ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΓΙΑ ΤΑ 30 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ελληνική Επανάσταση και Θέατρο

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Κατερίνα Διακουμοπούλου
Κατερίνα Καρρά
Ιωάννα Ρεμεδιάκη

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ & ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
Σόλωνος 103 | 106 81 | Αθήνα
T 2103806676/8 & 2106859273 | **E** info@kapaekdotiki.gr
[fb] /Κάπα Εκδοτική | **[in]** @kapa_ekdotiki
kapaekdotiki.gr

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2026

ISBN
978-960-628-434-2

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΓΙΑ ΤΑ 30 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ελληνική Επανάσταση και Θέατρο

Αφιερωμένο στους ομότιμους καθηγητές
Νάσο Βαγενά και Άννα Ταμπάκη
Αθήνα, 10-12 Νοεμβρίου 2021

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Κατερίνα Διακουμοπούλου
Κατερίνα Καρρά
Ιωάννα Ρεμεδιάκη

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2026

Περιεχόμενα

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ - ΕΝΑΡΞΗ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Προσφώνηση / **12**
ΜΕΛΕΤΙΟΣ-ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Κ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Χαιρετισμός / **14**
ΑΧΙΛΛΕΑΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

30 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / **15**
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ

Ο ρόλος του θεάτρου στην Επανάσταση του 1821.
Ηθοποιοί στη σκηνή και στο πεδίο μαχών / **18**
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΙΜΩΜΕΝΩΝ

Για τον *Ippia* του Ανδρέα Κάλβου / **26**
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Ιδεολογικές και αισθητικές επιδράσεις του Ευρωπαϊκού
Διαφωτισμού στο προεπαναστατικό θέατρο / **32**
ΑΝΝΑ ΤΑΜΠΑΚΗ

ΣΥΝΤΟΜΟΙ ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΙ

Χαιρετισμός - Σύντομος απολογισμός / **42**
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Παρουσίαση του επετειακού τόμου με τίτλο:
30 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / **51**
ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ – ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Φραγκίσκος Δομενεγίνης: Σημειώσεις για τον εξόριστο των Αντικυθήρων / **60**
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΑΒΟΥΡΗ

Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα του Μανώλη Σκουλούδη: Η δραματική αποτύπωση και η κριτική πρόσληψη του ήρωα και του μύθου του / **70**
ΘΕΟΔΟΥΛΗ (ΛΙΛΥ) ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ

Θεατρική σκηνή και ιστορική μνήμη στο έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Δ. Σολωμού / **79**
ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΟΥ

Τι καθήμεθα ημείς εδώ ενώ οι άλλοι φεύγουν; Η γυναίκα στη σκηνή της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 / **88**
ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Είμαστε ολόκληρος λαός: Η κοινωνική διάσταση της Ελληνικής Επανάστασης / **97**
ΑΛΙΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Η «επαναστατική διάθεση» του ΟΕΘ-ΣΕΗ: Η σύγχρονη αφύπνιση του ελληνικού έθνους μέσω της παρουσίας των εταιρικών θεατρικών θιάσων / **106**
ΜΑΡΙΑ (ΜΑΡΙΖΑ) ΑΤΤΙΑ

Δραματικό σχεδίασμα για το 1821 του Λευκαδίτη Ανδρέα Ψιλιανού / **114**
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Ο Μάρκος Μπότσαρης στην ευρωπαϊκή τέχνη / **125**
ΜΑΡΙΖΑ ΓΑΛΑΝΗ

Η ιδέα της θεατρικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος ως μίας σημαντικής παιδαγωγικής, διδακτικής μεθόδου στην εκπαίδευση, πριν και μετά την απελευθέρωση του Έθνους: Κωνσταντίνος Οικονόμος, Νεόφυτος Δούκας / **129**
ΕΡΗ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Άνω κάτω για τον Γεώργιο Καραϊσκάκη / **140**
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Οι ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης, ως ρόλοι, στο νέο ελληνικό θέατρο, όπως παρουσιάζονται στα έργα *Το μπουκάλι* του Βασίλη Ζιώγα, *Οι προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη και όπως αποτυπώθηκαν στις σημαντικές παραστάσεις τους / **148**
ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Έρωτας στα χρόνια της Επανάστασης: Θεατρικά προσωπεία της Μαντώς Μαυρογένους / **158**
ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

«Εις του σπηλαίου το βάθος»: Οι σπηλιές του Αγώνα εντός και εκτός θεάτρου / **166**
ΞΕΝΙΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η πολιορκία της Κορίνθου: Μια φιλελληνική όπερα του Gioachino Antonio Rossini στον απόηχο της Ελληνικής Επανάστασης / **177**
ΑΝΝΑ ΓΡΙΒΑ

Η ιστορική μορφή του Ρήγα Βελενστινλή ως θεατρική έμπνευση στο ομώνυμο έργο του Βασίλη Ρώτα / **183**
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ Ι. ΔΑΜΟΥΛΗ

Οι δύο γραφές του *Λόρδου Βύρωνος* του Αλέκου Λιδωρίκη / **193**
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΔΑΟΥΤΗ

Η Ελληνική Επανάσταση μέσω των εργαλείων του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση ενηλίκων / **202**
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΛΗΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

Εθνικοί ήρωες στη σκηνή του έθνους: το 1821 στο Εθνικό Θέατρο των μετεμφυλιακών χρόνων / **215**
ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

Θεατρική συνάντηση ενός ήρωα του 1821 με έναν εργάτη του αντιστασιακού θεάτρου: Εμμανουήλ Παπάς – Γιώργος Καφταντζής / **226**
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Μηχανισμοί πολιτιστικής ένταξης και διατήρησης της διασπορικής ταυτότητας: το παράδειγμα του εορτασμού της 25ης Μαρτίου στο Tarpon Springs της Florida, USA / **235**
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

Δημήτρης Δημητριάδης, *Ευλογία*: Η δυστοπία της ελληνικής ιστορίας / **246**
ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

"Βίβα λα λιμπερτά!" Χρύσα Σπηλιώτη *Ο γιος μου Νικόλαος Μάντζαρος* / **256**
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η επί σκηνής απόπειρα αναθεώρησης του '21 στη διάρκεια της Πρώτης Μεταπολίτευσης / **265**
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Μάριος Βάρβογλης, Αλέκος Ξένος, Μίκης Θεοδωράκης. Τρεις μουσικές προσεγγίσεις της Ελληνικής Επανάστασης στη θεατρική σκηνή / **275**
ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ

Τελετουργίες μνήμης. Θεατρικές αναπαραστάσεις της Ελληνικής Επανάστασης / **286**
ΒΑΪΟΣ Φ. ΚΑΜΙΝΙΩΤΗΣ

Επετειακή αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος στο θέατρο. Η παράσταση *Ιστορία της Αθήνας* του Τίμου Μωραϊτίνη (1931) στις γιορτές της εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης / **291**
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ

Χαλδούπηδες και Βελησσαρόπουλοι: Η επανάσταση των ειδώλων μέσα από τα ιστορικά έργα του Ανδρέα Στάικου / **306**
ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ

Θέατρο και μαρτυρία: *Σφαή* του Βασίλη Κατσικονούρη / **316**
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Ελληνική Επανάσταση, Ιψενικό Θέατρο, και Διεθνής Δικαιοσύνη / **324**
ΙΩΑΝΝΑ Ν. ΚΟΝΔΥΛΗ

Η γυναικεία μορφή στην εικαστική δημιουργία και τη δραματουργία, με θεματικό πυρήνα τον εθνοαπελευθερωτικό αγώνα στο Μεσολόγγι / **336**
ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ

Οι γυναίκες ως φορείς της εθνικής ιδέας στο έργο του Γεράσιμου Βώκου / **353**
ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΗ

Οι Διερχόμενοι του Γιώργου Ξένου στα ίχνη της Επανάστασης / **364**
ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

25η Μαρτίου 1944, μια ξεχωριστή επέτειος
και μια σημαντική παράσταση / **374**
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ

Ήρωες και πρόσωπα της περιόδου της Ελληνικής Επανάστασης
του 1821 στο δραματικό corpus του Μποστ / **381**
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΥ

Ο Σκουφάς / **389**
ΕΡΙΦΥΛΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ-ΓΚΟΔΙΜΗ

Όψεις της φουστανέλας στον σκηνικό βίο του εθνικού κράτους / **395**
ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

Προσεγγίζοντας την Επανάσταση του ’21 με θεατρικές
τεχνικές σε παιδιά προσχολικής ηλικίας / **406**
ΕΛΕΝΗ ΛΑΜΠΡΟΝΙΚΟΥ

Ο εορτασμός των εθνικών επετείων στα σχολεία
ειδικής αγωγής στην Ελλάδα / **417**
ΕΛΕΝΗ ΛΑΤΑΝΙΩΤΗ

Από το παρελθόν στο μέλλον: Το παράδειγμα των
Εκπαιδευτικών Δραμάτων του ΚΘΒΕ «Προς την
Ελευθερία» και «Στη Γη της Ελευθερίας» / **420**
ΙΩΑΝΝΑ ΛΙΟΥΤΣΙΑ

Διερευνητική δραματοποίηση και δεξιότητες της ιστορικής
σκέψης: Αναδεικνύοντας το δυναμικό μιας δημιουργικής
προσέγγισης στη διδασκαλία της Ιστορίας / **428**
ΕΥΓΕΝΙΑ ΜΑΜΑΛΗ

Η επιρροή που άσκησε το γαλλικό μυθιστόρημα του
J.-J. Barthélemy στην αναβίωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή
και στη δημιουργία της *Χάρτας* του Ρήγα Βελεστινλή / **439**
ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

Καραϊσκάκηδες και Καραϊσκάκης: *Ξύπνα,
ραγιά!* του Γιώργου Κοτζιούλα / **447**
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η Ελληνική Επανάσταση στο Εθνικό Θέατρο. *Να ζη το
Μεσολόγγι* (1933) του Β. Ρώτα, *Λόρδος Βύρων* του Αλ.
Λιδωρίκη (1934) και *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* (2021) / **454**
ΕΙΡΗΝΗ ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ

Θεατρική δραστηριότητα στη Ζάκυνθο την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης / **463**
ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ

Η απο-ξενωτική μεταμόρφωση ενός εθνικού ήρωα στην παράσταση *Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου / **473**
ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΜΠΕΝΕΤΟΣ

Οι ανώνυμοι και επώνυμοι αγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης στη μετεπαναστατική κοινωνία σε αντιπροσωπευτικά έργα της ελληνικής δραματουργίας / **483**
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΠΛΕΣΙΟΣ

«Διατί δεν μετέχομεν εις τας εορτάς σας». Επανάσταση και Τραγωδία: Οι "ξεχασμένοι" *Πέρσες* του Ηρωδείου εκατό χρόνια μετά το 1821 / **493**
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΗΣ

Η Φαντασία, ο Ντελακρουά και το 1821: το Θέατρο συναντά την Ιστορία / **500**
ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Μια μετάπλαση της Ελληνικής Επανάστασης στην αυγή του Βενιζελισμού. Το ιστορικό δράμα *Το Εικοσιένα* (1909) του Γεράσιμου Βώκου / **507**
ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

Γαλλική Θεατρική Σκηνή, Ελληνική Επανάσταση και Φιλελληνισμός: *Parga ou le Brûlot*, μελόδραμα του Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche / **516**
ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Η θεατρική πρόσληψη του Ιω. Καποδίστρια από τον Γ. Θεοτοκά και τον Ν. Καζαντζάκη: Παιδευτική διάσταση βάσει των έργων *Αντάρα στ' Ανάπλι* και *Καποδίστριας* / **527**
ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Προπολεμικές παραστάσεις εθνικών έργων των Ελλήνων ομογενών στην αυστραλιανή διασπορά και οι επιδράσεις τους / **535**
ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

«Γεγόνασιν αἱ γυναῖκες ἄνδρες». Γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άνδρες σε έργα για το '21 / **544**
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Το "πολιτισμικό επιχείρημα" της πολιτικής του Αγώνα:
Πτυχές πολιτισμού στην Επανάσταση του 1821 / **553**
ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ

Δραματοποίηση του διηγήματος του Ζαχαρία
Παπαντωνίου *Η κυκλαμιά του Αναπλιού* / **560**
ΜΕΛΙΝΑ ΠΛΑΣΤΗ

Όψεις της Επανάστασης: Από τους *Ληστές* του Σίλλερ στους
κλέφτες και τους ληστές του νεοελληνικού θεάτρου / **566**
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Οι θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας:
Η περίπτωση της Μάχης στο Μανιάκι (Παπαφλέσσας
– Ιμπραήμ) και *Το Φίλημα* του Μητσάκη / **575**
ΧΑΡΙΤΙΝΗ ΣΠΑΝΟΥ

Η θεατρικότητα στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Δ. Σολωμού / **582**
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ

Το '21 του Άρη Μπινιάρη, Ιστορία, ένα ροκ
άλμα τίγρης επί σκηνής / **589**
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΣΑΜΠΟΥΚΟΣ

Φιλέλληνες και Επανάσταση: θεατρικές και
κινηματογραφικές προσεγγίσεις / **596**
ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

Η αποτύπωση της Επανάστασης του 1821 στο *Μεγάλο μας
τσίρκο* και τα ίχνη του παρελθόντος στο παρόν / **601**
ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Προσεγγίζοντας τα ιστορικά γεγονότα και τα πρόσωπα μέσα
από τη θεατρική πράξη: *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* / **608**
ΜΑΡΙΑ ΦΡΑΓΚΗ

Ελληνική Επανάσταση και πρώιμο αρχαιόθεμο θέατρο εν θεάτρω:
τα πρόσωπα του αρχαίου δραματικού ποιητή και τραγικού
υποκριτή και η πρόσληψη της εγκιβωτισμένης τραγωδίας
μέσα στο δράμα των χρόνων της Επανάστασης / **617**
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΑΛΚΟΥ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ / **626**

Χαιρετισμοί - Έναρξη εργασιών του συνεδρίου

Προσφώνηση

Μελέτιος-Αθανάσιος Κ. Δημόπουλος
Καθηγητής Ιατρικής, Πρύτανης του ΕΚΠΑ

Κυρίες και κύριοι,

Με ιδιαίτερη χαρά και συγκίνηση παρευρισκόμαστε εδώ για να σημάνουμε την έναρξη του Επετειακού Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, με το οποίο το Τμήμα, και μαζί του όλη η Φιλοσοφική Σχολή και όλο το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, εορτάζει τα τριακοστά γενέθλιά του.

Τριάντα χρόνια μεστής και γόνιμης ζωής από τότε που, στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του περασμένου αιώνα, όχι μόνο το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών εντάχθηκε στον πανεπιστημιακό χάρτη της Αθήνας, αλλά και οι ίδιες οι Θεατρικές Σπουδές εντάχθηκαν στον πανεπιστημιακό χάρτη της Ελλάδας – για να ακολουθήσουν στη συνέχεια η γένεση και η λειτουργία και των υπόλοιπων Τμημάτων Θεάτρου και Θεατρικών Σπουδών σε άλλα Πανεπιστήμια της χώρας (Θεσσαλονίκη, Πάτρα και Ναύπλιο). Από τις αρχές της ίδρυσής του και μέχρι σήμερα, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών κατόρθωσε να κάνει αισθητή, απαραίτητη και πλέον αυτονόητη και ζωτική την παρουσία του στην ακαδημαϊκή, καλλιτεχνική, εκπαιδευτική και κοινωνική κοινότητα.

Και αυτό το επέτυχε με τη συνεπή, σοβαρή και συστηματική προσήλωσή του στους αρχικούς στόχους του, τους οποίους έθεσαν οι πρωτεργάτες ιδρυτές και διδάσκοντες του Τμήματος (ειδική μνεία οφείλουμε στον αείμνηστο Σπύρο Ευαγγελάτο και στον αειθαλή Βάλτερ Πούχνερ) και τους οποίους ακολούθησαν με πίστη και υπευθυνότητα όλοι οι άλλοι σημαντικοί, παλαιότεροι και νεότεροι, καθηγητές και διδάσκοντες που στελέχωσαν κατά καιρούς ή στελεχώνουν σήμερα το Τμήμα. Ανάμεσα στους (λίγο) παλιότερους καθηγητές που ζωογόνησαν το Τμήμα με την επιστημονική συμβολή και το ακαδημαϊκό ήθος τους είναι οι ομότιμοι καθηγητές Άννα Ταμπάκη και Νάσος Βαγενάς, στους οποίους αφιερώνεται το αρχόμενο Συνέδριο.

Μεγάλη η τιμή για τους τιμωμένους αλλά και για το Τμήμα, που αναγνωρίζει τις οφειλές του και φροντίζει τη διατήρηση της συνέχειάς του, αναλαμβάνοντας συχνά αφιερωματικές πρωτοβουλίες που αποτίουν φόρο ακαδημαϊκής και ανθρώπινης τιμής σε παλαιότερα στελέχη του Τμήματος.

Διπλή γιορτή όμως η σημερινή και διπλά τα γενέθλια: μια επέτειος ιδρυματική και πιο ειδική συνδυάζεται με την εθνική και πανελλήνια επέτειο των διακοσίων χρόνων από την Επανάσταση του 1821.

Ένας συνδυασμός συμβολικά ισχυρός αλλά και πολύ πραγματικός και επιβεβαιωμένος ιστορικά, καθώς το θέατρο συνδέθηκε στενά με τον Εθνικοαπελευθερωτικό Αγώνα, συμβάλλοντας στην προετοιμασία του, παρακολουθώντας την εξέλιξή του αλλά και θρέφοντας τόσο τη βιωματική ανάμνησή του όσο και τον κριτικό στοχασμό πάνω σε αυτόν και τις διαφορετικές πτυχές του, σε όλη τη μετέπειτα της Επανάστασης και της Απελευθέρωσης περίοδο μέχρι και σήμερα. Οι θεματικές του συνεδρίου είναι πολλές και καλύπτουν σφαιρικά το θέμα του Αγώνα και της Επανάστασης.

Χαιρετίζουμε εκ μέρους των Πρυτανικών Αρχών και αναμένουμε μία ακόμη πολύ επιτυχημένη ακαδημαϊκή δράση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, που κομίζει τη δική του συμβολή στο ευρύτερο πλαίσιο των επετειακών εκδηλώσεων του ΕΚΠΑ.

Μαζί με τον χαιρετισμό και τις ευχές για την επιτυχή εξέλιξη των εργασιών του Συνεδρίου, εύχομαι επίσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, που βρίσκεται στην ώριμη νεότητά του, να μακροημερεύσει για πάρα πολλά χρόνια και δεκαετίες και –γιατί όχι;– για αιώνες.

Αν εμείς είμαστε φθαρτοί, οι θεσμοί, οι αξίες και το έργο που αυτοί φέρουν, μπορούν και εύχομαι να είναι υπεραιωνόβιοι.

Σας ευχαριστώ.

Χαιρετισμός

Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης
Καθηγητής και Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών συμπλήρωσε ήδη τριάντα χρόνια λειτουργίας. Το γεγονός μάς παρέχει θαυμάσια ευκαιρία για γόνιμο αναστοχασμό πάνω στην έννοια της παρέλευσης του χρόνου. *Οὐχ ἡμῶν ἐστι γνῶναι χρόνους ἢ καιρούς*. Δεν μας έχει δοθεί η δυνατότητα να γνωρίζουμε και να καθορίζουμε τον χρόνο. Αγνοούμε πώς θα εξελιχθεί εν χρόνω οτιδήποτε, ποιο θα είναι το εύρος της ύπαρξής του, η ακμαιότητα της θαλερότητάς του, η ποιότητα της μαρτυρίας του, η ουσία της παρουσίας του, το τελικό πρόσημο της διαχρονικής αποτίμησής του.

Ιδού, όμως, που τριάντα έτη διήλθαν ήδη, *ὡς ἡμέρα ἡ ἐχθές*. Ημέρα που διήλθε εν επιφυλακή αγρύπνω, εν σπουδή ακαταπαύστω, εν μετοχή δαψιλή, υπό το ανέσπερο φως της γνώσης, υπό την αειθαλή έξη της έρευνας, υπό το έκπαγλο θάμβος της ανακάλυψης, υπό τη ζείδωρη θαλπωρή της διδαχής, υπό τη διονυσιακή έκσταση της επιτέλεσης.

Κατά το παρελθόν χρονικό διάστημα, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών οργάνωσε δυσεξαρίθμητα θεατρολογικά συνέδρια και ημερίδες και συμπόσια. Πραγματοποίησε λαοφιλείς δημόσιες διαλέξεις και διεισδυτικές ακαδημαϊκές παρουσιάσεις. Διοργάνωσε εκθέσεις σκηνογραφικού και ενδυματολογικού και δραματουργικού χαρακτήρα. Κυρίως, όμως, διεξήγαγε με απαράμιλλη μεθοδικότητα και επαινετή συστηματικότητα πρωτογενή έρευνα, στο πλαίσιο εγχώριων, ευρωπαϊκών και διεθνών εκπαιδευτικών εγχειρημάτων και ερευνητικών προγραμμάτων.

Τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος συνέγραψαν και εξέδωσαν εκατοντάδες αυτοτελή επιστημονικά δημοσιεύματα, που συμποσούνται σε χιλιάδες σελίδων πρωτότυπου και ρηξικέλευθου ακαδημαϊκού αμητού. Επιστημονικά περιοδικά, συλλογικοί τόμοι, πρακτικά συνεδρίων, άρθρα, μελετήματα, βιβλιοκρισίες, βιβλιοπαρουσιάσεις και πλησμονή ομοειδούς ήδη δημοσιευμένης επιστημονικής παραγωγής πλουτίζουν και καταγλαΐζουν τη σχετική διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία, με ναυαρχίδα την εικοσάτομη *Παράβασι*, το *Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*.

Το παρόν επετειακό συνέδριο, υπό τον τίτλο «Ελληνική Επανάσταση και Θέατρο», ένα συνέδριο συγκινητικά αφιερωμένο στον ομότιμο καθηγητή Νάσο Βαγενά και στην ομότιμη καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη, ως ακαδημαϊκό αντίδωρο για το έργο τους και την προσφορά τους στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, αποτελεί ταυτόχρονα απτή ανάδειξη της προϊστορίας, ηχηρή απόδειξη της παροντικής ισχύος και ελπιδοφόρα ενατένιση του μέλλοντος του Τμήματος.

Με ιδιαίτερη συγκίνηση παρίσταμαι και συμμετέχω στο παρόν επετειακό συνέδριο, μεταφέροντας τον έπαινο, τις ευχαριστίες και τις εγκάρδιες συγχαρητήριες προσρήσεις της Κοσμητείας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών προς τον φίλτατο Πρόεδρο και όλα τα μέλη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Αυτή η εξόχως σημαντική επέτειος εορτάζεται αναμφίβολα με τον πλέον προσήκοντα τρόπο! Εύχομαι κάθε επιτυχία στις εργασίες του συνεδρίου. Είθε να αξιωθούμε να συνεορτάσουμε εν υγεία και ομονοία και τα σαραντάχρονα και τα πενηντάχρονα του Τμήματος!

30 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Ιωσήφ Βιβιλάκης
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Έπειτα από αναβολές και καθυστερήσεις, λόγω της πανδημίας, έφτασε η στιγμή να γιορτάσουμε τα τριάντα χρόνια του Τμήματος. Είναι μια πραγματική ευκαιρία όλα τα μέλη της κοινότητάς μας να στοχαστούμε για το παρελθόν και να μοιραστούμε ελπίδες για τη μελλοντική προοπτική των θεατρικών σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας.

