, 23 2x, 33, 34, 35, 36, 42) διακόπτεται οκτώ φορές από το «κι ώρες» (27 2x, 29 2x, 30 2x, 31 2x), για να γυρίσει πάλι στο αρχικό μοτίβο των «χιλίων».¹⁵ Η διαπλοκή των επαναλήψεων είναι αντιστικτική (χίλιες – μερικές φορές [«κι ώρες»])¹⁶ και δείχνει την ικανότητα του Χορτάτση στην εφορμογή των στρατηγικών της επανάληψης και της κλιμάκωσης. Το «χίλιες» εμπεδώνεται στη μνήμη με διπλή αναφορά στον ίδιο στίχο (19) και κρατιέται στην ίδια ένταση ως τον στίχο 23. Ύστερα παρεμβάλλεται η εξήγηση («μάστορας καλός»)· και το «κι ώρες» ξεκινά με ένα διπλό προανάκρουσμα (27), συνεχίζει μετά από μικρή παύση (28) με ένα συναρπαστικό crescendo: σε τρεις συναπτούς στίχους τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο ημιστίχιο ξεκινά με «κι ώρες» (29-31). Επειδή άλλη κλιμάκωση είναι αδύνατη, ο ποιητής γυρίζει, μετά από μικρή ανακούφιση (32), όπου τελειώνει τη φράση του δίστιχου, στο πρώτο μοτίβο, επίσης με μεγάλη ένταση: σε τέσσερις συναπτούς στίχους (33-36) ο στίχος ξεκινά με «χίλια(ες)» ή «και χίλια(ες)». Ύστερα εγκαταλείπεται το ρητορικό μέσο, και στον στ. 42 επακολουθεί ένα μεμονωμένο «χίλιες» σαν απόηχος της φοβερής συναισθηματικής έντασης, που εκφράστηκε γλωσσικά με τις επαναλήψεις και κλιμακώσεις. Αυτός ο μονόλογος είναι σχεδόν μουσική και δεν είναι τυχαίο πως βρίσκεται μελοποιημένος στον Μεγάλο Ερωτικό του Χατζιδάκη.

14. Βλ. *Ερωτόκριτος* Ε' 785-786 και *Ζήνων* Ε' 59-60 (Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196, ιδίως σ. 183 με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

15. «Χίλιες φορές μ' εδόξευγε, χίλιες να πιάνει τόπο / στο νου μου δεν τον αφήνα μ' ένα γή μ' άλλο τρόπο· / χίλιες τ' αφτιά εμολύβωνα, για να μηδέ γρουκούσι / τσι σιργουλιές του τσι γλυκειές, τα μέλη να πονούσι· / χίλιες με την πορπατηξιά, χίλιες με μια και μ' άλλη / στράτα τη θέρμη του έσβηνα στο νου μου τη μεγάλη. / Μα κείνος, μάστορας καλός γιατί ήτο του πολέμου, / μέρα και νύκτα δυνατό πόλεμον έδιδέ μου· / κι ώρες με τ' άρματα ως εχθρό κι ώρες ξαρματωμένο / τον έβλεπα σα φίλο μου περίσσα αγαπημένο. / Κι ώρες γλυκός μου φαίνετο κι ώρες πρικός περίσσα / κι ώρες στρατιώτης δυνατός κι ώρες παιδάκιν ίσα. / Κι ώρες μ' επαιδευγε άπονα κι ώρες πολλές μ' εκράτει / γλυκότετες παρηγοριές και σιργουλιές γεμάτη. / Χίλια ακριβά τασσίματα μού 'τασσε κάθα μέρα / και χίλια μού 'κτιζε όμορφα περβόλια στον αέρα· / χίλιες σγουράφιζε χαρές μέσα στο λογισμό μου / και χίλιες έδειχνε όμορφιές πάντα των αμματιώ μου» (Γ' 19-36). «... και χίλιες έτασσα χαρές κι ανάπαφες του νου μου» (Γ'42).

16. Αυτή η αντίστιξη υπάρχει ήδη στο τετραπλό «πότες» στην αρχή των στίχων Γ' 11 (2x), 13 και 14.

