

ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΑ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΥΓΕΝΑ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΜΟΝΤΣΕΛΕΖΕ

Δύσκολα μπορεί να αποδείξει κανείς την πατρίδα ενός παραμυθιού ή ακόμα και τις χρονικές του ρίζες. Σαν τους ιχνηλάτες, οι ερευνητές ακολουθούν τα ίχνη τους, τα οποία όμως είναι πάντα μεταγενέστερα της φυσικής παρουσίας που τα προκάλεσε, ενώ και οι μετακινήσεις τους από τόπο σε τόπο, ακριβώς λόγω του προφορικού διαύλου τους και της πλαστικότητας που παρουσιάζουν, είναι αρκετά ρευστές και γι' αυτό δύσκολα υπάγονται σε περιοδολογήσεις και οριοθετήσεις. Πρέπει να αρκεστούμε στα υπάρχοντα στοιχεία, στις καταγραφές, τις μαρτυρίες, τις αναφορές των περιηγητών και των ερευνητών, τις λογοτεχνικές διασκευές, για να αποκτήσουμε κάποια εικόνα της γενετικής εξέλιξης και της διακειμενικής διάστασης του παραμυθιού.

Ο θεματικός κύκλος του μύθου της *Κουτσοχέρας* είναι εντυπωσιακά ευρύς. Οι γεωγραφικές συντεταγμένες του τύπου 706 στον κατάλογο Aarne - Thompson καλύπτουν σχεδόν όλη την υφήλιο από την Ινδία ως τη Λατινική Αμερική.¹ Οι καταγραφές βεβαίως πυκνώνουν με τους υποτύπους (706C, 712). Από την άλλη μεριά, οι χρονικές αναγωγές μάς οδηγούν στον 11ο αιώνα και στην περιοχή της Βόρειας Αγγλίας², όπου ο βασιλιάς πατέρα του παραμυθιού είναι ακόμα «σκοτεινός» και θέλει να παντρευτεί την κόρη του, η οποία αναγκάζεται να εγκαταλείψει το σπίτι της, για να αποφύγει τις ανόσιες ορέξεις του πατέρα της. Αργότερα, και με την κάθοδο του παραμυθιού στην ηπειρωτική Ευρώπη και στην ιταλική χερσόνησο, ο βασιλιάς «φωτίζεται» περισσότερο και εξευγενίζεται, συνάδοντας με τη χριστιανική δεοντολογία, ενώ το βάρος του κακού χρεώνεται στη δεύτερη σύζυγό του και μητριά της μικρής κόρης.³

1. Βλ. Antti Aarne - Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Ελσίνκι 1961, σσ. 240-241.

2. Βλ. Stih Tompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Μιλάνο, Saggiatore, 1967, σσ. 177-178. Ίσως δεν είναι συμπτωματικό το ότι οι Aarne και Thompson, ό.π., σ. 241, σημειώνουν 98 φιλανδικές παραλλαγές.

3. Ο Vittì, τόσο στο πρώτο του σχετικό άρθρο «Προεισαγωγικά στην Ευγένια», *Κρητικά Χρονικά* 14 (1960) 435-451, κυρίως 441-442, όσο και στην Εισαγωγή στην έκδοση της Ευγένιας του 1965 (*Teodoro Montselese Ευγένια*, επιμ. Mario Vittì [Seminario di Greco moderno, 2], Νάπολη, Istituto Universitario Orientale 1965, σσ. 20-21) εύλογα παραπέμπει στον Herman Suchier, *Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi Sire de Beaumanoir*, τ. 1-2, Παρίσι 1884-

Εντούτοις, η αρχική γραμμή του αιμομικτικού κινδύνου διατηρείται επίσης, τόσο στην προφορική παράδοση των παραμυθιών, όσο και στις λογοτεχνικές διασκευές που δέχεται ο μύθος, όπως το ποιητικό ρομάντσο *La Manekine* του Philippe de Rémi.⁴ Στην ιταλική χερσόνησο το παραμύθι γνωρίζει μεγάλη εξάπλωση⁵ και περνά γρήγορα τόσο στα *Miracoli della gloriosa Vergine Maria* (ειδικότερα στο κεφ. 11 που επιγράφεται «Come la Gloriosa Vergine Maria campò da molte insidie una figliuola de uno Imperadore, alla quale gli era state tagliate le mani»⁶), όσο και στο ρεπερτόριο των λαϊκών παραστάσεων (με τις δύο εκδοχές του, την παλαιότερη με τον «σκοτεινό» πατέρα στη *Sacra Rappresentazione di Santa Uliva*⁷ και τη νεότερη με τη μοχθηρή μητριά στη *Sacra Rappresentazione di Stella*⁸), αλλά και στην προφορική παράδοση των Βαλκανίων, με την παραμυθική του μορφή. Από τα *Miracoli* αντλεί πιθανότατα και ο Αγάπιος Λάνδος όταν γράφει το αφήγημα «Περί της Βασιλίσσης της Φραγκίας, ής τας κεκομμένας χείρας ιάτρευσεν η παντοδύναμος Δέσποινα» στο βιβλίο του *Αμαρτωλών σωτηρία* που πρωτοεκδίδεται στη Βενετία το 1641.⁹

Στον ελληνικό χώρο το παραμύθι εμφανίζεται σε πολλές περιοχές και σε ενδιαφέρουσες παραλλαγές. Στο Αρχείο χειρογράφων του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών έχουν καταγραφεί 39 παραλλαγές από 22 περιοχές της χώρας (συμπεριλαμβανομένης και της Μ. Ασίας).¹⁰ Επιπλέον, στο αρχείο του Γ. Μέγα έχουν κατα-

1885. Βλ. και την «Εισαγωγή» στην πρόσφατη έκδοση του έργου (*Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε, 1646, παρουσίαση Mario Vitti, φιολογ. επιμ. Giuseppe Spadaro, Αθήνα, Οδυσσεάς 1995, σ. 16*).

4. Βλ. Suchier, ό.π. Για τη λογοτεχνική παράδοση του παραμυθιού βλ. τη μονογραφία του H. Däumling, *Studie über den Typus des Mädchens ohne Hände innerhalb des Konstanze-Zyklus*, Μόναχο 1912.

5. Οι Aarne - Thompson, ό.π., σ. 241, σημειώνουν 70 παραλλαγές, παραπέμποντας στον D'Aronco, *Le fiabe di magia in Italia*, Udine 1957.

6. Βλ. M. Vitti, «Προεισαγωγικά στην Ευγένια», ό.π., σσ. 442-443.

7. Βλ. την πρόσφατη έκδοση του Francesco Corna da Soncino, *Historia della regina Oliva*, επιμ. Silvia Marchi, Πίζα - Ρώμη, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

8. Βλ. M. Vitti, «Προεισαγωγικά στην Ευγένια», ό.π., σ. 442, και την Εισαγωγή του στην έκδοση της Ευγένιας το 1995, ό.π., σ. 20.

9. Βλ. Βιβλίων ωραιότατον καλούμενον Αμαρτωλών Σωτηρία, συντεθέν εις κοινήν των Γραικών διάλεκτον παρά Αγαπίου μοναχου του Κρητός, του εν Αγίω Όρει του Άθω ασκήσαντος, επιμ. Β. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 2000, θαύμα ΙΑ', σσ. 348-352, με βάση τη βενετική έκδοση του 1851. Ο E. Legrand (*Recueil de contes populaires grecs traduits sur les textes originaux*, Παρίσι, Ernest Leroux, 1881, σσ. 241-256) θεωρεί ότι το αφήγημα του Αγάπιου Λάνδου (με τις πολλές επανεκδόσεις που γνώρισε μέχρι και τον 19ο αιώνα) υπήρξε η πρότυπη βάση για τα ελληνικά παραμύθια. Σημειώνει ωστόσο ότι ο έλληνας λόγιος θα είχε στα χέρια του κάποια ιταλική απομίμηση της *Manekine* του Philippe de Rémi (σ. xix).

10. Προέρχονται από την Τήνο (έξι παραλλαγές, Aarne - Thompson 706, 882), την Ηλεία (3, AT 706, 706C, 510B), τη Μεσσηνία (3, AT 510C, 433B+706, 883+A855C), την

λογογραφηθεί 40 παραλλαγές 38 περιοχών, από την Καλαβρία¹¹ ως την Κύπρο, τη Μ. Ασία και την Κωνσταντινούπολη – χωρίς τα στοιχεία της πρώτης πηγής να συμπίπτουν πάντα με αυτά της δεύτερης.¹² Και στις δύο πηγές πάντως αναφέρεται μια παραλλαγή από τη Ζάκυνθο (AT 706), με αριθμό 118 στη συλλογή του Νικολάου Πολίτη και αριθμό 839 στα χειρόγραφα της Ακαδημίας.¹³

Όταν λοιπόν η Ευγένια γράφεται πριν από το 1646 στη Ζάκυνθο, μπορούσε ήδη να στηριχτεί σε μια πλούσια παράδοση λαϊκών, θρησκευτικών και λογοτεχνικών κειμένων. Έτσι, το έργο του Μοντσελέζε εντάσσεται σε ένα ευρύτατο και πολύπλοκο διακειμενικό πεδίο της ευρωπαϊκής ιστορίας. Από το πεδίο αυτό θα εξεταστούν εδώ ορισμένα αντιπροσωπευτικά κείμενα: (1) η παραλλαγή της Κουτσοχέρας όπως σώζεται από τους αδελφούς Grimm, (2) η παραλλαγή της Κέρκυρας, όπως διασώθηκε και μεταφράστηκε από τον J. Boulanger,¹⁴ (3) η παραλλαγή της Ζακύνθου, όπως αποθησαυρίστηκε το 1888, (4) το κείμενο από τη θεατρική *Sacra Rappresentazione di Stella*, (5) το αφήγημα του Αγάπιου Λάνδου και (6) το ίδιο το θεατρικό έργο Ευγένια του Θεόδωρου Μοντσελέζε.

1. «Το κορίτσι με τα κομμένα χέρια»

Η γερμανική εκδοχή του μύθου, όπως διασώζεται από τους αδελφούς Grimm (αριθμ. 31),¹⁵ έχει ως εξής: Ένας φτωχός μυλωνάς κόβει ξύλα στο δάσος, όταν τον σταματά ένας γέρος και του προτείνει να σταματήσει να

Αρκαδία (3, AT 706, 706C, 510B+706C), τον νομό Ιωαννίνων (3, AT 510B+706C, 712), Αιτωλοακαρνανίας (2, AT 706) και Θεσπρωτίας (2, AT 510B+706C, 712), την Αχαΐα (2, AT 706, 510B+706C), τη Μήλο (2, AT 706, 706C), τη Ζάκυνθο (AT 706), τη Μ. Ασία (AT 706) και τον Πόντο (AT 706), την Κίμωλο (AT 510B+706C+709), τη Λέσβο (AT 707+712), την Κέα (AT 883C+706), τη Νίσυρο (AT 712) και τη Λέρο (AT 709+706C), το Ρέθυμνο (AT 706) και το Λασιθί (AT 709+712), τη Λάρισα (AT 706), τη Λακωνία (AT 706) και τη Νάξο (AT 706). Ας σημειωθεί ότι στον κατάλογο Aarne - Thompson, ό.π., σ. 241, σημειώνονται μόνο έξι παραλλαγές. Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από εδώ τη συνάδελφο και φίλη Μαριλένα Παπαχριστοφόρου για τη βοήθειά της στον τομέα του ανέκδοτου υλικού, το οποίο η ίδια καταγράφει και επεξεργάζεται, την Κατερίνα Πολυμέρου-Καμηλάκη, διευθύντρια του Κέντρου, καθώς και τον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Μιχάλη Μερακλή για τις υποδείξεις τους.

11. Καταγράφεται στη *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, τ. 1-2, Ρώμη 1893-1894, σσ. 51-56, ως *La donna dale mani mozze*.

12. Βλ. *Η Κουλοχέρα ή η κακιά μητριά* (παραμυθικός τύπος AT 706), στο Α. Αγγελοπούλου - Α. Μπρούσκου, *Επεξεργασία παραμυθικών τύπων και παραλλαγών AT 700-749*, Γ. Α. Μέγας, *Κατάλογος ελληνικών παραμυθιών-2*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 1994, σσ. 53-66.

13. Η καταγραφή έγινε στο χωριό Μαχαιράδο στις 18 Ιουλίου του 1888.

14. Βλ. J. Boulanger, *Les contes de ma cuisinière*, Παρίσι, Gallimard, 1935, σσ. 125-131.

15. Βλ. *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*, τ. 1, Αθήνα, Άγρα, 1995, σσ. 270-279.

κουράζεται άσχοπα, αφού αυτός μπορεί να τον κάνει πολύ πλούσιο. Μοναδικό αντάλλαγμα: ο μυλωνάς να του δώσει ό,τι έχει μέσα στην αυλή του. Η συμφωνία κλείνεται και, μόνο όταν γυρίζει στο σπίτι του ο μυλωνάς, συνειδητοποιεί από τα λόγια της γυναίκας του ότι ο γέρος ήταν μεταμορφωμένος ο διάβολος και ότι το αντάλλαγμα δεν είναι η μοναδική μηλιά που έχει στον κήπο του, αλλά κάτι πολύ σπουδαιότερο: η μοναδική του κόρη, η οποία, την ώρα της συμφωνίας, καθάριζε την αυλή. Αυτή η παγίδευση του αφελή πατέρα, πραγματικά «διαβολική», μένει χωρίς συνέπειες για τρία χρόνια. Μετά τη λήξη της προθεσμίας όμως, ο διάβολος έρχεται και απαιτεί την πληρωμή του. Η πρώτη προσπάθεια απόκτησης της κόρης αποβαίνει άκαρπη. Ο «Πονηρός» εξηγεί το γιατί: «Μην της δώσεις σταγόνα νερό, να μην μπορέσει να πλυθεί. Γιατί όταν είναι καθαρή, δεν έχω δύναμη να την πλησιάσω» (σ. 272). Ο γνωστός συμβολισμός της ψυχικής αγνότητας μέσω της καθαρότητας του σώματος και δη των χεριών, γίνεται εδώ το κλειδί που θα ανοίξει απευθείας τον πυρήνα της υπόθεσης του παραμυθιού. Γιατί τα χέρια συνεχίζουν να είναι καθαρά και στην επόμενη προσπάθεια του διαβόλου, γι' αυτό και κόβονται, πάλι όμως χωρίς αποτέλεσμα, αφού οι πληγές παραμένουν καθαρές από τα δάκρυα της κοπέλας. Η δοκιμασία του πατέρα απέδειξε τη δειλία του. Αντιθέτως, η δοκιμασία της κόρης του ήταν επιτυχής: αποδείχθηκε η αγνότητα και η πίστη της. Το παραμύθι, ακολουθεί λοιπόν τη δική της γραμμή. Φεύγει από το σπίτι, δεν μπορεί να μείνει άλλο εκεί όπου προδόθηκαν τα ιδανικά στα οποία πιστεύει. Θα ξεκινήσει να γυρίσει τον κόσμο, σαν τους τυπικούς ανδρικούς ήρωες των παραμυθιών. Πρώτος σταθμός, μία ακόμα δοκιμασία: αυτή της πείνας. Η υπερφυσική δύναμη όμως τώρα της συμπαρίσταται στο πρόσωπο ενός αγγέλου. Αυτή η δύναμη τη βοηθά να λύσει το πρόβλημα της πείνας και, μέσω αυτής της λύσης, να γνωριστεί με τον βασιλιά που θα την παντρευτεί.

Έτσι κλείνει ο πρώτος κύκλος της περιπέτειας της κοπέλας: από μια ήρεμη και «αφελή» κατάσταση περνάει στην κρίση (διπλή δοκιμασία: η μεγάλη δοκιμασία του ακρωτηριασμού και η μικρότερη της πείνας) και μετά στην ευτυχία, καθώς γίνεται σύζυγος βασιλιά και μητέρα. Από εδώ αρχίζει ο δεύτερος κύκλος της δοκιμασίας της: ο σύζυγός της φεύγει, κατά το στερεότυπο μοτίβο των παραμυθιών, σε πόλεμο. Η κοπέλα μένει μόνη και απροστάτευτη. Η μητέρα του βασιλιά τού στέλνει ένα γράμμα για να τον πληροφορήσει για τη γέννηση του γιου του. Ο διάβολος βρίσκει ευκαιρία να επέμβει για δεύτερη φορά, αλλάζοντας το γράμμα, ενώ ο αγγελιαφόρος αποκοιμάται. Ο βασιλιάς μαθαίνει ότι η γυναίκα του γέννησε ένα τέρας. Το γράμμα που στέλνει ως απάντηση ζητάει φροντίδα για τη γυναίκα του. Ξανά ο διάβολος αλλάζει το γράμμα, ενώ ο μα-

ντατοφόρος για άλλη μια φορά αποκοιμείται. Η μητέρα παίρνει έτσι την εντολή να σκοτώσει τη νύφη της. Στέλνεται δεύτερο γράμμα, αλλά με την ίδια διαδικασία η απάντηση γίνεται τώρα πιο φρικιαστική: η μητέρα πρέπει να κόψει τη γλώσσα και να βγάλει τα μάτια της κοπέλας και μάλιστα να τα κρατήσει ως απόδειξη. Τίποτα από αυτά δεν γίνεται χάρη στην ευσπλαχνία της μητέρας. Στη θέση της κοπέλας, που φεύγει μακριά με το παιδί της για να σωθεί, θυσιάζεται μια ελαφίνα. (Τυπική, ήδη από τη μυθική Ιφιγένεια, η αντικατάσταση στη θυσία ανθρώπου από ζώο). Έτσι η αληθινή θυσία γίνεται συμβολική και η βία εξωθείται μακριά από τους ανθρώπους. Πάλι το δάσος γίνεται ο χώρος της κρίσης. Ο χώρος όπου βιώνεται ο έσχατος κίνδυνος, αλλά και η ελπίδα της σωτηρίας. Εξού και η προσευχή στον Θεό. Η λύση δίδεται από τον δεύτερο άγγελο του παραμυθιού που περιθάλλει την κοπέλα. Ύστερα από επτά χρόνια ο Θεός τής ξαναδίνει τα χέρια της. Το ίδιο χρονικό διάστημα χρειάζεται και ο βασιλιάς για να βρει τη γυναίκα του. Χωρίς να έχει φάει ή να έχει πει τίποτα, τη συναντά στην καλύβα όπου μένει και ξανασιμίζουν.