Τριάντα χρόνια πριν, κάποιοι συγκεκριμένοι άνθρωποι πίστεψαν ότι η επιστημονική γνώση και σπουδή για την τέχνη του θεάτρου δεν είναι πολυτέλεια για τον τόπο, αλλά μια βαθιά ανάγκη. Ένας από αυτούς είναι ο τότε πρύτανης, καθηγητής Μιχάλης Σταθόπουλος. Του οφείλουμε πολλά γιατί είναι ο άνθρωπος που μας βάπτισε στο πανεπιστήμιο και μας έχει στηρίξει στην πορεία μας. Και η πίστη αυτή από όνειρο έγινε πραγματικότητα με τη λειτουργία του Τμήματός μας στη Φιλοσοφική Σχολή. Οι αγαπημένοι δάσκαλοι και καθοδηγητές μας, ο αείμνηστος Σπύρος Ευαγγελάτος και ο αειθαλής Βάλτερ Πούχνερ, περιέβαλαν με πολλή φροντίδα το Τμήμα, έθεσαν τα πνευματικά θεμέλια για να μεγαλώσει και να φθάσει στη θέση που βρίσκεται σήμερα. Όλοι οι διδάσκοντες, οι εξωτερικοί συνεργάτες και το διοικητικό προσωπικό έχουν δώσει τον καλύτερο εαυτό τους τις δεκαετίες που πέρασαν, ώστε σήμερα να μπορούμε να είμαστε περήφανοι για τις επιτυχίες της κοινότητάς μας: νέες ανακαλύψεις δραμάτων, πλήθος εκδόσεων βιβλίων, συνέδρια, αφιερώματα, συνέργειες και κοινωνικοί εταίροι, θεατρική μόρφωση, μια πληθώρα εμπειριών και αναμνήσεων που δίνουν ελπίδα για το μέλλον.

Τα τελευταία τριάντα χρόνια έχουν αποφοιτήσει 1677 θεατρολόγοι, και όλοι αυτοί οι συνάδελφοι από την πρώτη γενιά της δεκαετίας του 1990 μέχρι πρόσφατα έχουν συμβάλει αποφασιστικά στον θεατρικό χάρτη της χώρας με τη συμμετοχή τους σε πλήθος παραστάσεων και παραγωγών, με τη διδασκαλία σε δημόσια και ιδιωτική εκπαίδευση, με τη στελέχωση κορυφαίων θεατρικών και ευρύτερα πολιτιστικών οργανισμών, ειδησεογραφικών και ενημερωτικών μέσων και δικτύων. Οι απόφοιτοί μας, με τη βαθιά παιδεία που έχουν λάβει και το πλήθος των γνώσεων, των υλικών και των εργαλείων που έχουν αποκτήσει, είναι εκείνοι στους οποίους οφείλουμε την εδραίωση του καινοφανούς, κάποτε, επαγγέλματος του θεατρολόγου.

Σήμερα, το Τμήμα μας πρωτοπορεί, καθώς ανταποκρίνεται στις προκλήσεις που τίθενται στο διαρκώς μεταβαλλόμενο παγκόσμιο πλαίσιο, εντάσσοντας στο Πρόγραμμα Σπουδών νέα μαθήματα που συνδέουν γνωστικά αντικείμενα με την κοινωνία, αναπτύσσουν ιδιαίτερες πολυδιάστατες δεξιότητες, ενώ αυτή τη στιγμή το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών είναι περιζήτητο λόγω των τριών ειδικεύσεων που προσφέρει και της υψηλής ποιότητας των σπουδών του.

Τις νέες προοπτικές που ανοίγονται στο Τμήμα μας είναι ανάγκη να τις δούμε με μια στρατηγική που θα ενσωματώσει τις εμπειρίες και τις γνώσεις των αποφοίτων και, μέσα από τη διαδικασία της συνεχόμενης αξιολόγησης, θα καταφέρει να ανταποκριθεί στις προκλήσεις του μέλλοντος συνδέοντας τις σπουδές με την αγορά εργασίας, την επιστήμη του θεάτρου με εφαρμογές για το κοινό καλό, αλλά και αναδεικνύοντας την κεφαλαιώδη σημασία του θεάτρου και του δράματος για την εκπαίδευση σε όλες τις βαθμίδες αλλά και σε χώρους ιδιαίτερης μέριμνας, όπως φυλακές, νοσοκομεία

και γενικότερα θεραπευτικές και κοινωνικές δομές. Σκοπός μας: το Τμήμα να γίνει περισσότερο διεθνές, να εστιάσει στην ανθρωπιστική αποστολή του και να γίνει ακόμη περισσότερο δημιουργικό.

Εμείς, όσοι εργαζόμαστε στο Τμήμα, έχουμε την ευθύνη να κάνουμε ακόμη καλύτερα όσα αφορούν την έρευνα, τη διδασκαλία και τη διοίκηση. Να προσπαθούμε να γίνουμε ακόμη περισσότερο συμπεριληπτικοί, να ευνοούμε την αλλαγή για το καλύτερο, να είμαστε ειλικρινείς, να καλλιεργούμε τη συνεργασία σε όλα τα επίπεδα. Η πρόσφατη πανδημία μάς έδειξε την αλήθεια και την ανάγκη της συνύπαρξης, του να είμαστε μαζί.

Ως μέλη της πανεπιστημιακής οικογένειας, μέσα από τον ιδιαίτερο προσανατολισμό μας, οφείλουμε να συνεχίσουμε να αναλύουμε κείμενα, να μελετούμε την ιστορία και τη θεωρία του δράματος, να φέρνουμε κοντά θεωρία και πράξη, κείμενο και ανθρώπινο σώμα, να πειραματιζόμαστε με σκηνικές δράσεις και επιτελέσεις και, βεβαίως, να βλέπουμε το θέατρο ως ένα όλον. Οι θεατρικές σπουδές οφείλουν να είναι συνεπείς σε μια αποστολή που δεν εξαντλείται σε συσσώρευση γνώσεων ή σε εφόδια και δεξιότητες για επαγγελματική αποκατάσταση. Τώρα που το Τμήμα έχει πλέον ενηλικιωθεί, όσοι είμαστε μέλη του έχουμε την ευθύνη να συνεχίσουμε να αφηγούμαστε ιστορίες, να αναζητούμε την Τέχνη, να στοχαζόμαστε για τον εαυτό μας, να αναρωτιόμαστε για τα μεγάλα ζητήματα του κόσμου και του θεάτρου, να κινητοποιούμε ευαισθησίες και να δημιουργούμε νοήματα ζωής για το κοινό καλό.

Εισαγωγική ομιλία

Ο ρόλος του θεάτρου στην Επανάσταση του 1821. Ηθοποιοί στη σκηνή και στο πεδίο μαχών

Βάλτερ Πούχνερ
wpochn@theatre.uoa.gr

Abstract

This article provides an overview of actors and dramatists who participated actively in the Greek Revolution of 1821 fighting on different battlefields, mainly in Moldavia, in the North of Balkan peninsula, during the first part of the uprising. Moreover, it gives an account of the theatre performances in the years immediately before the outbreak of the Revolution, focussing especially on the Greek performances in Constantinople. An outstanding example is the performance of *Constantin Paleologos or The Fall of Constantinople* in the winter of 1820/21, organized by Gerasimos Pitsamanos, which was interrupted by the Turks. This is a remarkable paradigm for the historical symbolism of theatre activity in this period.

Αποτελεί σημαδιακή συγκυρία πως το ιωβιλαίο των 30 χρόνων της ύπαρξης του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου της Αθήνας συμπίπτει με τους εορτασμούς των 200 χρόνων από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, και ο συνδυασμός των δύο επετειακών εκδηλώσεων στη θεματική αφιέρωση του συνεδρίου στην Ελληνική Επανάσταση και το Θέατρο, τιμητική αφιέρωση στους αφυπηρετήσαντες συναδέλφους Νάσο Βαγενά και Άννα Ταμπάκη, είναι μια λογική συνέπεια αυτής της συγκυρίας. Έχω αφιερώσει στο παρελθόν τρεις επίσημους λόγους για τους εθνικούς εορτασμούς της 25ης Μαρτίου στο ΕΚΠΑ, αλλά υπάρχουν τώρα μια σειρά από νέα δεδομένα της έρευνας που αξίζουν και δικαιολογούν μια αναψηλάφηση της θεματολογίας αυτής, εστιάζοντας αυτή τη φορά στην αγωνιστική δράση των ίδιων των ερασιτεχνών ηθοποιών στο πεδίο των μαχών, και εννοώ τη χαμένη μάχη του Ιερού Λόχου στο Δραγατσάνι της Μολδαβίας στις 7 Ιουνίου του 1821.

Οπότε απαλλάσσομαι από το να αναπτύξω ξανά τον προπαρασκευαστικό ρόλο των ερασιτεχνικών σκηνών στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησσό από το 1817 και έπειτα. Πρόκειται για ένα κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, για το οποίο υπάρχει πλέον εκτεταμένη βιβλιογραφία, αν και δεν έχουν διευκρινιστεί όλες οι λεπτομέρειες για ηθοποιούς, ρεπερτόριο, ημερομηνίες των παραστάσεων και απήχησή τους, για το οργανωτικό πλαίσιο των Αυθεντικών Ακαδημιών και τους καθηγητές τους, οι περισσότεροι μυημένοι στη Φιλική Εταιρεία, που διάλεγαν τα έργα και διηύθυναν τις πρόβες. Οι παραστάσεις επικεντρώνονταν κυρίως σε αρχαιόθεμες τραγωδίες, συχνά με κεντρικό μοτίβο την τυραννοκτονία, των Ιωάννη Ζαμπέλιου, Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Γεωργίου Λασσάνη, Νικολάου Πίκκολου, Μεταστάσιου, Βολταίρου και Αλφιέρι, παραστάσεις που μετατρέπονταν κάθε φορά σε ενθουσιώδεις πατριωτικές εκδηλώσεις, για να τονίσω την πολιτική λειτουργικότητα της θεατρικής δραστηριότητας την παραμονή της εθνεγερσίας, πράγμα για το οποίο συμφωνεί σχεδόν όλη η σχετική βιβλιογραφία.[1]

Παραλείπω λοιπόν τις μεμονωμένες παραστάσεις στην Τεργέστη, το Άργος και τις Κυδωνίες και θα σταθώ μόνο στις ειδήσεις που έχουμε από την ίδια την Κωνσταντινούπολη, για τις οποίες υπάρχουν και νεότερες μελέτες.[2]

Στην Κωνσταντινούπολη μαρτυρούνται κρυφές απαγγελίες και ερασιτεχνικές παραστάσεις σε αρχοντικά. Η πιο σημαντική από αυτές είναι σίγουρα μια φιλολογική συγκέντρωση στο αρχοντικό του ποστέλνικου Μάνου στα Θεραπειά, όπου έγινε μυστική απαγγελία των *Περσών* και διακόπηκε η απαγγελία για να τραγουδηθεί χαμηλόφωνα ο *Θούριος* του Ρήγα.[3] Με αυτό το stage reading (αναλόγιο) και την αφήγηση του De Marcellus ασχολήθηκαν πρόσφατα η Gonda van Steen στο δεύτερο κεφάλαιο μιας μονογραφίας για τον De Marcellus[4] και ο Αλέξης Πολίτης σε ένα σχετικό του άρθρο.[5] Παρόντες ήταν στη σύναξη αυτή, εκτός από τον Γάλλο διπλωμάτη που διηγείται 40 χρόνια αργότερα τη σκηνή, ο Κωνσταντίνος και ο Νικόλαος Μουρούζης και ο μητροπολίτης Εφέσου Καλλιάρχης, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος που διηύθυνε την 'παράσταση' και ο φοιτητής από τη σχολή των Κυδωνιών που πραγματοποίησε τη χαμηλόφωνη απαγγελία. Οι λεπτομέρειες της αφήγησης του Γάλλου αναφέρουν διακοπές της απαγγελίας και σχόλια των παρευρισκομένων, το σιγανό

[1] Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Αθήνα 2020, σ. 27-57 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία). Βλ. επίσης του ίδιου, *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge Univ. Press, 2017, σ. 269-300.

[2] G. van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010· Α. Πολίτης, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus το 1859», *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2010, σ. 383-399.

[3] De Marcellus, *Une lecture à Constantinople en 1820*, Paris 1859, σ. 57 εξ. και σε ελληνική μετάφραση Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810-1821*, Αθήνα 1975, σ. 420 εξ.

[4] G. van Steen, *Liberating Hellenism*, σ. 67 εξ.

[5] Van Steen, *ό.π.*

τραγούδισμα του *Θούριου*, τη συνωμοτική ατμόσφαιρα και τις προφυλάξεις για τον κίνδυνο της ανακάλυψης από τους Τούρκους.[6] Το θέμα των *Περσών* ερμηνεύτηκε στα σύγχρονα συμφραζόμενα: στο *Ελλάς* του Shelley, το πρώτο φιλελληνικό δραματικό έργο που γράφτηκε κατά τη διάρκεια του Αγώνα (ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 1821), αναφέρεται στον πρόλογο «Όλοι είμαστε Έλληνες», και ο ποιητής γράφει σε επιστολή προς τον Gisborne (22.10.1821), πως το έργο είναι μίμηση των *Περσών* του Αισχύλου, που βλέπει τον αγώνα της απελευθέρωσης από την πλευρά των Τούρκων.[7] Η περιγραφή του Marcellus εγείρει βέβαια αρκετά ερωτηματικά: μεγάλο μέρος της αφήγησής του αναλώνεται στην απόδοση του κειμένου των *Περσών* στα γαλλικά· όμως η van Steen αποδεικνύει πως ο Marcellus μεταφράζει όχι το πρωτότυπο αλλά την πεντάπρακτη διασκευή του Alfieri (1797, έκδοση 1804). Αυτό δημιουργεί μια άλλη σειρά ερωτημάτων και ερωτηματικών για τη γνησιότητα και αυθεντικότητα της περιγραφής, που ο Γάλλος διπλωμάτης δημοσιεύει μόλις 40 χρόνια αργότερα. Για το θέμα αυτό προσφέρονται διάφορες εξηγήσεις.[8] Το αποτέλεσμα πάντως είναι ότι ούτε η van Steen ούτε ο Πολίτης αμφισβητούν εν τέλει πως αυτή η συνωμοτική ανάγνωση με το επικίνδυνο περιεχόμενο έχει γίνει πραγματικά· δεν μπορεί να είναι καθαρή επινόηση του Marcellus. Οι λεπτομέρειες βέβαια παραμένουν αβέβαιες.

Αλλά το πιο συγκλονιστικό γεγονός είναι πως στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, τη βασιλεύουσα και τώρα κέντρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, παριστάνεται κρυφά τον χειμώνα του 1820/21, λίγους μήνες πριν από το ξέσπασμα της Επανάστασης, κατά τη μαρτυρία Άγγλου περιηγητή, από Έλληνες ερασιτέχνες ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος ή Η Άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως*, μάλλον το έργο του Ζαμπέλιου που υπήρχε σε χειρόγραφη μορφή και εκδόθηκε αργότερα, το 1833, σε ενοικιασμένη αίθουσα, με πρωτοβουλία του Κεφαλλονίτη ζωγράφου Γεράσιμου Πιτσαμάνου,[9] ο οποίος φρόντισε και για τα σκηνικά και τα κοστούμια. Το παράτολμο εγχείρημα ανακαλύφθηκε από τους Τούρκους, ηθοποιοί και θεατές κατόρθωσαν να διαφύγουν, ο ιδιοκτήτης της αίθουσας όμως, ένας φαρμακοποιός από το Πέραν, αποκεφαλίστηκε μπροστά στο μαγαζί του. Ο Πιτσαμάνος κατέφυγε στην αγγλική πρεσβεία και ζούσε από τη φιλοτέχνηση πορτρέτων, ενώ κατόρθωσε αργότερα να διαφύγει με πλοίο στην Οδησσό.[10] Το γεγονός, που ανακαλύφθηκε σχετικά πρόσφατα από την Άννα Ταμπάκη, τη Χρυσοθέμιδα Σταματοπούλου-Βασιλάκου κι εμένα, ανεξάρτητα μεταξύ μας, είναι σημαντικό για την αλυσίδα των ιστορικών συμβολισμών και την εξαιρετική τόλμη: Έλληνες

[6] Οι *Πέρσες* ήταν ένα κρυπτογράφημα για τους Τούρκους (βλ. και το *Hellas* του Shelley). Μεγάλα τμήματα του γαλλικού κειμένου προσφέρει σε ελληνική μετάφραση τώρα ο Αλέξης Πολίτης στο αναφερόμενο άρθρο του (βλ. παραπάνω).

[7] Βλ. Μ. Β. Ραΐζης, «Το Δράμα *Ελλάς* του Σέλλεϋ», *Παρνασσός* 6 (1964), σ. 269-272 και G. Highet, *Η κλασική παράδοση*, Αθήνα 1988, σ. 565 και 875, σημ. 37.

[8] Για τη δυσεξήγητη καθυστέρηση της δημοσίευσης της περιγραφής της «σκηνής από την Ανατολή», μια από τις πιο πιθανές εξηγήσεις μου φαίνεται η εικασία μήπως ο Marcellus περίμενε τον θάνατο του Οικονόμου, του μόνου επιζώντος της φιλολογικής αυτής σύναξης, για να διαμορφώσει το επεισόδιο όπως ήθελε εκείνος· βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 11 (2013), σ. 329-340.

[9] Για τον προσωπογράφο και αρχιτέκτονα Γεράσιμο Πιτσαμάνο, που είχε σπουδάσει στην Ιταλία, ήταν από το 1818, στην Πόλη, μυήθηκε εκεί στη Φιλική Εταιρεία και ύστερα διέφυγε στη Ρωσία, όπου ο τσάρος τον έκανε αρχιτέκτονα της Αυλής, βλ. Ι. Μελετόπουλος, *Γεράσιμος Πιτσαμάνος. Ένας σοφός επιστήμων, τεχνικός και ζωγράφος μνημείων και ανθρώπων της εποχής της δουλείας, 1787-1825*, Αθήναι 1977, όπου το ακόλουθο επεισόδιο είναι άγνωστο. Βλ. επίσης Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήναι 1970, σ. 104, ο οποίος δεν υποψιαζόταν αυτή τη σχέση του Πιτσαμάνου με το θέατρο· τώρα στον τόμο-κατάλογο της έκθεσης στο Ελληνικό Ιστορικό Μουσείο, *Pizzamano fecit. Ένας επτανήσιος καλλιτέχνης στην αυγή μιας νέας εποχής*, Αθήνα 2019, το γεγονός αναφέρεται.

[10] Το χωρίο βρίσκεται σε ταξιδιωτικό βιβλίο του ιερέα Racquel Walsh, ο οποίος συνδεόταν με την αγγλική πρεσβεία: R. Walsh, *Narrative of a Journey from Constantiople to England by the Reverend…*, London 1828, σ. 331-333 (ελληνική μετάφραση στον Κ. Σιμόπουλο, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21, τ. Α΄ 1821-1822*, Αθήνα 1979, σ. 127).

παριστάνουν λίγους μήνες πριν από το 1821 ένα ιστορικό έργο για την Άλωση της Πόλης στην ίδια την Κωνσταντινούπολη![11]

Μολοντούτο οι Έλληνες ηθοποιοί των προεπαναστατικών ερασιτεχνικών παραστάσεων στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησσό είχαν πλήρη επίγνωση του πολιτικού και κοινωνικού τους ρόλου, και όταν εκδηλώθηκε το κίνημα του Υψηλάντη στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, που κατέληξε στη μοιραία μάχη του Δραγατσανίου στις 7 Ιούνιου του 1821, βρίσκουμε να συμμετέχουν σε θέσεις κλειδιά οι βασικοί ηθοποιοί των ερασιτεχνικών αυτών σκηνών. Και η τύχη τους είναι διαφωτιστική και διδακτική, για τη διπλή τους ιδιότητα, ως ηθοποιών που διδάσκουν από τη σκηνή και ως αγωνιστών που με τη στάση τους στο πεδίο της μάχης διδάσκουν τη θυσία για την πατρίδα και την ελευθερία. Αναλυτικά:

• Ο Κοζανίτης Γεώργιος Λασσάνης (1793-1870), δραματουργός και ηθοποιός στην ερασιτεχνική σκηνή της Οδησσού, πρώτος χιλίαρχος και προσωπικός υπασπιστής του Αλέξανδρου Υψηλάντη στον Ιερό Λόχο, στου οποίου την ίδρυση πρωτοστάτησε, καταφεύγει μαζί του σε αυστριακό έδαφος, φυλακίζεται μαζί του στο ουγγρικό φρούριο Munkacz (1821-23) και μετά στην Theresienstadt (1823-27), αποφυλακίζεται με μεσολάβηση του τσάρου Νικόλαου Α΄ και ακολουθεί τον Υψηλάντη στη Βιέννη, όπου αυτός πεθαίνει το 1828.[12]

• Ο Ιθακήσιος Σπυρίδων Δρακούλης, εκατόνταρχος του Ιερού Λόχου, σκοτώνεται στη μάχη και απαθανατίζεται σε ποίημα του πρωτοσπαθάριου Θεοδόσιου Φινίτη· το 1822 στην Οδησσό οργανώνεται η τελευταία ερασιτεχνική ελληνική παράσταση, ο *Φιλοκτήτης*, στη διασκευή του Νικόλαου Πίκκολου κατά τη γαλλική διασκευή του La Harpe, εις μνήμην του.[13]

• Ο Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας (1799-1880), ο πρωταγωνιστής του ερασιτεχνικού θεάτρου του Βουκουρεστίου, επικεφαλής της πομπής για την υποδοχή του Αλέξανδρου Υψηλάντη στην πρωτεύουσα της Βλαχίας (27.3.1821), υψώνει το λάβαρο της Φιλικής Εταιρείας και, εντασσόμενος από τους πρώτους στον Ιερό Λόχο, τραυματίζεται βαριά, κατορθώνει να διαφύγει σε αυστριακό έδαφος και φτάνει μέσω Ιταλίας στην Κέρκυρα, όπου διοργανώνει στην Ιόνιο Ακαδημία από το 1824-26, στο Teatro San Giacomo, ερασιτεχνικές παραστάσεις τραγωδιών με αρχαία θεματολογία, ώσπου να ταξιδέψει στο Βουκουρέστι, όπου θα γίνει ένας από τους ιδρυτές του ρουμανικού εθνικού θεάτρου.[14]

• Ο Γεώργιος Αβραμιώτης (1793-1825) από τη Ζάκυνθο, συνιδρυτής και πρωταγωνιστής της ερασιτεχνικής σκηνής της Οδησσού, πολεμάει στην Πελοπόννησο και πεθαίνει στο Ναύπλιο, το 1825, από τύφο.

• Ο Θεόδωρος Αλκαίος (περ. 1780-1833), βασικό στέλεχος του ερασιτεχνικού θεάτρου στο Βουκουρέστι, κατορθώνει μετά τη μάχη του Δραγατσανίου να κατεβεί στην Πελοπόννησο και να δώσει αναφορά στην προσωρινή κυβέρνηση, πολεμάει στο πλευρό του Δημήτρη Υψηλάντη στον

---

[11] Οι συγκεχυμένες πληροφορίες για το έργο παραπέμπουν μάλλον στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* του Ζαμπέλιου, που παιζόταν συχνά ως *Η Άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως*. Για σχολιασμό της είδησης αυτής βλ. Πούχνερ, «Το θέμα της άλωσης στην ευρωπαϊκή και στη νεοελληνική δραματολογία», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, *ό π.*, σ. 302-317, ιδίως σ. 308 εξ. (το άρθρο σε πιο σύντομη μορφή στον τόμο: Ευ. Χρυσός (επίμ.), *Η Άλωση της Πόλης*, Αθήνα 1994, σ. 295-307, 376-385), καθώς και Ά. Ταμπάκη, «Μία θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1821: Η μαρτυρία του R. Walsh», *Ο Ερανιστής* 20 (1995), σ. 256-260 και Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. Α΄, Αθήνα 1994, σ. 122.

[12] Για τη βιογραφία του βλ. Ε. Στ. Τζιάτζιος, *Μακεδονικά* 1 (1940), σ. 195-226. Για τον Λασσάνειο διαγωνισμό βλ. Κ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999, σ. 171-233.

[13] *Revue encyclopédique*, Απρίλιος 1822, σ. 191.

[14] Για την παλαιότερη βιβλιογραφία βλ. Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1944, σ. 214-252, ιδίως σ. 222 εξ.· βλ. ιδίως Γ. Ζωίδης, *Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας*, Αθήνα 1964· βλ. τώρα και W. Puchner, «Drei griechische Theaterleute auf dem Balkan im 19. Jahrhundert», *Ausgewählte Studien zur Theaterwissenschaft Griechenlands und Südosteuropas*, Wien 2018, σ. 237-275.