Ωστόσο η Γ' πράξη έχει και άλλα παραδείγματα της ρητορικής αυτής τακτικής: η πολλαπλή επανάληψη «τούτα», «τούτο» και «τούτη» της Ασκιάς στη σκηνή Γ' δ' συνδέεται με τη «δείξιν», χειρονομίες που δείχνουν το σκηνικό της παράστασης (244, 249, 261, 262, 265 2x, 266, 270, 273, 274, 281, 293, 311, 321, 323, 326, 332 με διπλή ασύμμετρη κλιμάκωση, διακοπτόμενη από το αντιστικτικό «εκείνο» 291, 299, 303). Οι επαναλήψεις αρχίζουν με ένα αραιό προανάκρουσμα: «τούτη την ώρα βγαίνω» (244), «μα τούτα [τ' αμμάτια] αν έν' και δεν μπορού να δούσι την ημέρα» (249), πυκνώνουν στην πρώτη κλιμάκωση, που αναφέρεται στην αναγνώριση πραγμάτων και τόπων («σ' τούτο το σπίτι το ψηλό» 261, «σ' τούτο 'μαι αναθρεμμένο» 262, «σ' τούτη τη γην επάτησα, σ' τούτες εμπαινοβγήκα τσι πόρτες, / σ' τούτα τα θρονιά τ'αφτιά μου αφουκραστήκα» 265-266, «σ' τούτο τον τόπον» 270, «τούτο [τον ίδιον αδερφό μου] που στέκει ανέγνοιαστα και βασιλεύγει τώρα / τούτη την αξαζόμενη και μπορεμένη χώρα!» 273-274), για να καταλήξει στην αποκάλυψη του φρικτού εγκλήματος της αδελφοκτονίας: αυτό το μοτίβο κυριαρχεί ακόμα στην αποκλιμάκωση («τούτο εγώ δεν έκαμα» 281, «σ' τούτο μιαν ημέρα / το σπίτι, μ' εθανάτωσε» 293/294). Η αποκλιμάκωση αυτή όμως διαπλέκεται ήδη με το αντιστικτικό «εκείνο» («Κ' εκείνο που δεν έφτανεν όλου του κόσμου η κτίση / ...» 291, «Κ' εκείνο απ' έχω πλιότερο» 299, «Και μετά κείνην έκαμε μια θυγατέρα μόνο»), για να οδηγήσει τελικά σε μια νέα, πιο ήπια κλιμάκωση του πρώτου λεκτικού μοτίβου (προανάκρουσμα: «Για τούτο του Φιλόγονου την ατυχιά την τόση / με θάνατο πρικότατο σήμερα θα τελειώσει» 311/312, κλιμάκωση: «Τούτο αποφάσισεν ο Ζευσ σ' αυτούς να κάμει ομάδι, / και τούτο εγροικήθηκε σ' όλους ζιμιό στον Άδη» 321-322, «σ' τούτο τον κόσμο ν' ανεβώ μ' όρισε απού τον κάτω» 326, αποκλιμάκωση: «και τούτους όλους αίματα τσι τόπους να γεμίσει» 332). Η ίδια επανάληψη και κλιμάκωση συνεχίζεται με τα εννέα αλληπάλληλα «τούτη» του μονολόγου του Βασιλιά Γ' 353-360 (339, 341, 342, 343 3x, 345, 347 2x)¹⁷ σε σχεδόν συμμετρική παράταξη της κλιμά-

17. Το «τούτη», που εμφανίζεται ήδη στη μέση του στίχου Γ' 337, αναφέρεται στις χαρές, που χαρίζει ο ουρανός ή η φύση στον άνθρωπο, κυρίως την «[α]δυνατή αποκοτιά». «Τούτη έκοψε κ' εμάζωξε τα δέντρη κ' έκαμέ τα / καράβια κ' εις τση θάλασσας τσι στρατές έβαλέ τα, / τούτη τσι ποταμούς περνά και τα βουνιά ανεβαίνει, / τούτη με πλήσα δύναμη σ' τσι ξένους τόπους μπαίνει, / τούτη τα κάστρη πολεμά, τούτη νικά, και τούτη / μόνια τση δίδει τσι τιμές και τα μεγάλα πλούτη. / Τούτη το φόβο δεν ψηφά, τον Άδη δε φοβάται / κι όποιος την έχει ζωντανός, μόνο, στη γη λογάται. / Τούτη κ' εμένα βασιλιό μ' έκαμε, τούτη μόνο / μ' άξωσε κ' εις την κεφαλή στέμμα χρουσό σηκώνω» (Γ'339-348). Βέβαια αυτή η «αποκοτιά» που παινεύει ο βασιλιάς, ήταν εγκληματική: σκότωσε τον αδελφό του, για να φτάσει στον θρόνο. Η συσσώρευση κι επανάληψη των «τούτη» αποτελούν επιχειρήματα και γενικά παραδείγματα, που καταλήγουν ως κατακλείδα στην περίπτωση του ίδιου του

κωσης και αποκλιμάκωσης, και επαναλαμβάνεται ως απόηχος επιλογικά ακόμα και στο χορικό της πράξης (436, 439, 442, 445).¹⁸

Στην περιγραφή των βασανισμών του Πανάρετου ο Μαντατοφόρος στην αρχή της Ε' πράξης χρησιμοποιεί ένα εξαπλό «ποιος» (Ε' 111 2 x, 112, 113 2x, 114) σε μορφή ρητορικής ερώτησης,¹⁹ ένα μέσον που ουσιαστικά υπερβαίνει τη συμβατική αφηγηματικότητα της αγγελικής ρήσης, δίνει όμως δραματικούς τόνους στα περιγραφόμενα και καθιστά τους ακροατές (τον χορό των κορασίδων) τρόπον τινά θεατές της φρικτής σκηνής. Στην αφήγηση αυτή ο Χορτάτσης χρησιμοποιεί και ένα άλλο υφολογικό μέσο που δίνει αμεσότητα και δραματικότητα: την επανάληψη δέκα φορές σε συνεχιζόμενους στίχους του «και» στην αρχή του στίχου (Ε 151-160).²⁰ Πρόκειται για υφολογικό μέσο που μεταδίδει συντακτικά την επιτάχυνση και τη σφιχτή αλληλουχία των γεγονότων που οδηγούν πλέον στον θάνατο του βασανισμένου. Μετά τη σκηνή της αποκάλυψης του φρικτού γαμήλιου δώρου (Ε' γ'), το οποίο αποτελείται από τα κομμένα μέλη, την κεφαλή και την καρδιά του Πανάρετου, η Ερωφίλη αποκαλεί μέσα σε τέσσερις στίχους τον πατέρα τις τέσσερις φορές «θεριό» (Ε 436-439),²¹ επισφραγίζοντας την οριστική αποκήρυξη της σχέσης με τον γονέα της. Αντίθετα τα πολλαπλά «οϊμέ[να]» στον

βασιλιά. Παρουσιάζει την απεχθή πράξη του στη σειρά εκείνων των ανδραγαθημάτων, που εξασφάλισαν την πρόοδο της ανθρωπότητας.