Οι Grimm χρησιμοποιούν σε ένα κείμενο 258 αράδων, τον ευθύ λόγο στο ένα τρίτο της έκτασης του παραμυθιού (87 αράδες), δίνοντας αρκετά έντονη αίσθηση του παρόντος και της άμεσης δράσης και εγγύτητα στη δραματική φόρμα, αφού τα πρόσωπα της αφήγησης μπορούν συχνά να εκφράζονται άμεσα, χωρίς τη μεσολάβηση του αφηγητή. Μάλιστα, από τις δώδεκα ενωτικές φράσεις του τύπου «... τότε της αποκρίθηκε» ή «Είπε τότε...», που εμφανίζονται στο κείμενο θα μπορούσαν να λείψουν οι ένδεκα, αφού ο λόγος που ακολουθεί είναι αρκούτσως χρωματισμένος από το ομιλούν πρόσωπο, τις ιδιότητες και τις πράξεις του.¹⁶ Μερικές ρήσεις σε ευθύ λόγο είναι κάπως εκτεταμένες, ενώ κατανέμονται σε 38 σημεία του κειμένου και σε όλα τα πρωτεύοντα πρόσωπα (ο διάβολος και ο πατέρας, μητέρα και κόρη, κηπουρός και παπάς, βασιλιάς, γιός του και μητέρα του, κοπέλα-άγγελος).

Στην παραλλαγή αυτή θα πρέπει να σημειωθεί ο αρνητικός χρωματισμός του πατέρα, ο οποίος εξαιτίας του άπληστου χαρακτήρα του περνά τη δοκιμασία του διαβόλου και παγιδεύεται, χάνοντας μάλλον και την εκτίμηση της κόρης του: η ηθικοπλαστική αλληγορία εδώ είναι πρόδηλη. Εύστοχα χρησιμοποιείται για τον σκοπό αυτό και η αναλογία των τριών χρόνων: τα τρία χρόνια της ήρεμης ζωής είναι λίγα και περνούν πολύ

16. Δύο παραδείγματα. «Αλλά τι αξία έχει μια μηλιά; Με τόσα που μας έδωσε μια χαρά να του τη χαρίσουμε!» – «Αχ, άντρα μου» [είπε τότε η γυναίκα τρομαγμένη] «ο γέρος αυτός ήταν ο Διάβολος ο ίδιος» (σ. 271). «Πού το ξέρεις πως ήμουν βασίλισσα;» [Κι η κοπέλα αποκρίθηκε:] «Είμαι άγγελος και μ' έστειλε ο Θεός να φροντίσω εσένα και το παιδί σου» (σ. 276).

γρήγορα, όπως λίγη και σύντομη είναι η χαρά του εύκολου πλουτισμού. Θα πρέπει να σημειωθεί τέλος και η αξιοποίηση δύο συμβολισμών: α. το πλύσιμο των χεριών, που παραπέμπει στην αγνότητα της ψυχής και β. τα επτά χρόνια της δοκιμασίας των δύο συζύγων, που παραπέμπει στην ολότητα του χώρου και του χρόνου, στον εσωτερικό ρυθμό της ζωής, άρα και στην κρυφή δύναμη εξέλιξής της.¹⁷

2. Η παραλλαγή της Κέρκυρας

Στο παραμύθι που διέσωσε και μετέφρασε στα γαλλικά ο J. Boulanger, ο πατέρας είναι ένας πλούσιος άνθρωπος που χάνει τη γυναίκα του και παντρεύεται για δεύτερη φορά. Η κόρη του η Βγενίτσα¹⁸ είναι απaráμιλλης ομορφιάς και επισύρει τα βέλη του φθόνου από τη μητριά της. Κατά την απουσία του συζύγου της, διατάζει έναν υπηρέτη να πάρει μια βάρκα και να οδηγήσει τη Βγενίτσα ανοιχτά στη θάλασσα. Εκεί θα πρέπει να της κόψει τα χέρια, ώστε να μην μπορεί να κολυπήσει, και να την πετάξει στο νερό για να πνιγεί. Το κλάμα της κοπέλας προκαλεί τον οίκτο του επίδοξου φονιά της, ο οποίος την αφήνει με κομμένα τα χέρια πάνω σε έναν ύφαλο και φεύγει. Περνούν δύο μέρες πείνας και δίψας και την τρίτη ημέρα εμφανίζεται από μακριά ένα πλοίο. Η οπτική γωνία αλλάζει, η αφήγηση μεταφέρεται στο πλοίο, απ' όπου ο καπετάνιος περνά στην αρχή την κοπέλα για πουλί και το βασιλόπουλο, στο οποίο ανήκει το πλοίο, για λουλούδι. Η Βγενίτσα επιβιβάζεται στο πλοίο και δεν αργεί να τους μαγέψει όλους με τη συμπεριφορά και την ομορφιά της, μεταξύ αυτών και το βασιλόπουλο, το οποίο και την παντρεύεται. Ζουν ευτυχισμένοι στο βασίλειό του και η κοπέλα μένει έγκυος. Αν το παιδί είναι κορίτσι θα το ονομάσουν Ευτυχίτσα.

Στο σημείο αυτό το σκηνικό αλλάζει και μαζί του το ψυχολογικό κλίμα. Έχει τελειώσει ο πρώτος κύκλος δοκιμασίας και αρχίζει ο δεύτερος. Γι' αυτό η σκηνοθεσία μεταφέρεται στο πατρικό σπίτι όπου γυρίζει ο πατέρας της Βγενίτσας από το ταξίδι του και πληροφορείται από τη γυναίκα του τον υποτιθέμενο θάνατο της κόρης του. Η ικανότητα της μητριάς να κλαίει κατά βούληση, όχι μόνο πείθει τον πατέρα, αλλά προκαλεί αγανάκτηση και στον ίδιο τον αφηγητή, ο οποίος «βγαίνει» πίσω από την τυ-

17. Βλ. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Παρίσι, Robert Laffont, 1982, σσ. 860-865.

18. Η κοινή ονομασία των ηρωίδων στο παραμύθι και στο δράμα του Μοντσελέζε πιθανώς εκφράζει κάποιον συσχετισμό, ο οποίος όμως δεν μπορεί να διασαφηνιστεί. Ο λαϊκός δημιουργός ενδέχεται να γνωρίζει το έργο του Ζακυνθινού δραματουργού ή, αντιστρόφως, ο Μοντσελέζε να αντλεί όχι μόνο από την ιταλική, αλλά και από την επανησιακή παράδοση.

πική λειτουργία του και παίρνει θέση εναντίον της γυναίκας: «— OÙ donc est ma fille? Demanda-t-il à la marâtre. — Morte, hélas! Dieu lui pardonne! Ce disant, la méchante femme se mit à verser tant de larmes (car elle avait le don de pleurer à volonté) que son mari crut devoir la consoler. Ah! quelle hypocrite, cette femme!»¹⁹ Περισσότερες λεπτομέρειες δεν δίνονται, αφού δεν είναι απαραίτητες. Η ταφή όμως δεν είχε γίνει όπως έπρεπε, γι' αυτό ο πατέρας αποφασίζει να καλέσει πολύ κόσμο να παραστεί. Ανάμεσά τους βεβαίως, όπως και αναμενόταν, είναι και το βασιλόπουλο.

Ακολουθεί μια γρήγορη εναλλαγή σκηνικών. Πρώτα στο παλάτι του βασιλόπουλου, όπου η Βγενίτσα έχει γεννήσει δίδυμα, ένα αγοράκι και ένα κοριτσάκι. Χαρούμενη η πεθερά της, γράφει τα καλά νέα στον γιο της. Ύστερα η σκηνή και πάλι στο σπίτι του πατέρα, όπου εκτυλίσσεται η γνωστή αλλαγή των επιστολών, μόνο που το βασιλόπουλο δεν παίρνει ποτέ το γράμμα της μητέρας του. Αντιθέτως, η μητριά πείθει τον αγγελιοφόρο ότι θα του το δώσει και γράφει η ίδια μian απάντηση προς τη μητέρα του βασιλόπουλου. Η Βγενίτσα, λέει, είναι εγκληματίας και γι' αυτό της έκοψαν τα χέρια. Θα πρέπει λοιπόν να την πετάξουν μαζί με τα παιδιά της σ' ένα βάραθρο για να πεθάνουν από πείνα. Αν σε άλλα παραμύθια η ραδιουργία της μητριάς διευκολύνεται από την κούραση του αγγελιοφόρου, αλλά και την αδυναμία του στο ποτό, εδώ διευκολύνεται από την αφελεία του να μην παραδώσει ο ίδιος το γράμμα στον παραλήπτη του. Το γράμμα παραλαμβάνει τελικά ο υπουργός του βασιλόπουλου (και όχι η μητέρα του), ο οποίος από λύπη δεν πετάει την κοπέλα στο βάραθρο, αλλά την κατεβάζει προσεκτικά με ένα σχοινί. Όταν επιστρέφει το βασιλόπουλο και μαθαίνει τι έγινε αρρωσταίνει και πέφτει στο κρεβάτι. Ο ίδιος ο Θεός βρίσκει τη Βγενίτσα να κλαίει και να προσεύχεται και της δίνει πίσω τα χέρια της. Με το κλείσιμο του δεύτερου κύκλου δοκιμασίας, το ζευγάρι ξανασμίγει, η κοπέλα αποκαλύπτει στον άντρα της τα εγκλήματα της μητριάς της, αυτός γράφει στον πεθερό του και εκείνος καιεί ζωντανή τη μητριά σε ένα βαρέλι με πετρέλαιο.

Ας σημειωθεί ότι η παραλλαγή αυτή της Κέρκυρας υπογραμμίζει την άρνηση της κοπέλας να αποκαλύψει το μυστικό της. Η ρητή αυτή αναφορά επιστά την προσοχή του αναγνώστη στο νόημα που μπορεί να έχει η σιωπή στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ας σημειωθεί επίσης ότι η Βγενίτσα, σιωπηλή, λιτή, πιστή και αξιαγάπητη πάντα, καταφέρνει στο τέλος να συνομιλήσει με τον Θεό, ο οποίος παρουσιάζεται μπροστά της «avec sa grande barbe».²⁰ Το κείμενο του Boulanger είναι συντομότερο από αυτό

19. Βλ. Boulanger, ό.π., σ. 127.

20. Βλ. ό.π., σ. 130.

των Grimm, αριθμεί μόλις 160 αράδες, εκ των οποίων οι 40 (25%) ανήκουν στον ευθύ λόγο. Σε είκοσι διαφορετικά σημεία η αφήγηση δίνει χώρο στον ευθύ λόγο. Στις 18 περιπτώσεις έχουμε ρεπλίκες των προσώπων, (όλα τα πρωτεύοντα πρόσωπα λαμβάνουν απευθείας τον λόγο, η μητριά, περισσότερο από όλους, ο πατέρας και η Βγενίτσα, το βασιλόπουλο και η μητέρα του, ο καπετάνιος, ο υπουργός και, βεβαίως, ο Θεός), σε μία έχουμε εσωτερική μονολογική ρήση, που μεταφέρει στον αναγνώστη τη σκέψη της μητριάς και τον φόβο της μήπως αποκαλυφθεί στον σύζυγό της, και σε άλλη μία παρατίθεται το περιεχόμενο της επιστολής σε ευθύ, πάντα, λόγο.²¹

3. Η ζακυνθινή Κουτσοχέρα

Στη ζακυνθινή εκδοχή ο πατέρας της Κουτσοχέρας είναι βασιλιάς. Παίρνουμε μια πρώτη γεύση της οικογενειακής ζωής με το βασιλικό ζεύγος να κυβερνά ένα μεγάλο κράτος – αν κρίνουμε από το γεγονός ότι λίγο αργότερα του «πολεμάνε την καλύτερη χώρα». Η κόρη τους πηγαίνει στο σχολείο μιας δασκάλας. Η βασίλισσα όμως πεθαίνει και η δασκάλα που το πληροφορείται αρχίζει ιδιαίτερες περιποιήσεις στην κοπέλα για να κερδίσει την αγάπη της, πράγμα που γίνεται. Όταν ο βασιλιάς αποφασίζει να ξαναπαντρευτεί, η πίεση της κόρης του τον αναγκάζει να επιλέξει τη δασκάλα. Έρχεται ο πόλεμος, φεύγει ο βασιλιάς και η δασκάλα δίνει εντολή σε δύο δούλους να οδηγήσουν την κοπέλα «στο πλέον άγριο βουνό· κόψτε τση το κεφάλι και φέρετέ το εδώ». Οι δούλοι δεν χρειάζονται κλάματα και θρήνους για να λυπηθούν την κοπέλα· αρκούνταν στον ακρωτηριασμό των χεριών, για να αποφύγουν μόνο την οργή της κυράς τους, και ύστερα φεύγουν. Ο πρώτος κύκλος δοκιμασίας κλείνει με την άφιξη ενός βασιλόπουλου που έχει βγει για κυνήγι. Η γνωστή κατάληξη του έρωτα και του γάμου επαναλαμβάνεται και εδώ.

Ο δεύτερος κύκλος ανοίγει με αλλαγή σκηνικού: «Ας αφήσουμε τώρα ετουτουνούς εδώ και ας έρθουμε εις τη βασίλισσα».²² Επιστρέφουμε λοιπόν στο παλάτι, με την είσοδο του βασιλιά και τις επευφημίες του λαού του. Ο πόλεμος έχει τελειώσει, προφανώς με νίκη, η χαρά είναι μεγάλη, αλλά γρήγορα επισκιάζεται από τα νέα για την κόρη του: έχει φύγει, πληροφορεί η μητριά, με έναν βαρελά. Άρα δεν έχει πεθάνει, όπως στις προηγούμενες παραλλαγές. Στο χειρόγραφο του Κ.Ε.Ε.Α. της Ακαδημίας

21. Βλ. ό.π., σ. 129.

22. Για λόγους ευκολίας οι παραπομπές γίνονται από τη δημοσίευση του παραμυθιού στο παράρτημα της πρόσφατης έκδοσης της *Ευγένας*, ό.π., σσ. 127-130· κυρίως σ. 129. Σημειώνουμε ότι το παραμύθι είχε δημοσιευτεί και στην έκδοση του 1965, ό.π., σσ. 116-118.

Αθηνών υπάρχει στο σημείο αυτό μια σημείωση του καταγραφέα. Μας πληροφορεί ότι οι βαρελάδες ήταν πλανόδιοι πωλητές νερού και ότι γυρίζαν στους δρόμους της πόλης φορτωμένοι με το βαρέλι στην πλάτη τους. Πρέπει μάλλον να υποθέσουμε ότι για τη βασιλική υπερηφάνεια, το να φύγει η βασιλοπούλα με έναν τέτοιο άνθρωπο ισοδυναμούσε προφανώς με συμβολικό θάνατο. Από την άλλη μεριά, η μητριά φοβόταν και να προφέρει ακόμα τη λέξη «θάνατος». Ας μην ξεχνούμε την ταπεινή κοινωνική θέση από την οποία ανήλθε στο αξίωμα της βασίλισσας, αλλά και τον θρασύδειλο χαρακτήρα της που την αποτρέπει να πει την «αλήθεια».

Η συνέχεια είναι γνωστή. Για να διασκεδάσει τη θλίψη του ο βασιλιάς δίνει ένα μεγάλο γεύμα, καλώντας όλους τους βασιλιάδες, συμπεριλαμβανομένου και του γαμπρού του. Ο λαϊκός αφηγητής αρχίζει εδώ να αλλάζει διαδοχικά σκηνές: πρώτα στο παλάτι του πατέρα, ύστερα στο παλάτι του βασιλόπουλου, όπου δίδονται οι οδηγίες για φροντίδα της κοπέλας και μετά πάλι στο παλάτι του πατέρα, όπου αρχίζει το μεγάλο γεύμα. Εκεί έρχεται ο δούλος με τα νέα για τη γέννηση των δύο αγοριών του βασιλόπουλου. Ακολουθεί η αλλαγή της γραφής από τη μητριά, ενώ ο δούλος τρώει. Η κοπέλα είναι μια κακιά γυναίκα, γράφει, και τα παιδιά δεν είναι του βασιλόπουλου. Το γράμμα φτάνει στα πεθερικά της Κουτσοχέρας, ακολουθεί η έξοδος στο δάσος με τα δύο παιδιά, η παράκληση στον Θεό²³ και το θαύμα, η συνάντηση του ζεύγους και η συνειδητοποίηση της αλήθειας. Το βασιλόπουλο ζητάει από τον πεθερό του την άδεια να διοργανώσει στο δικό του το παλάτι ένα δεύτερο γεύμα για τους βασιλιάδες. Εκεί διηγείται όλη την ιστορία, γίνεται η αναγνώριση της κόρης από τον πατέρα και η αποκάλυψη των ραδιουργιών της μητριάς. Η ποινή επιβάλλεται από όλους τους βασιλιάδες: «... εφέρανε τέσσαρα άλογα βαρβάτα και την εδέσανε οπίσω από τσι ορές τους και την αλογοσύρανε».²⁴

Το δημοσιευμένο κείμενο εκτείνεται σε 134 αράδες, εκ των οποίων οι 54 καταλαμβάνονται από τον ευθύ λόγο των προσώπων (περίπου 40%). Συνολικά 30 φορές ο πλάγιος λόγος δίνει τη θέση του στον ευθύ και ο λαϊκός αφηγητής στα «δραματικά» πρόσωπα του παραμυθιού (βασιλιάς-πατέρας, κόρη, μητριά, βασιλόπουλο και γονείς του, δούλοι και λαός).

Από τις τρεις παραλλαγές που εξετάστηκαν εδώ, η ζακινθινή παρουσιάζει την ισχυρότερη τάση προς τον άμεσο λόγο των προσώπων και τη δραματικότητα των καταστάσεων. Παρουσιάζει όμως και πιο έντονα τα

23. «Θε μου, ιδές την κατάσταση μου, ιδές την απερπισία μου. Τώρα άλλος από Σε δεν μπορεί να με βοηθήσει. Δώσ' μου τα χέρια μου για να μπορέσω να αναστήσω ετούτα τα άκακα», ό.π., σ. 129.

24. Βλ. ό.π., σ. 130.