Μοριά, συμμετέχει στις ναυμαχίες γύρω από τα Ψαρά, καταρτίζει δικό του στρατιωτικό σώμα που πολεμάει στο Μεσολόγγι, στη Λέσβο και στην Κρήτη, συμμετέχει στην εκστρατεία του Φαβιέρου στη Χίο το 1827, υπερασπίζεται τους αγωνιστές στη δίκη της Ερμούπολης και σκοτώνεται το 1833, άδικα και απρόσμενα, σε μιαν αιματηρή αψιμαχία μεταξύ των γαλλικών στρατευμάτων και των ατάκτων του Κριεζώτη στο Άργος.[15]

• Υπό τη σημαία της Φιλικής Εταιρείας πολεμούν στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και οι ηθοποιοί Ιωάννης Σωμάκης και Γεράσιμος Ορφανός.

Όμως δεν είναι μόνο ηθοποιοί, αλλά και δραματουργοί που διασκορπίζονται από τα επαναστατικά γεγονότα:

• Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής (1809-1892), ανιψιός του ηγεμόνα, αναγκάζεται να καταφύγει μαζί με την οικογένειά του από το Βουκουρέστι μέσω της Στεφανούπολης της Τρανσυλβανίας στην Οδησσό, για να καταλήξει στη στρατιωτική σχολή του Μονάχου (με μεσολάβηση του Θείρσιου), και επιστρέφει μόλις το 1828 στην Ελλάδα.

• Ο Μιχαήλ (ή Μιλτιάδης) Χουρμούζης (1804-1892), ο κατοπινός σατιρικός κωμωδιογράφος, συμμετέχει ενεργά στον Αγώνα σε διάφορα μέρη και παραμένει στο τέλος στην Κρήτη για να συνέλθει από τα τραύματά του.[16]

• Ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης (1781-1831) συλλαμβάνεται το 1821 στη Βιέννη από την αυστριακή αστυνομία γιατί μοίραζε επαναστατικές προκηρύξεις, και μένει στη φυλακή ως το 1825, οπότε απελαύνεται στην Ελλάδα και πεθαίνει πάμφτωχος στην Αίγινα το 1831.[17]

Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 είναι ένα διδακτικό παράδειγμα του πώς η μεγάλη Ιστορία επεμβαίνει βάναυσα στις μικρές ιστορίες των ανθρώπων ως ατόμων, μια τομή σε όλες τις βιογραφίες που χωρίζει το παρελθόν από το μέλλον, για πολλούς και οριστική, που χωρίζει τη ζωή από τον θάνατο. Μερικοί έγιναν ήρωες και αγάλματα, εισήλθαν θριαμβευτικά στο πάνθεον της εθνικής μυθιστορίας, άλλοι λησμονήθηκαν και περιφρονήθηκαν από τη νέα κοινωνία και έζησαν στο περιθώριο των γεγονότων με τις αναμνήσεις τους. Άλλοι πάλι χάθηκαν άδοξα και δεν άφησαν ούτε ένα όνομα σε κάποια ιστορία της Επανάστασης. Για όλες τις κατηγορίες αυτές υπάρχουν παραδείγματα, και σε όλες αυτές τις τύχες, μέσα στα δύσκολα χρόνια της Επανάστασης και στα δύσκολα χρόνια μετά, υπάρχουν και ηθοποιοί που συνέβαλαν, στη σκηνή και στη μάχη, με τη ζωή τους και με τον θάνατό τους, στην εποποιία της εθνεγερσίας.

Αλλά υπάρχει και ένα άλλο, νέο τεκμήριο, που συνδέει τη σκηνική παρουσία των ηθοποιών αυτών με τα πολεμικά γεγονότα στη Μολδαβία. Στην προκήρυξη του Αλέξανδρου Υψηλάντη στη Μολδαβία «εις το γενικόν στρατόπεδον του Ιασίου» (24 Φεβρουαρίου 1821), με τίτλο «Μάχου υπέρ Πίστεως και Πατρίδος» και αρχίζοντας με το: «Η ώρα ήλθεν, ω άνδρες Έλληνες...», ο αρχηγός του Ιερού Λόχου αναφέρεται ρητά στα σύμβολα της Ελληνικής Επανάστασης, τα οποία μοιάζουν παρμένα από το ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου στην Οδησσό, το Ιάσιο και το Βουκουρέστι:[18]

---

[15] Βασικό μελέτημα είναι η μονογραφία του Γ. Βαλέτα, *Θεόδωρος Αλκαίος, ο βάρδος και καπετάνιος του εικοσιένα. Τα πρώτα θεατρικά*, Αθήνα (1943)[1] 1971. Για το τραγικό τέλος του, Δ. Βαρδουνιώτης, «Η εν Άργει σφαγή κατά το 1833», *Παρνασσός* ΙΔ΄ (1891), σ. 97 εξ. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπή πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 205-368, ιδίως σ. 215 εξ.

[16] Τ. Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία - θέατρο*, Αθήνα 1986, σ. 27-37.

[17] Κ. Ι. Άμαντος, *Τα γράμματα εις την Χίον κατά την τουρκοκρατίαν 1566-1822*, εν Πειραιεί 1946 (Αθήνα 1976), σ. 176-179.

[18] Κείμενο στους Λ. Ι. Βρανούση και Ν. Καμαριανό, *Αθανάσιος Ξόδιλος. Η Εταιρία των Φίλων και τα πρώτα γεγονότα του 1821*, Αθήναι 1964, σ. 24-28, αγγλική μετάφραση στον R. Clogg, *The Movement for Greek Independence 1770-1821: A collection of documents*, London 1976, σ. 201-203.

> Ποια ελληνική ψυχή θέλει αδιαφορήσει εις την πρόκλησιν της Πατρίδος; Εις την Ρώμην ένας του Καίσαρος φίλος, σείων την αιματωμένην χλαμύδα του τυράννου, εγείρει τον λαόν.[19] Τι θέλετε κάμει σεις, ω Έλληνες προς τους οποίους η Πατρίς γυμνή δεικνύει μεν τας πληγάς της και με διεκεκομμένην φωνήν επικαλείται την βοήθειαν των τέκνων της;...[20] Ας καλέσωμεν λοιπόν εκ νέου, ω ανδρείοι και μεγαλόψυχοι Έλληνες, την Ελευθερίαν εις την κλασσικήν γην της Ελλάδος! Ας συγκροτήσωμεν μάχην μεταξύ του Μαραθώνος και των Θερμοπυλών! Ας πολεμήσωμεν εις τους τάφους των πατέρων μας, οι οποίοι, διά να μας αφήνωσιν ελευθέρους, επολέμησαν και απέθανον εκεί! Το αίμα των Τυράννων είναι δεκτόν εις την σκιάν του Θηβαίου Επαμεινώνδου και του Αθηναίου Θρασυβούλου, οίτινες κατετρόπωσαν τους τριάκοντα τυράννους, εις εκείνας του Αρμοδίου και Αριστογείτονος, οι οποίοι συνέτριψαν τον Πεισιστρατικόν ζυγόν, εις εκείνην του Τιμολέοντος, όστις απεκατέστησε την ελευθερίαν εις την Κόρινθον και τας Συρακούσας, μάλιστα εις εκείνας του Μιλτιάδου και Θεμιστοκλέους, του Λεωνίδου και των Τριακοσίων...[21]

Αυτό αναφέρεται, κατά την ερμηνεία της van Steen, ρητά στο δραματικό ρεπερτόριο των ελληνικών ερασιτεχνικών σκηνών στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησσό: *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Λασσάνη με τον αλληγορικό πρόλογο «Ελλάς», *Τιμολέων* του Ζαμπέλιου, *Θεμιστοκλής* του Μεταστάσιου, *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις*. Το ρεπερτόριο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως απόρροια μιας σύμπτωσης, η οποία εδράζεται στο αρχαίο μεγαλείο, το οποίο επικαλούνται οι επαναστάτες και το οποίο έχει δραματοποιηθεί και στις ερασιτεχνικές σκηνές. Η αναφορά όμως στον *Θάνατο του Καίσαρος* και τον *Βρούτο* του Βολταίρου, που δεν αφορά άμεσα την ελληνική ιστορία, είναι πειστική: το πρώτο έχει παρασταθεί το 1819 στο Βουκουρέστι, το δεύτερο το 1820.

Νομίζω πως πρόκειται για μια σημαντική αποκάλυψη, που δείχνει ακόμα πιο ξεκάθαρα τη στενή σύνδεση του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου όχι μόνο με την ιδεολογική και ψυχολογική προετοιμασία του Αγώνα, αλλά και με τον ίδιο τον Αγώνα ως πολεμική δράση: η έκκληση της προκήρυξης για άμεση ανάληψη επαναστατικής δράσης χρησιμοποιεί εκείνα τα σύμβολα και τα πρόσωπα, τα οποία είχαν παρουσιάσει επί σκηνής τα ερασιτεχνικά σχήματα στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και στην Οδησσό. Δεν είναι μόνο το θέατρο που προετοίμασε την πολεμική δράση, αλλά η πολεμική δράση καταφεύγει η ίδια στην εμπειρία των παραστάσεων για να διεγείρει τον πατριωτικό ενθουσιασμό. Στο άτυχο πεδίο μάχης στο Δραγατσάνι βρέθηκαν πολλοί από τους ερασιτέχνες ηθοποιούς. Υπάρχει και άλλη περίπτωση τέτοιας ταύτισης του αγώνα με την υποκριτική: όταν, αρχές του 1829, ο Θεόδωρος Αλκαίος υποδυόταν στη δική του τραγωδία *Μάρκος Μπότσαρης* τον θρυλικό ήρωα, όντας ο ίδιος αγωνιστής και οπλαρχηγός, μπροστά στους πρόσφυγες και αγωνιστές του αγώνα,[22] που αυτά που έβλεπαν επί σκηνής τα είχαν ζήσει στην πραγματικότητα, δημιουργώντας παραληρήματα ενθουσιασμού. Αυτόν τον πατριωτικό ενθουσιασμό των ερασιτεχνικών παραστάσεων στο πρώτο ‘εθνικό’ θέατρο των Ελλήνων στα αμέσως προεπαναστατικά χρόνια ήθελε να

---

[19] Σε υποσημείωση σε αυτό το σημείο, ο Βρανούσης σημειώνει πως φαίνεται παράξενη η παραπομπή στη ρωμαϊκή ιστορία, αλλά το παράδειγμα αυτό αναφέρεται σε δύο έργα του Βολταίρου, τον *Βρούτο* και τον *Θάνατο του Καίσαρος*, που τα προηγούμενα χρόνια είχαν παιχθεί στο Βουκουρέστι, την Οδησσό και την Τεργέστη. Παραπέμπει στον Νικ. Λάσκαρη, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θέατρου* τ. Α΄, Αθήναι 1938, σ. 174 εξ. και 198 εξ. και τον A. Camariano, *Spiritul revoluţionar francez şi Voltaire în limba greacă şi română*, Bucureşti 1946, σ. 110 εξ. και 116 εξ.

[20] Ακριβώς αυτή είναι η imago της μητέρας Πατρίδας, που ζει βασανισμένη από τον τύραννο σε σπηλιά με τα αρχαία αγάλματα, όπως τη δείχνει ο Λασσάνης στο αλληγορικό μονόπρακτο *Ελλάς*, που παίχθηκε στην Οδησσό το 1819 και εκδόθηκε στη Μόσχα το 1820.

[21] Βρανούσης/Καμαριανός, *Αθανάσιος Ξόδιλος…*, σ. 24 εξ.· παρόμοιες προκηρύξεις και στις σ. 15, 17, 28 εξ., 29 εξ.

[22] Για το πώς με αυτές τις παραστάσεις βρέθηκε στη φυλακή, βλ. Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», σ. 246 εξ.

διεγείρει ο Αλέξανδρος Υψηλάντης και για την πραγματική μάχη. Η σύνδεση του θεάτρου με την πολιτική ήταν ακόμα πιο στενή απ' ό,τι πιστευόταν μέχρι τώρα: όχι μόνο προετοίμασαν οι παραστάσεις τον ένοπλο αγώνα, αλλά η ρητορική του πολέμου κατέφυγε η ίδια στα μέσα του θεάτρου. Και από αυτή την άποψη δικαιώνεται ο όρος «προεπαναστατικό» θέατρο, όχι μόνο ως έννοια μιας χρονολογικής περιοδολόγησης, αλλά και ως ιδεολογικό περιεχόμενο και ιστορικοκοινωνική λειτουργία: ήταν προσανατολισμένο και προορισμένο για την εποποιία του '21.

Η Ελληνική Επανάσταση ανέδειξε τη δύναμη της σκηνής, τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο που μπορεί, σε ορισμένες ιστορικές συγκυρίες, να παίξει το θέατρο, όταν δεν είναι απλώς διαφυγή σε έναν ψεύτικο κόσμο, όπου οι πράξεις μένουν χωρίς συνέπειες, αλλά είναι προετοιμασία ενός πραγματικού κόσμου, δοκιμαστικό πείραμα του μέλλοντος και βήμα διακήρυξης των νέων αξιών, που θα κυβερνούν τον κόσμο του αύριο. Με τη λειτουργία αυτή το θέατρο είναι πάντα ανατρεπτικό, επαναστατικό, γιατί πειραματίζεται με άλλες πραγματικότητες, και οι ηθοποιοί, άνθρωποι επικίνδυνοι για ανελεύθερα καθεστώτα, που υπερφαλαγγίζουν με κάθε μέσο και απολυτοποιούν τη δική τους κοσμοθεωρία, γιατί δείχνουν –οι ηθοποιοί– με το είναι τους μια ελευθερία ανεπίτρεπτη και μια ελευθερία την οποία ο καθένας μας κατά βάθος ονειρεύεται: να γίνει άλλος.

Την ελεύθερη Ελλάδα οραματίστηκαν πρώτα στη θεατρική σκηνή, την ενσάρκωσαν πρώτα ταπεινοί ερασιτέχνες ηθοποιοί κι έγινε αποδεκτή, ως όραμα που φώλιασε στις καρδιές του υπόδουλου Ελληνισμού, με μια τρομακτική μέθεξη και έναν ξέφρενο ενθουσιασμό, που αφύπνισε τις συνειδήσεις και έθρεψε τη δύναμη και την τόλμη να πραγματοποιήσει ο κόσμος το ανήκουστο: ένας μικρός λαός να επαναστατήσει ενάντια σε μια υπερδύναμη της εποχής. Και οι ηθοποιοί, στην πλειονότητά τους, έμειναν πιστοί στην αποστολή τους ως φωτεινά παραδείγματα της σωστής συμπεριφοράς σε εποχή συμφοράς αλλά και ελπίδας. Όποιος δεν φοβάται τον θάνατο είναι ήδη ελεύθερος.

Το θέατρο και οι λειτουργοί του ήταν από τους πιο βασικούς μοχλούς όχι μόνο της ιδεολογικής, αλλά κυρίως της ψυχολογικής προετοιμασίας του Αγώνα. Καλό είναι να προσέξει κανείς το θέατρο: οι σεισμογράφοι των εξελίξεων κατοικούν στις τέχνες, κι αυτό που ανεβαίνει στη σκηνή ως προεικόνισμα είναι εκδοχές του μελλοντικού κόσμου. Και ας μιλούν για το παρελθόν. Τα ουσιαστικά διδάγματα του '21 από το μέλλον έρχονται.

Ομιλίες τιμώμενων

Για τον *Ippia* του Ανδρέα Κάλβου

Νάσος Βαγενάς
nasosvayenas@gmail.com

Abstract

This article examines an untitled sequence of four rhyming monologues (seven, nine, eleven and nine eleven-syllable verses) preserved in the codex (A 1883) of the Municipal Library of the Bologna High School, where the manuscript of *Hippias* was found by Mario Vitti. As can be seen from the first verse of the first monologue, "Senz'arte avrò mai trono?" («Without machination will I ever obtain the throne?»), its main theme would be like that of *Hippias*: the role of pretense (hypocrisy/simulazione and concealment of feelings/dissimulazione) in the political struggle to gain or maintain power.

Στον κώδικα (Α 1883) της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Αρχιγυμνασίου της Μπολόνια, στον οποίο βρέθηκε από τον Μάριο Βίττι το χειρόγραφο του *Ιππία*, σώθηκε και μια άτιτλη ακολουθία τεσσάρων έμμετρων μονολόγων (επτά, εννιά, έντεκα και εννιά ενδεκασυλλάβων), που αποτελούν, όπως την περιέγραψε ο Βίττι, «μιαν επιγραμματική παρουσίαση, σε μονολογική μορφή, τεσσάρων προσώπων μιας τραγωδίας».[1] Όπως φαίνεται από τον πρώτο στίχο του πρώτου μονολόγου, «Senz'arte avrò mai trono?» («Χωρίς μηχανορραφία θ' αποκτήσω ποτέ τον θρόνο;»), το κύριο θέμα της θα ήταν παρόμοιο με εκείνο του *Ιππία*: ο ρόλος της προσποίησης (της υποκρισίας/simulazione και της απόκρυψης των αισθημάτων/dissimulazione) στον πολιτικό αγώνα για την κατάκτηση ή τη διατήρηση της εξουσίας.[2] Η υπόθεση της τραγωδίας, όπως θα μπορούσε να τη φανταστεί κανείς από τους μονολόγους, θα ήταν, αν το έργο είχε γραφεί, η εξής: ο Clinia (Κλεινίας), φιλελεύθερος άρχων της Σικυώνος, βλέποντας ότι ο αδελφός του Profanto (Πρόφαντος) συμμαχεί με τους ομοϊδεάτες, τυραννικών πεποιθήσεων, του γαμπρού του Abantida (Αβαντίδα), με σκοπό να τον ανατρέψει, ετοιμάζεται να τον αντιμετωπίσει σκεπτόμενος, ως έσχατο μέσο, ακόμη και τον θάνατό του. Ο Πρόφαντος, που το έχει αντιληφθεί αυτό, σχεδιάζει, έχοντας ανάλογες προθέσεις, να δράσει πρώτος. Η σύζυγος του Πρόφαντου Aretea (Αρεταία), αδελφή του Αβαντίδα, βλέποντας ότι η αντιπαλότητα των δύο αδελφών μπορεί να οδηγήσει σε αδελφοκτονία, σκέφτεται πώς θα μπορούσε να τους συμφιλιώσει. Ο Αβαντίδας ραδιουργεί υποδαυλίζοντας την αντιπαλότητά τους με σκοπό να επωφεληθεί από την έκβασή της για να ανέλθει στην εξουσία, την οποία τελικά κατακτά, ως τύραννος. Καθώς ο ρόλος του φαίνεται κομβικός στην υπόθεση της τραγωδίας, υποθέτει κανείς πως ο τίτλος της, όπως και στην περίπτωση του *Ιππία*, θα ήταν το όνομά του (*Abantida*).[3]

Μπορούμε να πούμε ότι οι μονόλογοι αυτοί που, όπως όλα δείχνουν, γράφτηκαν την ίδια εποχή με τον *Ιππία*, αποτελούν μια «tragedia meditata» (μια «σχεδιαζόμενη τραγωδία»), όπως αποκαλούσε ο Φόσκολο εκείνες τις τραγωδίες που σκεφτόταν να γράψει –*I Gracchi* (*Οι Γράκχοι*), *Idrione* (;)– για τις οποίες είχε σχεδιάσει κάτι στο χαρτί.[4] Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του *Αβαντίδα* βρίσκεται στο ότι οι σκέψεις των προσώπων του έργου καταγράφονται σε μονολογική μορφή, και μάλιστα έμμετρη («verseggiata»),[5] πράγμα που φαίνεται να δείχνει ότι ο Κάλβος σκεφτόταν να

[1] Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Νάπολη 1960, σ. 20 (βλ. έκδοση των μονολόγων στις σ. 329-330). Μελέτες για τους μονολόγους έγραψαν οι Γεώργιος Θ. Ζώρας («Ανδρέου Κάλβου, Α. Θεοφράστου μετάφρασις, Β. Αγνώστου τραγωδίας μονόλογοι», *Παρνασσός* 11 (1969), σ. 424-429) και Luigi Trenti («I *Soliloqui* di Andrea Calbo: edizione e appunti di commento», Christos Bintoudis (επιμ.), *Kalvos e Solomòs. Studi e ricerche*, Bulzoni Editore, Ρώμη 2017, σ. 41-52).

[2] Βλ. τη μελέτη μου «Εισαγωγικά στην τραγωδία *Ιππίας*», στο Ανδρέας Κάλβος, *Έργα: Ποιητικά*, τ. Α – *Μέρος δεύτερο: Αδημοσίευτα* (επιστ. επιμ. Δημήτρης Αρβανιτάκης), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2021, σ. 198-238. Η ελληνική λογιοσύνη του 17ου και του 18ου αιώνα δεν στάθηκε αδιάφορη στις ευρωπαϊκές συζητήσεις για την έννοια της προσποίησης ως θέματος πολιτικής ηθικής υπό μοναρχικό καθεστώς. Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, Μέγας Ρήτωρ του Οικουμενικού Πατριαρχείου, στα *Φροντίσματα* (γράφτηκε πριν από το 1709· τυπώθηκε το 1805) και ο γιος του Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, ο πρώτος Έλληνας ηγεμόνας της Μολδαβίας και της Βλαχίας, στο *Φιλοθέου πάρεργα* (γράφτηκε περίπου το 1718· τυπώθηκε το 1800) έχουν ολόκληρες σελίδες για το θέμα. Βλ. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός* (μετ. Στέλλα Νικολούδη), ΜΙΕΤ, Αθήνα 1996, σ. 33-42 (όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

[3] Ο Λουίτζι Τρέντι, στην κατά τα άλλα εξαίρετη μελέτη του («I Soliloqui...», *ό.π.*) προτείνει τον τίτλο «Soliloqui» («Μονόλογοι»), τοποθετώντας τη συγγραφή τους το 1812/1813 –αντιφατικά, θα έλεγα, αφού χαρακτηρίζει τη μελέτη μου «Για μια νέα χρονολόγηση του *Ιππία*», *Αντί* 510 (18 Δεκεμβρίου 1992), σ. 12-18, όπου χρονολογώ τον *Ιππία* και τον *Αβαντίδα* το 1820-1821, «πολύτιμη συμβολή με λεπτές παρατηρήσεις για την δραματουργική ποιητική του Κάλβου» (Trenti, *ό.π.*, σ. 41).

[4] Ugo Foscolo, «Piano di studi», *Scritti letterari e politici*, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, τόμ. 6, Giovanni Gambarin (επιμ.), Φλωρεντία 1972, σ. 8· πρβλ. Ugo Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, Guido Bezzola (επιμ.), Φλωρεντία 1961, σ. L.

[5] Για το τελικό στάδιο του «verseggiare», της συγγραφικής μεθόδου του Αλφιέρι, την οποία ακολουθεί ο Κάλβος στη σύνθεση του *Ιππία*, βλ. Βαγενάς, «Εισαγωγικά στην τραγωδία *Ιππίας*», σ. 200.

χρησιμοποιήσει αυτούς τους κατ' ιδίαν μονολόγους σε κάποια σημεία της τραγωδίας ως οδοδείκτες της πλοκής της.

Η υπόθεση και τα πρόσωπα του *Αβαντίδα* έχουν αντληθεί από τη μεγάλη για τους τραγικούς ποιητές της εποχής του Διαφωτισμού θεματική δεξαμενή των *Βίων* του Πλουτάρχου: από τον *Άρατο*.[6] Στον Πλούταρχο η άνοδος του Αβαντίδα στην εξουσία περιγράφεται επιγραμματικά στα εισαγωγικά της βιογράφησης του Άρατου, που ήταν γιος του Κλεινία, «ανδρός ενδοξοτάτου και δημοφιλούς».[7] Ο Αβαντίδας, σκοτώνοντας τον Κλεινία, καταλαμβάνει την εξουσία επιβάλλοντας τυραννικό καθεστώς (αργότερα θα δολοφονηθεί και αυτός από συνωμότες).[8] Ο Πρόφαντος αναφέρεται μόνο ως αδελφός του Κλεινία και σύζυγος της «γενναίας το ήθος» Σωσσούς, αδελφής του Αβαντίδα, η οποία έσωσε τον επταετή Άρατο κρύβοντάς τον. Ο Κάλβος αλλάζει το όνομά της σε Αρεταία, προφανώς για να το εναρμονίσει με τον ενάρετο χαρακτήρα της[9] – άλλωστε το Σωσσώ στα ιταλικά θα ήταν ηχητικά ακαλαίσθητο.