18. Χαρακτηριστικά τα «τούτο[α]» εμφανίζονται στην αρχή των τελευταίων τριών στροφών και στην κατακλείδα του χορικού· έχουν όμως ακριβώς το αντίθετο νόημα από τα λεγόμενα του Βασιλιά. «Τούτα τ' αρπαξιμιά, τα ματωμένα / πλούτη κ' η βασιλεία σου δε μπορούσι / όφελος να σου δώσουσι κιανένα. // Μα σ' τούτο σου το κίντυνο θωρούσι / τ' αμμάτια μου, ωχ οϊμέ, και την κερά μου, / και κλάηματα περίσσα κυματούσι. // Σ' τούτα τα παρακάλια τα κλιτά μου / λυπητερά τ' αμμάτια σου ας στραφούσι, / και κείνα απού δειλιά μέσα η καρδιά μου // σ' τούτο το σπίτι, Ζευ, μηδέ γενούσι» (Γ' 436-445). Οι τελευταίοι τέσσερις στίχοι αποτελούν καλό παράδειγμα για τη χρήση του υπερβατού ως έντεχνης καθυστέρησης του ρήματος, που φωτίζει μόλις στο τέλος το νόημα της φράσης.

19. «Ποιος τού 'δενε τα πόδια του, ποιος το λαϊμό του επάτειε, / ποιος τού 'σερνε κ' εκόρδιζε τη χέραν απού κράτειε, / ποιος τού 'δερνε τσι πλάτες του, ποιος τσι πατούχες κάτω, / ποιος τού 'φρασε με το πανί το στόμα απού μουγκάτο / ...» (Ε' 111-114).

20. Η εφαρμογή του μέσου αυτού ξεκινά με ένα προανάκρουσμα στο στίχο Ε' 149. «... / και τότες και τ' αμμάτια του τους όρισε κ' εβγάλα / κ' εισέ μια κούπα ολόχρουση μέσα ζιμιό τα βάλα, / και με μεγάλη του χαρά τα πιάνει και θωρεί τα / κι απόκεις χάμαι τά 'ριξε στο χώμα και πατεί τα / και πλια άγριοι μέσα στη χαρά των έδειξε σημάδι / και τα καημένα χέρια του τού κόψασιν ομάδι, / κι ωσάν τον έκαμε καθώς γροικάτε, του σιμώνει / κι όσον εμπόρειε πλια ψηλά τα χέρια του σηκώνει, / και το μαχαίρι τ' άπονο στα σωθικά του βάνει / κι αλύπητα τον έσφαξε...» (Ε' 151-160).

21. Η επανάληψη αυτή βρίσκεται στη ρήση, όπου αποκηρύσσει οριστικά τον πατέρα της. «Ω κύρη μου, μα κύρη πλιο γιάντα να σ' ονομάζω / κι όχι θεριόν αλύπητο κι άπονο να σε κράζω, / πειδή περνάς στην όρεξη πάσα θεριό του δάσου, / και πλια άγρια παρά λιονταριού μου 'δειξες την καρδιά σου. / Θεριό λοιπόν ανελύπητο παρά θεριό κιανένα, / για ποια αφορμή δεν έσφαξες την ταπεινή κ' εμένα;» (Ε' 435-440).

θρήνο των γυναικών (Ε'ε') είναι συμβατικά και αναμενόμενα (527, 531 2x, 549 4x, 551, 561, 567, 573, 579).

Υπάρχουν όμως και επαναλήψεις και κλιμακώσεις που δεν είναι τόσο εύκολα αντιληπτές και δεν περιορίζονται σ' ένα συγκεκριμένο χωρίο, αλλά απλώνονται σχεδόν σε όλο το έργο. Λειτουργούν ως ένα είδος λεκτικού leitmotiv, όπως οι σημαδιακές ρίμες «Άδη / ομάδι», «κάμω / γάμο» και «ψυχή μου / κορμί μου». ²² Ένα τέτοιο λεκτικό leitmotiv φαίνεται πως υπάρχει στη χρήση του «αν έν[αι]» από το στόμα της Ερωφίλης, λεκτικός συνδυασμός της υποτακτικής εκ πρώτης όψεως ανύποπτος και ουδέτερος, πάντως όχι κατάλληλος για ιδιαίτερη ρητορική χρήση. Αυτό γίνεται αντιληπτό μόλις στη σκηνή Δ'δ', όπου η Ερωφίλη ζητεί συγχώρεση από τον πατέρα της για το σφάλμα της και παρακαλεί για τη ζωή του αγαπημένου Πανάρετου. Στη σκηνή αυτή η «φόρμουλα» εμφανίζεται ως «μ' αν έν'» (Δ' 247, 289, 331) και «κ'[ι] αν έν'» (343, 361, 365, 405), μια φορά ακόμα και από το στόμα του Βασιλιά (Δ' 373). Μια ενδελεχέστερη αναζήτηση της έκφρασης σε όλο το έργο φανερώνει όμως μια πιο σύνθετη και πολλαπλή χρήση, η οποία αποκλείει την ίδια την Ερωφίλη: Α' 365 (Πανάρετος), Α' 444 (Καρπόφορος), Α' 559 (Σύμβουλος), Β' 211 (Νένα), Β' 335 (Πανάρετος), Γ' 249 (Ασκιά, «μα τούτα αν έν'»), Γ' 255 (Ασκιά), Γ' 307 (Ασκιά), και μετά τη σκηνή Δ'δ': Δ' 617 (Βασιλιάς), Δ' 632 (Βασιλιάς), Ε' 31 (Μαντατοφόρος, «αν έναν»), Ε' 87 (Μαντατοφόρος), Ε' 242 (Βασιλιάς), Ε' 631 (Βασιλιάς).