γλωσσικά στοιχεία της λαϊκής καταγωγής της, δεδομένου ότι είναι κείμενο ανεπεξέργαστο, που προέρχεται δηλαδή απευθείας από επιτόπια καταγραφή, χωρίς να έχει δεχθεί τη συγγραφική φροντίδα των Grimm ή του Boulangier. Έτσι εξηγούνται φράσεις όπως «Αφού εφύγανε δεν εφύγανε πολλή ώρα» ή παρεμβάσεις του ίδιου του αφηγητή όπως: «εδώ πα εξαστόχησα να σας ειπώ» ή ακόμα λέξεις της ζακυνθινής διαλέκτου, τις οποίες ο καταγραφέας εξηγεί ενίοτε στο χειρόγραφο.²⁵

4. Η Sacra Rappresentazione di Stella

Η *Sacra Rappresentazione di Stella*, που εκδόθηκε για πρώτη φορά στα 1495 και μέχρι το 1692 γνώρισε 27 εκδόσεις,²⁶ είναι ένα κείμενο 1302 ομοιοκατάληκτων στίχων, προοριζόμενο για ένα από τα προσφιλέστερα λαϊκά θεάματα στην Ιταλία, και απηχεί σαφώς τη μεγάλη παράδοση της Κουτσοχέρας. Δεν θα πρέπει ωστόσο να παραγνωρισθεί και η παράλληλη παράδοση των αφηγήσεων για θαύματα της Θεοτόκου, οι οποίες ακμάζουν στη Γαλλία ήδη από τον 12ο αιώνα (*Miracula Virginis*) και στην Ισπανία από τις αρχές του 13ου αιώνα (*Milagros de Nuestra Señora*). Επίσης δεν πρέπει να υποτιμηθούν οι αναγωγές στα δραματικά στοιχεία της λειτουργίας ή στις *laudes*, τα δραματοποιημένα εγκώμια μετά τον όρθρο. Σε σύγκριση όμως με τα αγγλικά Μυστήρια, οι *Sacre Rappresentazioni* έχουν ασφαλώς χαλαρότερους δεσμούς με τους εκκλησιαστικούς κύκλους και πιο έντονους με τις τοπικές λαϊκές παραδόσεις. Χαρακτηρίζονται από ηθοπλαστικούς στόχους, γρήγορη δράση χωρίς ψυχολογικές εμβυθύνσεις, παρεμβολή ευτράπελων στοιχείων και μουσικών αναπτύξεων. Η Στέλλα είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτού του λαϊκού θρησκευτικού θεάτρου. Η διαίρεση του κειμένου σε αυτοτελή τμήματα είναι σχεδόν ανύπαρκτη, αφού μόνο κάποιες σκηνικές οδηγίες δηλώνουν τις αλλαγές στον χώρο και τον χρόνο.

Ο Άγγελος προετοιμάζει τους θεατές για την παρακολούθηση ενός «σπουδαίου θαύματος της μητέρας Μαρίας». Η δράση ξεκινάει με τον Αυτοκράτορα να αναγγέλλει την αναχώρησή του για πόλεμο. Καλεί τη

25. Η λέξη «παντσέλι», λ.χ., που απαντάται στη σ. 128 του δημοσιευμένου κειμένου, στο χειρόγραφο ερμηνεύεται από τον καταγραφέα ως «σημαία».

26. Βλ. E. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Φλωρεντία 1961, σσ. 279 κ.ε. Εδώ χρησιμοποιείται η πιο προσιτή έκδοση του κειμένου από τον Alessandro d'Ancona, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, vol. III*, Φλωρεντία, Successori le Monnier, 1872, σσ. 317-359. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές Π. Δ. Μαστροδημήτρη και Γερ. Γ. Ζώρα, καθώς και τον Γ. Πηλείδη, που με βοήθησαν να βρω το κείμενο στη Βενετία, και τη θεατρολόγο Ειρ. Μουντράκη, που μου εμπιστεύθηκε το προσχέδιο της μετάφρασής της, της πρώτης που γίνεται στα ελληνικά.

Βασίλισσα για να της εμπιστευθεί την εξουσία και την αγαπημένη του κόρη (στ. 1-56). Μια περιέργη σκηνή και συνάμα μια μηδαμινή αφορμή κάνουν τη Βασίλισσα να νιώσει φοβερό φθόνο για την προγονή της. Στον κήπο του παλατιού δύο έμποροι βλέπουν τη Στέλλα και εγκωμιάζουν την ομορφιά της. Είναι το αστέρι της Άρτεμης ανάμεσα στους άλλους πλανήτες, το όνομά της απλώνεται σαν μια ιδέα, αφού η φύση έκανε τον κόπο να δημιουργήσει αυτή τη γυναίκα. «Σίγουρα, αν αντέξει στη ζωή αυτή η γυναίκα, / θα αφαιρέσει τη φήμη από τη Βασίλισσα» (στ. 72-73).²⁷ Διορατικότητα των κοσμογυρισμένων εμπόρων; Πρόρρηση για τα δεινά που θα υποστεί η όμορφη κοπέλα; Λειτουργική παρέμβαση δύο δευτερευόντων προσώπων για τη συναίσθηματική υποκίνηση της δράσης; Το σίγουρο είναι ότι η Βασίλισσα αντιδρά αμέσως, εκδηλώνοντας τον βαθύ φθόνο της για τη Στέλλα. Ανοίγει έτσι ο πρώτος κύκλος δοκιμασίας για την κοπέλα. Καλεί τους δύο έμπιστους υπηρέτες της, Αρνάλντο και Ούγκο, και τους ζητεί να σκοτώσουν με επώδυνο θάνατο την κοπέλα. Προφασίζεται ότι την έχει δει να ατιμάζει το κορμί της και να παραδίδεται στη λαγνεία – ένα από τα σοβαρότερα αμαρτήματα της εποχής – και υπόσχεται πλούσια ανταμοιβή. Δεν πρέπει όμως να μαθευτεί το αμάρτημα ούτε και η τιμωρία της, για να μην καταρρακωθεί ο πατέρας της και εκτεθεί στους ξένους. Απόδειξη του θανάτου της θα είναι τα δύο κομμένα χέρια της. Όλα αυτά λέγονται με την υποκριτική επίκληση στην ηθική ακεραιότητα και την υβριστική αναφορά στους θείους νόμους (στ. 104-159).

Οι δύο υπηρέτες είναι πλέον δραματικά πρόσωπα και όχι μόνο αφηγηματικές μορφές, έχουν ένα μερίδιο δράσης και κάποιο χαρακτηριστικό βάρος. Η σκιαγράφηση τους επομένως είναι πιο έντονη. Η αποστολή τους δεν τους αποθαρρύνει. Θα κάνουν αστεία καθώς θα ταξιδεύουν σε όλη τη Γαλλία, (με την έμμεση αυτή διδασκαλία μαθαίνουμε και έναν από τους χώρους δράσης), αφού θα μπορούν να διατάζουν πλέον όλους τους άλλους υπηρέτες. Ακολουθεί άλλη μία μικρή σκηνή στο παλάτι, όπου οι δύο υπηρέτριες συνειδητοποιούν την απουσία της Στέλλας και προαισθάνονται το κακό που πρόκειται να συμβεί. Μιλούν προφητικά για πέτρες, μαχαίρι και φωτιά, που όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, είναι τα όργανα του πόνου και του θανάτου και, φοβισμένες μήπως αναμειχθούν, αποφασίζουν να φύγουν γρήγορα από το Παρίσι (στ. 176-183).

Αλλαγή σκηνικού: οι υπηρέτες οδηγούν τη Στέλλα στο δάσος και της αποκαλύπτουν τις διαταγές που έχουν λάβει. Ακολουθεί η έκκληση και ο θρήνος στην Παναγία: οι υπηρέτες νιώθουν κάποιον οίκτο και περιορίζονται μόνο στον ακρωτηριασμό των χεριών. Ο λαϊκός συγγραφέας επιμέ-

27. «Certo se in vita dura questa dama, / Alla reina ancor torrà la fama».

νει κάπως στην περιγραφή της φρικιαστικής πράξης, βάζοντας την κοπέλα να οδύρεται και να παρακαλεί την Παναγία να αμβλύνει τους οικτρούς πόνους (στ. 256-263):

*Καθώς της κόβουν τα χέρια, η Στέλλα βγάζει μια κραυγή,
και με μεγάλο πόνο λέει:*

*Ω αγία Παρθένα, Μεγαλόχαρη και σπλαχνική,
βοήθησε με την βασανισμένη δούλη σου:*

μόνο σε σένα ελπίζω, Μαρία

που πάντα ήσουν και είσαι προστάτιδά μου·

απάλυνε τον πόνο μου τόσος που είναι·

αφού γεννήθηκα τόσο άτυχη,

Ο μόνος που μου μένει είσαι εσύ, μη μ' εγκαταλείψεις,

σ' αυτόν τον δρόμο των δοκιμασιών.

Παρά τον οίκτο που έδειξε λίγο πριν, ο Αρνάλντο της λέει ότι γι' αυτόν όλα όσα γίνονται δεν είναι παρά ένα παιχνίδι με τη βία. Τα λόγια του αποδεικνύονται αληθινά όταν, αφού εγκαταλείπει τη Στέλλα στο δάσος και παραδώσει τα κομμένα χέρια στη βασίλισσα, θα προσπαθήσει να κλέψει τον σύντροφό του και στη συνέχεια θα τον σκοτώσει.

Αλλαγή σκηνικού και προσώπων. Βρισκόμαστε στη Βουργουνδία, όπου ο Δούκας δίνει την άδεια στον γιο του να βγει για κυνήγι. Είναι πια σε ηλικία στην οποία μπορεί να ξεκινήσει η διαδικασία ενηλικίωσης (στ. 296-303). Το σκηνικό αλλάζει πάλι, για να βρεθούμε στο δάσος με τη Στέλλα που θρηνεί, καθώς αιμορραγούν τα χέρια της. Γίνεται η συνάντηση με το βασιλόπουλο και φεύγουν για το παλάτι. Στον δρόμο τής ζητάει πληροφορίες, όμως εκείνη του απαντά: «Ευτυχισμένος να είσαι, μην με ρωτάς, / γιατί ένα μαχαίρι μου μπήγεις στην καρδιά.

Γι' αυτήν εδώ τη δοκιμασία που περνάω / κόρη αληθινή της δυστυχίας είμαι» (στ. 348-351). Φτάνουν κάποια στιγμή στο παλάτι και ο γιος έχει να δείξει στον πατέρα το περίεργο «θήραμα» από το κυνήγι του. Η αλληγορία εδώ είναι εμφανής και προοικονομείται έτσι η έκβαση της γνωριμίας των δύο νέων: η διαδικασία της ωρίμανσης του νέου συνδυάζεται με τη συνάντησή του με τη Στέλλα, τη γυναίκα που θα παντρευτεί. Με ενδιάμεσες δύο σκηνές κίνησης, ακολουθεί μια σατιρική σκηνή (στ. 376-446), με κωμικοτραγικό χαρακτήρα, που αντλείται μάλλον από τις μεσαιωνικές φάρσες, με τη «θεραπεία» που ασκούν οι δύο φιλονικούντες γιατροί, τη στιγμή που η Στέλλα προσεύχεται για να σταματήσουν οι πόνοι της (στ. 431-442):

Τώρα η Στέλλα θεραπευμένη, (το πρώτο θαύμα;) γονατίζει
 ευχαριστώντας την Παρθένο Μαρία (και όχι τους γιατρούς):
 Πάντα να σε υμνούν και να σε ευχαριστούν,
 Μητέρα και κόρη του ευλογημένου Θεού:
 αυτός που καταφεύγει πάντα σε σένα,
 ποτέ δεν μπορεί να χαθεί, αυτό είναι το αποτέλεσμα.
 Δόξα αναμφισβήτητη της ζωής μου,
 γλυκύτητα της καρδιάς μου, πηγή χαράς και αγάπης,
 Έτσι όπως εγώ είμαι, στην αγάπη σου κρατιέμαι
 για αυτό και ζω, και στο εξής ως είμαι δούλη σου.
 Ο πρώτος γιατρός παίρνει την άδεια (να μιλήσει):
 Βλέπεις, κύριε, πως αυτή η νεαρή
 από την δική μας επιμελή θεραπεία
 είναι ελεύθερη, γιατρεμένη, υγιής και διαυγής·
 Δεν χρειάζεται πια σ' αυτήν να επιστρέψουμε.

Αυτή η σατιρική σκηνή δίνει την πρώτη ανάλαφρη πνοή στο κείμενο και προετοιμάζει τις ευχάριστες στιγμές του γάμου, που θα εκτυλιχθούν στους στ. 487-518, παρά την αρχικά ψυχρή και κυνική αντίδραση του άρχοντα-πατέρα.²⁸

Μετά τον γάμο, η κλασικιστική αισθητική θα έθετε χωρισμό πράξεων: εδώ θα άρχιζε λογικά η δεύτερη πράξη. Στην πραγματικότητα, εδώ ανοίγει ο δεύτερος κύκλος δοκιμασίας για τη Στέλλα. Αλλαγή σκηνικού: στο παλάτι του Αυτοκράτορα. Η επιστροφή του άρχοντα υποκινεί τις εξελίξεις. Θλιμμένη η Βασίλισσα ανακοινώνει την εξαφάνιση της Στέλλας, αφήνοντας αρνητικά υπονοούμενα. Ένα lapsus της γλώσσας προδίδει τον παλιό φθόνο: *Mi fui levata, e vennemi in pensiero / Andare a visitar suo corpo adorno, / Si come usata molte volte m'ero* (στ. 528-530)²⁹. Αυτό το «suo corpo adorno» συνδηλώνει τα κίνητρα των ενεργειών της και ανατρέπει όλη την ψευδολογία της. Η ειρωνεία του φραστικού ολισθήματος συνδυάζεται με την ειρωνεία των προσώπων. Την πιο σωστή συμβουλή ο Αυτοκράτορας δεν θα την ακούσει, βεβαίως, ούτε από τη γυναίκα του ούτε από τους ευγενείς της αυλής του, αλλά από έναν υπηρέτη, ο οποίος θα ακολουθήσει μια λαϊκή σοφιστική σκέψη, που όμως είναι πολύ εύστοχη: εάν η Στέλλα έχει πεθάνει, θα βρίσκεται τώρα μακριά από τον δύσομο

28. «Η καρδιά μου θλίβεται από μελαγχολία, / Σκεπτόμενος πως θες να πάρεις / Κάποια που δεν ξέρεις ποια είναι. [...] / Αυτή δεν αρμόζει στην ευγένειά σου. / Κόψε τις άνομες σκέψεις, τις ταπεινές και κούφιας / Ανορθώσου, γιατί αυτή δεν έχει χέρια» (στ. 464-470).

29. «Σηκώθηκα, και ήρθα / έπεσα σε σκέψεις / Να πάω να επισκεφθώ το όμορφο κορμί της, / Όπως πολλές φορές συνήθιζα να κάνω».

τούτον κόσμο και κοντά στον Θεό. Εάν δεν έχει πεθάνει και ζει, ο ίδιος ο Θεός θα αποκαλύψει στον πατέρα της τις απάτες ή τα λάθη που έχουν γίνει. Ποιος ο λόγος της μαύρης θλίψης;³⁰ Πάντως η ειρωνεία των καταστάσεων είναι ισχυρότερη. Μοχλός της δράσης θα γίνει η Βασίλισσα, τη στιγμή που η ίδια δεν θέλει πλέον καμία δράση. Θα προτείνει να διοργανωθεί ένα κονταροχτύπημα για να διασκεδάσει τα βαριά συναισθήματα του συζύγου της (στ. 575-590).

Αυτή η διοργάνωση της γκιόστρας προϋποθέτει όχι μόνο πολλές αλλαγές σκηνικών και μεγαλύτερα ανθρώπινα σύνολα επί σκηνής, (αφού, επιπλέον, της γκιόστρας προηγείται το τοίγεο, ομαδική μάχη πέντε αντιπάλων από την κάθε πλευρά)³¹, αλλά και μεγάλα χρονικά άλματα. Θα πρέπει να φύγουν οι αγγελιαφόροι από τη Γαλλία στη Βουργουνδία και την Αγγλία, να μεταφέρουν το μήνυμα, αυτό να συζητηθεί στις εκεί αυλές, να ληφθεί η απόφαση της αποστολής (ο Δούκας της Βουργουνδίας θα στείλει το βασιλόπουλο), και να φτάσουν οι «γειτονικοί πρίγκιπες» πίσω στο αυτοκρατορικό παλάτι – και όλα αυτά σε διάρκεια λίγων στίχων (στ. 615-662). Γίνονται οι απαραίτητες διαπιστεύσεις των αρχόντων προς τον αυτοκράτορά τους (στ. 663-678) και αρχίζει ο αγώνας, η έκβαση του οποίου θα βρει νικητή το βασιλόπουλο να κάθεται στη δεξιά πλευρά του Αυτοκράτορα (στ. 679-710). Η σκηνή που έπεται (στ. 711-734) επαναφέρει το σκηνικό στο παλάτι της Βουργουνδίας, καταναλώνοντας όμως άσκοπα χρόνο από τη δραματική αφήγηση, αφού η αναγγελία της γέννησης των δύο αγοριών της Στέλας θα μπορούσε να γίνει απευθείας στη μητριά ή στο βασιλόπουλο. Ακολουθεί η σκηνή στη Γαλλία, με την εξαπάτηση του υπηρέτη, την αλλαγή της γραφής από τη Βασίλισσα (στ. 735-854) (εδώ έχουμε αφήγηση γεγονότων που γνωρίζουν οι θεατές και ένα ιδιαίζον παιχνίδι ενημέρωσης: ο αγγελιαφόρος γνωρίζει το περιεχόμενο του γράμματος που φέρνει, αλλά δεν το γνωρίζει όταν πηγαίνει πίσω την απάντηση). Η διαβίβαση του αλλοιωμένου μηνύματος στον δούκα της Βουργουνδίας προκαλεί την εξορία της Στέλλας στο δάσος, για άλλη μια φορά. Είναι μοιχαλίδα και πρέπει να σκοτωθεί, αλλά οι

30. «Άγιε Αυτοκράτορα, εάν αυτή έφυγε / Από αυτόν τον δύστυχο κόσμο τον γεμάτο βάσανα, / Έχει αφήσει δύσοσμη σάρκα και οστά, / Και έχει ανέβει στα αγγελικά έδρανα / Εάν όχι, ο Θεός, που μπορεί, / Θα σου αποκαλύψει τα λάθη και τις απάτες. / Έτσι που να λάβεις ανακούφιση, και να σου δοθεί γαλήνη / Γι' αυτό που έγινε, έτσι που στον Κύριο ν' αρέσει.» (στ. 551-558).

31. Για τη γκιόστρα βλ. την πρόσφατη μελέτη του Β. Πούχνερ, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», στον τόμο *Βαλκανική θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1994, σσ. 103-150, με τη σχετική βιβλιογραφία.