Με βάση το περιεχόμενο των τεσσάρων μονολόγων θα μπορούσαμε να καταρτίσουμε, ακολουθώντας εκείνον του *Ιππία*, τον πίνακα των προσώπων του *Αβαντίδα* ως εξής:

CLINIA:	δημοκρατικός άρχων της Σικυώνος, αδελφός του Πρόφαντου, κουνιάδος της Αρεταίας, συμπέθερος του Αβαντίδα, dissimulatore.
PROFANTO:	αδελφός του Κλεινία, σύζυγος της Αρεταίας, γαμπρός του Αβαντίδα, επίδοξος τύραννος, dissimulatore.
ABANTIDA:	αδελφός της Αρεταίας, γαμπρός του Πρόφαντου, συμπέθερος του Κλεινία, επίδοξος τύραννος, simulatore.
ARETEA:	σύζυγος του Πρόφαντου, αδελφή του Αβαντίδα, νύφη του Κλεινία, ενάρετη.

Θα υπήρχαν, βέβαια, όπως και στον *Ιππία*, Φρουρά, Συνωμότες και Λαός.

Περιέγραψα καταλεπτώς –χωρίς να αποφύγω τις επαναλήψεις– τη συγγενική σχέση του κάθε προσώπου με τα άλλα τρία, για να φανεί εναργέστερα το πλέγμα των μεταξύ τους δεσμών και η εξάρτηση της ύφανσής του από τον απώτερο σκοπό των ενεργειών του καθενός. Παρά τη βραχύτητά τους[10] και λόγω του θέματος της τραγωδίας, οι τέσσερις μονόλογοι είναι αρκετοί για να δείξουν ότι η υπόθεσή της θα ήταν, όπως του *Ιππία*, «πεπλεγμένη».[11] Βλέπουμε σε αυτή να υλοποιείται, όπως και στον *Ιππία*, διαμεσολαβημένη μέσα από τον Αλφιέρι, η συμβουλή του Αριστοτέλη ότι ο τραγικός ποιητής πρέπει να αναζητά τα πάθη που διαδραματίζονται μεταξύ συγγενών («οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ»).[12]

---

[6] Για τα exempla plutarchea βλ. M. H. Horward, *The Influence of Plutarch in the Major European Literatures of the Eighteenth Century*, The University of North Carolina Press, 1970.

[7] Πλούταρχος, *Άρατος* 2.1: «ἔνδοξος τὰ μάλιστα καὶ ἐν δυνάμει τῶν πολιτῶν ἦν».

[8] Πλούταρχος, *ό.π.*, 3.3. Ο Αβαντίδας κατέλαβε την εξουσία το 264 π.Χ. Δολοφονήθηκε το 251 π.Χ. από δημοκρατικούς συνωμότες που δεν κατόρθωσαν να ανατρέψουν την τυραννία. Τον διαδέχτηκε ο πατέρας του Πασέας.

[9] Πλούταρχος, *ό.π.*, 2.2-4. Βλ. και Trenti, «I *Soliloqui* di Andrea Calbo: edizione e appunti di commento», σ. 43 και 45. Κατά τον Παυσανία, ο Κλεινίας είχε πεθάνει πριν ο Αβαντίδας καταλάβει την εξουσία (*Ἑλλάδος περιήγησις*, «Κορινθιακά», 7.2).

[10] Ο Αλφιέρι απεχθανόταν τους συχνούς και τους μακρούς μονολόγους. Όμως θεωρούσε τους σύντομους και περιεκτικούς, που υποδήλωναν περισσότερο παρά αφηγούνταν τα γεγονότα, απαραίτητους για την καλύτερη παρακολούθηση της εξέλιξής τους (βλ. Vittorio Alfieri, *Tragedie*, Lucia Toschi (επιμ.), Samsone Editore, Μιλάνο 1993, σ. 1341). Απήχηση αυτών των απόψεων του Αλφιέρι στη σύνθεση των μονολόγων του *Αβαντίδα* βρίσκει και ο Trenti, *ό.π.*, σ. 49-51.

[11] Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 10. 1-4.

[12] Αριστοτέλης, *ό.π.*, 14.6-9.

Όσο για τα πρόσωπα που θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχε στον νου του ο Κάλβος ως πρότυπα των χαρακτήρων των μονολόγων του (κατά τα πρότυπα των προσώπων του *Ιππία*), αυτά θα πρέπει να ήταν ήρωες πολιτικο-οικογενειακών τραγωδιών του Αλφιέρι, κυρίως του *Polinice* (*Πολυνείκης*): ο διαλλακτικός Polinice (Κλεινίας), ο διψασμένος για εξουσία, δολοφόνος του αδελφού του Eteocle/Ετεοκλή (Πρόφαντος), η μητέρα τους Iocasta/Ιοκάστη, που μάταια προσπαθεί να τους συμφιλιώσει, ο επιβουλευόμενος την εξουσία, μηχανορραφώντας για να κάνει αδύνατη τη συμφιλίωσή τους, Creon/Κρέων (Αβαντίδας), που τελικά πετυχαίνει τον σκοπό του.[13] Η μορφή της Αρεταίας φέρνει επίσης στον νου την ευγενική Demaresta (Δημαρίστη) του *Timoleone*, μητέρα του τυράννου της Κορίνθου Timofane (Τιμοφάνη) και του υπερασπιστή της δημοκρατίας Timoleone (Τιμολέοντα), η οποία προσπαθεί, χωρίς αποτέλεσμα, να συμφιλιώσει τους δύο γιους της (η τραγωδία τελειώνει με τον θάνατο του τυράννου).[14] Θα πρέπει να σημειωθεί η συγγένεια των ονομάτων Demaresta και Aretea, που περιέχουν και τα δύο την έννοια της αρετής.

Όλα δείχνουν ότι ο *Abantida* βρέθηκε στη μορφή της tragedia meditata για τον ίδιο λόγο για τον οποίο ο *Ippia* παρέμεινε ανολοκλήρωτος.

ABANTIDA[15]

ABANTIDA

Senz'arte avrò mai trono? – Attraversarmi
Osa Clinia la via? – e col suo sangue
Deggio appianarla. – Eppur ov'egli fosse
Spento per me, danno ne avrei: mi giova
Della fraterna lite oggi valermi –
Dal suo fratel cada trafitto Clinia:
Altri abbia l'onta ed io godrommi il frutto.

CLINIA

Misero me! Veggo la patria mia
Imperversar, né trovo inocuo mezzo
Ond'io frapporre – Il mio fratel dal giorno
Che in isposa d'Abantide la suora
Tolse, al partito del cognato io il miro
Unirsi; e abbandonar il mio!... Gli sforzi
Ultimi, in opra, omai pongansi: e quindi,
Ove essi mai non cangino proposto,
Mezzo s'adopri disperato... il brando.

PROFANTO

Ah, si, pur troppo! il mio fratel m'abborre;
Colla vil plebe egli parteggia; e mostra
Che sol portrebbe col mio sangue averne
Il fin bramato, perchè in mente io volgo
Sensi non pari a' suoi. Se alla fraterna
Contesa ei mi vi sprona; e s'ei n'è primo

[13] Στον *Polinice* ο Αλφιέρι εμπνέεται λιγότερο από τον Αισχύλο και περισσότερο από το *La Thébaide ou Les frères ennemis* του Racine. Για τις σχέσεις του Αλφιέρι με τον Ρακίνα βλ. Antonio Moioli, *Jean Racine e Vittorio Alfieri*, Κλουζόνε 1922.

[14] Ο Αλφιέρι αντλεί το θέμα του *Timoleone* από τον *Τιμολέοντα* του Πλουτάρχου. Για τον Πλούταρχο, ως θεματική πηγή τραγωδιών του βλ. M. Boni, «Plutarchismo alferiano», *Convivium* 3-4 (1949), σ. 352-387.

[15] Το κείμενο ανατυπώνεται από την έκδοση του Luigi Trenti («I *Soliloqui* di Andrea Calbo», *ό.π.*). Μετ.: Νάσος Βαγενάς.

Motor; fia fallo d'un acciaro armarmi?
Pur m'è fratello – eh, no; chiamar non dessi
Colui fratel che del fratello in petto
Tenta immergere il brando. Egli m'insidia
I giorni: ed ei per me prima fia spento.

ARETEA

Or al consorte or a Profanto io parlo;
E indarno sempre; oh, cielo!... Io raccapriccio
Solo in pensar che il mio consorte ha fiero
Nemico il suo fratel!... – Qual ch'egli sia
Il fine mai di tanta lite... io tremo!
O l'uccisor Clinia sarebbe e, oh! quanta
Dal fratricidio avrebbe infamia; o ucciso...
Ucciso!... ahi, rio pensier che mi trafigge! –
Lassa! potessi oggi acquetar gli sdegni!

*

ΑΒΑΝΤΙΔΑΣ

ΑΒΑΝΤΙΔΑΣ

Θα πάρω δίχως τέχνασμα τον θρόνο;
Τολμά ο Κλεινίας εμπόδια να μου βάλει;
Και θα πρέπει με το αίμα του να τα ανατρέψω;
Αλλά αν τον σκότωνα θα μ' έβλαπτε ο χαμός του:
η αδερφική διχόνοια με συμφέρει·
από τον αδερφό του ας σκοτωθεί ο Κλεινίας:
άλλος ας έχει το όνειδος κι εγώ το κέρδος.

ΚΛΕΙΝΙΑΣ

Δυστυχισμένος! Βλέπω την πατρίδα
να στενάζει, και τρόπο αθώο δεν βρίσκω
να το εμποδίσω. Από τη μέρα που ο αδερφός μου
την αδερφή παντρεύτηκε του Αβαντίδα
τον βλέπω από το κόμμα μου να φεύγει
για να ενωθεί με το δικό του. Οι τελευταίες
προσπάθειες τώρα ας γίνουνε· και τότε,
πρόθεση αυτοί ν' αλλάξουν αν δεν έχουν,
στο έσχατο μέσο ας φτάσουμε... στο ξίφος.

ΠΡΟΦΑΝΤΟΣ

Αλίμονο! Ο αδερφός μου με αποστρέφεται·
με το άθλιο πλήθος συμμαχεί και δείχνει
πως με το αίμα μου μόνο θα μπορούσε
αυτό που τόσο θέλει να επιτύχει.
Γιατί στον νου μου εγώ έχω άλλες σκέψεις
απ' τις δικές του. Αλλά αν σε διαμάχη
αδερφική με σπρώχνει, κι αν το πρώτο
βήμα αυτός κάνει, λάθος μήπως θα είναι
με το ατσάλι το χέρι μου να οπλίσω;
Ωστόσο είναι αδερφός μου. Αλλά όχι!
να λέγεται αδερφός δεν πρέπει όποιος
στο στήθος τού αδερφού του πρόθεση έχει

το ξίφος να βυθίσει. Νεκρό με θέλει;
αυτός πρώτα απ' το χέρι μου ας πεθάνει.

ΑΡΕΤΑΙΑ

Τώρα στον άντρα μου τον Πρόφαντο μιλάω·
μα μάταια πάντα· ω, ουρανοί! Ανατριχιάζω
στη σκέψη μόνο ότι ο άντρας μου άσπονδο έχει
εχθρό τον αδερφό του· όποιο και να 'ναι
αυτής της έριδας το τέλος... τρέμω!
Ή του Κλεινία φονιάς θα γίνει· ω, πόση
ντροπή απ' τον θάνατο του αδερφού θα 'χει·
ή σκοτωμένος... ναι! νεκρός... σύγκρυο με πιάνει!
Ω, να μπορούσα την οργή τους να πραΰνω.

Ιδεολογικές και αισθητικές επιδράσεις του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στο προεπαναστατικό θέατρο

Άννα Ταμπάκη
atabaki@theatre.uoa.gr

Abstract

The speech is inspired by the research work of Anna Tabaki and refers to the development of the Neo-Hellenic Enlightenment mainly in its late phase, which accompanies the maturation of the national awakening. Emphasis is placed on the effects exerted by the European Enlightenment on the modern Greek theatre of the beginning of the 19th century, on the original dramatic production, the dramatic genres, as well as on issues of the morphology of the play, metrics, ideology and aesthetics. In addition, reference is made to the theatrical life developed in the centres of Hellenism and to the phases of realization of the stage act in private spaces and public theatres.

Αθήνα, 10 Νοεμβρίου 2021

Αξιότιμε κ. Πρύτανη,
Αξιότιμε κ. Κοσμήτορα,
Αξιότιμε κ. Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Αγαπητέ κ. Επίτιμε Καθηγητά του Τμήματός μας,
Αγαπητές και Αγαπητοί Ομότιμοι Καθηγητές,
Αγαπητές, Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Αγαπητές, Αγαπητοί μου Φοιτητές,
Κυρίες και Κύριοι,

έφθασε και για μένα η ώρα της αποτίμησης. Κύλησαν δεκαετίες έρευνας και διδασκαλίας, κύλησαν ανάλαφρα σαν το νερό στο αυλάκι. Κύλησαν γοργά, με χαρές και λύπες αλλά πάντοτε με νέες ιδέες και ενθουσιασμό! Και απομένουν ακόμη τόσα που δεν έγιναν!

Ευχαριστώ από καρδιάς το Τμήμα μου και την τότε Πρόεδρό του, την αγαπημένη μου συμφοιτήτρια και φίλη, νυν Ομότιμη Καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου για την πρότασή της να αφιερώσει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στον κορυφαίο νεοελληνιστή και ποιητή Νάσο Βαγενά και σ' εμένα το παρόν Συνέδριο, και την ομόφωνη αποδοχή των συναδέλφων μου που με αγκάλιασαν με την αγάπη τους όλα αυτά τα χρόνια. Τους την έχω ανταποδώσει και συνεχίζω να τους την ανταποδίδω!

Το θέμα που επέλεξα για τη σημερινή μου ομιλία κατοπτρίζει, θα έλεγα, το μεγαλύτερο μέρος των ερευνών μου γύρω από τη δραματουργία. Εκφράζει, εκ παραλλήλου, μια γόνιμη ιστορική περίοδο, κατά την οποία, στον θεσμικά νεοσύστατο χώρο των θεατρικών σπουδών, η έρευνα απαγκιστρώθηκε από απλές περιγραφές και ανασύσταση των μαρτυριών και ευτύχησε να περάσει σε ερμηνείες. Αυτό συνέβηκε με συστηματικό τρόπο από τη δεκαετία του '80 και εντεύθεν και συνέπεσε και με τα δικά μου πρώτα δειλά βήματα, κοντά σε δυο ευεργετικές και εμπνευσμένες προσωπικότητες· κατ' αρχάς στον δάσκαλό μου Κ. Θ. Δημαρά, που δεν ήταν η μόνη φωτισμένη προσωπικότητα των φοιτητικών μου χρόνων –οφείλω να συμπεριλάβω εδώ και τους Γάλλους καθηγητές μου στη Φιλοσοφική Σχολή, στην Αθήνα των σκοτεινών χρόνων της δικτατορίας, με τις εμπνευσμένες αναλύσεις τους και την αγάπη τους για τα σύγχρονα ρεύματα στη λογοτεχνία, το θέατρο και την τέχνη–, αλλά σίγουρα η μαθητεία μου κοντά στον Δημαρά υπήρξε η πιο καθοριστική. Αργότερα, η βαθιά επιστημονική γνώση, η ηρεμία και η ευγένεια, που μας παρείχαν ελεύθερο πεδίο κινήσεων και δημιουργικότητα, ήταν το μεγάλο δώρο που μου προσέφερε, από κοινού με το επιστημονικό του παράδειγμα και τη σφαιρικότητα των γνώσεών του, ο αγαπητός μου Βάλτερ Πούχνερ. Είναι κι αυτός ένας πολύτιμος δάσκαλός μου, γιατί, όπως έγραφα για την πρωτοποριακή ιστορικό Ελένη Αντωνιάδη-Μπιμπίκου, την οποία γνώρισα αρκετά αργά (μας συνέδεσε όμως η σχέση της μαθητείας και αυτή της βαθιάς φιλίας),[1] η μαθητεία είναι συνεχής και διαρκώς ανανεώνεται.

Ευτυχισμένος που έκανε το ταξίδι του Οδυσσέα...

Βρέθηκα σε τρεις περιπτώσεις σε «κυψέλες» εργατικότητας και έντονου πνευματικού διαλόγου. Η κάθε μια μού προσέφερε κάτι διαφορετικό και συμπληρωματικό. Το Σεμινάριο της Σορβόννης με έμαθε να ερευνώ και να σκέφτομαι με κριτικό τρόπο, το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών με έμαθε τη συλλογικότητα στην έρευνα, τον πλουραλισμό· εκεί διαμόρφωσα ουσιαστικά και χωρίς φραγμούς

[1] Anna Tabaki, «Hélène et moi: un témoignage sur l'entrecroisement de deux trajectoires de vie», *Hélène Antoniadis-Bibicou 1923-2017. Une historienne entre la Grèce et la France*, *Études Balkaniques-Cahiers Pierre Belon HS1* (2021), (N° hors-série), σ. 33-39.

την ερευνητική μου φυσιογνωμία και ανέπτυξα την πρώτη μου επιστημονική στρατηγική. Το Τμήμα μας μου προσέφερε τρεις σπουδαίους άξονες: την ανανεωτική, πολύτιμη σχέση με τους φοιτητές, την προαγωγή της έρευνας, αλλά και την ανάπτυξη της επιστημονικής στρατηγικής που επικεντρώθηκε στις θεατρικές σπουδές. Ευγνωμονώ την τύχη για όλα αυτά τα πλούσια δώρα!

Καθώς ετοίμαζα μια παρέμβαση σε Στρογγυλό Τραπέζι για τους «νεολογισμούς» στην περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, αναζητώντας να επικυρώσω και να εμπλουτίσω την ετυμολογία του γνωστού κοραϊκού όρου «μετακένωση», που προέρχεται από τις θετικές επιστήμες («Μετακένωσις – *μετακενώ-όω*, *κενώ υγρόν τι από τινος δοχείου εις άλλο* / μεταγγίζω», μετάγγιση λοιπόν των «φώτων της Ευρώπης»), βρήκα στο διαδίκτυο την ακόλουθη ανόητη κρίση:

> άκριτη εισαγωγή και μίμηση σε μία κοινωνία ξένων πολιτισμικών στοιχείων με αποτέλεσμα την εμπλοκή της ιστορικής προόδου αυτής της κοινωνίας (όπως συμβαίνει στην ελληνική) επειδή δεν ταιριάζουν με την πολιτισμική της ταυτότητα π.χ. θεωρία της μετακένωσης του Κοραή.[2]

Αυτή η αφοριστική διατύπωση, στηριγμένη στην αμάθεια και την προκατάληψη, αγνοεί το πιο ουσιώδες, και συναρπαστικό, θα έλεγα, στοιχείο της επικοινωνίας των λαών, τις πολιτισμικές ανταλλαγές και μεταφορές (cultural transfer) και τις ακούσιες και εκούσιες αλληλεπιδράσεις. Όταν μιλάμε δε για έναν γεωγραφικό χώρο σαν τον δικό μας, που αποτελεί όριο ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, ο παραπάνω αφορισμός καθίσταται ακόμη περισσότερο αίολος.

Mutatis mutandis, τα μεγάλα ρεύματα από τα ελληνιστικά χρόνια ως τη σύζευξη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας πέρασαν στη Δύση, το ίδιο το Βυζάντιο με την πτώση του μετέφερε την πνευματική του παρακαταθήκη στη Βενετία και η Αναγέννηση αντιγύρισε σταδιακά τα φώτα της.

Ως εκ τούτου, ο Διαφωτισμός δεν είναι η αρχή αλλά η συνέχεια μιας διαδικασίας επιδράσεων και ανταλλαγών, αφού η όψιμη Αναγέννηση, το μπαρόκ, το ροκοκό και ο προρομαντισμός είχαν ήδη χτυπήσει την πόρτα μας.

Ασφαλώς ο Διαφωτισμός, με τον κυρίαρχο εκπαιδευτικό του χαρακτήρα και το γεωγραφικό του εύρος, καθώς ξετυλίγεται σταδιακά στον ευρύτερο χώρο της Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης, εκεί όπου έδρασε ο ελληνισμός, προσλαμβάνει άλλη δυναμική και συνδέεται με το αίτημα της νεωτερικότητας.

Θα σταθώ, για ευνόητους λόγους, στην όψιμη φάση του, που συμπορεύεται με την ωρίμανση της εθνικής αφύπνισης, τότε που η δραματουργία (μεταφράσεις και πρωτότυπα έργα) παύει να αποτελεί ένα ενδιαφέρον και πολυσήμαντο «ανάγνωσμα», το οποίο επιδέχεται ιδεολογικών ερμηνειών· τώρα απασχολεί σε όλα της τα επίπεδα, γεννά θεωρητικούς προβληματισμούς, καθίσταται εθνεγερτικό εργαλείο και αποκτά «θεατές», ανεβαίνει δηλαδή στην προεπαναστατική σκηνή, γίνεται ζωντανό θέατρο που διεγείρει τις συνειδήσεις.

Από τον δραματοποιημένο διάλογο *Αχιλλεύς* (1805) του Αθανάσιου Χριστόπουλου, από τον *Τιμολέοντα* (1817) του Ιωάννη Ζαμπέλιου, τον *Θάνατο του Δημοσθένους* του Νικόλαου Πίκκολου, τον *Αρμόδιο και Αριστογείτονα* του Γεώργιου Λασσάνη, τον πατριωτικό *Νικήρατο* (1826) της Ευανθίας Καΐρη, ως τον συγκλονιστικό *Βασιλικό* (1829-1830) του Αντώνιου Μάτεσι, ο δρόμος είναι μακρύς και πλούσιος σε αποχρώσεις. Ο *Αχιλλεύς*, που έχει παιχτεί προεπαναστατικά και ως *Ο θάνατος του Πατρόκλου*, βασίζεται στο γνωστό επεισόδιο της *Ιλιάδας* και έχει συντεθεί με προτροπή του ηγεμόνα της Μολδαβίας Αλέξανδρου Μουρούζη· 15/σύλλαβοι στίχοι εναλλάσσονται με 7/σύλλαβους και η αύρα του «πεφωτισμένου απολυταρχισμού» που ενστερνίζονται σε μεγάλο ποσοστό οι Φαναριώτες είναι παρούσα. Το επιμύθιο προτρέπει σε ομόνοια και ενότητα του ελληνικού έθνους:

[2] https://el.wiktionary.org/wiki/μετακένωση [28/11/2021].

> Όταν είμεσθ'ενωμένοι, κι η Ελλάς ευδοκιμεί,
> και καμμία δεν την βλάπτει εχθρική επιδρομή.
> Όταν δε διαιρημένοι, τότε πλέον και αυτή,
> είν' αδύνατη, και τότε ο καθένας την πατεί.[3]

Ο γαλλικός κλασικισμός, η μορφολογία και η θεματολογία της κλασικιστικής τραγωδίας του 17ου αιώνα επηρεάζουν βαθιά τους καλλιεργημένους Φαναριώτες. Όταν ο Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός συνθέτει την *Πολυξένη* (1814), μιμείται τη δομή και τις συγκρούσεις της τραγωδίας του Ρακίνα. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι χρησιμοποιεί ως θεματικό υπόβαθρο την *Ανδρομάχη*, αλλά κυρίως τα ψυχογραφικά στοιχεία του άνομου πάθους της *Φαίδρας*.[4]

Η ωρίμανση του διαφωτιστικού ρεύματος θα φέρει αντιμέτωπη τη νεοελληνική δραματουργία με τις «φιλοσοφικές ιδέες» του Βολταίρου, ο οποίος μεταφράζεται και ανεβαίνει στην προεπαναστατική σκηνή (Βουκουρέστι, Οδησσός, Τεργέστη).