Αξίζει να δει κανείς από κοντά τα σημασιολογικά συμφραζόμενα της ιδιότυπης έκφρασης, πάντα στην αρχή του στίχου, που εντυπώνεται εύκολα στη μνήμη, χωρίς να το καταλάβει κανείς, και η οποία αντικαθιστά ουσιαστικά την υποτακτική του ρήματος: συνδυάζεται πάντα με ένα επακόλουθο «και» και ένα ρηματικό τύπο που αποφεύγει την υποτακτική. Α' 365 «μ' αν έναν και δεν τά 'φερα τώρα να σου τα δώσω» – ο λόγος του Πανάρετου προς την Ερωφίλη αναφέρεται στα χαρίσματα της γκιόστρας, την οποία κέρδισε στο παρελθόν· η σημασία της υποτακτικής είναι φανερή: κι αν δεν τά 'φερα· το παρεμβαλλόμενο συνδετικό ρήμα «είναι» όμως και το παρατακτικό «και» με νέο ρήμα δίνουν στην έκφραση μια ιδιαίτερη χάρη και ελαφρύτητα, αποφεύγοντας την υποτακτική. Α' 444 «κι αν έν' κ' η τύχη αντίδικη κιαιμιά φορά σου γίνη» – λόγος του Καρπόφορου προς τον Πανάρετο· εδώ δεν αποφεύγεται η υποτακτική του ρήματος («γίνη»), και το «έν'», που ουσιαστικά περισσεύει, καθιερών-

22. Β. Πούχγερ, «Reimstudien zum kretischen Theater», *Αριάδνη* 5 [Αφιέρωμα στον Στ. Αλεξίου] (1989) 313-323 και ο ίδιος, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 445-466.

νεται όμως ως ειδική φόρμουλα. Α' 559 «Αν έν' κ' οι καλορίζικοι τον κύκλον εμπορούσα / του ριζικού, με τα σκοινιά δεμένα να κρατούσα» – έτσι αρχίζει ο στοχαστικός μονόλογος του Σύμβουλου στην τελευταία σκηνή της Α' πράξης: η ποιητική εικόνα αναφέρεται στον τροχό της τύχης. Η εξέχουσα θέση της έκφρασης ως τα πρώτα λόγια του μονολόγου κάνουν τον θεατή/ακροατή να προσέξει ενδεχομένως τη διατύπωση αυτή περισσότερο και υποσυνείδητα εγγράφεται στη μνήμη του. Η συνέχεια της χρήσης βρίσκεται πλέον στη δεύτερη πράξη: Β' 211 «Μ' αν είναι και κιανείς καλά στον λογισμό του βάλει» – η Νένα μιλάει για τις έγνοιες που τυραννούν τον λογισμό των βασιλιάδων· κι εδώ το συνδετικό ρήμα ουσιαστικά περισσεύει, αλλά η φόρμουλα έχει πλέον καθιερωθεί. Το ίδιο ισχύει για τα λόγια του Πανάρετου Β' 335, όπου το «Μα αν είναι κ' ήτονε ποτέ τούτο μελλετικό μου» αρχίζει μια μεγάλη φραστική περίοδο (335-350), όπου κυριαρχεί η πενταπλή επανάληψη του «καλλιιά 'το»,²³ το οποίο αναφέρεται συντακτικά συνεχώς στην αρχή της φράσης. Επειδή η επανάληψη και κλιμάκωση καθώς και η μεγάλη φραστική περίοδος, η οποία φωτίζεται στη δομή της μόλις με το κύριο ρήμα στον στ. Β' 345, αναγκάζουν τον θεατή/ακροατή/αναγνώστη σε επαγρύπνηση και προσοχή για να κατανοήσει το νόημα της φράσης, η ιδιότυπη έκφραση/φόρμουλα «αν είναι» βρίσκεται εδώ σε περίοπτη θέση και εγγράφεται πλέον ανεξίτηλα στο μνημονικό. Στη Γ' πράξη είναι αποκλειστικά η Ασκία του σκοτωμένου αδελφού του Βασιλιά που κάνει χρήση της φόρμουλας: Γ' 249 «Μα τούτο αν έν' και δεν μπορού να δούσι την ημέρα» – εννοεί «τ' αμμάτια», που έχουν συνηθίσει το σκότος του Άδη, Γ' 255 «Μ' αν έν' και δεν κομπώνομαι, τ' αμμάτια μου αρχινούσι / του ήλιου του λαμπρότατου τη λάμψη να θωρούσι», Γ' 307 «Μ' αν έν' κι αργεί κιαμιά φορά την παιδωμή να δώσει» – εννοείται ο Δίας, ο οποίος τιμωρεί καθυστερημένα τους ένοχους που τελικά δεν μετανοούν. Και στις τρεις περιπτώσεις το συνδετικό ρήμα στον σχηματισμό της υποτακτικής ουσιαστικά είναι περιττό.