Βαρόνοι του Δούκα προτείνουν μια πιο ουδέτερη στάση (στ. 855-926).³² Επανέρχεται λοιπόν το σκηνικό του δάσους. Η Στέλλα θρηνεί λιγότερο για τον εαυτό της και περισσότερο για τα δύο της παιδιά (στ. 927-962). Κρατάμε τα λόγια της για την ανθρώπινη τύχη: *Però chi di fortuna ha il vento in poppa / Pensar, considerare al miser voglia, / E ch'ella vogle come al vento foglia*.³³ Ένας μοναχός που εμφανίζεται θα την παρηγορήσει και θα της δώσει καταφύγιο σε μία κρύπτη. Η Στέλλα εκεί προσεύχεται στην «αγνή Βασίλισσα των ουρανών» για σωτηρία, η Παναγία εμφανίζεται, προλέγει το ευτυχισμένο μέλλον της και της δίνει πίσω τα χέρια της «στον παράδεισο για σένανε φτιαγμένα» (στ. 1002). Η Στέλλα την ευχαριστεί και υπόσχεται να την υπηρετεί σε όλη της τη ζωή.

Ακολουθούν τρεις αλλαγές σκηνικού: πρώτα στη Γαλλία, όπου το βασιλόπουλο ζητάει άδεια αναχώρησης από τον Αυτοκράτορα (στ. 1015-1022), μετά στη Βουργουνδία, όπου μαθαίνει τα γεγονότα από τον πατέρα του (στ. 1023-1070) και, τέλος, στο δάσος Ρομιτάνο (στ. 1071-1118), όπου περιπλανιέται για να βρει τη γυναίκα του. Εκεί συναντά τον μοναχό και αυτός τον οδηγεί στη γυναίκα του. Μετά από ευχαριστίες προς την Παναγία φτάνουν ξανά στη Βουργουνδία. Ο γιος μιλάει με σκληρά λόγια στον πατέρα, ο οποίος όμως είναι πολύ χαρούμενος με την έκβαση που πήραν τα πράγματα. Ακολουθεί γλέντι με γεύμα και μουσική, κατά τη διάρκεια του οποίου η Στέλλα αποκαλύπτει για πρώτη φορά το μυστικό της (στ. 1159-1182), ύστερα από σιωπή 896 στίχων. Τότε ήταν «καιρός» για να σωπαίνει, (το γιατί θα το εξετάσουμε αργότερα), τώρα όμως θέλει να τους μαλακώσει την καρδιά και να τους αποτρέψει από άλλα λάθη. Το βασιλόπουλο, αποφασισμένο να αποδώσει δικαιοσύνη, ζητάει από τον πατέρα του να επισκεφτεί αυτοπροσώπως, ως γαμπρός του πλέον, τον Αυτοκράτορα, αφήνοντας ανάμεσα στους στίχους του και το ηθικό δίδαγμα: «*E siesi messo in punto ogni matrona/ In uno stante, acciò che 'l tempo avanzi*» (στ. 1196-1197).³⁴

32. Το σύνθετο πλέγμα της νομοθεσίας εκείνης της εποχής για τις άπιστες γυναίκες έχει οπωσδήποτε ιστορικό και κοινωνικό ενδιαφέρον. Λέει χαρακτηριστικά ένας από τους βαρόνους, απευθυνόμενος ασφαλώς σε λαϊκό κοινό: «Κύριε, εγώ διάβασα ήδη πάνω από ένα νόμο, / Εκεί όπου τέτοια απόφαση βγήκε: / Κάποιος σε θάνατο σκληρό την καταδικάζει, / Και άλλοι θέλουν να την πετροβολήσουν. / Άλλος με άλλο τρόπο θα την κανονίσει. / Όποιος θέλει τη γαμά, και μετά την φυλακίζει. / Επομένως υπάρχουν πολλές γνώμες / Πρωτότυπες, με επιχειρήματα» (στ. 879-886).

33. «Όμως όποιος της τύχης τον άνεμο έχει στο στήθος / να σκέφτεται, να έχει στο μυαλό του και την κακή της θέληση / γιατί αυτή γυρίζει όπως το φύλλο στον άνεμο» (στ. 948-950).

34. «Και να είναι στη θέση της κάθε κυρία / Σε μια στιγμή, για να κυλήσει [= προχωρήσει] ο καιρός».

Αλλάζει και πάλι το σκηνικό για να βρούμε τους δύο νέους στη Γαλλία μπροστά στον Αυτοκράτορα. Το βασιλόπουλο παρουσιάζει την κόρη στον πατέρα της και η Στέλλα, επαναλαμβάνοντας τα ήδη γνωστά στους θεατές γεγονότα, αφηγείται την ιστορία της. Έπεται η τιμωρία της «κίβδηλης», όπως την αποκαλεί ο Αυτοκράτορας, Βασίλισσας, που πρόκειται να «έχει τον θάνατο της καστανιάς», να καεί στη φωτιά. Λίγο πριν από το τέλος, αυτή βρίσκει το κουράγιο να εκφωνήσει στο κοινό το ηθικό δίδαγμα του έργου: «όποιος ξεγελάει ξεγελιέται» (στ. 1274). Το έργο κλείνει με τις ευχαριστίες του αυτοκράτορα προς τον Θεό και την απονομή βασιλικής εξουσίας στην κόρη και στον γαμπρό του.

Ο Vitti διατείνεται σωστά ότι η Στέλλα είναι θρυμματισμένη σε πολλά τμήματα, από ανάγκη να μεταφερθεί επί σκηνής το παραμύθι.³⁵ Για να επιτευχθεί αυτό δημιουργούνται πολυάριθμες μικρές σκηνές λίγων στίχων και υπερβαίνεται κάθε λογική χρονικής διαδοχής και χωρικής μετακίνησης. Από το λαϊκό θέατρο όμως δεν μπορούμε να περιμένουμε την αυστηρότητα, την ισορροπία και τη γεωμετρία της λόγιας (κλασικιστικής) δραματουργίας. Η λαϊκή υπόσταση του κειμένου εξηγεί άλλωστε και τις χοντροκομμένες προσωπογραφίες, που μοιάζουν μάλλον με μονοκονδυλιές, και τα διογκωμένα συναισθήματα των χαρακτήρων, που αποβλέπουν στον εντυπωσιασμό ενός λαϊκού ακροατηρίου, συνηθισμένου να βλέπει ζωντανές στη σκηνή τις αγαπημένες του ιστορίες.

5. Η Μαρία του Αγάπιου Λάνδου

Το βιβλίο του Αγάπιου Λάνδου (του Κρητός) *Αμαρτωλών σωτηρία* πρωτοεκδίδεται το 1641 και γνωρίζει έκτοτε πολλές εκδόσεις. Γράφεται για να βοηθήσει τους αμαρτωλούς να σωθούν μέσω της διδασκαλίας της εκκλησίας. Γι' αυτό και η γλώσσα του είναι απλή και αρκετά κατανοητή για το ελληνικό κοινό του 17ου αιώνα, μολονότι επηρεάζεται από τη λόγια και την εκκλησιαστική παράδοση. Οι πηγές του Λάνδου βρίσκονται στην Αγία Γραφή, στα *Συναξάρια* και στα *Μηνιαία* της εκκλησίας, στο *Λαυσαϊκό* με τους βίους των ασκητών και των εκκλησιαστικών πατέρων, πιθανότατα στα *Miracoli*, αλλά και σε διηγήσεις της τοπικής (κρητικής) παράδοσης, οπωσδήποτε όμως και σε ένα έργο του Ιωάννη Μορεζίνου, όπως έχει δείξει η Ελένη Κακουλίδη-Πάνου.³⁶ Το έργο διαιρείται σε τρία

35. Βλ. Vitti, «Προεισαγωγικά στην *Ευγένια*», ό.π., σ. 447.

36. Βλ. Ελ. Κακουλίδη-Πάνου, *Συμβολές. Νεοελληνικά μελετήματα*, Ιωάννινα 1982, σ. 146, σημ. 16. Σε μεταγενέστερη εργασία της μελετήτριας εξετάζεται διεξοδικά το πρόσωπο και το έργο του Ιωάννη Μορεζή(ί)νου και δημοσιεύονται τμήματα από διάφορα έργα του· βλ. Κακουλίδη-Πάνου, «Ο Ιωάννης Μορεζήνος και το έργο του», *Κρητικά Χρονικά* 22,

μέρη: το πρώτο περιλαμβάνει τα αμαρτήματα και τα αποτελέσματα που προκαλούν· το δεύτερο αφιερώνεται στην εξομολόγηση, τη θεία Κοινωνία και τη μέλλουσα κρίση, ενώ το τρίτο παρουσιάζει τα θαύματα της Παναγίας.³⁷

Σε αυτό το τρίτο μέρος του βιβλίου του, που τιτλοφορείται «Θαυμάσια της υπεραγίας Θεοτόκου», ο Αγάπιος Λάνδος, περιλαμβάνει στο ενδέκατο θαύμα που αφηγείται την ιστορία της Κουτσοχέρας. Το κείμενο αυτό αποτελεί μια συμπυκνωμένη και γι' αυτό πιο απέριτη εκδοχή της *Sacra Rappresentazione di Stella*. Στα λογοτεχνικά σταυροδρόμια διαφορετικών παραδόσεων συναντούμε αυτές τις γοητευτικές αντιστροφές: το θεατρικό κείμενο που σχηματίστηκε από παραμυθικές και μυθιστορηματικές αφηγήσεις, γίνεται το ίδιο αφετηρία για να δημιουργηθεί μία νέα αφήγηση, θρησκευτική αυτή τη φορά, αλλά με εξίσου μεγάλη λαϊκή εμβέλεια. Οι αντιστροφές αυτές συχνά ανανεώνουν το ενδιαφέρον για τα λογοτεχνικά θέματα και μοτίβα και γίνονται αφετηρία για την παραγωγή νέων έργων.

Το κείμενο της Βασιλίσσης της Φραγκίας παρουσιάζει ελάχιστες και επουσιώδεις διαφοροποιήσεις από το αντίστοιχο της Στέλλας. Η κόρη του βασιλιά λέγεται τώρα Μαρία (ακόμα εγγύτερα στα ορθόδοξα πρότυπα). Στην αρχή της αφήγησης υπάρχει μία ανεπαίσθητη μομφή προς τον πατέρα, γιατί διάλεξε για δεύτερη σύζυγό του μια γυναίκα, «η οποία όσον ήτον εύμορφος εις το σώμα, τόσο ήτον εις την ψυχήν άσχημος» (σ. 348). Οι δούλοι, που αναλαμβάνουν να διεκπεραιώσουν τα σκοτεινά σχέδια της μητριάς, είναι κάπως πιο ανθρωπίνιοι από τους αντίστοιχους της

1970, σσ. 7-78, και ως παράρτημα σσ. 389-506. Το έργο, απ' όπου αντλεί ο Λάνδος, είναι τα *Εγκώμια της αειπαρθένου Μαρίας εκ πάσης της αγίας Γραφής συλλεχθέντα, έχοντα υπόθεσιν ή θεμέλιον το ρητόν του σοφού Σολομώντος το κείμενον παρά τω Άσματι των Ασμάτων*, το «Ιδού η κλίνη του Σολομών, εξήκοντα δυνατοί κύκλω αυτής από δυνατών (υιών) Ισραήλ, πάντες κατέχοντες ρομφαίαν, δεδιδραγμένοι πόλεμον» ή εν συντομία *Κλίνη Σολομώντος*, μια εκτενής συναγωγή θαυματικών διηγήσεων συνθεθεμένη γύρω στα 1593-1599, που σώζεται σε αρκετά, όχι πάντα πλήρη, χειρόγραφα του 16ου και 17ου αιώνα – όπερ και αποδεικνύει τη διάδοση του έργου την περίοδο αυτή. Βλ. επίσης Γ. Κεχαγιόγλου, *Πεζογραφική ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος Ι. Από το τέλος του Βυζαντίου ως τη Γαλλική Επανάσταση, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 275-297, ιδίως σσ. 276-291.

37. Για το έργο του Αγάπιου Λάνδου βλ. Στ. Μπαϊρακτάρης, *Αγάπιος Λάνδος ο Κρης: ο πολυγραφώτατος τροφοδότης των ψυχών κατά τους χρόνους της Τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1970, και τη διδ. διατρ. της Δέσποινας Κωστούλα, *Αγάπιος Λάνδος ο Κρης: συμβολή στη μελέτη του έργου του*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Φιλοσοφική Σχολή, 1982· Η. Eideneier, «Αγάπιος Λάνδος ο Κρης και ο δημώδης πεζός λόγος του 17ου αιώνα», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο Κρήτης 1996, Ηράκλειο 2000, σσ. 225-232.

Στέλλας. Γι' αυτό και δεν υπάρχει καμία διαμάχη μεταξύ τους για την αμοιβή. Η συνάντηση με το βασιλόπουλο, η πρώτη αντίδραση του πατέρα στη θέληση του γιου του να παντρευτεί μια γυναίκα που πιθανώς «είναι τινός αγροίκου παιδί», αλλά και όλα τα γεγονότα που συνθέτουν τον πρώτο κύκλο δοκιμασίας είναι όμοια με εκείνα της Στέλλας. Χαρακτηριστικό είναι ότι όπως η Βγενίτσα και η Στέλλα, έτσι και η Μαρία αρνείται καθαρά να αποκαλύψει το μυστικό της και προτιμά τη σιωπή. Από την άλλη μεριά όμως, ο βασιλιάς και πατέρας της Μαρίας είναι περισσότερο καχύποπτος απέναντι στη δεύτερη γυναίκα του, όταν ακούει τις εξηγήσεις της για την εξαφάνιση της κόρης του: «Ο δε εθρήνει απαρηγόρητα και είχεν υποψίαν εις την βασιλίσσαν, αμή δεν εφανέρωσε την γνώμην του, έως να μάθη το βέβαιον. Έστειλεν ανθρώπους εις διαφόρους τόπους να ερευνηθούν» (σ. 350). Είναι παράξενο, αλλά ένα θρησκευτικό κείμενο επιζητεί περισσότερο την αληθοφάνεια, ως προς το σημείο αυτό, απ' ό,τι ένα λαϊκό κείμενο.

Εκτός των σημείων αυτών, οι διαφοροποιήσεις της Μαρίας ως προς τη Στέλλα οφείλονται στον εντονότερο θρησκευτικό χαρακτήρα της και στην επίταση της συνακόλουθης ηθικοδιδασκτικής της στόχευσης. Έτσι ο αφηγητής αφήνει να του «ξεφύγει» η αναφώνηση: «(ω των μεγίστων θαυμασιών σου Δέσποινα)» (σ. 351). Στηλιτεύεται πιο θερμά η μητριά, που «συνέλαβε πόνον, και έτεκεν ανομίαν», για τη λαγνεία που δείχνει απέναντι στον νεαρό νικητή του ιπποδρομίου, ο οποίος φυσικά δεν είναι άλλος από τον άντρα της προγονής της. Τα πρόσωπα προσεύχονται και ευχαριστούν τον Θεό πιο συχνά, ενώ στο τέλος η αφήγηση δεν ξεχνά να συμπεριλάβει έναν ναό προς τιμή της Παναγίας, αλλά και τις αγαθοεργίες της ηρωίδας προς τους φτωχούς, τις οποίες έκανε ιδιοχείρως – ως υπογραμμίσουμε αυτήν τη λέξη – αφού τα χέρια, με τα οποία έδινε βοήθεια, δεν ήταν δικά της, όπως ούτε και τα αγαθά που μοίραζε. Η Μαρία δεν εξαντλείται στην παραδειγματική τιμωρία της μητριάς, αλλά, καθώς ενδιαφέρεται ρητά και για τη χρηστότητα του ανθρώπινου βίου, επεκτείνεται και στη ζωή της ηρωίδας μετά το πέρας των περιπετειών της.

Η συγγένεια της Στέλλας και της Μαρίας επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ανάμεσα στη δυτική παράδοση του μύθου της Κουτσοχέρας και στην Ελλάδα είχε ήδη δημιουργηθεί ένα γεφύρωμα, μια σχέση, που θα μπορούσε να αποδώσει και νέους καρπούς. Αυτό και έγινε. Δίπλα στις δύο αυτές γυναικείες μορφές έρχεται να προστεθεί η Ευγένια, η οποία εκδίδεται πέντε μόλις χρόνια μετά την πρώτη έκδοση της Μαρίας.

6. Η *Ευγένια* του Μοντσελέζε

Στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία από τις δύο κύριες γραμμές της ευρωπαϊκής παράδοσης: της λαϊκής και της θρησκευτικής. Το λαϊκό στοιχείο των παραμυθιών της *Κουτσοχέρας* (της γλώσσας, των αφηγηματικών τρόπων, των δομικών αρθρώσεων) κυριαρχεί στη *Στέλλα* και αμβλύνεται κάπως στη *Μαρία*, για να δώσει τη θέση του στην ηθική και θρησκευτική διδασκαλία. Όμως είναι και εδώ δραστικό, όπως και το θρησκευτικό στοιχείο ανιχνεύεται εύκολα και στα λαϊκά αφηγήματα, αλλά και στη *Στέλλα*. Από την ύστερη χρονική της τοποθέτηση, η *Ευγένια* συγκεραυνεί τα δύο στοιχεία. Εξάλλου, οι ομοιότητες και οι αντιστοιχίες της *Στέλλας* και της *Ευγένιας* έχουν εντοπιστεί από τον Vitti από πολύ νωρίς.³⁸ Το θέμα της συνδυάζεται πάντα με τη λατρεία της Παναγίας, αλλά δεν παύει να διατηρεί όλη τη λαϊκή της βάση στη γλώσσα, τη δομή και στους αφηγηματικούς τρόπους και μάλιστα σε τέτοιον βαθμό, ώστε να έρχεται πολύ κοντά στα παραμύθια. Υπό το πρίσμα αυτό, το κείμενο του Μοντσελέζε παρουσιάζει ένα είδος double coding, και μάλιστα σε τρία επίπεδα: στο γλωσσικό, στο δομικό και στο θεματολογικό, αφού παρουσιάζει μια μεικτή γλωσσική εκφορά, συνδυάζει λόγια με λαϊκά δομικά στοιχεία και συγκροτεί ένα διπλό διακειμενικό πεδίο, προς τα λαϊκά, αλλά και προς τα θρησκευτικά κείμενα (*Περί της Βασιλίσσης της Φραγκίας του Αγάπιου Λάνδου και, εμμέσως, άλλα παρεμφερή αφηγήματα*).