> Του όντος Δημοκρατικού πατρότης και υιότης
> Είν' οι θεοί, η αρετή, οι νόμοι, η κοινότης.[5]

Σοβαρή όμως μίμηση έχουμε στην περίπτωση του Ιταλού δραματουργού και θεωρητικού Vittorio Alfieri, ο οποίος όχι μόνον μεταφράζεται, αλλά και εμπνέει με τις «αντιτυραννικές» θεωρίες του και τη μορφολογική του λιτότητα δυο σημαντικές προσωπικότητες του Διαφωτισμού: τον Λευκάδιο Ιωάννη Ζαμπέλιο και τον Ζακύνθιο Ανδρέα Κάλβο. Είναι ευτυχής συγκυρία το ότι και η ομιλία του αγαπητού συναδέλφου Νάσου Βαγενά αναφέρθηκε στο δραματικό έργο του Κάλβου, το οποίο απουσιάζει από τις ιστορίες του θεάτρου μας, επειδή οι τραγωδίες είναι γραμμένες σε ιταλική γλώσσα, κάτι που προσπάθησα να αναθεωρήσω στις μελέτες μου, με τη βοήθεια της έρευνας του Mario Vitti.[6]

Το ίδιο συμβαίνει και με το χαμένο σήμερα έργο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου – οκτώ έργα γραμμένα σε ελληνική γλώσσα, δεκατέσσερα στην ιταλική. Μέσα από την *Αυτοβιογραφία* της αντλούμε την πληροφορία ότι μελέτησε, προκειμένου να διδαχθεί τους δραματικούς κανόνες και να σπουδάσει το θεωρητικό μέρος της τραγωδίας, τον σημαντικό Ιταλό θεωρητικό του 17ου αιώνα Gian Vincenzo Gravina, ιδρυτή της Αρκαδικής Ακαδημίας και δάσκαλο του Μεταστάσιου. Είναι εισηγητής της επιστροφής στην κλασική απλότητα αλλά και της αισθητικής έννοιας του ενθουσιασμού και του πάθους (*delirio*), ως πηγών έμπνευσης του δημιουργού, ιδέες που δεν άφησαν αδιάφορη την Ελισάβετ.[7]

---

[3] Άννα Ταμπάκη, «Οι απηχήσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)», *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 62-64.

[4] Άννα Ταμπάκη, «Οι απηχήσεις των επαναστατικών ιδεών…», σ. 64.

[5] *Ο Θάνατος του Καίσαρος*, στ. 224-225, μετ. Γεώργιος Σερούιος. Voltaire, *La mort de César*, στ. 224-225: *Un vrai républicain n'a pour père et pour fils / Que la vertu, les dieux, les lois et son pays*. Βλ. και τη μελέτη μου «Du théâtre philosophique au drame national: étude du lexique politique à l'ère des révolutions», Paschalis M. Kitromilides (ed.), *From republican polity to national community. Reconsiderations of Enlightenment Political Thought*, *SVEC* 9 (2003), σ. 62-85.

[6] Mario Vitti, *A. Calvos e i suoi scritti in italiano*, Istituto Universitario Orientale, Νάπολη 1960. Πρβλ. Άννα Ταμπάκη, «Ανδρέας Κάλβος», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σ. 193-203.

[7] Άννα Ταμπάκη, «Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)…*, σ. 233, 235. Πρβλ. με Anna Tabaki, «L'*œuvre dramatique* d'Élisabeth Moutzan-Martinengou», *Σύγκριση/Comparaison* 7 (Ιούνιος 1996), σ. 59-74, κυρίως σ. 62-63.

> [...] δεν έλειπα από του να διαβάζω τραγωδίαις και δράματα όχι διά να κλέπτω τίποτες, αλλά διά να παίρνουν μεγαλητέραν ορμήν εκείνα τα πάθη, τα οποία έπρεπε να κινήσω πρώτον εις το στήθος μου, ανίσως αγαπούσα να κινηθούν μετά ταύτα και εις εκείνο των αναγνωστών μου.[8]

Δραματουργοί, όπως ο Ιωάννης Ζαμπέλιος, καθώς βρίσκονται σε ένα ιστορικό ορόσημο και γράφουν πριν και μετά την Επανάσταση του 1821, περνούν από τον κλασικισμό στο ιστορικό και ρομαντικό δράμα, και μάλιστα με ενσυνείδητο τρόπο. Στην περίπτωσή του έχουμε και έναν γόνιμο προβληματισμό γύρω από τη μετρική που, εκκινώντας από τον Αριστοτέλη, ομολογεί ότι επηρεάζεται από τις αντίστοιχες ιταλικές εξελίξεις αλλά και από «τους ηρωικούς εξαμέτρους και ιάμβους» των Γερμανών δραματουργών Klopstock και Schiller.[9] Η εισαγωγή του τονικού ανομοιοκατάληκτου ιάμβου θα απασχολήσει ήδη έντονα από τα προεπαναστατικά χρόνια και θα σφραγίσει τον 19ο αιώνα, καθώς εντάσσεται στην ευρεία συζήτηση αναβίωσης των αρχαίων μέτρων.

Είμαι ιδιαιτέρως ευτυχής γιατί ένιες ερμηνευτικές προτάσεις μου έγιναν αποδεκτές και σχολιάστηκαν ευνοϊκά στα δικά του γραπτά από τον αγαπητό μου Βάλτερ Πούχνερ, όπως λ.χ. η κυρίαρχη «σύγκρουση χαρακτήρων» που μας θυμίζει Schiller στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* του Ιωάννη Ζαμπέλιου (1818)[10] και οι ομοιότητες στον χαρακτήρα των δυο Ζακυθηνών *pater familias*, του Σέλημου στον *Φιλάργυρο* της Μουτζάν και του Δάρειου Ρονκάλα στον *Βασιλικό* του Μάτεσι.[11]

Κάνοντας ένα γενναίο άλμα φθάνουμε στην κορύφωση του Διαφωτισμού και στη γοητευτική υπόθεση την οποία διατύπωσε πρώτος ο Διονύσιος Ρώμας το 1964[12] και επεξεργάστηκε αργότερα ο Δημήτρης Σπάθης,[13] και την οποία συμμερίζομαι (στηρίζεται εξάλλου και σε εσωκειμενικές μαρτυρίες): να έχει επηρεαστεί ο Μάτεσις από τις θεωρίες του Denis Diderot περί «οικογενειακού, αστικού δράματος».

Άρα εμφανίζονται οι κυρίαρχες τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου του Διαφωτισμού: το θέατρο της «φιλοσοφικής προπαγάνδας» (Βολταίρος), η λιτή «αντιτυραννική» τραγωδία (Αλφιέρι), το «αστικό, οικογενειακό δράμα» / «drame domestique et bourgeois» (Diderot), το θέατρο της «Θύελλας και Ορμής» (εμμέσως ο Schiller, κάνει όμως την παρουσία του και ο Goethe), το μελόδραμα και

---

[8] Βαγγέλης Αθανασόπουλος (επιμ.), *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Αυτοβιογραφία*, Ωκεανίδα, Αθήνα 1997, σ. 142-143.

[9] Βλ. Άννα Ταμπάκη, «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», *Η νεοελληνική δραματουργία*..., σ. 91-107.

[10] Άννα Ταμπάκη, «Η μετάβαση προς το εθνικό δράμα» – «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)...*, σ. 294-300, ιδίως σ. 298. Ανάλυση των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων με χαρακτηριστικά αποσπάσματα επιχειρώ στο Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* [Paris, E.H.E.S.S., 1995], *Diffusion Septentrion, Presses Universitaires*, Thèse à la carte, Lille 2001, σ. 209-213. Στο «Επίμετρο» όμως της τραγωδίας *Οδυσσεύς Ανδρούτσος*, επικαλείται το θέμα της ομόνοιας, όπως σκιαγραφείται στον *Γουλιέλμο Τέλλο (Wilhelm Tell)*, βλ. Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία*..., σ. 105. Πρβλ. G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die Neugriechische Literatur*, Άμστερνταμ 1983, σ. 195-196, όπου διακρίνει επιδράσεις από τον Byron και από τον Schiller. Ο Κ. Θ. Δημαράς διακρίνει μέσα σε όλα αυτά και μια αμυδρή επίδραση από τον Shakespeare· βλ. *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1982, σ. 32.

[11] Άννα Ταμπάκη, «Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», σ. 240. Πρβλ. Βάλτερ Πούχνερ (επιμ.), *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου*, Η ευγνώμων δούλη, Η πανούργος χήρα *(1818)*, *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου*, Φιλάργυρος *(1823/24)*, *Ευανθία Καΐρη*, Νικήρατος *(1826)*, Θεατρική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 134-135 –παραπέμπει στην πρώτη γαλλική εκδοχή της εργασίας μου «*L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou*», ιδίως σ. 67-68.

[12] Δ. Ρ[ώμας], «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1964), σ. 100.

[13] Δημήτρης Σπάθης, «Ο *Βασιλικός* του Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», *Ο Πολίτης* 100 (20 Αυγούστου 1989), σ. 59-63.

ο δημοφιλής «αισθηματικός μελοδραματισμός» του August von Kotzebue, του οποίου μεταφράστηκαν αρκετά έργα του (πιθανολογείται ότι το *Μισανθρωπία και Μετάνοια* ανέβηκε στη σκηνή στα Αμπελάκια των αρχών του 19ου αιώνα, το 1803).[14]

Όσο για την κωμωδία, έχουμε τον πλούσιο προβληματισμό του Κωνσταντίνου Οικονόμου, που ξεδιπλώνεται στον Πρόλογό του στον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου (1816), «Προς τους Έλληνας». Κοινωνός των αισθητικών θεωριών της εποχής του, έχει οδηγούς στη διασκευή του τους κλασικιστές αισθητικούς, τον Diderot, τον Jean-Jacques Rousseau αλλά και τον Σκώτο Hugh Blair.[15]

Το δυσεπίλυτο ζήτημα πόσο και τι είδους θέατρο είχαν δει οι λόγιοι του Διαφωτισμού συμπληρώνεται από ένιες ψηφίδες. Εκτός από τις πρώιμες εμπειρίες των Φαναριωτών στην Πόλη, που ξεκινούν από τον 17ο αιώνα, κυρίως με τις παραστάσεις στις ξένες πρεσβείες,[16] για τα παλαιότερα χρόνια η πιο εκτεταμένη περιγραφή είναι ίσως αυτή που αναδείχτηκε πρόσφατα, μέσα από τη διδακτορική διατριβή του Χαράλαμπου Μηνάολου.[17] Περιγράφει το οδοιπορικό της τουρκικής διπλωματικής αποστολής στην αυλή του Φρειδερίκου Γουλιέλμου Β΄ της Πρωσίας (1790-1792), μέσα από τη διεισδυτική μαρτυρία του Κωνσταντίνου Καρατζά του Μπάνου. Στο Βερολίνο, η διπλωματική αποστολή μετείχε στην κοινωνική ζωή της Αυλής και της πόλης: τα μέλη της προσκαλούνται και μεταβαίνουν σε χορούς μεταμφιεσμένων (ρεντούτα), παρακολουθούν παραστάσεις όπερας, λαμβάνουν προσκλήσεις σε δείπνο, σε δεξιώσεις στις ξένες πρεσβείες και συμμετέχουν σε διάφορες διασκεδάσεις. Ο Γεώργιος Σακελλάριος, που σπούδασε ιατρική στη Βιέννη (1795-1799) και έχει στο ενεργητικό του μεταφράσεις μελοδραμάτων –του αποδίδονται τα *Ορφεύς και Ευρυδίκη. Δράμα* (Βιέννη, Παρά Μαρκίδ. Πούλιου, 1796), *Τηλέμαχος και Καλυψώ. Μελόδραμα* (Βιέννη, Παρά Μαρκίδ. Πούλιου, 1796),[18] ενδεχομένως ο πρώτος Shakespeare στα ελληνικά (το λανθάνον έργο «Ρωμαίος και Ιουλία»)[19] και ο *Φιλώτας* του Lessing (*Φιλότας. Τραγωδία Ηρωική εις μίαν πράξιν ήτοι Μονόδραμος* (Βιέννη, Παρά Μαρκίδ. Πούλιου, εκδόθηκε στα 1796 με 1797)–, είναι λογικό να έχει δει ζωντανό θέατρο. Και για τον Ρήγα, ο Λέανδρος Βρανούσης υποθέτει ότι στα δυο του ταξίδια στη Βιέννη επισκέφτηκε την όπερα. Όταν σπούδαζε στη Γερμανία (στα Πανεπιστήμια του Göttingen και του Βερολίνου), και αργότερα στο Παρίσι, με υποτροφία του λόρδου Guilford, ο Κωνσταντίνος Ασώπιος σημειώνει στο καταστιχάκι των εξόδων του ότι πήγαινε τουλάχιστον δυο φορές τον μήνα στο θέατρο. Οι προτιμήσεις του ήταν τα δράματα του Schiller και οι όπερες του Mozart.[20] Στα 1806, ο νεαρός Αμπελακιώτης Δημήτριος Γ. Σβαρτζ ζει στην Τεργέστη και σημειώνει στο δικό του

[14] Άννα Ταμπάκη, «Εκκόλαψη της σκηνικής εμπειρίας» – «Αμπελάκια», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)...*, σ. 151-154.

[15] Άννα Ταμπάκη, «Κωμωδία, εθνική κωμωδία», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)...*, σ. 168-186.

[16] Άννα Ταμπάκη, «Εκκόλαψη της σκηνικής εμπειρίας», σ. 121-131.

[17] Χαράλαμπος Αθ. Μηνάογλου, *Οι Φαναριώτες και η οθωμανική διπλωματία στα τέλη του ΙΗ΄ αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Καρατζάς ο Μπάνος στην αυλή του Φρειδερίκου-Γουλιέλμου Β΄ της Πρωσίας*, Σειρά: Πηγές και μελέτες της ελληνικής ιστορίας-ΙΧ, Ηρόδοτος, Αθήνα 2019, σ. 237, υποσημ. 400.

[18] Κατά την επικρατέστερη εκδοχή, πρόκειται για την τρίπρακτη έμμετρη γερμανική τραγωδία «με άριες» του Johann Georg Heubel. Βλ. σχετικά Βάλτερ Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Παράβασις/Parabasis* 1 (1995), σ. 312.

[19] Γεώργιος Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς*, Αθήνα 1872, σ. 242. Αναφέρει ότι ο Γ. Σακελλάριος έγραψε στα 1789, στη Βιέννη, το «Ρωμαίος και Ιουλία. Τραγωδία πενταδράματος καταλογάδην». Σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ, πρόκειται ενδεχομένως για μετάφραση της διασκευής του Christian Felix Weisse (1726-1804), εκδοχή με αίσιο τέλος που παιζόταν στο Burgtheater της Βιέννης από το 1768 ως το 1772. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές...», σ. 57.

[20] Emm. Franghiscos, «Gestion d'une bourse d'études en Europe Occidentale: le cas de Constantin Assopios, 1821-1822», *Actes du IIe Colloque d'Histoire (Athènes, 18-25 octobre 1983). Économies méditerranéennes. Équilibres et intercommunications, XIIIe-XIXe siècles*, τ. ΙΙΙ, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1986, σ. 133-149, ιδίως σ. 140, 145.

καταστιχάκι ότι πηγαίνει δυο με τρεις φορές τον μήνα στο θέατρο.[21] Το ίδιο αντλούμε και από την *Αλληλογραφία* του Αδαμάντιου Κοραή, μόνο που ο λόγος είναι για το κλασικιστικό θέατρο του ρεπερτορίου της Comédie-Française, αν και στα νιάτα του, στο Άμστερνταμ, φαίνεται ότι ήταν ενθουσιώδης θαμώνας της όπερας –εικόνα που ανατρέπεται πλήρως ιδεολογικά στο μετεπαναστατατικό του φυλλάδιο *Περί Ελληνικών Συμφερόντων διάλογος δύο Γραικών* (Ύδρα, 1825), όπου στηλιτεύει το μελόδραμα, με οδηγούς τον Saint-Évremond και τον Jean-Jacques Rousseau.[22] Στον αρχόμενο 19ο αιώνα, όταν δημιουργούνται οι προϋποθέσεις θεατρικής ζωής στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και την Οδησσό, γνωρίζουμε ότι οι Έλληνες μπορούσαν να δουν και ξένους θιάσους στο Βουκουρέστι (ιταλικά και γερμανικά μελοδράματα) και να απολαύσουν μια πλούσια θεατρική ζωή στην Οδησσό από περιοδεύοντες θιάσους.[23]

Από πού αντλούν οι λόγιοι και οι μαθητές των σχολείων τις θεωρητικές τους γνώσεις; Με βεβαιότητα γνωρίζουμε ότι χρησιμοποιούν τα πολύ διαδεδομένα κλασικιστικά εγχειρίδια: το *Traité des Études* του Charles Rollin (σε τέσσερις τόμους), το *Principes de littérature* του Charles Batteux, του Βαττεύξιου, όπως τον αποκαλεί ο Κοραής (σε πέντε τόμους)[24] και το *Lycée* του La Harpe, «βιβλίον ωφελιμώτατον»,[25] τα οποία φροντίζει και τους στέλνει ο Αδαμάντιος Κοραής, μαζί με τις κορυφαίες τραγωδίες του κλασικισμού, τον Corneille, τον Racine και τις κωμωδίες του Μολιέρου.[26] Εδώ χρησιμοποιώ το παράδειγμα των Κυδωνιών και της Σμύρνης, και τα βιβλία που στέλνει ο Κοραής αντιστοίχως στον Θεόφιλο Καΐρη και στον Κωνσταντίνο Κούμα.

Στις αρχές του 19ου αιώνα, καθώς ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός οδεύει προς την κορύφωσή του, νεωτερικά εγχειρίδια –τρία εγχειρίδια ρητορικής και ένα αισθητικής– βλέπουν το φως της δημοσιότητας. Εκφράζουν ένα πνεύμα αφομοιωτικού εκλεκτισμού, στοιχείο που αναδεικνύεται ως μια από τις σταθερές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Οι συγγραφείς τους διανύουν μια πορεία από τον κλασικό γαλλικό ακαδημαϊσμό στον ανανεωτικό σκωτικό στοχασμό. Αρχής γενομένης από τη *Ρητορική* (1813) του Νεόφυτου Βάμβα, ένθερμου μαθητή και οικείου του Κοραή που, σύμφωνα με την εκλεκτή μου φίλη και συμμέτοχο του προβληματισμού μου σε θέματα αισθητικής, νυν Ομότιμη Καθηγήτρια Φιλοσοφίας Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη,[27] εκπροσωπεί μια «περίπτωση αφομοίωσης», περνώντας στη *Ρητορική* του Κωνσταντίνου Βαρδαλάχου, εκφραστή της «πορείας προς τη σύνθεση», καταλήγουμε στη *Ρητορική* του Κωνσταντίνου Οικονόμου, μα κυρίως στο ημιτελές έργο του *Γραμματικά* (1817). Μόνον ο πρώτος τόμος (από τους τέσσερις) είδε το φως της δημοσιότητας. Μέσα από το πόνημα αυτό, ο Οικονόμος προσπάθησε να επεξεργαστεί μια συνεκτική και «ενιαία αισθητική θεωρία».

---

[21] Άννα Ταμπάκη, «Εκκόλαψη της σκηνικής εμπειρίας», *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)...*, σ. 154. Πρβλ. Ν. Α. Βέης. «Τα θεσσαλικά Αμπελάκια και τα ελληνικά Γράμματα», *Οι Επιφυλλίδες της Πρωΐας* (1943-44), σ. 25.

[22] Βλ. Άννα Ταμπάκη, «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», *Η νεοελληνική δραματουργία...*, σ. 13-38, ιδίως σ. 13, 15, 38. Πρβλ. της ιδίας, «"Το κοινόν σχολείον των ανθρώπων": Διαδρομές ενός ιδεολογήματος», Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, *Θέατρο και Δημοκρατία. […] Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ*. τ. Β, ΤΘΣ – ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 607-612, ιδίως σ. 611-612.

[23] Άννα Ταμπάκη, «Εκκόλαψη της σκηνικής εμπειρίας», σ. 135-151.

[24] *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1 vol. In-8°, Paris, Durand 1746 (en fait 1747), rééd. 1773. *Principes de la littérature*, Göttingen et Leyde, Elie Luzac fils, 1755, rééd. 1764 (et à Paris), 1774 (réunissant les œuvres précédentes).

[25] Άννα Ταμπάκη, «Η οπτική του Κοραή για τη λογοτεχνία και το θέατρο», *Παράβασις/Parabasis* 2 (1998), σ. 91. Πρβλ. Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος 1810-1816, ΟΜΕΔ, Αθήνα 1979 –επιστολή προς Αλέξανδρο Βασιλείου, χρονολ. 8.6.1811.

[26] Πρβλ. Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία*, Τόμος τέταρτος 1817-1822, ΟΜΕΔ, Αθήνα 1982 –επιστολή προς Θεόφιλο Καΐρη, χρονολ. 19.6.1819.

[27] Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, *Νεοελληνική Αισθητική και Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1989.

Ο συγγραφέας κοινοποιεί εξαρχής τις πηγές του. Κατεξοχήν πηγή του παραμένει αναμφίβολα ο Αριστοτέλης (αρκετά συχνά και ο Πλάτων), έπονται οι ξένοι στοχαστές, που ακολουθούν και ερμηνεύουν τους αριστοτελικούς κανόνες: Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur* (1726-1728), Laharpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (19 τ., Παρίσι, 1795-1801), ο Γερμανός Fuhrmann, *Hanbuch der Classischen Litteratur der Griechen*, ο Σκώτος Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) –ο Οικονόμος χρησιμοποιεί τη γαλλική μετάφραση του δημοφιλούς έργου–, τέλος ο καταξιωμένος στην εποχή του Γάλλος εκπρόσωπος της ακαδημαϊκής σχολής Charles Batteux, *Principes de la littérature* (1746). «Τούτον ηκολουθήσαμεν μάλιστα εις πολλά της Ποιητικής», σημειώνει ο Οικονόμος, «ως πιστόν ερμηνέα και οπαδόν του Αριστοτέλους».

Παρότι το σύγγραμμα δεν είναι πρωτότυπο, όπως η πλειοψηφία των διδακτικών συγγραμμάτων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, κατοπτρίζει τη στέρεη φιλολογική κατάρτιση του Οικονόμου, την εξοικείωσή του με την ευρωπαϊκή γραμματεία και τις δραματικές εθνικές παραδόσεις, και ενδιαφέρεται για τα νεωτερικά ρεύματα της εποχής –δεν αγνοεί λ.χ. τον προρομαντισμό (ο οποίος μοιάζει να τον επηρεάζει και σε προσωπικό επίπεδο), τις αισθητικές θεωρίες και την κριτική. Στα *Γραμματικά* παρατίθεται τρόπον τινά ένα κανονιστικό σχήμα, στο οποίο τα λογοτεχνικά είδη και η «Δραματοποιία», που περιλαμβάνει μεγάλο μέρος του τόμου, σχολιάζονται σύμφωνα με τις επιταγές του ευρωπαϊκού κλασικισμού, όπου όμως εμφιλοχωρούν και ανανεωτικές θέσεις, όπως αυτές του Hugh Blair.[28]

Με τον ορατό κίνδυνο να έχω φλυαρήσει λίγο περισσότερο, σταματώ εδώ, θεωρώντας ότι αυτή η περιδιάβαση σε έναν κόσμο που γεννιέται, σε ιδέες και τάσεις, έδωσε ένα πειστικό δείγμα για το ότι η περίοδος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού δεν περιείχε μόνον το στοιχείο του ενθουσιασμού και της εθνεγερσίας στο θέατρο, αλλά και συνεισέφερε με πολλούς θεωρητικούς προβληματισμούς που ενοφθαλμίστηκαν στον 19ο αιώνα, σε θέματα μορφολογίας του θεατρικού έργου, μετρικής, ιδεολογίας και αισθητικής.

Σας ευχαριστώ θερμά για την προσοχή σας!