Με την τριπλή επανάληψη το «αν έν' και» έχει ήδη καθιερωθεί ως ιδιότυπη έκφραση στη συνείδηση του θεατή/ακροατή/αναγνώστη. Ο Χορτάτσης όμως δεν χρησιμοποιεί ξανά τη φόρμουλα στη συνέχεια, αλλά την κρατά για το δραματικό αποκορύφωμα της εκτεταμένης σκηνής Δ'δ' (243-442), όπου η Ερωφίλη συναντά τον πατέρα της και παρακαλεί για τη ζωή του Πανάρετου. Ήδη στον πέμπτο στίχο της συντακτικά περιπλοκής εισαγωγικής ρήσης της Ερωφίλης (Δ' 243-252), που στηρίζεται σ' ένα υποτακτικό σχήμα, εμφανίζεται η φόρμουλα: Δ' 247 «μ' αν έν' και κλάηματα ποτέ λύπησης ηύραν τόπο / στο στήθος κ' εις το λογισμό τω

23. Βλ. παραπάνω.

μανισμένω ανθρώπω, / τα δάκρυα μου τα ταπεινά παρακαλώ κ' εμένα τόπο να βρούσι λύπησης σήμερον εις εσένα...». Εδώ φανερώνεται και η εμφατική λειτουργία του «είναι και» στον σχηματισμό της υποτακτικής: το υποτιθέμενο κερδίζει με αυτόν τον τρόπο την υπόσταση του πραγματικού («αν είναι έτσι πως...»). Η συνέχεια βρίσκεται στον στίχο Δ' 289, πάλι στην αρχή μιας περίπλοκης φράσης: «Μ' αν είναι και τη σήμερο τούτο το πρικαμένο / και τ' άτυχό μας ριζικό, τόσα πολλά οχθρεμένο / δεν ήτونه...» – τότε αυτό, το ριζικό, θα είχε δώσει τον κόσμο στον Πανάρετο για τις αρετές του και τη γνώση του (Δ 293-294). Λόγω της υποτακτικής σύνταξης που προκαλεί και εισάγει η φόρμουλα ακολουθούν συνήθως περίπλοκες φραστικές περίοδοι που απαιτούν προσοχή κι έτσι αυτή μνημονεύεται πιο εύκολα και αποτελεσματικά. Το ίδιο ισχύει για τον στ. Δ' 331, όπου ξεκινά επίσης μια σύνθετη φραστική περίοδος: «Μ' αν είναι κ' η πλουσιότητα μπορεί στην αφεντιά σου / τόσα πολλά, σαν είχα πει, στα χέρια τα δικά σου / βρίσκεται μόνον η γιατρεία...» – ο Βασιλιάς μπορεί αν θέλει να αποκαταστήσει τον «δούλο» που έχει προσβάλει την τιμή του. Είναι η τρίτη φορά που η Ερωφίλη χρησιμοποιεί τη χτυπητή εισαγωγική φόρμουλα μιας περίπλοκης φραστικής περιόδου στην υποτακτική.

Από δω και μπρος, μέσα στη σκηνή, η χρήση της φόρμουλας κλιμακώνεται. Μόλις 12 στίχους μετά την τελευταία αναφορά της έκφρασης τη χρησιμοποιεί ξανά η Ερωφίλη (Δ'343): «Κι αν έν' και δίχως σου βουλή γι' άντρα μου τον επήρα, / στη νιότη δος το φταίσιμο κ' εις τη δική μου μοίρα». Εδώ η φράση είναι πλέον κοφτή και περιορίζεται σ' ένα δίστιχο. Η φόρμουλα «αν έν'» δεν είναι πια εισαγωγή και προανάκρουσμα σύνθετων ρητορικών σχημάτων αλλά μέρος μιας καλά οργανωμένης επιχειρηματολογίας. Μόλις 17 στίχους παρακάτω η Ερωφίλη αρθρώνει ξανά το επιχειρήμά της με το υποτακτικό αυτό σχήμα: Δ' 361 «Κι αν έν' και τούτο δεν το θες, βάλε στο λογισμό σου / πως είμαι εγώ η βαρόμοιρη παιδάκι μόναχό σου...» – η άτυχη βασιλοπούλα της Μέμφιδος πυκνώνει τα λογικά επιχειρήματα για τη σωτηρία του Πανάρετου. Και μόλις τέσσερις στίχους μετά την ξανακούμε να λέει (Δ'365): «Κι αν είναι και πρικαίνεσαι, γιατί το φταίσιμό μου / τόσα θωρείς πως έκαμε βλάψιμον εδικό μου» – τότε να υπολογίσει, πως «για χάρη κι όχι βλάψιμο» το έχει κάνει. Τολμηρή επιχειρηματολογία για την εποχή της βενετοκρατούμενης Κρήτης, αφού πρεσβεύει το δικαίωμα της ελεύθερης ερωτικής επιλογής για τη γυναίκα. Φτάσαμε τώρα στην κορύφωση της κλιμάκωσης και η χρήση της φόρμουλας έχει πλέον ταυτιστεί στη συνείδησή μας με την ίδια την Ερωφίλη.