Τα εκδοτικά προβλήματα του έργου έχουν συζητηθεί επαρκώς, χωρίς όμως και να έχουν λυθεί, αφού οι φιλόλογοι δεν έχουν καταλήξει σε μια ομόφωνη αποδοχή ενός τελικού εκδοτικού προϊόντος που να εγγυάται την αριότητα και την πληρότητα του αρχικού κειμένου της πρώτης έκδοσης – δεδομένου ότι το μοναδικό γνωστό αντίτυπο αυτής της πρώτης έκδοσης στο Κολέγιο του Αγίου Αθανασίου της Ρώμης έχει χαθεί από το 1996.³⁹

38. Βλ. το Παράρτημα II στην έκδοση του 1965, ό.π., σσ. 112-115.

39. Βλ. σχετικά Μ. Vitti, «Προεισαγωγικά στην *Ευγένια*», ό.π.: του ιδίου, «Εισαγωγή», στο *Teodoro Montesele* *Ευγένια*, επιμ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 9-36· του ιδίου, «Eviene, tragedia secentesca di Zante e gli influssi del teatro italiano su quello neoellenico», ανάτ. από την *Academie e Biblioteche d'Italia* 31 (1963) (βλ. και την εισαγωγή στην έκδοση του 1995, ό.π.): Δ. Ρώμας, «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1964) 106-107· Κ. Πορφύρης, *Βιβλιοκρισία, Επιθεώρηση Τέχνης* 21 (1965) 519-520· Π. Μουλλάς, «Επτανησιακό θέατρο», *Εποχές* 33 (1966) 68-70· G. Spadaro, «Una tragedia neoellenica del XVII secolo recentemente scoperta», *Byzantion* 38 (1968) 433-459· I. Καραγιάννη, «Παρατηρήσεις στην *Ευγένια*», *Ελληνικά* 23 (1970) 346-352· Τ. Λεντάρη, *Βιβλιοκρισία για την Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε*, 1646, *Μαντατοφόρος* 41 (1996) 152-166· I. Βι-

Τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα οδηγούν σε μια θολή ταυτότητα. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι, ακόμα και σήμερα, ισχνές και στηρίζονται σε κάποιες σκόρπιες και έμμεσες αναφορές ή σε εικασίες των ερευνητών μάλλον, παρά σε διασταυρωμένα και ασφαλή στοιχεία. Ο Vittì, ο πρώτος φιλολογικός εκδότης του έργου, σημειώνει δύο σχετικές αναφορές, όταν οι αρμόδιες αρχές της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας δίνουν άδεια έκδοσης για την *Ευγένια* και μία μνεία του Ζώη για το επίθετο Μοντζελέζε, το οποίο μαρτυρείται στη Ζάκυνθο το 1727.⁴⁰ Έκτοτε, η βιβλιογραφία έχει εμπλουτιστεί μόνο από δύο άρθρα, που δίνουν κάποια βιογραφικά ψήγματα για τον συγγραφέα. Πρώτα ο Ευαγγελάτος (α) πιθανολογεί βάσιμα τη χρονολογία γέννησής του μεταξύ του 1600 και 1625 (στηριζόμενος στα «θρησκευτικά» στοιχεία του έργου και στην οικονομική δυνατότητα του συγγραφέα να εκδώσει το κείμενό του στη Βενετία), (β) προσδιορίζει την κοινωνική του θέση στη μεσαιά αστική τάξη (αφορμώμενος από τη μόρφωσή του, αλλά και από τον τίτλο που φέρει: «κυρ»), (γ) υποστηρίζει ότι πρέπει να ήταν χριστιανός ορθόδοξος (με βάση κάποιες φράσεις που ανήκουν σαφώς στην ορθόδοξη παράδοση) και (δ) συστηματοποιεί περισσότερο τις τοπωνυμικές αναφορές του Vittì από το ίδιο το κείμενο και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Μοντσελέζε γεννήθηκε και έζησε στο νοτιοανατολικό τμήμα της Ζακύνθου, κάπου ανάμεσα στο Αργάσι και στο Βασιλικό. Το άρθρο κλείνει με την ελπίδα ότι ενδέχεται να βρεθούν περισσότερα στοιχεία στη Βενετία.⁴¹ Εκεί ακριβώς εντοπίστηκαν από τον Δ. Αρβανιτάκη και δημοσιεύθηκαν έξι χρόνια αργότερα από τον Δ. Μουσμύτη δύο επιπλέον στοιχεία. Το πρώτο στοιχείο είναι η παρουσία του ονόματος Lunardo Moncelese, ενός επιτρόπου (*gastaldo*), μάλλον θρησκευτικού, σε έγγραφο του 1639 που αφορά τον επίσκοπο Κεφαλληνίας, Ζακύνθου, Ιθάκης και Σποράδων Νικόδημο Β' Μεταξά. Το δεύτερο είναι η απόφαση της βενετικής Συγκλήτου το 1662 να διορίσει τον Andrea Polani αρχηγό των πεζικών δυνάμεων (ca-

βιλάκης, «Μια τραγωδία διά ευλάβειαν της Υπεραγίας Θεοτόκου», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης της *Ευγένιας* από το «Αμφι-θέατρο» το 1997, σσ. 39-41· Β. Πούχνερ, Βιβλιοκρισία για την *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε, 1646, Παράβασις 3* (2000) 382-395.

40. Βλ. Α. Ζώης, *Λεξικόν φιλολογικόν και ιστορικόν Ζακύνθου*, τ. Ι, ΙΙ, Ζάκυνθος 1898, 1914-1934. Οι αναφορές του Vittì στο *Teodoro Montselese Ευγένια*, ό.π., σ. 31, σημ. 54, 56 αντίστοιχα, και στην «Εισαγωγή» του στην έκδοση του έργου το 1995, ό.π., σ. 15. Βλ. και το μελέτημά του *Eviena, tragedia secentesca di Zante e gli influssi del teatro italiano su quello neoellenico*, ό.π.

41. Βλ. Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Νέα “ψήγματα” βιογραφίας για τον Θεόδωρο Μοντσελέζε», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης της *Ευγένιας* από το «Αμφι-θέατρο» το 1997, σσ. 30-34.

ripitano) της Ζακύνθου ως αντικαταστάτη του Todero (Θεόδωρου) Moncellese, ο οποίος είχε ολοκληρώσει πλέον τη θητεία του.⁴²

Ο συνδυασμός των παραπάνω στοιχείων οδηγεί, με κάποιες επιφυλάξεις, στο πορτρέτο ενός αστού και μάλλον στρατιωτικού αξιωματούχου της Ζακύνθου, ο οποίος γεννήθηκε το πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα και μεγάλωσε στη Ζάκυνθο. Κάποιο συγγενικό του πρόσωπο ήταν μάλλον θρησκευτικός επίτροπος της Βενετίας. Το έργο του *Ευγένια*, το μόνο που γνωρίζουμε, απευθύνεται στους συμπατριώτες του και αντλεί πολλά στοιχεία από τον πολιτισμό του νησιού του.

Η δομή του κειμένου έχει αναλυθεί λεπτομερώς ως προς τη χρονική και τη χωρική διάσταση και ως προς την υπόθεση παραστασιμότητας του έργου.⁴³ Ειδολογικά τοποθετείται στην *tragicommedia* ή στην *tragicommedia pastorale*. Η διαίρεσή του σε σκηνές είναι ασυνεπής και ασαφής, αφού παρουσιάζει ακατέργαστες δραματουργικά αφηγηματικές δομές. Η πιο λογική διαίρεση προκύπτει από το κριτήριο του δραματικού χώρου και όχι από αυτό της εισόδου ή εξόδου των δραματικών προσώπων.⁴⁴ Άλλες τεχνικές αδυναμίες, όπως η μειωμένη λειτουργικότητα των διδασκαλιών, τα μεγάλα χάσματα στον αφηγημένο χρόνο, η έλλειψη οικονομίας στη δράση ή οι περιττές διηγητικές επαναλήψεις σε τιράντες, πιστοποιούν τον «ερασιτεχνισμό» του συγγραφέα ή ακριβέστερα, τη στενή του συγγένεια με τον λόγο, την αισθητική και την πρακτική της δημώδους λογοτεχνίας και ειδικότερα του λαϊκού θεάτρου και των παραμυθιών. Αλλά ακριβώς αυτή η συγγένεια πρέπει να μετατοπίσει την προσοχή της κριτικής από την περιοχή του κλασικισμού σε εκείνη του λαϊκού πολιτισμού, από την περιοχή του καλλιτεχνικού ορθολογισμού στην περιοχή των παραβάσεων και των παράλογων σχέσεων μεταξύ προσώπων, πραγμάτων, χρονικών τάξεων και χωρικών αποστάσεων. Αν γίνει αυτή η μετατόπιση, ακόμα και εάν δεν είναι ολοσχερής, δηλαδή ακόμα και αν το κείμενο δεν θεωρηθεί ακραιφνώς «λαϊκό» και τοποθετηθεί στο μεταίχμιο λαϊκής και λόγιας λογοτεχνίας⁴⁵, ακόμα και τότε πολλά

42. Βλ. Δ. Μουσιμούτης, «Άγνωστα βιογραφικά στοιχεία για τον συγγραφέα της *Ευγένιας* Θεόδωρο Μοντσελέζε», *Επτανησιακά Φύλλα* 1-2 (2003) 181-188. Το δεύτερο αυτό στοιχείο, που τεκμηριώνεται και από το έγγραφο που εντόπισε ο Δ. Αρβανιτάκης και δημοσίευσε ο Μουσιμούτης, αναιρεί την αρνητική (λόγω έλλειψης στοιχείων) υπόθεση του Vitti ότι ο Μοντσελέζε δεν ήταν στρατιωτικός· βλ. Vitti, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 15.

43. Βλ. Β. Πούχνερ, «Σκηρικός χώρος και χρόνος στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε», στον τόμο Β. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα, Μπούρας, 1991, σσ. 325-348.

44. Βλ. Πούχνερ, ό.π., σ. 334.

45. Πολύ σωστά όμως ο Πούχνερ υποστηρίζει ότι «ο συγγραφέας, το έργο και η τυχόν παράσταση [...] ανήκουν ουσιαστικά στην περιοχή του λαϊκού πολιτισμού», ό.π., σ. 347.

«μειονεκτήματα» της Ευγένας θα μετασχηματίζονταν σε τυπικά γνωρίσματα, πολλές «αδυναμίες» θα φαίνονταν περίπου ως επιβεβλημένα από την παράδοση χαρακτηριστικά. Λίγα παραδείγματα θα κάνουν σαφέστερη τη θέση αυτήν.

Στο λεξιλογικό και στο γραμματικό επίπεδο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συνδυασμός, ενίοτε επιτυχημένος, λέξεων και τύπων της κρητικής διάλεκτου με άλλους δανεισμένους από την ιταλική και κυρίως τη βενετική διάλεκτο ή ο συνδυασμός λόγιων με λαϊκούς επτανησιακούς τύπους. Στο υφολογικό επίπεδο, παρατηρούμε τη χρήση παροιμιακών εκφράσεων, λεκτικών σχηματισμών από δημοτικά τραγούδια,⁴⁶ μοτίβων της λαϊκής γλωσσικής αντίληψης και διηγητικών επαναλήψεων, τυπικών στα παραμύθια. Από την «αισθητική» των παραμυθιών προέρχονται, όπως ελέχθη, οι συμπυκνώσεις του χώρου και τα συνακόλουθα χρονικά χάσματα, τα συχνά άλματα της αφηγηματικής διαδικασίας από τη μία θεματική ενότητα στην άλλη ή οι αδικαιολόγητες ανακοπές της δράσης, που προκαλούν επιβραδύνσεις ή αιφνιδιαστικές επιταχύνσεις.

Μια άλλη σημαντική και αδιερεύνητη μέχρι τώρα σύνδεση της Ευγένας με τα κείμενα της λαϊκής παράδοσης είναι τα θρηνητικά τμήματα του έργου με αντίστοιχα θρηνητικά τραγούδια και μοιρολόγια.⁴⁷ Αν εξεταστεί λ.χ. ο πρώτος και εκτενέστερος θρήνος της Ευγένας (στ. 579-634, 646-652, 653-752, 759-760) – μια σχοινοτενής μονολογική ρήση που διακόπτεται δύο φορές και, για τα κλασικιστικά πρότυπα, επιβαρύνει τη δράση με βαρύ αφηγηματικό φορτίο – θα διαπιστωθούν πολλές αναλογίες, δομικές αντιστοιχίες και παρεμφερείς λογοτυπικές εκφράσεις με τα λαϊκά θρηνητικά τραγούδια.⁴⁸ Θα πρέπει βεβαίως να σημειωθεί ότι ο Μοντσελέζε παρουσιάζει μια μονωδική εκτέλεση του μοιρολογιού και ότι ο θρήνος δεν απευθύνεται σε κάποιον νεκρό: εδώ, η θρηνούσα είναι μια μέλλουσα νεκρή, που πεθαίνει λεπτό με το λεπτό από αιμορραγία. Θα πρέπει επίσης να διακριθούν δύο τμήματα του θρήνου: το πρώτο (στ. 579-634, 646-652), που είναι προσευχή και παράκληση (η διδασκαλία του συγγραφέα μιλάει για προσευχή), και το δεύτερο που είναι το πλέον θρηνητικό (653-752, 759-760). Στις συνήθειες εισαγωγικές προσφωνήσεις των νεκρών αντιστοιχεί η εισαγωγική για το δεύτερο μέρος προσφωνήση

46. Βλ. G. Spadaro, «Φιλολογικό σημείωμα», στην έκδοση της Ευγένας του 1995, ό.π., σσ. 113-118, κυρίως σ. 117.

47. Την επισήμανση της ανάγκης για παρόμοια μελέτη βρίσκουμε και στη Λεντάρη ό.π., σ. 156.

48. Βλ. τη μελέτη της Margaret Alexiou, Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2002, κυρίως το τρίτο μέρος «Η κοινή παράδοση», σσ. 221 κ.ε. με τη σχετική βιβλιογραφία.

στον εαυτό, με την τριπλή παρουσία του συναισθηματικά φορτισμένου «Οϊμένα» (στ. 653, 655). Η καταληκτική προσφώνηση γίνεται έμμεσα με την απεύθυνση προς τον Χάρο (στ. 759-760). Οι δύο αυτές προσφωνήσεις πλαισιώνουν το κυρίως αφηγηματικό τμήμα του θρήνου, έτσι ώστε να ισχύει και εδώ η τυπική τριαδική δομή: εισαγωγική προσφώνηση-κύριο αφηγηματικό τμήμα-καταληκτική προσαγόρευση. (Το ίδιο επιφώνημα εμφανίζεται και στο πρώτο τμήμα, αλλά εκεί αποδίδεται στο πρόσωπο της νεκρής μάνας.) Επανάληψη γοερών αναφωνήσεων ή κραυγών στο κυρίως θέμα δεν έχει η Ευγένια, έχει όμως ως μόνιμες επωδούς τις αναφορές στον επικείμενο θάνατο. Εμφανίζονται περιγραφές μακάβριων σκηνών, με αποκορύφωση αυτήν των τελευταίων στίχων, όπου τα κόκκαλα χωρίζουν, το κρέας αφανίζεται και το κεφάλι μοιάζει με ξύλο (στ. 747-752). Αν και η μονωδική εκτέλεση του θρήνου δεν δίνει περιθώρια σε αντιφωνήσεις ή σε στιχομυθίες, σύμφωνα με την ευρέως διαδεδομένη τεχνική των θρηνητικών τραγουδιών, ωστόσο έχουμε και εδώ συνεχείς αποστροφές σε κάποιον νοητό συνομιλητή (στο πρώτο τμήμα είναι ο Θεός και ο χάρος) ή στον δούλο που στέκει δίπλα της (στ. 651-652) και συχνές ερωτήσεις προς τον Χάρο (στ. 595-596, 699-700), τη μοίρα (στ. 716-720) και το ίδιο το κορμί της κοπέλας (στ. 711, 713-714, 733). Κάποια στιγμή όμως σκιαγραφείται ένας υποτυπώδης νοητός διάλογος και με τη νεκρή της μάνα (στ. 607-608). Άλλο κοινό σημείο είναι το αντιθετικό ύφος και η σύστοιχη αντιθετική σκέψη στην περιγραφή της ζοφερής κατάστασης· εδώ μάλιστα ενεργοποιούνται και οι αποτρόπαιες σκηνές, ώστε να ενταθεί ακόμα περισσότερο η αντίθεση. Αξίζει να προσεχθεί η βάση των αντιθέσεων – κοινή, άλλωστε, σε πολλά παλαιότερα έργα: πόδια με αγέρωχη περπατησιά που ο Άδης τρώει την «ανδρεία» τους (στ. 710), κορμί καλοντυμένο που χάνει τον αέρα του (στ. 711-712), ασφαλώς τα χέρια που χάνουν τη λευκότητα και τη χάρη τους (στ. 713-715), κατακόκκινα χείλη που θα μαυρίσουν «στην γην την μαυρισμένη» (στ. 725-727), γλώσσα γλυκομίλητη που γίνεται αραχνιασμένη (στ. 728), «μαύρα ματάκια» που θα τυφλωθούν στον Άδη και «ωραιοπλουμιστή κεφαλή» που θα χαθεί άδικα (στ. 737-740). Όπως και στα θρηνητικά τραγούδια, οι αντιθέσεις αυτές σκιαγραφούν τον αποτρόπαιο χώρο του Άδη και την ομορφιά του κόσμου που χάνεται. Εδώ όμως παρουσιάζουν και μian άλλη λειτουργικότητα: την έκφραση της σωματικότητας. Έτσι, οι παραστάσεις του Άδη δεν έχουν ως αντίβαρο μόνο τις παραστάσεις της ζωής, αλλά και τις εικόνες του υγιούς και θελκτικού σώματος. Η θελκτικότητα του σώματος, ο λανθάνων ερωτισμός, η αξόδευτη γυναικεία ομορφιά δεν μπορούν να παραγραφούν από τις διαδοχικές σωματικές αναφορές, αλλά και τις αφηγηματικές εστιάζσεις των ακόλουθων στίχων: «Βυζιά σφιχτά, αμάλα-

γα, σκουλήκια θα σας φάσι, / (μια πρώτη ανατριχιαστική αντίθεση και επανέρχεται με επιμονή) και στήθι αργυροκάθρεφτον, την όψιν σου να χάσεις. / Κ' εσύ, λαιμέ, οπού ήσουνε σαν αργυρόν ραμίνι, / τώρα σας τρώγει η μαύρη η γης μαζί με το πιγούν» (στ. 721-724).