[28] Άννα Ταμπάκη, «"Νεωτερικότητα" και ανάλυση των λογοτεχνικών και δραματουργικών κανόνων. Η Ποιητική (*Γραμματικά*) του Κωνσταντίνου Οικονόμου», *Παράβασις/Parabasis* 6 (2005), σ. 353-365. Αναδημοσιεύεται στο βιβλίο με μελέτες μου, *Ζητήματα συγκριτικής γραμματολογίας και ιστορίας των ιδεών*, Ergo, Αθήνα 2008, «Κεφ. V» (σ. 77-98).

Σύντομοι απολογισμοί

Χαιρετισμός - Σύντομος απολογισμός

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
evasilakou@theatre.uoa.gr

Abstract

The article provides a detailed account of the Department of Theatre Studies at the National and Capodistrian University of Athens, spanning 30 years, by its former president, Prof. Chr. Stamatopoulou-Vasilakou. It includes the teaching work and program of the Department at the undergraduate, post-graduate and doctoral levels, as well as the research, scientific, artistic, social and professional work of the Department and its members (professors, students, graduates and stuff), which covers an area of study impressive in scope and value.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών γιορτάζει τα τριάντα χρόνια από την ίδρυσή του με τη διοργάνωση ενός σημαντικού συνεδρίου με θέμα «Ελληνική Επανάσταση και Θέατρο», συνεορτάζοντας τα 200 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση και τιμώντας τους ομότιμους καθηγητές Νάσο Βαγενά και Άννα Ταμπάκη για το έργο και την προσφορά τους στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, και παράλληλα εκδίδει τον παρόντα επετειακό τόμο με τα πεπραγμένα της τριακονταετίας του Τμήματος.

Έχει προηγηθεί η έκδοση δύο προηγούμενων τόμων, η πρώτη το 2000 για τα πρώτα δέκα χρόνια, με έναν πλούσιο τόμο 436 σελίδων μεγάλου μεγέθους με επιμέλεια από την υπογράφουσα, όπου αποτυπώθηκαν η αρχή και η ανοδική πορεία του νεοσύστατου Τμήματος κατά την πρώτη δεκαετία (1990-2000) από την ίδρυσή του, και το 2010 ενός δεύτερου περιεκτικού τόμου 389 σελίδων, επίσης μεγάλου μεγέθους, για τα είκοσι χρόνια του (1990-2010), με επιμέλεια της συναδέλφου καθηγήτριας Κωνστάντζας Γεωργακάκη.

Στον τωρινό τόμο περιλαμβάνονται οι δράσεις του Τμήματος τριάντα χρόνια από την ίδρυσή του, περιεκτικά αυτές των δύο πρώτων δεκαετιών 1990-2000, 2000-2010 και αναλυτικότερα αυτές της πρόσφατα διανυθείσας δεκαετίας 2010-2020, με επιμέλεια της επίκουρης καθηγήτριας Αλεξίας Αλτουβά και της λέκτορος Ιωάννας Ρεμεδιάκη.

Σκοπός της έκδοσης αυτής είναι η αποτύπωση των πεπραγμένων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ώστε να αποτελέσουν τεκμήριο της συμβολής του στην ιστορία των Θεατρικών Σπουδών στην ελληνική πανεπιστημιακή εκπαίδευση, και ειδικότερα στο πλαίσιο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στην εξέλιξη της Θεατρολογικής Επιστήμης στον ελληνικό χώρο και όχι μόνο, καθώς επίσης στην ιστορία της εκπαίδευσης των ελληνικών πανεπιστημιακών ιδρυμάτων.

Καταγράφεται και παρουσιάζεται όλη η δραστηριότητα του Τμήματος: α) διδακτική, β) ερευνητική, γ) επιστημονική, δ) καλλιτεχνική, ε) κοινωνική και στ) επαγγελματική.

Α΄. Διδακτικό Έργο

Προπτυχιακές Σπουδές

Όσον αφορά τις προπτυχιακές σπουδές, παρουσιάζεται ο προσανατολισμός του προγράμματος σπουδών ως προς τους τρεις διακριτούς άξονές του, τον εκπαιδευτικό, τον επιστημονικό και τον επαγγελματικό, με τα προσφερόμενα μαθήματα στα επιστημονικά γνωστικά πεδία α) της ιστορίας και δραματολογίας του ελληνικού και παγκόσμιου θεάτρου, β) της θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου και του δράματος, γ) της ανάλυσης της παράστασης: θεωρίας και σκηνικής πράξης, δ) της παιδαγωγικής και διδακτικής του θεάτρου, ε) των άλλων επιστημών και τεχνών (λογοτεχνίας, ιστορίας του πολιτισμού, ιστορίας της τέχνης, κινηματογράφου, μουσικής κ.ά.).

Ο ενδιαφερόμενος μελετητής μπορεί να παρακολουθήσει την εξέλιξη του προγράμματος σπουδών με τις ενδιάμεσες αναμορφώσεις του, από την πρώτη μεγάλη αναμόρφωση 2003-2008 (Πρόγραμμα ΕΠΕΑΕΚ με τίτλο «Ελληνικό και Ευρωπαϊκό Θέατρο: Θεωρία και Πράξη» με επιστημονική υπεύθυνη την καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη), με την εισαγωγή νέων μαθημάτων στις θεματικές ενότητες «Τέχνες και πολιτισμός», «Γυναίκα και θέατρο», «Θεατρική μετάφραση», συνοδευόμενων από κύκλο εξειδικευμένων εργαστηρίων στη σκηνοθεσία, στη σκηνογραφία, στην ενδυματολογία, στην υποκριτική και αγωγή του λόγου, στην κινησιολογία –χορό και χορογραφία–, καθώς και στο θέατρο στην εκπαίδευση, μέχρι τις δύο πρόσφατες αναμορφώσεις 2019 και 2020, με τη δημιουργία ενός πλούσιου προγράμματος προσφερόμενων 95 μαθημάτων, 43 υποχρεωτικών και 52 επιλεγομένων: α) 65 μαθημάτων επιστημονικής περιοχής, β) 28 μαθημάτων γενικών γνώσεων, γ) 31 μαθημάτων ανάπτυξης δεξιοτήτων, δ) 26 εργαστηριακών μαθημάτων, ε) 8 μαθημάτων παιδαγωγικής και διδακτικής επάρκειας, στ) 3 μαθημάτων υπόβαθρου.

Πρόγραμμα Παιδαγωγικής και Διδακτικής Επάρκειας

Από το 2013 (με βάση τον Νόμο 1486/2013) πραγματοποιήθηκε νέα αναμόρφωση του ΠΠΣ με την καθιέρωση «Προγράμματος Παιδαγωγικής και Διδακτικής Επάρκειας», που προετοιμάζει κατάλληλα τους θεατρολόγους οι οποίοι επιθυμούν να εργασθούν στην εκπαίδευση. Ο/Η ενδιαφερόμενος/-η φοιτητής/-τρια υποχρεούται να παρακολουθήσει τουλάχιστον οκτώ μαθήματα παιδαγωγικού χαρακτήρα, τα οποία κατανέμονται σε τρεις θεματικές ενότητες: α) θέματα μάθησης και διδασκαλίας, β) θέματα εκπαίδευσης και αγωγής, και γ) ειδική διδακτική και άσκηση διδακτικής του θεάτρου στα σχολεία.

Η επιτυχής ολοκλήρωση του ειδικού αυτού προαιρετικού προγράμματος οδηγεί στο Πιστοποιητικό Παιδαγωγικής και Διδακτικής Επάρκειας, που επιτρέπει στους αποφοίτους του Τμήματος να συμμετέχουν σε διαγωνισμούς επιλογής εκπαιδευτικών ή σε άλλες θέσεις, όπου απαιτούνται πιστοποιημένα προσόντα εκπαιδευτικού.

Πρόγραμμα Πρακτικής Άσκησης Προπτυχιακών Φοιτητών

Η Πρακτική Άσκηση έχει ως κύριο σκοπό την ερευνητική και επαγγελματική εξοικείωση των φοιτητών με το γνωστικό αντικείμενο των σπουδών τους σε χώρους επαγγελματικής δραστηριότητας θεατρολόγων. Από το έτος 2013-2014 η Πρακτική Άσκηση αποτελεί υποχρεωτικό μάθημα για τη λήψη του πτυχίου.

Το Πρόγραμμα Πρακτικής Άσκησης άρχισε να λειτουργεί πιλοτικά από τα ακαδημαϊκά έτη 1997/1998 (με υπεύθυνη την καθηγήτρια Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου), αρχικά σε συνεργασία με λίγους φορείς, και ακολούθησε η συστηματική λειτουργία του από το έτος 1998 (1999-2000/2001 με υπεύθυνη την καθηγήτρια Λίλα Μαράκα, τα έτη 2002-2006, 2006-2008, 2008-2009 με υπεύθυνη την καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη, τα έτη 2009-2015 με υπεύθυνη την αναπληρώτρια καθηγήτρια Γωγώ Βαρζελιώτη και τα έτη 2015-2020 με υπεύθυνη την επίκουρη καθηγήτρια Αλεξία Αλτουβά), εμπλουτιζόμενο κάθε χρόνο και με νέους φορείς (κρατικές σκηνές, ΔΗΠΕΘΕ και ιδιωτικά θέατρα, οργανισμούς και εταιρείες πολιτιστικών δραστηριοτήτων, πνευματικά κέντρα, σωματεία, ερευνητικά κέντρα, βιβλιοθήκες και επιστημονικούς φορείς, σχολεία όλων των βαθμίδων, δημιουργικά εργαστήρια, κοινωφελή ιδρύματα κ.ά.).

Η αποτελεσματικότητά του είναι αδιαμφισβήτητη, όπως αποδεικνύει το μεγάλο ποσοστό επαγγελματικής απορρόφησης των αποφοίτων μας στους χώρους της πρακτικής άσκησής τους.

Πρόγραμμα Κινητικότητας Φοιτητών Erasmus

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ενθαρρύνει την κινητικότητα των φοιτητών μέσω της συμμετοχής τους στο Πρόγραμμα Erasmus. Από το 1996/1997 μέχρι και το 2019/2020 έχει συνάψει διμερείς συμβάσεις με 15 ευρωπαϊκά πανεπιστήμια: Γαλλία (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, Université Paul Valéry Montpellier III, Université Toulouse-Jean Jaurès, Université de Lille), Γερμανία (Freie Universität Berlin), Ιρλανδία (Trinity College Dublin), Ιταλία (Università degli studi di Torino, Università IUAV di Venezia), Ισπανία (Universidad de Almeria), Τσεχία (Masarykova Universita v Brne, Charles University in Prague), Πορτογαλία (Universidade de Coimbra), Πολωνία (Uniwersytet Wroclawski), Ρουμανία (Babes-Bolyai Cluj-Napoca), Βουλγαρία (University of Plovdiv «Paisii Hilendarski»), ενισχύοντας την κινητικότητα τόσο των φοιτητών όσο και του διδακτικού προσωπικού του.

Απόφοιτοι του ΠΠΣ

Μέχρι και το ακαδημαϊκό έτος 2019-2020 είχαν αποφοιτήσει από το ΠΠΣ 1627 θεατρολόγοι. Οι απόφοιτοι στην πλειονότητά τους έχουν σταδιοδρομήσει στην εκπαίδευση, δημόσια και ιδιωτική, σε όλες τις βαθμίδες της. Έχουν στελεχώσει ως οργανωτικά στελέχη κρατικές σκηνές και ΔΗΠΕΘΕ, ποικίλους πολιτιστικούς οργανισμούς, πνευματικά κέντρα δήμων και συλλόγων. Εργάζονται, επίσης, σε ΜΜΕ και σε εκδοτικούς οίκους, ενώ άτομα με ιδιαίτερα ταλέντα σταδιοδρομούν στον

καλλιτεχνικό χώρο ως ηθοποιοί και σκηνοθέτες, χορογράφοι, χορευτές, φωτιστές, και σε ποικίλα άλλα καλλιτεχνικά επαγγέλματα.

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Από το 1995-1997 που άρχισε να λειτουργεί το πρώτο ΠΜΣ του Τμήματος με διευθυντή τον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, στην αρχή υπό μη καθιερωμένη δομή, μέχρι και το 2020 υλοποιήθηκαν πέντε Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών ως εξής:

1)	**1997/8-2003/4**	**Το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας: Θεωρία και παράσταση**
	1997-1998	Διευθύντρια: Χρύσα Μαλτέζου
	1998-2004	Διευθυντής: Άγγελος Δεληβοριάς
2)	**2004-2007**	**Θέατρο: Θεωρία και πράξη: Ιστορία και παρόν**
		Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ
3)	**2007-2014**	**Παγκόσμιο θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία**
	2007-2009	Διευθυντής: Σάββας Γώγος
	2009-2014	Διευθύντρια: Άννα Ταμπάκη
4)	**2014-2018**	**Από το κείμενο στη σκηνή: Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο**
	2014-2016	Διευθυντής: Ιωσήφ Βιβιλάκης
	2016-2018	Διευθύντρια: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
5)	**2018-2020**	**Ελληνικό και παγκόσμιο θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση και Εκπαίδευση**
		Διευθύντρια: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Όλα τα ΠΜΣ είχαν ως πυρήνα τους μαθήματα για το νεοελληνικό, το αρχαίο και το παγκόσμιο θέατρο, την εκδοτική κειμένων και τη μεθοδολογία της έρευνας, τη θεωρία του θεάτρου και του δράματος, την ανάλυση της παράστασης, το σύγχρονο θέατρο και τις πρωτοπορίες του θεάτρου, και είχαν πάντα διάρκεια 4 εξάμηνα, με υποχρεωτική την εκπόνηση διπλωματικής εργασίας.

Στο διάστημα των ετών από το παλαιότερο ΠΜΣ στα νεότερα, πραγματοποιήθηκαν αλλαγές και βελτιώσεις, καθώς και οργανωτική βελτίωση της δομής και λειτουργίας του, με την παράλληλη λειτουργία ειδικής γραμματείας του ΠΜΣ. Μέχρι και το 2020 αποφοίτησαν συνολικά 230 άτομα από το ΠΜΣ.

Το πρόσφατο ΠΜΣ, που λειτουργεί από το 2018/19, διαφέρει από τα προηγούμενα σε δύο βασικά σημεία: α) στην καθιέρωση δύο διακριτών κατευθύνσεων στις μεταπτυχιακές σπουδές: (α) τη Δραματουργία και Παράσταση, (β) τη Διδακτική του Θεάτρου, και β) στην εισαγωγή πρακτικών καλλιτεχνικών μαθημάτων πέρα από το πλούσιο πρόγραμμα θεωρητικών μαθημάτων.

Στο πλαίσιο λειτουργίας του ΠΜΣ έχει ενταχθεί και λειτουργεί το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, που ιδρύθηκε το 1997 με πρωτοβουλία του καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακου, του καθηγητή Όλιβερ Τάπλιν από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, με στόχο την επαναπροσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος, την ανανέωση της διδασκαλίας του και τη μελέτη της αναβίωσής του στις σύγχρονες σκηνές. Το Δίκτυο έχει συνεργαστεί με 20 πανεπιστήμια ευρωπαϊκών χωρών και παράλληλα έχει αναπτύξει συνεργασίες με ερευνητικά κέντρα και πανεπιστήμια της Αμερικής, ενώ έχει διοργανώσει σειρά θερινών μαθημάτων για Έλληνες και ξένους φοιτητές.

Διδακτορικές Σπουδές

Από το 1990 μέχρι και το 2020 έχουν εκπονηθεί συνολικά 44 διδακτορικές διατριβές, οι περισσότερες των οποίων αποτελούν πλέον έργα αναφοράς στη βιβλιογραφία της Ελληνικής Θεατρολογίας.

Τα θέματα των διδακτορικών διατριβών που έχουν διαχρονικά ανατεθεί, διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους αλλά και για τη μεγάλη χρονική έκταση τού προς μελέτη αντικειμένου τους, με στόχο την κάλυψη μεγάλων ερευνητικών κενών στον τομέα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, της ελληνικής και παγκόσμιας δραματουργίας, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας – ενδυματολογίας αλλά και της σύγχρονης τεχνολογίας στο θέατρο. Οι διδάκτορες του Τμήματος έχουν στελεχώσει, ως καθηγητές και επιστημονικοί συνεργάτες, τμήματα ελληνικών και ξένων ΑΕΙ, καθώς και ερευνητικά κέντρα, επίσης καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς φορείς, καθώς και την εκπαίδευση, ενώ οι υποψήφιοι διδάκτορες ανέρχονταν το 2020 στον αριθμό των 52 νέων επιστημόνων που έχουν αναλάβει να μελετήσουν ιδιαίτερα πρωτότυπα θέματα.

Μεταδιδακτορικές Σπουδές

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών προσφέρει επίσης τη δυνατότητα εκπόνησης μεταδιδακτορικής έρευνας, σε κατόχους διδακτορικού διπλώματος από ΑΕΙ εσωτερικού ή εξωτερικού αναγνωρισμένου από το ΔΟΑΤΑΠ. Την επίβλεψη αναλαμβάνει μέλος ΔΕΠ. Μέχρι σήμερα έχουν ολοκληρωθεί 8 μεταδιδακτορικές έρευνες, ενώ άλλες 10 βρίσκονται σε εξέλιξη. Έχει εκπονηθεί Κανονισμός Μεταδιδακτορικής Έρευνας από την καθηγήτρια Κυριακή Πετράκου, ο οποίος επικαιροποιήθηκε από την ίδια το 2019.

Β΄. Ερευνητικό Έργο

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών παρουσιάζει εντυπωσιακή ερευνητική δραστηριότητα από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα, χάρη στην ενεργό ερευνητική δραστηριότητα των μελών ΔΕΠ, με την ανάληψη τόσο ατομικών όσο και συλλογικών ερευνητικών προγραμμάτων. Οι μεταπτυχιακοί φοιτητές, καθώς επίσης οι υποψήφιοι διδάκτορες και οι διδάκτορες του Τμήματος, είχαν και έχουν πάντα ενεργή και πολύ αποτελεσματική συμμετοχή στα ερευνητικά αυτά προγράμματα:

- Πρόγραμμα «Καποδίστριας» (1990-2010)
  Την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας του, το Τμήμα συμμετείχε στο Πρόγραμμα «Καποδίστριας» του Πανεπιστημίου Αθηνών μέσω του ΕΛΚΕ, που χρηματοδότησε 23 ατομικά ερευνητικά έργα μελών ΔΕΠ του Τμήματος.
- Πρόγραμμα Πυθαγόρας Ι (ΕΠΕΑΕΚ Ι) (2003-2007)
  Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Βιβλιογραφία της Ελληνικής Θεατρολογίας 1900-2005: Πηγές και επιστημονικές μελέτες» (Επιστημονικός υπεύθυνος: Βάλτερ Πούχνερ).
- Πρόγραμμα Πυθαγόρας Ι (ΕΠΕΑΕΚ Ι) (2003-2007)
  Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Παραστασιογραφία και τεκμηρίωση των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα – Ψηφιοποίηση σχετικού οπτικοακουστικού υλικού» (Επιστημονικός υπεύθυνος: Πλάτων Μαυρομούστακος).
- Πρόγραμμα Πυθαγόρας ΙΙ (ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ)
  Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Βάση δεδομένων αρχαίου θεάτρου "Σεμέλη"» (Επιστημονικός υπεύθυνος: Σάββας Γώγος).
- Πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας» Γ΄ Κ.Π.Σ. (2006-2008)
  Συλλογικό πρόγραμμα του Τμήματος Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών του Πανεπιστημίου Αθηνών, με αντικείμενο την ψηφιοποίηση συλλογών του ΕΚΠΑ. Συμμετοχή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο ανωτέρω πρόγραμμα, με αντικείμενο την ψηφιοποίηση της συλλογής των θεατρικών προγραμμάτων της βιβλιοθήκης του (Συντονίστρια έργου: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου).

- Πρόγραμμα «Θαλής» για την αριστεία στην έρευνα (2012-2015)
  Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Χρυσαλλίς: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις στη διαμόρφωση του εθνικού χαρακτήρα στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα» (Επιστημονική υπεύθυνη: Άννα Ταμπάκη).

Τρέχον ερευνητικό πρόγραμμα «Πειραματική εφαρμογή της Θεατρικής Αγωγής στο Γυμνάσιο» (2018-2020), σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής του Υπουργείου Παιδείας. Στόχος του προγράμματος είναι η διάχυση των αισθητικών δράσεων και προσεγγίσεων σε όλα τα γνωστικά αντικείμενα του σχολικού προγράμματος του Γυμνασίου μέσω της Θεατρικής Αγωγής, προκειμένου να αξιοποιηθούν οι δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η τέχνη του θεάτρου στον εμπλουτισμό της μαθησιακής διαδικασίας.

Ερευνητικά Εργαστήρια

Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην ενίσχυση του ερευνητικού προφίλ του Τμήματος, το οποίο αποφάσισε την ίδρυση τριών νέων Ερευνητικών Εργαστηρίων ως ακολούθως (ΦΕΚ, τχ. Β΄, αρ. 2134/7-7-2019):

- Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου
- Εργαστήριο «Θέατρο, Φιλοσοφία και Εκπαίδευση»
- Εργαστήριο Ιστορίας του Βιβλίου

Παράλληλα λήφθηκε μέριμνα για την επικαιροποίηση της λειτουργίας του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας (ΦΕΚ ίδρυσης, τχ. Β΄, αρ. 1493/10-10-2003), με την εκπόνηση νέου εσωτερικού κανονισμού λειτουργίας του (ΦΕΚ, τχ. Β΄, αρ. 4467/9-12-2019).

Εκλογές Διευθυντών Εργαστηρίων

Στις 2 Δεκεμβρίου 2019 πραγματοποιήθηκαν εκλογές για τις θέσεις των Διευθυντών των Εργαστηρίων του Τμήματος. Εξελέγησαν ως Διευθυντές (ΦΕΚ, τχ. ΥΟΔΔ, αρ. 89/7-2-2020) οι:

- Καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος, Διευθυντής του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας,
- Καθηγητής Γιώργος Π. Πεφάνης, Διευθυντής του Εργαστηρίου «Θέατρο, Φιλοσοφία και Εκπαίδευση»,
- Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Άννα Καρακατσούλη, Διευθύντρια του Εργαστηρίου Ιστορίας του Βιβλίου,
- Επίκουρη Καθηγήτρια Αλεξία Αλτουβά, Διευθύντρια του Εργαστηρίου Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Βάσεις Δεδομένων

Στο πλαίσιο της ερευνητικής δραστηριότητας του Τμήματος έχουν οργανωθεί οι παρακάτω βάσεις δεδομένων:

- Βάση δεδομένων «Chrysalis.eu», που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος «Αριστεία 1. 2012-2015 – Θαλής: «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του "εθνικού χαρακτήρα" στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα (Χρυσαλλίς)/Cultural transfer and national character in nineteenth century Greek periodicals (Chrysallis)», με επιστημονική υπεύθυνη την καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη.
- Βάση δεδομένων «arcnet-database.net» και αντίστοιχη ιστοσελίδα (http://ancient-drama.net/), που έχει δημιουργηθεί στο πλαίσιο του προγράμματος «Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος/European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, (Arc-Net)», με επιστημονικό υπεύθυνο τον καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακο.