Μολοντούτο αυτή η κλιμάκωση συνδυάζεται και με ένα δραματουργ-

γικό τέχνασμα που αποδεικνύει τον Χαρτάτση άλλη μια φορά αξεπέραστο μάστορα στο να μεταφέρει την ψυχολογική παρατήρηση σε γλωσσική διατύπωση: στην αρνητική απάντησή του ο Βασιλιάς, μόλις 10 στίχους παρακάτω, στην κατακλείδα της ρήσης του, θα χρησιμοποιήσει ο ίδιος τη φόρμουλα, η οποία έχει ταυτιστεί τόσο πολύ σ' αυτή τη σκηνή με την Ερωφίλη: Δ' 373 «Μ' αν έν' κ' εσέναν έβλαψε το κόμπωμαν αυτόνο, / κ' εμέ κ' εσένα σήμερα σου τάσσω πως γδικιώνω». Απορρίπτει κάθε σκέψη για συμφιλίωση με την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί με τον παράνομο δεσμό των νέων, αλλά υποσυνείδητα έχει επηρεαστεί από τα λεγόμενα της Ερωφίλης, η οποία χρησιμοποιεί πλέον συναισθηματικά επιχειρήματα. Η επανάληψη από το στόμα του οργισμένου πατέρα έχει σχεδόν ειρωνική λειτουργικότητα: σε άλλο νοητικό επίπεδο επαναλαμβάνει την αγαπητή έκφραση της άτακτης κόρης του που σπύλωσε τη βασιλική του τιμή και επιχειρεί επιπλέον να τον πείσει να κάνει τον αγαπητικό της και γαμπρό του. Έτσι το δίστιχο προσλαμβάνει έναν παρόμοιο σαρκασμό, όπως η ειρωνική φόρμουλα χαιρετισμού στην αρχή της σκηνής Δ' ζ', όπου καλωσορίζει τον «καδενωμένο» Πανάρετο με τα λόγια «Καλώς τον άξο μου γαμπρό, καλώς τονε, να κάμω / καθώς τυχαίνει σήμερα τον όμορφο του γάμο» (Δ'647-648). Σ' αυτό το σημείο γνωρίζουμε πλέον πως θα τον βασανίσει μέχρι θανάτου, και θα κάνει τα μέλη, την κεφαλή και την καρδιά του σ' ένα «βατσέλι» γαμήλιο δώρο στην Ερωφίλη.²⁴

Με το σωστό δραματουργικό ένστικτο ο Χορτάτσης αντιλαμβάνεται πως η φόρμουλα ως μέσο γλωσσικού εντυπωσιασμού και ρητορικής ανάτασης έχει εξαντληθεί. Με την ειρωνεία του Βασιλιά η «γλώσσα» της Ερωφίλης πρέπει να αλλάξει. Η βασιλοπούλα θα χρησιμοποιήσει πλέον τη φόρμουλα μόνο μία φορά, μέσα στη στρατηγική της συγκίνησης του πατέρα της, όταν αυτή έχει πέσει στα γόνατα κι εκείνος δε θέλει να την κοιτάξει καν: Δ' 405 «Κι αν έν' και τούτη δε μπορώ τη χάρη να γνωρίσω, / κιας άφισ με τα πόδια σου να σκύψω να φιλήσω». Η αδιαλλαξία του Βασιλιά έχει φέρει την κατάσταση σε πλήρες αδιέξοδο· μπροστά στην αδυσώπητη πραγματικότητα δεν χωρούν πια άλλες υποτακτικές, που θα μπορούσαν να αρχίζουν με «κι αν έν' και». Όχι άλλα «κι αν». Ο Πανάρετος θα πεθάνει. Η Ερωφίλη δε θα ξαναβάλει στο στόμα της τη φόρμουλα που δεν της έφερε τύχη· τη φόρμουλα εκείνη με την οποία άρχισε τα επιχειρήματά της να πείσει τον άσπλαχνο πατέρα της. Στο υπόλοιπο έργο μόνο ο Βασιλιάς και ο Μαντατοφόρος που θα χρησιμοποιήσουν τη φόρμουλα των υποθέσεων.

Στη Δ' πράξη ο Βασιλιάς επαναλαμβάνει ακόμα δύο φορές τη χαρα-

24. Βλ. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 460-463.