Η αντίθεση που σκιαγραφεί όλος ο πρώτος θρήνος της Ευγένας δεν είναι μόνο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, αλλά και μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος. Αντιπαρατίθεται έτσι η τύχη της ευτυχισμένης βασιλοπούλας με την τύχη που την περιμένει τώρα στα χέρια των δύο δούλων, ενώ στους στίχους 603-608 το παρελθόν της κοπέλας, που είναι μαθημένη να αγκαλιάζεται με τη μητέρα της, συναντάται με το μέλλον της στον Άδη, όπου η μητέρα της θα τη θρηνήσει. Όπως σε πολλά άλλα μοιρολόγια ο θρήνος σκηνοθετείται με τη βοήθεια των φυσικών δυνάμεων,⁴⁹ έτσι και στο θρηνητικό δράμα της Ευγένας συμμετέχουν και στοιχεία της φύσης. Η Ευγένια επικαλείται τον ήλιο και το φεγγάρι (στ. 681-685), παρακαλεί τα θεριά του δάσους να μη φάνε την καρδιά της (στ. 660-664), αναζητεί την υπομονή της πέτρας και απευθύνεται στα δέντρα, στους κάμπους και τα δάση (στ. 679). Σε αυτά μπορούν να προστεθούν τέλος η επιτακτική επανάληψη του στίχου 583: «να με σκοτώσουνε και να με θανατώσουν», χαρακτηριστική σε πολλά δημοτικά τραγούδια, η τυπική ευχή της θρηνούσας να είχε πεθάνει με το αγαπημένο της πρόσωπο, που εδώ είναι η μάνα της Ευγένας (στ. 587-592), ή απλώς να είχε πεθάνει τη στιγμή που γεννιόταν (στ. 597-600) και κάποιοι επιμέρους συμβολισμοί, διαδεδομένοι σε όλη τη δημόδη λογοτεχνία, όπως είναι ο δρεπανοφόρος και αραχνιασμένος χάρος (στ. 696, 746) ή τα δέντρα που κλαίνε για τον θάνατο της κοπέλας (στ. 745). Ειδικά στο πρώτο μέρος του θρήνου αφιερώνονται έξι στίχοι για να αποδοθεί ο συμβολισμός των δέντρων: «διά τούτο σας παρακαλώ, δένδρη μου, συγχωράτε, / και λέγω και τα πάθη μου στους κλώνους σας βαστάτε, / και να γευτούν τα πάθη μου εις τα δικά σας φύλλα / και ας ξεραθούσι οι κορφές να γένουν ξηρά ξύλα· / κι όσοι περάσουσι αποκεί όλοι να τα θωρούσι, / να τα διαβάζουν θλιβερά κ' έμένα να πονούσι» (στ. 625-630).

Σημαντικά για την κατανόηση του λαϊκού χαρακτήρα της Ευγένας είναι και τα στοιχεία εκείνα που παραπέμπουν έμμεσα ή άμεσα στην καρ-

49. Δύο τυπικά παραδείγματα που χρησιμοποιεί και η Μ. Alexiou, ό.π.: (α) «Σήμερα εγίνη αλαγαμός, / ο ήλιος εσκοτεινίασε / στον κάμπο του Σολοτεριού... / Σήμερα εγίνηκε σεισμός... / Σκοτάδι χειμωνιάτικο/κι η μέρα νύχτα έγινε», βλ. Κ. Α. Πασαγιάνης, *Μανιάτικα μοιρολόγια και τραγούδια*, Αθήνα 1928, αρ. 169, στ. 1-3, 7, 18-19. (β) «Τώρα, ουρανό μου, βρόντησε, τώρα, ουρανό μου, βρέξε, / ρίξε στους κάμπους τη βροχή και στα βουνά το χιόνι, / στου πικραμένου την αυλή τρία γυαλιά φαρμάκι», βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1966, αρ. 173, στ. 1-3.

ναβαλική κουλτούρα της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής Ευρώπης, που περιγράφει αναλυτικά ο Μ. Μπαχτίν⁵⁰ και στον κόσμο της *Commedia dell'arte*. Έχουν ήδη επισημανθεί οι στ. 20-26 στον πρόλογο του Φιλοσόφου και οι στ. 499-510 στη ρήση του Σαμουήλ, που φαντάζει σχεδόν ως *miles gloriosus* της *Commedia dell'arte*.⁵¹ Υπάρχουν όμως και άλλα στοιχεία που πιστοποιούν σημαντικές επιβιώσεις του καρναβαλικού πνεύματος. Πρώτο απ' όλα φυσικά είναι το πνεύμα της ανακύκλησης της ζωής, με την αλληλοδιάδοχη εμφάνιση της ζωής και του θανάτου: ο θάνατος της μητέρας οδηγεί τον πατέρα σε νέο γάμο, ο οποίος όμως καταλήγει στον συμβολικό θάνατο της κόρης. Κατά τη διάρκεια αυτού του συμβολικού θανάτου η κόρη γνωρίζεται με το βασιλόπουλο, παντρεύονται και φέρνουν στον κόσμο δύο παιδιά. Η γνωστοποίηση του γεγονότος αυτού προκαλεί την αντίδραση της μητριάς, με αποτέλεσμα η κόρη να οδηγηθεί για δεύτερη φορά σε συμβολικό θάνατο. Και πάλι όμως ο θάνατος, με τις αποκαλύψεις της κοπέλας, γίνεται η απαρχή για έναν δεύτερο «γάμο», για τη γιορτή που γίνεται στο παλάτι του πατέρα, για την επίσημη υποδοχή της χαμένης κόρης και την αποδοχή του γαμπρού στην οικογένεια – «γάμος» ο οποίος θα καταλήξει ξανά στον θάνατο της μητριάς κ.ο.κ. Από μια άλλη σκοπιά, ο κύκλος της ζωής συμβολίζεται με τις ενθρονίσεις και τις εκθρονίσεις των βασιλιάδων ή τις ανόδους και τις καθαιρέσεις των ισχυρών, διαδικασίες που απεικονίζουν την κατάργηση και την αναγέννηση του χρόνου ή την κατάλυση και την ανασυγκρότηση των συλλογικών ταυτοτήτων. Στην Ευγένια, με τον θάνατο της αθηθινής βασίλισσας, ενθρονίζεται μία άλλη γυναίκα, πιο ισχυρή σωματικά, η οποία όμως θα εκθρονιστεί στο τέλος του έργου και θα θανατωθεί. Η ενθρόνισή της όμως σηματοδοτεί και δύο πολύ σημαντικά γεγονότα: αρχικά, έναν γάμο που μένει άγονος και ύστερα, τον συμβολικό θάνατο της Ευγένιας. Εάν αποδεχθούμε, σύμφωνα με το καρναβαλικό πνεύμα, ότι όλη η δράση που ακολουθεί απεικονίζει στην ουσία την περιπέτεια της εξέλιξης, εάν δηλαδή συμφωνήσουμε ότι οι κύκλοι δοκιμασίας της ηρωίδας είναι οι κύκλοι δοκιμασίας της ίδιας της ζωής στην προσπάθειά της να εκδιπλωθεί, τότε η ενέργεια της μητριάς εξηγείται με δύο τρόπους: είτε θέλει να εξοντώσει την πολυαγαπημένη κόρη του βασιλιά για να μπορεί η ίδια ελεύθερα να αποκτήσει παιδί από τον βασιλιά είτε επιδιώκει να αναστείλει τη γραμμή εξέλιξης της βασιλικής οικογένειας, να δώσει ένα τέλος στον κύκλο ζωής της. Η ενθρόνισή της επομένως απειλεί με εκθρόνιση τον βασιλιά. Η

50. Βλ. Μ. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Παρίσι, Gallimard, 2001.

51. Βλ. Β. Πούχνερ, «Σκηνικός χώρος και χρόνος στην Ευγένια του Μοντσελέζε», ό.π., σ. 348.

σωτηρία της κόρης και κυρίως η καρποφόρα ένωσή της με το βασιλόπουλο ανατρέπει τα σχέδιά της. Ο γόνιμος γάμος θα καταστρέψει τον άγονο. Ο θάνατος της μητριάς αρχίζει ήδη με τη μητρότητα της Ευγένας. Ο κύκλος της ζωής εξασφαλίζεται και η ενθρόνιση της αδικημένης κοπέλας ακολουθεί την εκθρόνιση της βασίλισσας. Έτσι, το καρναβαλικό πνεύμα ιχνηλατεί μια νέα γραμμή ανάγνωσης του έργου, μια γραμμή που διατρέχει όλο το σωματικό δράμα του ανθρώπινου πολιτισμού: ένα γυναικείο σώμα πεθαίνει στην αρχή και αντικαθίσταται στο συζυγικό κρεβάτι από ένα άλλο. Ένα άλλο γυναικείο σώμα, πολύ νεαρότερο, ακρωτηριάζεται βίαια, αλλά σώζεται από τον θάνατο. Αυτό το ανάπηρο σώμα γίνεται αντικείμενο ερωτικού πόθου, αγαπιέται και γρήγορα καρποφορεί. Η καρποφορία αυτή μπορεί να θεωρηθεί προανάκρουση της επανάκτησης των χεριών ή αντιστρόφως, η κατάργηση της αναπηρίας δεν είναι άλλο από τον συμβολισμό της γέννησης των παιδιών. Δεν είναι τυχαίο ότι η Ευγένα γεννά προτού αποκατασταθεί η δικαιοσύνη. Δεν είναι τυχαίο ότι γεννά προτού αποκτήσει ξανά τα χέρια της. Και δεν είναι τυχαίο ότι όλο αυτό το σωματικό δράμα εκτυλίσσεται με γυναικεία σώματα. Ακόμα και στο τέλος, ένα άλλο γυναικείο σώμα πεθαίνει. Έτσι, το δράμα τελειώνει όπως άρχισε. Ο κύκλος κλείνει, αφού προηγουμένως άνοιξε ένας άλλος εντός του: ο κύκλος της ενθρονισμένης κόρης.

Υπάρχει, τέλος, ένας άλλος τόπος σύνδεσης του έργου με τον λαϊκό πολιτισμό. Είναι τα τελετουργικά σχήματα και λαϊκοί συμβολισμοί που αναπτύσσονται στο κείμενο και που θα προσεγγίσουμε με τρία ερωτήματα: γιατί τα χέρια· γιατί η σιωπή και γιατί η μητριά. Η ανίχνευση του σωματικού δράματος στην Ευγένια, που μόλις επιχειρήθηκε, είναι σημαντική γιατί στηρίζει τις απαντήσεις στα τρία αυτά ερωτήματα. Στο πρώτο ερώτημα, η διάσταση της σωματικότητας είναι αυτονόητη. Στο δεύτερο, κρύβεται μέσα στην τελετουργία περάσματος από τη μια υπαρξιακή ηλικία στην άλλη, ενώ στο τρίτο, εντοπίζεται στη ρίζα του φθόνου και του πάθους.

A. Γιατί τα χέρια;

Ο ακρωτηριασμός των χεριών ως σταθερού μοτίβου σε όλες τις παραλλαγές του μύθου απαιτεί μια προσεκτική εστίαση. Τα χέρια και δη οι καρποί των χεριών αντιπροσωπεύουν τις πιο ευαίσθητες περιοχές της σωματικής υπόστασης του ανθρώπου. Ανήκοντας στα άκρα της σωματικότητας δημιουργούν το γεφύρωμα ανάμεσα στον εξωτερικό κόσμο και στην ατομική επικράτεια, ανάμεσα στο εγώ και στους άλλους, στο υποκείμενο και στα αντικείμενα, στην ταυτότητα και στη διαφορά. Αλλά επειδή ακριβώς βρίσκονται στα άκρα της σωματικότητας, υποστηρίζο-

ντας κατά κύριο λόγο μία από τις «κρυφές» αισθήσεις, την αφή, τα χέρια δημιουργούν και το γεφύρωμα ανάμεσα στη σωματική και την πνευματική διάσταση του ατόμου. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι ανήκουν σε εκείνα τα μέρη του σώματος που ανταποκρίνονται αμέσως στις εγκεφαλικές εντολές και ότι συνοδεύουν στενά τόσο την ομιλία, όσο και τις συναισθηματικές αντιδράσεις. Απώλεια των χεριών επομένως σημαίνει όχι μόνο διαταραχή του ομιλιακού και συναισθηματικού συστήματος έκφρασης, αλλά και, τρόπον τινά, αποκλεισμό από τον εξωτερικό κόσμο και διαχωρισμό της σωματικότητας από την πνευματικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι για να συστηθεί κάποιος δίνει το χέρι, ως ένδειξη της ταυτότητάς του. Η απώλεια των χεριών λοιπόν ισοδυναμεί με μια συμβολική απώλεια της ταυτότητας.

Τα χέρια είναι επίσης όπλα άμυνας ή επίθεσης και εργαλεία. Συμβολίζουν επομένως τη δύναμη, το κύρος και την επικυριαρχία από τη μια πλευρά, τη δραστηριότητα από την άλλη. Υπάρχει το χέρι του ισχυρού και του αδυνάτου, το χέρι της δικαιοσύνης και της αδικίας, το χέρι του ηγεμόνα και του υπηκόου, το χέρι του εργάτη και του τεχνίτη. Υπάρχει το χέρι που δέεται ή επιτάσσει, το χέρι που χαϊδεύει, που νιώθει ή «βλέπει» (σύμφωνα με μια ψυχαναλυτική εκδοχή), το χέρι που εργάζεται ή προσεύχεται, ακόμα και το χέρι που «διαβάζεται» για να προβλεφθεί το μέλλον, το χέρι δηλαδή που αποτελεί τον καθρέφτη της ατομικής μοίρας, το σημείο αποκάλυψης του μυστικού προσωπικού δρόμου, η ελάχιστη σωματική επιφάνεια, πάνω στην οποία έχει αφήσει τα ίχνη του το πεπρωμένο, άρα το πεδίο εκείνο στο οποίο συγκερανώνονται το σωματικό και το πνευματικό, το εμπειρικό και το υπερβατικό, το απόλυτα οικείο και το σταθερά ανοίκειο. Όλες αυτές οι ενέργειες και οι πλευρές της ανθρώπινης συμπεριφοράς βρίσκουν στα χέρια το εκφραστικό τους σημείο. Δεν πρέπει να λησμονηθεί ότι σε αρκετές χώρες της νοτίου Ασίας οι χειρονομίες ενορχηστρώθηκαν σε περίτεχνους τελετουργικούς χορούς, που ονομάζονται «χοροί των χεριών», με πολυσύνθετες νοηματοδοτήσεις. Όλοι οι πολιτισμοί έχουν χρησιμοποιήσει αυτήν τη γλώσσα των χεριών για να εκφράσουν διάφορα περιεχόμενα ή να αναπαραστήσουν ιδέες και οράματα που τους χαρακτηρίζουν.⁵² Σε αρκετές δε χώρες του αραβικού κόσμου ο ακρωτηριασμός των χεριών εθεωρείται μία από τις βαρύτερες ποινές. Επομένως, απώλεια των χεριών σημαίνει εδώ απομάκρυνση από πολιτισμικά περιεχόμενα, όπως η αυτοπροστασία, ο αυτοπροσδιορισμός, η εργασία, ο έρωτας και η προσευχή.

52. Βλ. το ανάλογο λήμμα στο J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, ό.π., σσ. 599-603.

Αυτές τις σημασίες του ακρωτηριασμού θα πρέπει να τις προσέξουμε, καθώς παρουσιάζονται σε όλες τις εκδοχές του μύθου της *Κουτσοχέρας*. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία θα έβλεπε ευχαρίστως στον ακρωτηριασμό της κοπέλας μιαν εκδοχή του φόβου για ευνουχισμό. Είναι γνωστό ότι ο ίδιος ο Freud στη μελέτη του για το *unheimlich*, που θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε περιφραστικά ως ζοφερά ανοίκειο, αναφέρεται μεταξύ άλλων και στο παραμύθι του W. Hauff *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*, όπου ερμηνεύει ακριβώς την πράξη του ακρωτηριασμού ως μεταμφιεσμένη πράξη ευνουχισμού.⁵³ Μια τέτοια ερμηνεία όμως για όλα τα πρόσωπα της *Κουτσοχέρας*, προϋποθέτει την προβολή αυτού του φόβου στο πρόσωπο της μητριάς. Αυτό πάλι θα σήμαινε ότι η μητριά είναι η πραγματική μητέρα της κοπέλας και ότι προκαλεί σε αυτήν τον φόβο του ευνουχισμού. Κάτι που, με τη σειρά του, προϋποθέτει μια υποσυνείδητη ερωτική σύνδεση της κόρης με τον πατέρα. Όλες αυτές οι προϋποθέσεις όμως δεν ερείδονται στα στοιχεία των αφηγήσεων, πολλώ δε μάλλον των θρησκευτικών αφηγήσεων, γι' αυτό θα πρέπει μάλλον να αφεθεί στην άκρη η ψυχαναλυτική ερμηνεία του ακρωτηριασμού. Τα κομμένα χέρια προβάλλουν πιθανώς μιαν ευρύτερη μεταφορά απ' ό,τι είναι η ερωτική. Αν ανατρέξουμε στους συμβολισμούς των χεριών, θα διαπιστώσουμε ότι το κόψιμο των χεριών συνδηλώνει τον αποκλεισμό της κοπέλας από τον εξωτερικό κόσμο, αλλά και από σημαντικά πολιτισμικά περιεχόμενα, όπως είναι η προσευχή για μία θρησκευόμενη κοινότητα. (Το γεγονός ότι η κοπέλα προσεύχεται τελικά και συχνά δε και σε θρηνητικούς τόνους, οφείλεται στην κατά τον αφηγητή ισχυρή της πίστη, την οποία δεν χάνει παρά τον κατατρεγμό της μοίρας). Σημαίνει απώλεια της αφής, αδυναμία εργασίας, αυτοδιάθεσης και αυτοεξυπηρέτησης. Με άλλους λόγους η *Κουτσοχέρα*, τίθεται στο περιθώριο του κοινωνικού βίου και, λαμβάνοντας υπ' όψη το γεγονός ότι τα χέρια είναι ένα από τα ορόσημα διαφοροποίησης του ανθρώπου από τα υπόλοιπα όντα, κινδυνεύει να χάσει όχι μόνο τη δυνατότητα να ορίζει η ίδια τον εαυτό της, αλλά και την ιδιότητα να εκτελεί από τις πιο απλές έως και τις πιο λεπτές και πολύπλοκες ενέργειες. Εάν θα έπρεπε να δεχθούμε, έστω και μεταφορικά, μιαν έννοια ευνουχισμού, αυτή πρέπει να είναι πολιτισμικά προσδιορισμένη και διευρυμένη στο πλάτος όλης της προσωπικότητας. Ο ακρωτηριασμός φαίνεται να εμποδίζει αρχικά την κοπέλα να παντρευτεί, να γίνει

53. Βλ. S. Freud, «The "Uncanny"», στο *Art and Literature*, Harmondsworth - Middlesex, Penguin, 1985, σσ. 366 κ.α. Ο Nicholas Royle στο βιβλίο του *The Uncanny: An introduction*, Manchester, Manchester University Press, 2003, παρουσιάζει το πανόραμα των σύγχρονων συζητήσεων γύρω από αυτήν την έννοια με διάφορα μεθοδολογικά εργαλεία και σε πολλές περιοχές του πολιτισμού.