- Βάση δεδομένων «Έρευνα και σύνταξη βιβλιογραφίας της Ελληνικής Θεατρολογίας 1900-2005: Πηγές και επιστημονικές μελέτες», που δημιουργήθηκε το ακαδημαϊκό έτος 2004-2008 στο πλαίσιο του αντίστοιχου ερευνητικού προγράμματος (ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ - ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ), που διηύθυνε ο επίτιμος καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ. Μετά την αφυπηρέτησή του, την εποπτεία της βάσης δεδομένων ανέλαβε η καθηγήτρια Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, που ανήκε στην τριμελή κεντρική επιτροπή εποπτείας του ανωτέρου ερευνητικού προγράμματος. Πρόσφατα το πρόγραμμα επεκτάθηκε περαιτέρω στο αντικείμενο «Θέατρο στην εκπαίδευση και Θέατρο για παιδιά» που υλοποιείται από το μέλος ΕΔΙΠ Ίλια Λακίδου.
- Βάση δεδομένων «Αρχαίο Θέατρο: Σεμέλη» (https://semele.theatre.uoa.gr), που δημιουργήθηκε το ακαδημαϊκό έτος 2004-2005 στο πλαίσιο του αντίστοιχου ερευνητικού προγράμματος (ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ - ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ), που διηύθυνε ο καθηγητής Σάββας Γώγος. Μετά την αφυπηρέτησή του, την εποπτεία της βάσης δεδομένων και της ιστοσελίδας ανέλαβε η αναπληρώτρια καθηγήτρια Αικατερίνη Διαμαντάκου, που ανήκε στην κεντρική τριμελή επιτροπή εποπτείας του ανωτέρω ερευνητικού προγράμματος.
- Βάση δεδομένων θεατρικών προγραμμάτων. Η συλλογή θεατρικών προγραμμάτων του Τμήματος, που αριθμεί περισσότερα από 5.000 τεκμήρια, έχει αρχίσει να καταχωρίζεται τμηματικά στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη «Πέργαμος», με τη συνδρομή μεταπτυχιακών φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών (βλ. http://pergamos.lib.uoa.gr). Την τριετία 2017-2020 συνεχίστηκε η τροφοδότηση της ανωτέρω βάσης με τη συνδρομή των μελών ΕΔΙΠ Λίλυς Αλεξιάδου, Μιχαέλας Αντωνίου και Ίλιας Λακίδου, καθώς και της αποσπασμένης μουσικολόγου Μαγδαληνής Καλοπανά.

Συγκρότηση Βιβλιοθήκης Τμήματος

Στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής, ερευνητικής και επιστημονικής δράσης του, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ανέλαβε την ευθύνη δημιουργίας και οργάνωσης Βιβλιοθήκης από ίδιους πόρους, από την ετήσια επιχορήγηση του ΕΚΠΑ και τα τελευταία χρόνια από πόρους των διδάκτρων του ΠΜΣ, εμπλουτιζόμενης επίσης από δωρεές ιδιωτών και ιδιωτικούς φορείς. Η Βιβλιοθήκη, που οργανώθηκε άρτια σύμφωνα με τις διεθνείς προδιαγραφές των ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών από τις άξιες βιβλιοθηκονόμους Δήμητρα Μάρκου και Ελένη Τσομπάνη, λειτούργησε από το 1991 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2018, οπότε όλο το υλικό της (16.650 τόμοι, 161 τίτλοι περιοδικών, εξοπλισμός σε έπιπλα και ηλεκτρονικά μηχανήματα) παραχωρήθηκε και ενσωματώθηκε στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής. Επιμέρους συλλογές που είχαν συγκροτηθεί από άλλο υλικό και δωρεές στη διάρκεια της λειτουργίας της παρέμειναν στο Τμήμα και εντάχθηκαν στο Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Γ΄. Επιστημονικό Έργο

Στη διάρκεια των τριάντα χρόνων, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών έχει αναπτύξει, εκτός από την ερευνητική, και άλλη περαιτέρω επιστημονική δραστηριότητα με τη:

α) διοργάνωση μεγάλου αριθμού (51) συνεδρίων, συμποσίων και ημερίδων, με μεγάλη επιτυχία. Ας σημειωθεί ότι διοργάνωσε το Α΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα» (17-20 Δεκεμβρίου 1998), το Β΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό» (18-21 Απριλίου 2002), καθώς και το Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Θέατρο και Δημοκρατία» (5-8 Νοεμβρίου 2014). Επίσης, το Α΄ Διεθνές Συνέδριο με θέμα «Θέατρο και Θεατρικές Σπουδές στο κατώφλι του 21ου αιώνα/Theatre Studies in the 21st century/Theatre et Etudes Theatrales au seuil du XXieme siècle» (28 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2005), με 16 εισηγητές από τα σημαντικότερα

ευρωπαϊκά πανεπιστήμια. Διοργάνωσε, στη συνέχεια, το Επετειακό Συνέδριο για τα είκοσι χρόνια από την ίδρυση του Τμήματος με θέμα «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής» (28-30 Ιανουαρίου 2011), το Επιστημονικό Συμπόσιο «Ελληνικότητα και ετερότητα» σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (14-17 Μαΐου 2015), καθώς και το Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών με θέμα «Πηγές της έρευνας» (27-29 Απριλίου 2017), για να μνημονεύουμε τα συνέδρια που συγκέντρωσαν εντυπωσιακό αριθμό ομιλητών και συνέδρων, χωρίς ουδόλως να παραγνωρίζεται η αξία και η σημασία των συμποσίων και των ημερίδων που έδωσαν τη δυνατότητα εμβάθυνσης στη θεματική τους,

β) διοργάνωση δύο μεγάλων εκθέσεων υπό την επιμέλεια της καθηγήτριας Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ: 1) «Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα» (31 Μαρτίου - 30 Απριλίου 1999) στο κτίριο Κωστή Παλαμά και 2) «Χορός και θέατρο» (19 Ιανουαρίου 2004 - 15 Φεβρουαρίου 2004) στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων. Και οι δύο εκθέσεις, στις οποίες έλαβε μέρος μεγάλος αριθμός φοιτητών, αποτέλεσαν πολιτιστικό γεγονός για την Αθήνα και για τη χώρα μας με τις περιοδείες που ακολούθησαν, και συνοδεύτηκαν από εντυπωσιακούς, ογκώδεις καταλόγους που αποτελούν διαχρονικά βιβλία αναφοράς για το υλικό και την πλούσια τεκμηρίωσή τους,

γ) υλοποίηση εκτενούς εκδοτικού προγράμματος που περιλαμβάνει: 1) την έκδοση ετήσιας επιστημονικής επετηρίδας του Τμήματος *Παράβασις* από το 1995 έως και το 2020. Από το 2014 κάθε τόμος χωρίζεται σε δύο επιμέρους, έναν ξενόγλωσσο και έναν ελληνόγλωσσο τόμο. Μέχρι σήμερα έχουν εκδοθεί συνολικά 21 τόμοι και 9 τόμοι ως παραρτήματα της επετηρίδας *Παράβασις* (βοηθήματα - μελετήματα), 2) εκδόσεις των πρακτικών των συνεδρίων. Μέχρι το 2020 έχουν εκδοθεί 22 τόμοι πρακτικών, ενός ακόμη συνεδρίου «Πηγές της έρευνας» που εκδόθηκε το 2021, και τρεις που βρίσκονται υπό έκδοση. Λόγω της μεγάλης συμμετοχής ομιλητών στα συνέδρια του Τμήματος, τα πρακτικά τους αποτελούν βασικά σώματα της βιβλιογραφίας της Ελληνικής Θεατρολογίας, περιλαμβάνοντας εισηγήσεις σχεδόν όλων των Ελλήνων θεατρολόγων, παλαιότερων και νεότερων, οι οποίοι καταθέτουν το απόσταγμα της συμβολής τους στην ανάπτυξη της Ελληνικής Θεατρολογίας, 3) έκδοση δέκα τόμων μεμονωμένων εκδόσεων πλούσιας θεματολογίας, βιβλία ογκώδη που έχουν αφήσει το στίγμα τους.

δ) διοργάνωση σειράς διαλέξεων.

Δ΄. Καλλιτεχνικό Έργο

Περιλαμβάνει τη διοργάνωση παραστάσεων, εργαστηρίων ποικίλων εκδηλώσεων, σεμιναρίων με προσκλήσεις διακεκριμένων καλλιτεχνών, επισκέψεις εκπαιδευτικού χαρακτήρα και παρακολούθηση επαγγελματικών παραστάσεων (και γενικότερα του σύγχρονου καλλιτεχνικού γίγνεσθαι) στη χώρα μας και όχι μόνο. Το εξαιρετικά εκτενές, πλούσιο και πολυποίκιλο αυτό υλικό δεν επιτρέπει την έστω και συνοπτική παρουσίασή του στο παρόν σημείο. Ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης αξίζει να το αναζητήσει μέσα στην έκδοση.

Ε΄. Κοινωνικό Έργο

Διοργανώθηκαν παραστάσεις σε ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες και υπήρξε εθελοντικό διδακτικό και καλλιτεχνικό έργο σε ΜΚΟ, σε φιλανθρωπικούς και κοινωνικούς φορείς. Ενδεικτικά αναφέρουμε την «Κιβωτό του Κόσμου», το νοσοκομείο κρατουμένων «Άγιος Παύλος» των φυλακών Κορυδαλλού, γηροκομεία και δομές προσφύγων, καθώς και ειδικές δράσεις λόγω της πανδημίας (π.χ. ηχογράφηση παραμυθιών για μικρά παιδιά κ.ά.).Ο νυν πρόεδρος του Τμήματος καθηγητής Ιωσήφ Βιβιλάκης, με ιδιαίτερες ευαισθησίες στον τομέα αυτόν, έχει αναλάβει σχετικές πρωτοβουλίες.

Στ΄. Επαγγελματικό Έργο

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών από την αρχή στήριξε την επαγγελματική – συνδικαλιστική οργάνωση των αποφοίτων του Τμήματος, από τους οποίους ιδρύθηκε το 1995 ο Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων (ΠΕΣΥΘ), με κύριο μέλημα την κατοχύρωση των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων και την εδραίωση του νέου επαγγέλματος του θεατρολόγου, τόσο στον χώρο της εκπαίδευσης όσο και στον χώρο του θεατρικού και πολιτιστικού γίγνεσθαι.

Μετά την κατοχύρωση των επαγγελματικών δικαιωμάτων των πτυχιούχων θεατρολόγων (Π.Δ. αρ. 125, ΦΕΚ τχ. Α΄, αρ. 111/6-4-2000) και την καθιέρωση το 2001 του κλάδου εκπαιδευτικών Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (ΠΕ32 Θεατρικών Σπουδών), το ΥΠΕΠΘ αποφασίζει, μετά από συνεχείς παρεμβάσεις του Τμήματος και ιδίως της υπογράφουσας, τη δημιουργία νέων θέσεων για τους ΠΕ 32 στον διαγωνισμό του ΑΣΕΠ το 2008, με τον οποίο διορίστηκαν οι πρώτοι 60 θεατρολόγοι στη δημόσια εκπαίδευση, γεγονός που οδήγησε στη θεσμοθέτηση, για πρώτη φορά, μόνιμων θέσεων θεατρολόγων στη δημόσια εκπαίδευση και στην αναβάθμιση προσλήψεων του ετήσιου μεγάλου αριθμού θεατρολόγων από το status των ωρομισθίων στο status των αναπληρωτών.

Το Τμήμα στήριξε επίσης τον ΠΕΣΥΘ στις δίκαιες διεκδικήσεις του έναντι των Ανώτερων Δημόσιων και Ιδιωτικών Σχολών Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης, καθώς και στη δημιουργία νέων θέσεων στον διαγωνισμό του ΑΣΕΠ το 2021, με τον οποίο διορίστηκαν 171 νέοι θεατρολόγοι στη δημόσια εκπαίδευση, εκ των οποίων οι 58 είναι απόφοιτοι του Τμήματός μας.

Προσωπικό

Όλη η ανωτέρω δημιουργικότητα, η δυναμική παρουσία του διδακτικού προσωπικού του Τμήματος στο επιστημονικό γίγνεσθαι, η συνεχής προσφορά του στον επιστημονικό και κοινωνικό χώρο με την προβολή της ελληνικής θεατρικής κληρονομιάς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, το πλούσιο συγγραφικό και εκδοτικό έργο του, η εντυπωσιακή καλλιτεχνική δραστηριότητα τόσο στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών όσο και εκτός αυτού, οφείλεται στην άοκνη και συνεχή προσπάθεια συνολικά 32 μελών ΔΕΠ και τριών ΕΔΙΠ τα τελευταία χρόνια, και πρόσφατα μιας ΕΕΠ, που έχουν συνεπικουρηθεί στο έργο τους συνολικά από 32 ακόμη εξωτερικούς συνεργάτες, στη διάρκεια των 30 χρόνων, σημαντικούς επιστήμονες και γνωστούς καλλιτέχνες (ηθοποιούς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, χορογράφους και λοιπούς καλλιτέχνες).

Οι δύο ιδρυτές του Τμήματος, ο επίτιμος καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ και ο ακαδημαϊκός αείμνηστος Σπύρος Ευαγγελάτος, με το ήθος και το προσωπικό τους παράδειγμα, μακριά από παλαιές καθηγητικές συμπεριφορές, οι ίδιοι δύο πληθωρικές προσωπικότητες, δημιούργησαν μία ευρύχωρη αγκαλιά όπου, περιφρουρώντας με σοφία την ισορροπία των καλών διαπροσωπικών σχέσεων όλων των συνοικούντων, προσέφεραν αφειδώλευτα χώρο για την προσωπική πορεία του καθενός και της καθεμιάς μας, ώστε να γίνουμε παραγωγικοί για δικό μας όφελος αλλά και προς όφελος του κοινού μας σπιτιού, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Με θέσεις, αντιθέσεις, συνθέσεις, συνεργασίες αλλά και μοναχικές πορείες, ο σκοπός έχει επιτευχθεί.

Κυρίες και Κύριοι,
Έγιναν πολλά τα χρόνια που πέρασαν και θα γίνουν περισσότερα τα χρόνια που θα ακολουθήσουν, με την ανανέωση του ανθρώπινου δυναμικού με νέους διδάσκοντες, εργατικούς, δυναμικούς, με φρέσκες ιδέες, ζωντάνια και δύναμη, οι οποίοι με τη συνδρομή του πάντα πρόθυμου διοικητικού προσωπικού έχουν πολλά να προσφέρουν.

Ας είμαστε όλοι καλά. Χρόνια μας πολλά.
Σας ευχαριστώ πολύ.

Παρουσίαση του επετειακού τόμου με τίτλο: *30 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*

Αλεξία Αλτουβά
alexaltou@theatre.uoa.gr

Ιωάννα Ρεμεδιάκη
iremedia@theatre.uoa.gr

Abstract

The article is a detailed presentation of the anniversary volume/eBook *30 Years Department of Theatre Studies* and its contents, which are structured in eight major sections· these sections include, among others, the History of the Establishment of the Department, its Aims and Objectives, the Structure of Studies, the Department's Personnel and its Scientific Activity, the Artistic Activity and the Cooperating scientists and artists, as well as its Students and Graduates. The scientific and artistic accomplishments of 30 years are impressive and portend an even brighter future for the Department.

Κυρίες και Κύριοι καλησπέρα σας,

Ευχαριστούμε πολύ την Ομότιμη Καθηγήτρια κα Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου για την εισαγωγή που έκανε στην παρουσίαση του επετειακού τόμου για τα 30 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, τον οποίο με μεγάλη χαρά αναλάβαμε να επιμεληθούμε η ομιλούσα από κοινού με την αγαπητή συνάδελφο Ιωάννα Ρεμεδιάκη. Αντίθετα από τους προηγούμενους επετειακούς τόμους για τα 10 χρόνια και για τα 20 χρόνια αντίστοιχα του Τμήματος, οι οποίοι ήταν σε έντυπη μορφή, ο παρών τόμος φτιάχτηκε σε μορφή ebook, προκειμένου να μπορεί να είναι πιο εύκολα προσβάσιμος για κάθε ενδιαφερόμενο μέσα από το διαδίκτυο, αλλά και να διαθέτει πολυμεσικό υλικό όπως φωτογραφίες, video και συνδέσμους (links), που οδηγούν σε άλλους ιστότοπους ή ιστοσελίδες με επιπλέον πληροφοριακό υλικό για το ιστορικό, τη λειτουργία και τις δράσεις του Τμήματός μας.

Η έκταση του τόμου φτάνει τις 730 σελίδες, η σελιδοποίησή του έχει ανατεθεί στην Κάπα Εκδοτική, και πρόκειται σύντομα να αναρτηθεί στον νέο ιστότοπο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, που αναβαθμίστηκε πρόσφατα. Η διάρθρωσή του ακολουθεί σε γενικές γραμμές αυτή των προηγούμενων επετειακών τόμων, από τους οποίους αντλήθηκε χρήσιμο υλικό για το περιεχόμενό του, όπως επίσης και από τους ετήσιους Οδηγούς Σπουδών και την παρούσα ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Η ανάληψη της συγκρότησής του υπήρξε ιδιαίτερα τιμητική, και η διαδικασία σύνθετη και μακρά, καθώς το εύρος των δράσεων του Τμήματος σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του αλλά ιδίως τα τελευταία δέκα χρόνια υπήρξε αξιοσημείωτο, δείγμα μιας πλούσιας και ενδιαφέρουσας πορείας, που εκτείνεται σε πολλούς τομείς. Την πορεία αυτή επιχειρεί να ανασυνθέσει ο παρών τόμος, καλύπτοντας κατά το δυνατόν όλες τις διαστάσεις της πολύπλευρης αυτής δραστηριότητας.

Τα περιεχόμενα περιλαμβάνουν οκτώ μεγάλες ενότητες: 1. Ιστορικό της Ίδρυσης – Σκοποί και Στόχοι – Πολιτική Ποιότητας, 2. Διάρθρωση Σπουδών, 3. Προσωπικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, 4. Αναγορεύσεις, 5. Επιστημονική Δραστηριότητα, 6. Καλλιτεχνική Δραστηριότητα – Παραστάσεις, 7. Δραστηριότητες στο πλαίσιο μαθημάτων, όπου εντάσσονται οι εξής υποκατηγορίες: Σεμινάρια – εργαστήρια, Συναντήσεις – συζητήσεις, Παρακολούθηση παραστάσεων, Ξεναγήσεις σε εκθέσεις και αρχαιολογικούς χώρους, ενώ ο τόμος κλείνει με: 8. Τα πεπραγμένα του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (ΠΕΣΥΘ).

Συνοπτικά, η πρώτη ενότητα παρουσιάζει το ιστορικό της ίδρυσης του Τμήματος, τους σκοπούς και τους στόχους, που επικεντρώνονται σε τρία επίπεδα: τη Θεατρική έρευνα, τη Διδασκαλία και την Κοινωνική προσφορά, ενώ περιλαμβάνεται ακόμα η Πολιτική ποιότητας που εφαρμόζει το Τμήμα, με τους βασικούς άξονες πάνω στους οποίους δομείται.

Ξεχωριστή θέση στο τέλος του κεφαλαίου έχει ο κατάλογος των Προέδρων που υπήρξαν επικεφαλής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών σε όλη τη διάρκεια των 30 χρόνων του, από την ίδρυση μέχρι το 2020, και που κατά σειρά ήταν οι: Βάλτερ Πούχνερ για δώδεκα χρόνια συνολικά, την περίοδο από το 1991 μέχρι το 2009, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος για έξι χρόνια, την περίοδο από το 1997 ως το 2007, και στη συνέχεια διαδοχικά ο Νάσος Βαγενάς (2009-2011), ο Πλάτων Μαυρομούστακος (2011-2015), η Άννα Ταμπάκη (2015-2017) και η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2017-2020), που έδωσε τη σκυτάλη στον σημερινό μας Πρόεδρο, Ιωσήφ Βιβιλάκη.

Στην επόμενη ενότητα περιγράφεται η Διάρθρωση σπουδών, που περιλαμβάνει το Προπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών, το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, καθώς και τις Διδακτορικές Σπουδές και τη Μεταδιδακτορική Έρευνα. Στο πρώτο μέρος, που αφορά τις προπτυχιακές σπουδές, δίνεται έμφαση στον εκπαιδευτικό, επιστημονικό και επαγγελματικό προσανατολισμό του Προγράμματος Προπτυχιακών Σπουδών και στην ακαδημαϊκή φυσιογνωμία του, που έχει συγκροτηθεί με τη σταδιακή στελέχωσή του από διδακτικό προσωπικό, το οποίο ανταποκρίνεται πλήρως στους σκοπούς και στους στόχους της ίδρυσής του. Περιγράφεται, επίσης, η στρατηγική του Προγράμματος Προπτυχιακών Σπουδών, που είναι προσανατολισμένη στην παράδοση που έχει το Τμήμα να

διακρίνεται, στην Ελλάδα και διεθνώς, στα πεδία της εκπαίδευσης, της έρευνας και του πολιτισμού, καθώς και η δομή και το περιεχόμενό του. Ειδική αναφορά γίνεται εδώ στο Πρόγραμμα Αναμόρφωσης Προπτυχιακών Σπουδών με τίτλο: «Ελληνικό και ευρωπαϊκό θέατρο: Θεωρία και πράξη», που πραγματοποιήθηκε την περίοδο 2003-2008 με συντονίστρια την τιμώμενη σήμερα, ομότιμη καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη, στο πλαίσιο του οποίου για πρώτη φορά εισήχθησαν στο πρόγραμμα σπουδών νέοι κύκλοι μαθημάτων και πραγματοποιήθηκαν δράσεις που άλλαξαν τη φυσιογνωμία του Τμήματος.

Καταγράφονται, επίσης, αναλυτικά τα προσφερόμενα μαθήματα των τελευταίων δέκα χρόνων (2010-2020) ανά ακαδημαϊκό έτος, συνεχίζοντας την αντίστοιχη καταγραφή των προηγούμενων επετειακών τόμων, και περιγράφονται κατά σειρά: α. το Πρόγραμμα Παιδαγωγικής και Διδακτικής Επάρκειας, που διασφαλίζει στους φοιτητές το αντίστοιχο πιστοποιητικό για την εισαγωγή τους στον χώρο της εκπαίδευσης, η διάρθρωση και οι προδιαγραφές του, β. το Πρόγραμμα Πρακτικής Άσκησης Φοιτητών, που λειτουργεί από το 1996-1997 και συνεχίζεται αδιάκοπα μέχρι σήμερα στο πλαίσιο επιδοτούμενων προγραμμάτων (ΕΠΕΑΕΚ, ΕΣΠΑ), συμβάλλοντας δυναμικά στη σύνδεση των φοιτητών μας με την αγορά εργασίας αλλά και στην εξωστρέφεια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, μέσα από τη συνεργασία με μια πλειάδα φορέων που δραστηριοποιούνται στον χώρο του πολιτισμού και της εκπαίδευσης, καθώς και γ. το Πρόγραμμα Κινητικότητας Φοιτητών Erasmus, που επίσης λειτουργεί αδιάκοπα από το ακαδημαϊκό έτος 1996-1997 έως σήμερα, σε συνεργασία με δεκαπέντε πλέον ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και συμβάλλει στη γνωριμία των φοιτητών μας με τη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα.

Το δεύτερο μέρος της ενότητας περιλαμβάνει τις Μεταπτυχιακές Σπουδές, που ξεκίνησαν τρία χρόνια μετά την ίδρυση του Τμήματος. Και εδώ δίνεται έμφαση στην Ακαδημαϊκή Φυσιογνωμία και τον Προσανατολισμό του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, όπως ορίστηκαν από την έναρξη λειτουργίας του πρώτου προγράμματος, επικαιροποιήθηκαν στο πέρασμα των χρόνων στο πλαίσιο των πέντε προγραμμάτων που έχουν υλοποιηθεί συνολικά, και ισχύουν μέχρι σήμερα.

Ακολούθως περιγράφεται η δομή του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, όπου, ομοίως, καταγράφονται αναλυτικά τα προσφερόμενα μαθήματα των τελευταίων δέκα χρόνων (2010-2020) ανά ακαδημαϊκό έτος, για τα εξής προγράμματα που υλοποιήθηκαν αυτή την περίοδο: α. «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία» (2010-2014) με Διευθύντρια την Άννα Ταμπάκη, β. «Από το κείμενο στη σκηνή. Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο» (2014-2016) με Διευθυντή αρχικά τον Ιωσήφ Βιβιλάκη (2016-2018) και στη συνέχεια τη Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου, και γ. «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση» (2018-2020) με Διευθύντρια τη Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου.

Τέλος, το τρίτο μέρος της ενότητας για τη Διάρθρωση Σπουδών παρουσιάζει τις Διδακτορικές Σπουδές, όπου παρατίθεται ο κανονισμός σπουδών και αναλυτικός κατάλογος των διατριβών που έχουν εκπονηθεί στο Τμήμα (σαράντα τέσσερις συνολικά), καθώς και όσων είναι υπό εκπόνηση, όπως και τη Μεταδιδακτορική Έρευνα, με αναλυτική καταγραφή των ερευνών που έχουν ολοκληρωθεί (οκτώ συνολικά μέχρι σήμερα) και όσων είναι υπό εκπόνηση, αντίστοιχα (δώδεκα στον αριθμό).