κτηριστική έκφραση της Ερωφίλης (η οποία στήριξε όλη την ελπίδα της στα επιχειρήματα που άρχισαν με «αν έν'»), σε μονόλογό του: Δ' 617 «αν έν' κι ακούσει τού 'θελα» – σε περίπλοκη συντακτική περίοδο, όπου απορρίπτει την επιχειρηματολογία του Συμβούλου του να παραιτηθεί από την εκδίκηση και να εισακούσει τα παρακάλια της κόρης του, καθώς και λίγο μετά, στον στ. Δ' 632, όπου καταστρώνει πλέον το σχέδιο της εκδίκησης: «Μ' αν έν' και διχωστάς αυτό, τέλειο το γδικιωμό μου / μπορώ να κάμω κ' εις αυτή, δεν είν' καλλιιά ν' αφήσω / να ζει σε πρίκαν άμετρη, κ' εισέ καημό περίσσο;» – το «διχωστάς αυτό» αναφέρεται στη δολοφονία της άπιστης θυγατέρας με τα ίδια του τα χέρια· με τα λόγια της παράκλησης της Ερωφίλης ο άπονος πατέρας καταστρώνει το μακάβριο σχέδιο της εκδίκησης με το «γαμήλιο δώρο». Ο Χορτάτσος αποδίδει τη σαδιστική διαστροφή του «Φιλόγονου» με λεκτικό τρόπο, μεταφέροντας το leitmotiv της ικεσίας της Ερωφίλης στο παθολογικό λεξιλόγιο μιας «αποκατάστασης» της τιμής «μέχρις εσχάτων». Σαν ο στοργικός πατέρας να έκρυβε μέσα του κι έναν εν δυνάμει εραστή, που προδόθηκε και τώρα εκδικείται με μανία τον αντεραστή του.²⁵ Το λεξιλόγιο της στοργικής αγάπης και των άδολων οικογενειακών σχέσεων αντιστρέφεται στο ανελέητο λεξιλόγιο του θανατηφόρου μίσους.

Στη φάση της αποκλιμάκωσης η φόρμουλα της υποθετικής πραγματικότητας αποχρωματίζεται και παίρνει την ουδετερότητα της επικής αφήγησης στην αγγελική ρήση του Μανταντοφόρου: Ε' 31 «αν έναι και μιλώντας το δε φρύξει η αναπνιά μου» ξεκινάει την πικρή του «αθιβολή» για τον βασανισμό και τον θάνατο του Πανάρετου, ενώ Ε' 87 μεταδίδει τα λόγια του Πανάρετου προς τον Βασιλιά, όπου αντικρούει το επιχείρημα εκείνου πως έπρεπε να εκδικηθεί: «Μ' αν έναι δίκιος ουρανόσ, ποτέ δε θέλει αφήσει / παρά μιαν ώρα γδίκιωση πλήσα να μας χαρίσει». Αλλά εδώ λείπει το χαρακτηριστικό συνδετικό «και» και το δεύτερο ρήμα. Η επιλογική χρήση του εκφραστικού μέσου είναι φανερή. Δύο φορές τη χρησιμοποιεί ακόμα ο Βασιλιάς: Ε' 242 σε μονόλογο πριν από τη σκηνή της αποκάλυψης του «γαμήλιου δώρου»: «αν έν' κι απού τσ' αθρώπους του θε νά 'ναι αγαπημένος» – επιχείρημα μέσα σε περίπλοκη συντακτική περίοδο, όπου στρέφεται εναντίον της γνώμης, πως καλύτερα είναι για έναν βασιλέα να τον αγαπούν παρά να τον φοβούνται· και

25. Η διδακτορική διατριβή του Δημήτρη Αρμάου απέδειξε πως η υπόθεση της *Orbecche* και της *Ερωφίλης* στηρίζονται σ' ένα πολύ διαδεδομένο μοτίβο της μεσαιωνικής λογοτεχνίας, την ξεριζωμένη καρδιά του σκοτωμένου εραστή, που δίνει ο αιμομίκτης πατέρας στην κόρη του να φάει, γιατί πρόδωσε τον έρωτά του (Δ. Αρμάος, *Καρδιά ξεριζωμένη. Μορφή για εισηγήσεις*, διδ. διατρ., Αθήνα 2003). Το κανιβαλικό μοτίβο αντιστοιχεί εδώ με το «γαμήλιο δώρο».

Ε' 631 λίγο πριν από τον βίαιο θάνατό του από τον χορό των γυναικών, απευθυνόμενος με θυμωμένα λόγια προς τη Νένα («τη δασκάλισσα να κάμεις μετά μένα» Ε' 634), ευρισκόμενος στην έσχατη κορύφωση του παραλογισμού: «Μ' αν έν' και κληρονόμος μου δε βρίσκεται παιδί μου, / τ' όνομα κληρονόμος μου θέλ' είσαι κ' η τιμή μου» – το νόημα του νόμου της τιμής και της κοινωνικής ιεραρχίας (της κληρονομικής μοναρχίας) έχει γίνει γράμμα νεκρό, συνταγή μόνο του θανάτου· η μανία της εκδίκησης δίχως έλεγχο θα θανατώσει και τον ίδιο τον βασιλιά.