μητέρα και να ολοκληρωθεί ως γυναίκα. Και αυτό, σε πρώτη φάση, είναι το πιο σημαντικό· γιατί όταν μιλάμε για δύο κύκλους δοκιμασίας ή για δύο καταστάσεις κρίσεως, το μεταίχμιο τίθεται ακριβώς στην πράξη του ακρωτηριασμού. Μετά την πράξη αυτή, η κοπέλα χάνει μαζί με τα χέρια της και τη θέση της στην κοινότητα των ανθρώπων, γίνεται ο «άλλος», η «κουτσοχέρα», η ανάπηρη, σχεδόν η απόβλητη από τους φυσιολογικούς ανθρώπους, εκείνη που έχει απολέσει σχεδόν την προσωπικότητά της και κινδυνεύει να χάσει και τον γυναικείο της προορισμό. Και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ισχύει αυτό, ώστε για να εκτυλιχθεί η ιστορία και να συνεχίσει η Κουτσοχέρα να διαδραματίζει κάποιον ρόλο, έστω και παθητικό, χρειάζεται ένα άλλο θαύμα, πριν από το εντυπωσιακό θαύμα της θεότητας. Και αυτό το θαύμα, η σημασία του οποίου συνήθως υποβαθμίζεται, δεν είναι άλλο από τη συνάντηση με τον πρίγκιπα και τον έρωτα που του εμπνέει. Μέσω αυτού του έρωτα γίνεται σύζυγος, μητέρα, ολοκληρώνεται ως γυναίκα. Με το δεύτερο θαύμα θα μπορέσει να ξαναγίνει κόρη.

B. Γιατί η σιωπή;

Αξίζει να προσεχθεί η απομάκρυνση της κοπέλας από τον οικογενειακό ιστό. Σε όλες τις περιπτώσεις δεν έχουμε την ίδια αντίδραση. Στο Κορίτσι με τα κομμένα χέρια των Grimm η απόφαση της κοπέλας να φύγει από το σπίτι της είναι ρητή και εξηγείται με αρκετή σαφήνεια από τη συμπεριφορά του πατέρα της και τον άπληστο, κατά βάθος, χαρακτήρα του. Στον Αγάπιο Λάνδο η Μαρία δίνει επίσης μια ρητή εξήγηση. Δεν ήθελε λείει να την δει ο πατέρας της ακρωτηριασμένη και να πεθάνει από τη θλίψη του. Όμως, οι πιθανότητες να πεθάνει ήταν περισσότερες ενόσω νόμιζε ότι η κόρη του ήταν νεκρή ή ατιμασμένη. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις όμως δεν συμβαίνει το ίδιο: η κοπέλα οδηγείται στο δάσος, μακριά από το σπίτι, με δόλο για να εξοντωθεί. Το δάσος προβάλλεται έτσι ως ο ανοίκειος χώρος, ο χώρος του εγκλήματος, των σκιών και του κακού, αλλά και ως χώρος των καλών πνευμάτων, ο χώρος της δοκιμασίας και του θαύματος. Εντούτοις, από τον χώρο αυτόν και μετά – και αυτό ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις – η κοπέλα έχει τη δυνατότητα, ιδίως μετά το πρώτο θαύμα της συνάντησης με τον πρίγκιπα, να μαρτυρήσει όσα συνέβησαν, να περιγράψει την αδικία που υπέστη, να ζητήσει τη βοήθεια του ανθρώπου που την ερωτεύτηκε, (στην Ευγένια η βοήθεια της προσφέρεται αμέσως μαζί με την υπόσχεση εκδίκησης), και να επιδιώξει να γυρίσει στο σπίτι της, αποκαθιστώντας έτσι την τάξη και τη δικαιοσύνη. Δεν το κάνει. Επιλέγει τη σιωπή. Γιατί τη σιωπή;

Μια εύλογη εξήγηση που απαντά σε ένα δομικό κριτήριο του κειμένου είναι η αναγκαιότητα παράτασης της δράσης και της συνακόλουθης

αγωνίας των αναγνωστών και των θεατών. Η αποκάλυψη της αιτίας του ακρωτηριασμού ή της εγκατάλειψης του πατρικού οίκου θα οδηγούσε πολύ εσπευσμένα στη «λύση», τουτέστιν στην αναστολή οποιασδήποτε ανάπτυξης της πλοκής και της δράσης. Οι αναγνώστες και οι θεατές δεν θα έδειχναν κανένα ενδιαφέρον για ένα έργο που τελειώνει λίγο μετά την έναρξή του

Μια άλλη απλή υπόθεση είναι ότι αποσιωπά τα γεγονότα, για να μην αποκαλυφθεί η βασιλική της καταγωγή. Θέλει να δοκιμάσει την ποιότητα και την αφοσίωση αυτού του έρωτα που της προσφέρθηκε από το βασιλόπουλο. Μια τέτοια άποψη αρμόζει περισσότερο στα ρομάντζα και όχι στα ασφαλώς πολυπλοκότερα και βαθύτερα παραμύθια. Εξάλλου, δεν διευκρινίζει καθόλου τη σιωπή της κοπέλας μετά τον γάμο της και ιδίως όταν κινδυνεύει για δεύτερη φορά, καθώς τη διώχνουν από το παλάτι για να σωθεί ή ακόμα χειρότερα, όταν κινδυνεύει να ριχτεί στην πυρά. Μια πιο εύλογη υπόθεση είναι ότι αφήνει την οικογένειά της και φεύγει με τον αγαπημένο της προκειμένου να θεμελιώσει μια νέα οικογένεια, μια νέα ζωή, πραγματοποιώντας έτσι το γυναικείο της πεπρωμένο. Γι' αυτό σιωπά για το παρελθόν. Δύο ενστάσεις εδώ αποτρέπουν την αποδοχή της υπόθεσης. Πρώτη ένσταση: πουθενά δεν εμφανίζονται καθαρά τα ερωτικά αισθήματα της κοπέλας προς τον πρίγκιπα. Είναι ο σωτήρας της, τον ευγνωμονεί, θα φέρει αργότερα τα παιδιά του στη ζωή, αλλά τα κείμενα δεν μπαίνουν σε άλλες λεπτομέρειες. Δεύτερη και ισχυρότερη ένσταση: το γυναικείο πεπρωμένο μπορεί κάλλιστα να πραγματοποιηθεί και στο σπίτι της κοπέλας. Η λύση του «δράματος» περιλαμβάνει την επιστροφή. Έχουν όμως μεσολαβήσει οι δύο κύκλοι δοκιμασίας. Σε αυτούς τους κύκλους η κοπέλα οφείλει να παραμείνει στη σιωπή, να μη δεχθεί βοήθεια, να αντιμετωπίσει μόνη τις δοκιμασίες μακριά από το σπίτι της, αφού εκεί άρχισαν όλα. Στο σπίτι θα επιστρέψει αφού έχει δοκιμαστεί με επιτυχία και αφού έχει ξεπεράσει τους ανυπέρβλητους φυσικούς περιορισμούς της πείνας, της δίψας και του ακρωτηριασμού των χεριών. Μέχρι τότε όμως, η σιωπή θα καλύψει τις πηγές της δυστυχίας της. Ο ψυχαναλυτικός πειρασμός επανακάμπει πάλι εδώ, εξηγώντας τη σιωπή βάσει του ασυνείδητου δράματος που βιώνει η κοπέλα. Η δεύτερη δοκιμασία δεν είναι αυτή που θα ανασύρει στην επιφάνεια της συνείδησης και θα φωτίσει τις σκοτεινές συγκρούσεις; Τότε μόνο θα μπορέσει να μιλήσει η κοπέλα, όταν θα παύσει να είναι κουτσοχέρα και θα παίψει ακριβώς γιατί το ασυνείδητο περιεχόμενο έγινε συνειδητό. Η εξήγηση αυτή είναι πιο γενική από τη μονομερή ευνοχιστική ερμηνεία και γι' αυτό μπορεί να συμπεριλάβει πιο εύκολα πολλά στοιχεία της αφήγησης. Με την ανάκτηση των χεριών, άλλωστε, θα μπορούσε να συνεχιστεί κάλ-

λιστα η νέα ζωή της. Εφ' όσον όμως η ανάκτηση αυτή την οδηγεί πίσω στο παρελθόν, ικανή πλέον να το αντιμετωπίσει, πρέπει να δεχθούμε ότι και η απώλεια των χεριών σχετίζεται με το παρελθόν. Αυτή η σχέση, όμως, αφορά, όπως ειπώθηκε, το σύνολο της προσωπικότητάς της και όχι μονομερώς το σύνδρομο του ευνουχισμού.

Η οπτική που μας προσφέρει η θεωρία των διαβατικών δρωμένων, όπως αναπτύσσεται από τον Arnold van Gennep, είναι σημαντική για την κατανόηση του μύθου της Κουτσοχέρας. Εφαρμόζεται το γνωστό σχήμα των προοριακών (préliminaires), των οριακών (liminaires) και των μεθοριακών (postliminaires) δρωμένων, που αντιστοιχούν στις φάσεις του χωρισμού ή της απομάκρυνσης (séparation), του περιθωρίου ή της μετάβασης (marge) και της επανένωσης ή της υποδοχής (agrégation).⁵⁴ Ας δούμε πώς λειτουργεί στην Ευγένια. Στο στάδιο των προοριακών δρωμένων αντιστοιχεί η απομάκρυνση της κοπέλας από το πατρικό σπίτι με τη μεσολάβηση της μητριάς. Είναι το στάδιο όπου η κοπέλα «προετοιμάζεται» να αποχωρήσει από τον τόπο της γέννησής της, της κατοικίας της και της πατρικής στοργής.⁵⁵ Ταυτοχρόνως, όπως συμβαίνει περίπου και στις τελετές της γαμήλιας προετοιμασίας, χωρίζεται από τα αγαπημένα της πρόσωπα, από το οικείο της κοινωνικό περιβάλλον και καλείται να αναλάβει νέους ρόλους. Στο έργο, βέβαια, το τελετουργικό περιεχόμενο είναι μεταμορφωμένο και προσαρμοσμένο στους όρους του μύθου: η κοπέλα δεν καταλαβαίνει την πλεχτάνη της μητριάς της και συνεπώς δεν συνειδητοποιεί ούτε τον επικείμενο χωρισμό ούτε τον κίνδυνο που διατρέχει. Η είσοδός της στο δάσος σηματοδοτεί την πρώτη της δοκιμασία, αλλά και την ένταξή της σε μία μεταβατική φάση, κατά την οποία τίθεται στο περιθώριο δύο ηλικιών και δύο διαφορετικών κόσμων. Η φάση αυτή αντιστοιχεί στα οριακά δρώμενα. Οι διαφορετικές ηλικίες αναφέρονται στο πέρασμα από την παιδική αθωότητα στην εφηβική ανάπτυξη και στη σωματική ωρίμανση. Η δυνατότητα συμβολικής ανάγνωσης του αίματος των χεριών είναι εμφανής. Οι διαφορετικοί κόσμοι διακρίνονται με βάση μια ουδέτερη ζώνη, που εδώ ορίζεται από το δάσος. Είναι μια παρθένα περιοχή, που σημαίνει απομακρυσμένη από τις πολιτισμένες κοινότητες, όπου ο καθένας μπορεί να περάσει ταξιδεύοντας ή κυνηγώντας. Μπορεί όμως και να κακουργήσει απαρατήρητος. Όποιος θέλει να περάσει από τη μία πολιτισμένη περιοχή στην άλλη, οφείλει να διασχίσει αυτόν τον περιθωριακό χώρο και να βιώσει μίαν ιδιαίτερη χρο-

54. Arnold van Gennep, *Les rites des passages*, Παρίσι, Picard, 1981, σσ. 14, 27.

55. Η φάση αυτή θα αντιστοιχούσε στην ενδεκάτη παραμυθική λειτουργία κατά τον Vladimir Propp (μτφρ. Αριστέα Παρίση), *Μορφολογία του παραμυθιού*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1991, σ. 45: «Ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του».

νικότητα, που θα στιγματίσει τη ζωή του. Στο στάδιο των μεθοριακών δρωμένων μπορούμε να δούμε την Ευγένια να εξέρχεται όχι μόνο ζωντανή από την ουδέτερη ζώνη, αλλά και ωριμασμένη ως γυναίκα και να γίνεται αποδεκτή από μία νέα πολιτισμική κοινότητα και από μία νέα οικογένεια. Ο πρώτος αυτός κύκλος δράσης θα κλείσει με την εγκυμοσύνη και τον τοκετό της κοπέλας, για να ανοίξει ένας δεύτερος, με αντίθετη φορά: δεύτερος χωρισμός και εκδίωξη από το παλάτι του άντρα της, εισχώρηση στην ουδέτερη ζώνη, που αυτήν τη φορά είναι μία έρημος, και δεύτερη σκληρή δοκιμασία: διπλός κίνδυνος γι' αυτήν και για τα παιδιά της. Ακολουθεί το θαύμα που γίνεται στην έρημο, (κάτι που επιβεβαιώνει και εδώ ότι οι ουδέτερες ζώνες είναι χώροι του ιερού⁵⁰), η επανένωση του ζευγαριού και η υποδοχή του στο πατρικό παλάτι. Στην περιπέτεια αυτή, η ανθρώπινη ζωή αρθρώνεται και οριοθετείται από τα περάσματα, τα κατώφλια που διαβαίνει ο άνθρωπος σε όλη τη διάρκεια της ζωής του.⁵⁷

Η σιωπή τώρα μοιάζει περισσότερο ως αναπόσπαστο μέρος ενός τελετουργικού. Διαφορετική από την αλαλία, που σηματοδοτεί την απόσυρση από τον ρυθμό του κόσμου, και την παύση των περασμάτων της ζωής, η σιωπή είναι ένα πρελούδιο στο άνοιγμα της ανανέωσης και της εξέλιξης, μια μεγάλη τελετή περάσματος, συνέχειας, δημιουργίας.⁵⁸ Η Ευγένια εισέρχεται σ' έναν συμβολικό θάνατο. Όχι στον προσωπικό της θάνατο, όπως συμβαίνει σε πολλά παραμύθια,⁵⁹ αλλά στον θάνατο της παιδικής και εφηβικής της ηλικίας. Από τον θάνατο αυτόν θα προκύψει η αναγέννηση, δηλαδή η ενηλικίωση και η ολοκλήρωση.⁶⁰ Αυτό το γεγονός

56. Βλ. Arnold van Gennep, ό.π., σσ. 23-24.

57. «Για τις ομάδες, όπως και για τα άτομα, η ζωή είναι μια ακατάπαυτη διάλυση και ανασύσταση, αλλαγή κατάστασης και μορφής, θανάτου και ζωής. Είναι δράση και μετά παύση, προσμονή και ανάπαυση, για να ξαναρχίσει τη δράση, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Και πάντα υπάρχουν καινούργια κατώφλια που πρέπει να διαβεί, κατώφλια του καλοκαιριού και του χειμώνα, της εποχής και του έτους, του μήνα ή της νύχτας: το κατώφλι της γέννησης, της εφηβείας ή της ώριμης ηλικίας: κατώφλι του γήρατος: κατώφλι του θανάτου: και κατώφλι της άλλης ζωής – για εκείνους που πιστεύουν σ' αυτήν», ό.π., σ. 272.

58. Βλ. το ανάλογο λήμμα στο J. Chevalier - A. Gheerbrant, ό.π., σ. 883.

59. Βλ. N. Belmont, «Silence, mutisme et discrétion: l'itinéraire structurant des figures féminines dans la conte», στο A. Petitat (επιμ.), *Contes: l'universel et le singulier*, Λωζάνη, Payot, 2003, σσ. 177-186.

60. Σημαντικός για τον προβληματισμό μας είναι ο συσχετισμός που κάνει ο Μιχάλης Μερακλής ανάμεσα στο γαμήλιο έθιμο του «καμαρώματος» της νύφης και στα αντίστοιχα παραμυθικά μοτίβα των «αφθόγγων γάμων», κατά τα οποία η νέα κοπέλα παραμένει βουβή για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Και στις δύο περιπτώσεις η κοπέλα παραμένει σιωπηλή σε ένα είδος μνημικού θανάτου που συμβολίζει το πέρασμά της στην έγγαμη κατάσταση. «Ούτε έβλεπε λοιπόν [η νύφη] ούτε έτρωγε, ούτε μιλούσε: το καμάρωμα μοιάζει να ισοδυναμούσε με μαμάρωμα κατά κάποιον τρόπο, με μια τέλεια ακινησία, με μια παροδική, θα έλεγε κανείς, θανάτωση της νύφης, με ένα είδος δηλαδή μνημικού θανάτου, αναγκαίου, στο

όμως απηχεί κάτι περισσότερο από το περιεχόμενο των επινοημένων αφηγηματικών μοτίβων. Όπως η γέννηση και ο θάνατος, έτσι και το πέρασμα από τη μία ηλικία στην άλλη, από τη μία υπαρξιακή κατάσταση στην άλλη, είναι γεγονότα ή διαδικασίες που μάλλον έχουν προγενέστερες εθιμικές αφητηρίες.⁶¹

Έτσι, οι δύο κύκλοι δοκιμασίας που υφίσταται η κοπέλα αντιστοιχούν ο πρώτος στο πέρασμα εξόδου από την προηγούμενη ηλικία και στην προετοιμασία ενηλικίωσης και ο δεύτερος στην ενηλικίωση, στην ολοκλήρωση και στην ώριμη πλέον αποδοχή του παρελθόντος. Με το νόημα αυτό, τα δύο θαύματα σηματοδοτούν ή προετοιμάζουν την επιτυχία κάθε φορά, του περάσματος. Επομένως η σιωπή, είτε εκληφθεί ως διατήρηση ενός μυστικού είτε θεωρηθεί ως οριοθέτηση του αμιγώς προσωπικού χώρου, εκπροσωπεί μια αναμενόμενη συμπεριφορά μύησης στα νέα δεδομένα της προσωπικής ζωής. Συμπεριφορά που, στα παραμύθια είναι τυπική για τις νέες αθώες κοπέλες και συνάδει ασφαλώς και με το πρότυπο των θρησκευτικών αφηγήσεων, σύμφωνα με το οποίο ο πιστός πρέπει να υπομένει σιωπηλά και αγόγγυστα τις δοκιμασίες, προκειμένου να λάβει την ανταμοιβή του Θεού.

Γ. Γιατί η μητριά;

Μετά το μοτίβο του ακρωτηριασμού και της σιωπής μπορούμε να ερμηνεύσουμε και το μοτίβο της μητριάς, που εμφανίζεται σε όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις, εκτός του παραμυθιού των Grimm.⁶² Θα πρέπει να σημειωθούν εξ αρχής δύο σημεία. Πρώτον ότι το νόημα των παραμυθικών μοτίβων, είτε αυτά εντοπίζονται μέσα στα ίδια τα παραμύθια είτε παρουσιάζονται δευτερογενώς επεξεργασμένα σε λογοτεχνικά κείμενα,

πλαίσιο των παραδοσιακών τυπικών, για το πέρασμά της στη νέα κατάσταση: της έγγαμης γυναίκας. Ακόμα και στα τραγούδια του αποχωρισμού της νύφης, κατά την ίδια φάση της τελετουργικής διαδικασίας, γινόταν έκδηλη η σιωπή της και, πιο πέρα, η έλλειψη οποιασδήποτε ενεργής συμμετοχής της στα τελούμενα: η ίδια δεν τραγουδούσε ακόμα και όταν το περιεχόμενο του τραγουδιού ήταν τέτοιο και διατυπωνόταν έτσι, ώστε να φαίνεται πως το απευθύνει προσωπικά αυτή στους γονείς της, που τους εγκαταλείπει.» (Μ. Γ. Μερακλής, «Η σιωπή, τα γέλια και τα κλάματα», στον τόμο *Αρετής Μνήμη. Αφιέρωμα εις μνήμη του Κωνσταντίνου Ι. Βουρβέρη*, Αθήνα 1983, σσ. 367-384, και στο βιβλίο του *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα, Μπούρας, 1989, σσ. 33-58, κυρίως σ. 34.) Ίσως θα πρέπει να συνδυάσουμε τις παρατηρήσεις του Μερακλή για τη σιωπή με τις διαδικασίες απομόνωσης των παραμυθικών ηρώων, όπως περιγράφονται από τον Max Lüthi, *The European folktale. Form and nature*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1986, σσ. 37 κ.ε., για να προσεγγίσουμε καλύτερα τη συμπεριφορά της Ευγένιας και των συγγενών γυναικείων μορφών.

61. Βλ. Μ. Γ. Μερακλής, *ό.π.*, σ. 41.

62. Τον ρόλο της μητριάς εδώ τον παίζει ο διάβολος, ενώ η ίδια η μητέρα δεν εμφανίζεται ρητά ως τέτοια, αλλά ως γυναίκα του μυλωνά.

εμπλουτίζεται όταν εξετάζεται αυτό που δεν λέγεται, αυτό που παρασιωπάται. Δεύτερον, που εξειδικεύει το πρώτο, ότι ιδίως τα ευρωπαϊκά παραμύθια και οι θρύλοι εμφανίζουν συχνά ορισμένα κατάλοιπα, ίχνη και ολόκληρα θέματα της προχριστιανικής παράδοσης, τα οποία δεν έγιναν επισήμως αποδεκτά ως στοιχεία παγανιστικών τάσεων, αλλά διείσδυσαν στη χρονική εξέλιξη μέσω των μεταφορών, των αλληγοριών, των συμβολισμών και των υπόρρητων στοιχείων του προφορικού λόγου.

Σε όλες τις παραλλαγές η κοπέλα έχει μια διπλή φύση: είναι άχραντη και αγνή στην ψυχή της, ενώ έχει μια εξαιρετικά όμορφη εμφάνιση, σε βαθμό μάλιστα που, καίτοι ακρωτηριασμένη, να ελκύει αμέσως την προσοχή του βασιλόπουλου. Ο Μοντσελέζε μάλιστα, για τους σατιρικούς του στόχους, χρησιμοποιεί και το πρόσωπο του κυνηγού που ορέγεται την κοπέλα και, καθώς ειπώθηκε προηγουμένως, λεπτομερείς αναφορές στα όμορφα μέλη του σώματος κατά τη διάρκεια του πρώτου θρήνου, για να υπογραμμίσει τη σεξουαλική πλευρά αυτής της ομορφιάς. Όμως αυτή η πλευρά δεν εμφανίζεται καθαρά σε κανένα άλλο κείμενο, γιατί η ομορφιά έχει επισκιαστεί από την «εσωτερική» ομορφιά του χριστιανικού ιδεώδους, έχει δηλαδή αποσεξουαλικοποιηθεί. Και αυτό ισχύει όχι μόνο στη Μαρία του Λάνδου, όπως είναι ευνόητο, αλλά και στις άλλες λαϊκές πηγές. Τα προχριστιανικά κατάλοιπα κρύβονται καλά και σ' αυτήν την περίπτωση ή αφομοιώνονται σε νέες επενδύσεις, αλλά δεν εξαλείφονται. Στο ταξίδι της κοπέλας από την παιδικότητα και την εφηβεία προς την ενηλικίωση η μορφή της μητριάς μοιάζει εχθρική. Είναι η μοχθηρή θετή μητέρα που επιδιώκει την καταστροφή της. Γιατί όμως η μητριά;

Η ψυχαναλυτική θεωρία έχει και εδώ να προτείνει γοητευτικές ερμηνείες. Στο συλλογικό επίπεδο της σχολής του K. Jung, η μητριά θα αντιπροσωπεύσει τον έναν πόλο της διαμάχης μεταξύ του καλού και του κακού. Η διαμάχη αυτή, που βιώνεται στους κόλπους κάθε συλλογικότητας, έχει εξέχουσα σημασία για τη συνείδηση και τον αυτοπροσδιορισμό της κοινότητας. Η εξόντωση του αντιπάλου, η θανάτωση της μητριάς, υπό το πρίσμα αυτό, δεν έχει τον χαρακτήρα της κοινωνικής τιμωρίας, αλλά της θυσίας στους θεούς. Σκοτώνεται για να πεθάνει μαζί της το δαιμονικό στοιχείο που κρύβει μέσα της και απειλεί την κοινότητα.⁶³

Στο ατομικό επίπεδο τοποθετείται η ερμηνεία του Bettelheim για τη Χιονάτη, η οποία, όπως και η Κουτσοχέρα, αντιμετωπίζει μια μοχθηρή μητριά.⁶⁴ Αυτό που μπορούμε να συναγάγουμε είναι το ανομολόγητο

63. Βλ. M.-L. Franz, *Η σκιά και το κακό στα παραμύθια*, Αθήνα, Τζαφέρης, 1996, σσ. 60-61.

64. Βλ. B. Bettelheim, *Η γοητεία των παραμυθιών. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*, Αθήνα, Γλάρος, 1995, σσ. 281-301.

γεγονός ότι στην οικογενειακή εστία της κοπέλας υπάρχει κάποιο πρόβλημα. Μόνο στη Μαρία βρίσκουμε κάποιο σχετικό υπαινιγμό με τη δυσπιστία που δείχνει ο βασιλιάς προς τη γυναίκα του. Στις άλλες περιπτώσεις το πρόβλημα είναι ασαφές, σχεδόν ανύπαρκτο, όμως υπάρχει και προκύπτει από την εφηβική ηλικία της κοπέλας. Η Βγενίτσα του Boulanger είναι 16 ετών και η Ευγένια του Μοντσελέζε είναι «θηλυκόν παιδί». Η ενηλικίωση της έφηβης, που περιγράψαμε προηγουμένως, συναντά πρώτα τους γονεϊκούς πόλους. Και αυτό με δύο τρόπους. Από την πλευρά του γονεϊκού ναρκισσισμού, το παιδί στην εφηβεία είναι μια απειλή που σηματοδοτεί τη σταδιακή γήρανση του γονέα. Η από κάθε πλευρά όμορφη Κουτσοχέρα προκαλεί εύλογα τον ανταγωνισμό της «μητέρας», δεδομένου ότι ο πατέρας αγαπά υπερβολικά τη μοναχοκόρη του. Αλλά επειδή η παραμυθική αφήγηση βλέπει τον κόσμο μέσα από το πρίσμα του ήρωά της, πρέπει να στραφούμε και στην πλευρά της κοπέλας για να αντικρίσουμε με τα δικά της μάτια τον ίδιο ανταγωνισμό. Η απειλή τώρα προβάλλεται από την κόρη προς τη «μητέρα», ιδίως όταν η δεύτερη δεν έχει φροντίσει να αναπτύξει ισχυρούς συναισθηματικούς δεσμούς με την πρώτη, ώστε η ταύτιση με τον γονέα του ίδιου φύλου να εξουδετερώσει τη ζήλια. Η ζήλια όμως και ο ανταγωνισμός προς τη «μητέρα», καθώς και η επιθυμία απαλλαγής από αυτήν προκαλούν στην κόρη ένα οξύ αίσθημα ενοχής. Αυτό όμως την οδηγεί σε αδιέξοδο. Η μόνη λύση είναι η αντιστροφή της επιθυμίας και η προβολή της στο πρόσωπο της «μητέρας»: τώρα η «μητέρα» θέλει να απαλλαγεί από την κόρη, αλλά επειδή καμία αληθινή μητέρα δεν θα μπορούσε να θέλει κάτι τέτοιο, η «μητέρα» γίνεται «μητριά». Από το σημείο αυτό και μετά η ερμηνεία της προβολής του φθόνου μπορεί να συναντήσει την ερμηνεία της σιωπής. Η Κουτσοχέρα απομακρύνεται από την τριαδική οικογενειακή σχέση για να ακολουθήσει τον «δρόμο» της, την περιπέτεια της ενηλικίωσής της. Η σιωπή της καλύπτει τα ασυνείδητα περιεχόμενα των εσωτερικών συγκρούσεων ακόμα και όταν φθάνει το αλλοιωμένο από τη «μητριά» γράμμα. Η έλευση αυτού του γράμματος είναι ακριβώς η δεύτερη αφύπνιση των ασυνείδητων περιεχομένων, τα οποία πρέπει να υπερβαθούν εκ νέου, ύστερα από μια δεύτερη απομάκρυνση της κοπέλας από τον νέο οικογενειακό πυρήνα, με τον ώριμο έρωτα. Δεν μπορεί κανείς να απελευθερωθεί από την επίδραση των γονέων του φεύγοντας από το σπίτι, γράφει ο Bettelheim,⁶⁵ χρειάζεται να ελεγχθούν και να ανασταλούν τα ασυνείδητα καταστροφικά πάθη μας. Αυτό ακριβώς γίνεται με τη θανάτωση της «μητριάς», πράξη που θεωρείται απόληξη μιας πορείας διακύβευσης, μιας

65. Βλ. ό.π., σ. 292.

προσωπικής περιπέτειας όπου η Κουτσοχέρα αντιμετωπίζει φοβερούς κινδύνους, χωρίς τους οποίους όμως δεν θα μπορούσε ποτέ να ολοκληρωθεί και να ενωθεί με το βασιλόπουλό της.

7. Ποιος αναγνώστης βρίσκεται στην Ευγένια;

Θα πρέπει να αφουγκραστούμε λίγο προσεκτικότερα το κείμενο και να αναρωτηθούμε τι είδους αναγνώστη ζήτησε κάποτε η Ευγένια από την εποχή της και τι είδους αναγνώστη θα ζητούσε σήμερα. Στα μέσα του 17ου αιώνα ο αναγνώστης που θα ζητούσε το κείμενο πιθανότατα θα μπορούσε να νιώσει το άρωμα των άλλων κειμένων που είχαν προηγηθεί ή που έβλεπαν το φως την ίδια περίπου περίοδο, δηλαδή, κυρίως, των έργων του κρητικού θεάτρου. Ο αναγνώστης αυτός θα αναγνώριζε εύκολα και τα παραμύθια που θα του είχαν διηγηθεί και θα έμπαινε με κάποια ευκολία σε αυτό που θα αποκαλούσαμε σήμερα παιχνίδι της διακειμενικής ειρωνείας.⁶⁶ Δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια πόσο πιθανό ήταν να έχει υπόψη του τα προγενέστερα έργα, και μάλιστα εκείνα που ο Vittì υποδεικνύει ως πρότυπα της Ευγένιας. Πιθανολογούμε με σαφώς μεγαλύτερη ασφάλεια ότι θα γνώριζε μάλλον παραμύθια του νησιού του ή και παραλλαγές τους που έρχονταν εκεί από τους έμπορους και τους ταξιδευτές από και προς τα υπόλοιπα Επτάνησα, τη δυτική Πελοπόννησο και Στερεά, την Κρήτη, αλλά και άλλες περιοχές με κάποια επιρροή από τη Δύση, όπως οι Κυκλάδες. Και σε αυτήν την εκδοχή, ο σύγχρονος μελετητής τοποθετείται καλύτερα απέναντι στο ερώτημα για την κοινωνική προέλευση και την πνευματική καλλιέργεια του αλλοτινού αναγνώστη. Αν αφήσουμε κατά μέρος του Έλληνες και τους ελληνομαθείς της Βενετίας και της υπόλοιπης ιταλικής εκδοτικής περιφέρειας, η Ευγένια δεν μπορεί παρά να απευθύνεται πρωτίστως στους Επτανήσιους και ειδικότερα στους Ζακυνθινούς. Είτε αυτοί είναι εγγράμματοι και επαρκώς γνώστες της διακειμενικής ειρωνείας είτε όχι, είναι μάλλον σίγουρο ότι γνωρίζουν τα παραμύθια του τόπου τους. Γι' αυτό πρέπει να θεωρηθεί πολύ βάσιμη η πιθανότητα ότι ο κειμενικός αναγνώστης του έργου κατοικεί κυρίως στη Ζάκυνθο και δεν διακρίνεται αναγκαστικά από κάποια οικόσημα ούτε διαθέτει περγαμηνές.

Σε ό,τι αφορά τον σημερινό αναγνώστη, τα πράγματα είναι μάλλον πιο δύσκολα. Απομακρυσμένος πολύ από τους αναγνωστικούς ορίζοντες εκείνης της εποχής, ο αναγνώστης σήμερα προσλαμβάνει το έργο μέσω του κρητικού θεάτρου ή των ιταλικών του επιρροών. Εάν αρκεστεί μόνο

66. Βλ. Umb. Eco, *Περί λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, σσ. 262-291.

σε αυτήν τη θεώρηση, το έργο κινδυνεύει να εκληφθεί ως ένα «δοχείο συντήρησης» των προγενέστερων έργων που περιέχονται άμεσα ή έμμεσα μέσα του ή ως ένα παλίμψηστο των έργων αυτών. Μπορεί να προσλαμβάνεται επίσης μέσω μιας ιστορικιστικής ματιάς, μέσω της οποίας η Ευγένια «απομονώνεται» στην εποχή της και ερμηνεύεται με βάση τους γενικούς λογοτεχνικούς κανόνες και τα υπόλοιπα πολιτισμικά, κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα της εποχής αυτής.⁶⁷ Προσλαμβάνεται, τέλος, μέσω μιας ανασκοπικής θεώρησης, είτε ως ένα κομμάτι μιας άγνωστης εν πολλοίς χρονικής περιοχής στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου είτε ως ένα κείμενο της παράδοσης με λαογραφικό ενδιαφέρον και ηθικοπλαστική αξία. Ίσως ο σημερινός αναγνώστης να πρέπει να διαβάσει τις Κουτσοχέρες, τη Βγενίτσα, τη Στέλλα και τη Μαρία και να ανοιχτεί με επιφύλαξη στο διακειμένο τους – όπως επιχειρήθηκε εδώ. Και αυτό όχι για να υποδυθεί τον ρόλο του κριτικού ιχνηλάτη που, εκμεταλλευόμενος την όψιμη θέση του, συνδέει εύκολα το ένα ίχνος με το άλλο, αλλά για να βάλει τα κείμενα να συνομιλήσουν. Αυτό είναι και το πιο δύσκολο. Θα πρέπει όμως να μελετηθούν επιπλέον όσο το δυνατόν περισσότερες παραλλαγές της Κουτσοχέρας από διάφορες περιοχές της Ελλάδας και κυρίως από εκείνες που γειτονεύουν γεωγραφικά και, τον 17ο αιώνα, ήταν πολιτισμικά συγγενείς και εμπορικά σχετιζόμενες με τη Ζάκυνθο, όπως είναι τα υπόλοιπα Επτάνησα, η Ήπειρος, η Δυτική Στερεά, η Δυτική Πελοπόννησος, η Κρήτη ή τα νησιά που βρίσκονταν κάτω από την επιρροή της Βενετίας και της Γένοβας. Θα πρέπει επίσης να εξεταστούν εν εκτάσει οι σχέσεις των θρηνητικών τραγουδιών με τα αντίστοιχα τμήματα της Ευγένιας και να διερευνηθούν πιθανές ομοιότητες με τις μεταγενέστερες ζακυνθινές «ομιλίες».

Αυτοί είναι οι δρόμοι που οδηγούν τη σύγχρονη αναγνωστική απόκριση προς την Ευγένια. Κανένας τους δεν είναι μονόδρομος και, καθώς είναι αυτονόητο, οι πάροδοι είναι απαραίτητες. Ο συνδυασμός των δρόμων, οι εναλλακτικές οδοί, ακόμα και τα αδιόρατα μονοπάτια οδηγούν καμιά φορά σε άγνωστα τοπία.

Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

67. Για τον ιστορικισμό σε σχέση με τα πεδία της λογοτεχνικής θεωρίας και τις νεότερες εκδοχές του βλ. την πρόσφατη περιεκτική εισαγωγή του P. Hamilton, *Historicism*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Routledge, 2002.