«Κι αν έν' και» δεν κατανοήσαμε πως πρόκειται για σημαντική λεκτική και φραστική στρατηγική της επανάληψης και κλιμάκωσης στη δραματοουργία του Χορτάτση, ας επιστρατεύσουμε τους αριθμούς: 22 φορές χρησιμοποιείται μέσα σ' όλο το έργο, οκτώ φορές (παραπάνω από το ένα τρίτο των περιπτώσεων) στη σκηνή Δ'δ', και εκεί επτά φορές από την Ερωφίλη. Ωστόσο leitmotiv της βασιλοπούλας είναι μόνο σ' εκείνη τη σκηνή. Μολοντούτο όσες φορές ο Βασιλιάς χρησιμοποιεί έκτοτε την έκφραση, η χρήση της φόρμουλας υποδηλώνει την ανάμνηση των λόγων της κόρης του, που τον απασχολεί υποσυνείδητα (Δ' 617, Δ' 632, Ε' 242, Ε' 631), διαστρέφοντας όμως σαρκαστικά τα ικετευτικά και στοργικά συμφραζόμενα της έκφρασης. Πρόκειται δηλαδή για μια στρατηγική επανάληψης, που κλιμακώνεται μόλις στη σκηνή Δ'δ': Α' (πράξη) δύο φορές (444, 559), Β' δύο φορές (211, 335), Γ' τρεις φορές (249, 255, 307), Δ' δέκα φορές (247, 289, 331, 343, 361, 365, 373, 405, 617, 632), Ε' τέσσερις φορές. Η χαρακτηριστική έκφραση της υποθετικής πραγματικότητας μοιράζεται στους σκηνικούς χαρακτήρες ως εξής: επτά φορές χρησιμοποιείται από την Ερωφίλη, πέντε φορές από τον Βασιλιά, τρεις φορές από την Ασσιά, δύο φορές (τρεις) από τον Πανάρετο,²⁶ δύο φορές (μία) από τον Μαντατοφόρο, και από μία φορά από τον Καρπόφορο, τον Σύμβουλο και τη Νένα. Παρά την αραιά χρήση πριν από τη σκηνή Δ'δ' η φόρμουλα παίρνει στην ακουστική μνήμη των θεατών/ακροατών/αναγνωστών γρήγορα μια σημαντική θέση, γιατί βρίσκεται συνήθως στην αρχή περίπλοκων φραστικών περιόδων, που απαιτούν οξυμένη προσοχή για να γίνουν κατανοητές. Έτσι προετοιμάζεται το έδαφος για τη συσσωρευτική και κλιμακωτή χρήση της έκφρασης από την Ερωφίλη στην Δ' πράξη, αν και πρωτύτερα δεν την έχουμε ακούσει ούτε μια φορά από το στόμα της. Πρόκειται για τεχνική δραματοουργικού αιφνιδιασμού σε φραστικό επίπεδο· όπως είδαμε, η ενσυνείδητη χρήση του λεκτικού αυτού μέσου επανάληψης και κλιμάκωσης επιβεβαιώνεται και από το γεγονός πως τη χαρακτηριστική αυτή έκφραση δε θα ξανακούσουμε από το στό-

26. Ε' 87 ο Μαντατοφόρος αποδίδει τα λόγια του Πανάρετου.

μα της βασιλοπούλας, αλλά μόνο σαρκαστικά και σε αντεστραμμένα συμφραζόμενα από το στόμα του Βασιλιά. Κατ' αυτόν τον τρόπο μια συμβατική έκφραση, που δεν «ανήκει» στο λεξιλόγιο ενός συγκεκριμένου σκηνηικού προσώπου, στα χέρια του Χορτάση μετατρέπεται σ' ένα μέσο της ποιητικής του αλλά και της δραματουργίας του.

Ειδικά με το τελευταίο παράδειγμα γίνεται φανερό πως υπάρχουν ακόμα μεγάλα περιθώρια για μια ενδελεχέστερη ανάλυση της ποιητικής και της δραματουργίας του μεγάλου ρεθύμνιου δραματουργού. Αλλά και τα άλλα παραδείγματα για τις λεκτικές και φραστικές στρατηγικές που εφαρμόζονται μέσα στην τραγωδία της *Ερωφίλης* φέρνουν στο φως το δραματουργικό ένστικτο του ποιητή, ο οποίος χρησιμοποιεί ποικιλοτρόπως την εναλλαγή των ρυθμών, ελέγχοντας αυστηρά τη συχνότητα των επαναλήψεων και συνθέτοντας τη «μουσική» των κλιμακώσεων και αποκλιμακώσεων που δημιουργούν οι λεκτικές επαναλήψεις. Αυτή η ποιητική διαχείριση των ρυθμών στις επαναλήψεις παρατηρείται τόσο στη μικροκλίμακα ενός χωρίου ή μιας ρήσης ή και μιας σκηνής, όσο και στις μακροδομές του συνόλου του έργου, όπως έχει αποδειχθεί με τη δραματουργική χρήση ορισμένων ομοιοκαταληξιών. Ο πατέρας του νεοελληνικού δράματος, όπως τον αποκαλεί ο Παλαμάς στον πρόλογο της *Τρισεύγενης*, δεν χάνει ούτε στιγμή τον θεατή/αναγνώστη του από τα μάτια του και τη φροντίδα του· ελέγχει συνεχώς τη ροή της πληροφόρησης προς αυτόν, αλλά λαμβάνει υπόψη του και τη στάθμη και τις δυνατότητες της μνήμης του, το τι μπορεί να θυμάται σε κάθε στιγμή του έργου από τα προηγούμενα, όχι μόνο στο δραματουργικό επίπεδο αλλά και στο καθαρά γλωσσικό ποιητικό επίπεδο του κειμένου. Η *Ερωφίλη* αποδεικνύεται, όσο βαθύτερα προχωρεί η ανάλυσή της, ολοένα και περισσότερο το μέγα μάθημα της νεοελληνικής δραματουργίας.