Ακολουθεί μια ενότητα αφιερωμένη στο προσωπικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, που περιλαμβάνει τη μεγάλη ομάδα ανθρώπων που το στελέχωσαν στο παρελθόν αλλά και όσους συνεχίζουν να στηρίζουν ακόμα την ανοδική του πορεία. Χωρίζεται σε διαφορετικές κατηγορίες, οι οποίες περιλαμβάνουν: πρώτον τους Ιδρυτές του Τμήματος, τον Επίτιμο Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ και τον αείμνηστο Ακαδημαϊκό Σπύρο Ευαγγελάτο, δεύτερον το Διδακτικό και Ερευνητικό Προσωπικό (ΔΕΠ), αποτελούμενο από δεκαεπτά μέλη όλων των βαθμίδων που υπηρέτησαν την περίοδο 1990-2020, ενώ ακολουθούν τα μέλη Ειδικού και Εκπαιδευτικού Προσωπικού (ΕΕΠ), και τα μέλη Εργαστηριακού Διδακτικού Προσωπικού του Τμήματος (ΕΔΙΠ), που πρόσφατα εντάχθηκαν στην οικογένεια του Τμήματος και συμβάλλουν αποτελεσματικά στην καλή λειτουργία του. Επιπλέον, μνημονεύονται καθένας χωριστά οι Ομότιμοι Καθηγητές του Τμήματος, δώδεκα στον αριθμό μέχρι το 2020, ανάμεσα στους οποίους διακρίνονται τρία μέλη της Ακαδημίας Αθηνών: ο Σπύρος Α. Ευ-

αγγελάτος, που διετέλεσε και Πρόεδρός της, η Χρύσα Μαλτέζου, ενεργό μέλος της, και ο Άγγελος Δεληβορριάς, εκλεγμένο μέλος της Ακαδημίας.

Στον τόμο περιλαμβάνονται βιογραφικά σημειώματα όλων των παραπάνω, καθώς επίσης και του Διοικητικού Προσωπικού, που το απαρτίζουν τα μέλη της γραμματείας μας και οι βιβλιοθηκονόμοι που υπηρέτησαν στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος πριν την ένταξή της στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής.

Παρουσιάζονται, ακόμα, σύντομα βιογραφικά σημειώματα των εξωτερικών συνεργατών που δίδαξαν στο Τμήμα είτε ως Ακαδημαϊκοί Υπότροφοι ΕΣΠΑ, είτε ως Επιστημονικοί Συνεργάτες ΠΔ 407/80, είτε ως αποσπασμένοι από την Α/βάθμια και Β/θμια Εκπαίδευση. Στην τελευταία κατηγορία συναντάμε σημαντικούς εκπροσώπους της θεατρικής τέχνης, ανάμεσά τους συγγραφείς και μεταφραστές, ηθοποιούς και σκηνοθέτες, σκηνογράφους, χορογράφους αλλά και θεωρητικούς του θεάτρου, διδάκτορες θεατρολογίας και άλλους. Τον μακρύ κατάλογο συμπληρώνουν μέλη ΔΕΠ και ΕΔΙΠ άλλων Τμημάτων του ΕΚΠΑ ή άλλων Πανεπιστημίων, που επίσης δίδαξαν επικουρικά στο Τμήμα μας σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του. Όλοι τους εμπλούτισαν με τις γνώσεις τους και την καλλιτεχνική εμπειρία τους το πρόγραμμα σπουδών και συνέβαλαν με την προσωπικότητα και τις δράσεις τους στην εξωστρέφεια του Τμήματός μας.

Μεγάλο μέρος του παρόντος τόμου αφιερώνεται στις αναγορεύσεις σημαντικών ανθρώπων του θεάτρου, με την ευκαιρία της ανάδειξής τους σε Επίτιμους Διδάκτορες του Τμήματος. Για πρώτη φορά συγκεντρώνονται εδώ όλα τα σωζόμενα αρχεία από τις επιτιμοποιήσεις των: Αλέξη Σολομού, Ιάκωβου Καμπανέλλη, Ζυλ Ντασσέν, Μάριου Πλωρίτη, Κώστα Πασχάλη, Ελένης Χατζηαργύρη, Marvin Carlson, Κώστα Γεωργουσόπουλου, Λυκούργου Καλλέργη, Peter Stein, Διονύση Φωτόπουλου, Oliver Taplin, Edith Hall και Δημήτρη Μαυρίκιου, καθώς και της αναγόρευσης του Βάλτερ Πούχνερ ως Επίτιμου Καθηγητή του ΕΚΠΑ. Σε αυτό το πλαίσιο δημοσιεύονται όλοι οι λόγοι που εκφωνήθηκαν στις επίσημες τελετές των αναγορεύσεων: οι προσφωνήσεις από τις πρυτανικές αρχές του Πανεπιστημίου, οι έπαινοι και οι ομιλίες που εκφωνήθηκαν για την παρουσίαση του έργου των τιμωμένων από μέλη ΔΕΠ του Τμήματός μας, αλλά και οι αντιφωνήσεις τους, που αναδεικνύουν σημαντικές πτυχές της προσφοράς τους στην τέχνη και την επιστήμη του θεάτρου, όπως φαίνεται από τους τίτλους των ομιλιών τους που παρατίθενται συνολικά: Αλέξη Σολομού: «Σαράντα χρόνια Αριστοφάνης», Ιάκωβου Καμπανέλλη: «Πώς και γιατί γράφεται ένα θεατρικό έργο», Μάριου Β. Πλωρίτη: «Θεατρικές διδασκαλίες», Marvin Carlson: «Challenges to Theatre Studies in the New Century», Λυκούργου Καλλέργη: «Γύρω από την ορθή προφορά της ελληνικής γλώσσας», Oliver Taplin: «Bringing together Philology and Theatre: An Idea sown at Epidaurus in 1962», Edith Hall: «Aristotle and the Idea of an Athenian University», Δημήτρη Μαυρίκιου: «Εν αρχή ο λόγος, εν τέλει ο κινηματογράφος. Η σύνοδος των Τεχνών στη θεατρική δημιουργία», Βάλτερ Πούχνερ: «Ενθουσιασμός».

Και σε αυτό το σημείο θα δώσω τον λόγο στην Ιωάννα Ρεμεδιάκη, για να ολοκληρώσει την παρουσίαση του τόμου. Σας ευχαριστώ πολύ που με ακούσατε.

Αλεξία Αλτουβά

Παίρνοντας τη σκυτάλη από την αγαπητή συνάδελφο Αλεξία Αλτουβά, προχωρώ στα Επιστημονικά και Καλλιτεχνικά Πεπραγμένα του Τμήματος, τα οποία αμφότερα είναι, θεωρούμε, εντυπωσιακά.

Α. Επιστημονικά Πεπραγμένα

Στην Επιστημονική Δραστηριότητα περιλαμβάνονται κατ' αρχάς οι Εκδόσεις, στις οποίες εξέχουσα θέση κατέχει η *Παράβαση*, το επιστημονικό περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών που δημιούργησε ο Β. Πούχνερ, καθώς και μια σειρά από *Κείμενα* και *Μελετήματα* που εκδόθηκαν στο πλαίσιό της, στα οποία περιλαμβάνονται οι τιμητικοί τόμοι *Δάφνη* και *Στέφανος* για τον Σπ. Ευαγγελάτο και τον Β. Πούχνερ, αντίστοιχα, καθώς και ο τόμος *Της αγνής υστερόγραφο* για την αγαπημένη Αγνή Μουζενίδου.

Στις Μεμονωμένες Εκδόσεις περιλαμβάνονται οι Αφιερωματικοί Τόμοι *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και το αρχαίο δράμα* (επιμ. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ), *Χορός και Θέατρο* (επιμ. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ), *Αρχείο Ραλλούς Μάνου* (επιμ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου), *Research into Modern Greek Theatre* (επιμ. Κ. Πετράκου), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου* (επιμ. Γ. Βαρζελιώτη) και πολλά άλλα, ενώ στους Επετειακούς Τόμους έχουμε τα *Δέκα* και *Είκοσι χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών* (επιμ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου - Κ. Γεωργακάκη) και πολλούς τόμους με Πρακτικά Συμποσίων, Συνεδρίων και Ημερίδων, όπως αυτοί για το *Α, Β και Ε Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο*, το πρώτο *Διεθνές Θεατρολογικό Συνέδριο* το 2005, το *Επετειακό Συνέδριο για τα Είκοσι Χρόνια του Τμήματος* καθώς και για τα *Είκοσι Χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών*, και πολλά άλλα.

Στον τομέα των δραστηριοτήτων, στα 30 χρόνια της λειτουργίας του το Τμήμα έχει οργανώσει πλήθος Συμπόσια, Συνέδρια και Ημερίδες, μετά από εμπνευσμένες προτάσεις των μελών του. Σε αυτά περιλαμβάνονται το Συνέδριο *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπ. Ευαγγελάτο*, η *Διημερίδα για τον Λ. Βογιατζή*, το συνέδριο *Οι τέχνες στο Ελληνικό Σχολείο. Παρόν και μέλλον*, και το Συνέδριο για το *Ελληνικό Θεατρικό Έντυπο από τον 19ο-στον 21ο αι.*, οι εργασίες των οποίων τις περισσότερες φορές ευτύχησαν να εκδοθούν σε επιμελημένα πρακτικά. Οι επιστημονικές αυτές δραστηριότητες καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα θεατρολογικών αναζητήσεων και αρχειακών κενών για το αρχαίο και νεότερο θέατρο, το ελληνικό και το παγκόσμιο, ενίοτε σε συνεργασία με άλλους φορείς –γεγονός που φανερώνει έμπρακτα την εξωστρέφεια που πάντοτε επεδείκνυε το ΤΘΣ και την οποία τα τελευταία χρόνια επέκτειναν συστηματικά.

Ως προς το ερευνητικό σκέλος, το Τμήμα έχει πραγματοποιήσει τα Ερευνητικά Προγράμματα «Αριστεία» (Πρόγραμμα «Θαλλής/Χρυσαλλίς» και «ARCH», υπεύθυνη: Ά. Ταμπάκη), «Πυθαγόρας» Ι και ΙΙ (υπεύθυνοι: Β. Πούχνερ – Πλ. Μαυρομούστακος – Σ. Γώγος) και «Καποδίστριας», και έχει συγκροτήσει τα εξής Ερευνητικά Εργαστήρια: 1. «Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας», 2. «Έρευνας και Τεκμηρίωσης Νεοελληνικού Θεάτρου», 3. «Θεάτρου, Φιλοσοφίας και Εκπαίδευσης» και 4. «Ιστορίας του Βιβλίου»· το Τμήμα έχει επίσης προχωρήσει σε σημαντικά Ερευνητικά Έργα και Συνεργασίες, όπως το «Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος» (υπεύθυνος: Πλ. Μαυρομούστακος).

Το επιστημονικό έργο του Τμήματος συμπληρώνουν οι Διαλέξεις και Ομιλίες από σημαντικούς ερευνητές και καλλιτέχνες, που καλύπτουν όλα σχεδόν τα πεδία του θεατρολογικού ενδιαφέροντος, και παρουσιάζονται ανά δεκαετία. Ενδεικτικά αναφέρω τους ομιλητές: Mark Mallet, Θεόδωρο Τερζόπουλο, Peter Macridge, Χρύσα Σπηλιώτη, Σταύρο Μπένο, Maya Kiladge, Έφη Θεοδώρου, Σταύρο Τσακίρη, Στέλιο Καραγιάννη, Ding Sheng, Σίμο Παπαδόπουλο, Αγνή Στρουμπούλη, Κωνσταντίνο Ζαμάνη, Ραφίκα Σαουίς, Δήμητρα Κονδυλάκη. Ακολουθούν οι δημόσιες εκδηλώσεις, στις οποίες περιλαμβάνονται οι Πανηγυρικοί Λόγοι (Β. Πούχνερ: 1994, 2000, 2006 και Ά. Ταμπάκη: 2019), οι Ανοιχτές Συζητήσεις (όπως με την Ariane Mnouchkine, τον Oliver Taplin, τον Romeo Castellucci και τον Δημήτρη Δημητριάδη) και Εκπομπές στο ραδιόφωνο, με θέμα: «Θέατρο και θέαμα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα», σε επιστημονική επιμέλεια του Β. Πούχνερ.

Σε αυτή την ενότητα περιλαμβάνονται και οι Εκθέσεις «Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα» και «Χορός και Θέατρο», τις οποίες επιμελήθηκε η καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, και για τις οποίες μας παρείχε σημαντικό καταγεγραμμένο υλικό.

Β. Καλλιτεχνικά Πεπραγμένα

Το δεύτερο μέρος της παρουσίασης αφορά την Καλλιτεχνική Δραστηριότητα, αγαπημένη πτυχή των εκδηλώσεων του Τμήματος, η οποία περιλαμβάνει Παραστάσεις που παρουσιάστηκαν από φοιτητές, στο μεγαλύτερο μέρος τους στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, με την επιμέλεια των διδασκόντων καθηγητών. Η συγκεκριμένη δραστηριότητα, πλούσια σε αποτελέσματα και εμπειρίες, εξοικειώνει τους φοιτητές με τη θεατρική πράξη, αποτελώντας τον αναγκαίο και πολύτιμο σύνδεσμο κάθε θεωρητικής προσέγγισης. Ενδεικτικά, παρουσιάστηκαν τα έργα: *Ο μικρός Έγιολφ* του Ε. Ίψεν και *Τα χρώματα της ερημιάς* (ελλην. μονόπρακτα) –σε σκηνοθετική επιμέλεια Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου–, *Υπηρέτες δύο αφεντάδων* και *Η Πριγκίπισσα Μαλένα* του Μ. Μέτερλινκ –σε οργάνωση του Συλλόγου Φοιτητών του Τμήματος–, ο *Βασιλικός* του Α. Μάτεσι, οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Δ. Σολωμού, *Γράμμα στον Ορέστη* και *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ε. Ο'Νηλ, *Νικήρατος* της Ευ. Καΐρη, *Φοιτηταί* του Γρ. Ξενόπουλου –σε σκηνοθετική επιμέλεια Ευ. Στιβανάκη–, *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση, *Τρωάδες* του Ευριπίδη, *Φορτουνάτος* του Φώσκολου –σε σκηνοθετική επιμέλεια των Ευ. Στιβανάκη – Ι. Βιβιλάκη – Μ. Αλεξιάδη–, *Παράσταση Παθών. Ludus Passionis*, *Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* (θεάτρο σκιών), *Ο γάμος του Καραχμέτη (Αλ. Παπαδιαμάντη) και ο Καραγκιόζης νεκροθάπτης*, *Δουλκίτιος* της Ροσβίτας του Γκάντερσχαϊμ –σε σκηνοθετική επιμέλεια του Ι. Βιβιλάκη–, το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Ου. Σαίξπηρ –σε σκηνοθετ. επιμέλεια Κλ. Φανουράκη–, οι *Πόρτες* της Χρ. Σπηλιώτη –σε σκηνοθετική επιμέλεια Μ. Αντωνίου– και πολλά άλλα.

Τον καλλιτεχνικό τομέα συμπληρώνουν οι Δραστηριότητες στο πλαίσιο μαθημάτων, οι οποίες είναι πολλές και πλούσιες, προσφέροντας στους φοιτητές ποικίλες γνώσεις και οπτικές της θεατρικής πράξης. Διαιρούνται στις υποκατηγορίες Σεμινάρια-Εργαστήρια, Συναντήσεις-Συζητήσεις, Παρακολούθηση Παραστάσεων και Ξεναγήσεις σε Εκθέσεις και Αρχαιολογικούς Χώρους, οι οποίες συνθέτουν και αποτελούν μια ιδιαίτερα πλούσια ενότητα και δράση που ως το 2010 παρουσιάζεται ανά δεκαετία, και έκτοτε ανά έτος, αποτυπώνοντας όλη τη 'βεντάλια' των δράσεων-πεδίων στα οποία ανοίγεται το Τμήμα, πάντα σε άμεση σχέση με το κοινωνικό και ιστορικό του πλαίσιο (καλλιτέχνες – φορείς – ιδρύματα – εκπαίδευση – δομές κ.ά.). Ενδεικτικά, και πιο πρόσφατα, έχουμε: παραστάσεις φοιτητών με τεχνικές από το θέατρο Νο, συναντήσεις με τους καλλιτέχνες Λ. Παπαστάθη, Γ. Χουβαρδά, Ν. Κοντούρη, Δ. Μαυρίκιο, Ρ. Πιττακή, Λ. Κονιόρδου, Μ. Φριντζήλα, Αν. Αζά, Πρ. Τσινικόρη, Δ. Λάλο, Β. Παπαβασιλείου, Αλ. Αβρανά, Αλ. Ευκλείδη, Γ. Κακλέα, Α. Δήμου, Στ. Λιβαθινό, Φ. Κουτσαφτή, Θ. Παπαγεωργίου, Κ. Ευαγγελάτου, Θ. Μοσχόπουλο, συναντήσεις με τους μεταφραστές Μαργ. Μέλμπεργκ, Στρ. Πασχάλη και την καθηγήτρια Gonda van Steen, επισκέψεις στο θέατρο του Διονύσου, στο Ηρώδειο, στην Πνύκα, στην Αρχαία Αγορά, στο Μουσείο της Ακρόπολης, στο Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών, στα μουσεία Μπενάκη, Βυζαντινό και Πινακοθήκη Γκίκα, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, στο ΕΛΙΑ και στη Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Αθηνών, εκδρομές στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και στο Αμφιάρειο, επισκέψεις στις εκθέσεις των Γ. Τσαρούχη, Στ. Λαζαρίδη, Γ. Λάππα, Γ. Σπυρόπουλου, παρακολούθηση παραστάσεων (και συνάντηση με τους συντελεστές) των: *Τρεις αδελφές* του Α. Τσέχωφ, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, *Bubble Jam* του D. Werzel, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Λ. Πιραντέλλο, *Βυσσινόκηπος* του Α. Τσέχωφ, *Ελένη* του Ευριπίδη, *Η Τραμπάλα* του Στ. Μέλτον, *Το τραμ με το όνομα «Πόθος»* του Τ. Ουίλλιαμς, *Μαύρο χιόνι* του Μ. Μπουλγκάκοφ, και πολλά πολλά άλλα, που είναι αδύνατον να αναφερθούν ονομαστικά.

Αν τα παραπάνω αποτελούν αντικείμενα που το Τμήμα θεραπεύει, ο τελικός λόγος δίδεται στα υποκείμενα, στους θεατρολόγους-αποφοίτους του Τμήματος και τον Σύλλογό τους, οι οποίοι με το ήθος, την επιστημονική καλλιέργεια και την καλλιτεχνική τους πορεία ολοκληρώνουν με τον

καλύτερο δυνατό τρόπο την ιστορία των 30 χρόνων. Στα πολλά πεπραγμένα του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (ΠΕΣΥΘ) πρέπει να επισημανθεί η επιμορφωτική του δράση καθώς και η ουσιαστική και μαχητική υποστήριξη της επαγγελματικής αποκατάστασης των μελών του, και της αναγκαίας και καταλυτικής εκπαιδευτικά ύπαρξης του μαθήματος του θεάτρου στην εκπαίδευση.

Το υλικό του παρόντος τόμου καλύπτει πολλές και ποικίλες οδούς, τις οποίες το Τμήμα διήλθε προκειμένου να υπηρετήσει τις αρχές και τους στόχους του. Όσο πιο απαιτητική ήταν η διαδικασία της συγγραφής, τόσο εμφανέστερη γινόταν η σημασία, η δυναμική και η ενότητα του Τμήματος. Με την ευχή αυτά να μας οδηγήσουν στον επόμενο δεκαετή εορτασμό, που θα είναι λαμπρότερος, ελεύθερος από περιορισμούς και απαιτητικότερος στην καταγραφή του, ολοκληρώνουμε αυτή την παρουσίαση.

Σας ευχαριστούμε πολύ.

Ιωάννα Ρεμεδιάκη

Κείμενα ανακοινώσεων

Φραγκίσκος Δομενεγίνης: Σημειώσεις για τον εξόριστο των Αντικυθήρων

Πηνελόπη Αβούρη
penelopeavouri@gmail.com

Abstract

The innovative composer Frangiskos Domeneginis was born in Zakynthos in 1809. At 18 years old he abandoned his studies and with his colleague Pavlo-Maria Bonaparte they travelled to Ottoman ruled mainland Greece and took part in the Greek Revolution. For his service to his country he was honoured with the «Aristeio tou Agona» medal. After the assassination of prime minister Ioannis Kapodistrias, Frangiskos quit the Greek Army and returned to Zakynthos, where in 1837 he consigned a report regarding the constitutional reforms in the Ionian Islands, which was disapproved by high commissioner Howard Douglas.

In the early 1850's he was elected as a representative of Zakynthos in the Ionian Parliament where he sided with the radical party and its goals of reuniting the Ionian Islands with the now free Greece. Subsequently he was banished to Antikithira. Once he returned he started working in local government and participated in the meetings between the Ionians and the Garibaldi concerning revolutionary movements in occupied parts of Greece and Italy and, particularly, the liberation of Ipiros.

In his free time he composed operas and hymns whose content revolved around national themes; as well as romantza and music for plays.

Ο ριζοσπάστης συνθέτης Φραγκίσκος Δομενεγίνης γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1809. Στα δεκαοχτώ του χρόνια εγκατέλειψε τις σπουδές του και μαζί με τον φίλο και συμφοιτητή του Παύλο-Μαρία Βοναπάρτη ταξίδεψαν στην κατεχόμενη από τους Τούρκους ηπειρωτική Ελλάδα για να λάβουν μέρος στην Επανάσταση. Για τις υπηρεσίες του προς την πατρίδα ο Δομενεγίνης τιμήθηκε αργότερα με το Αριστείο του Αγώνα.[1]

Μετά τη δολοφονία του Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια, την παραίτησή του από τον ελληνικό στρατό και την επιστροφή του στη Ζάκυνθο, συνυπέγραψε το 1837 αναφορά με θέμα τις συνταγματικές μεταρρυθμίσεις στα Ιόνια νησιά, η οποία αποδοκιμάστηκε από τον Αρμοστή Howard Douglas. Στις αρχές του 1850 εξελέγη αντιπρόσωπος της Ζακύνθου στην 9η Ιόνιο Βουλή, συντάχθηκε με τη ριζοσπαστική μερίδα και, για τη δράση του, εξορίστηκε στα Αντικύθηρα.

Όταν επέστρεψε από την εξορία ασχολήθηκε με την τοπική αυτοδιοίκηση και συμμετείχε στις διαβουλεύσεις των Επτανησίων με τον Garibaldi σχετικά με τα επαναστατικά κινήματα στην κατεχόμενη από τους Τούρκους Ελλάδα και την Ιταλία, ειδικά για το ζήτημα της απελευθέρωσης της Ηπείρου.

Στις ώρες της σχόλης συνέθετε εθνικού περιεχομένου όπερες, λειτουργικούς ύμνους, «ρομάντζες» και μουσική για θεατρικές παραστάσεις, και συμμετείχε στην «compagnia dei dilettanti», η οποία δραστηριοποιούνταν τουλάχιστον μέχρι και το 1833, που ο περιηγητής Jacques Louis Lacour επισκέφτηκε τη Ζάκυνθο. Ο θεατρόφιλος Lacour σημειώνει στο περιηγητικό του ημερολόγιο:

> Ένοιωσα μεγάλη έκπληξη όταν άκουσα ένα, [εμπνευσμένο από τη] θρησκευτική μουσική, τραγούδι, μοναδικής ομορφιάς και ποιότητας στη σύνθεσή του, προς τιμήν του διάσημου Μπότσαρη, που σκοτώθηκε στο Μεσολόγγι. Αυτή η αξιοσημείωτη σύνθεση είναι ενός νεαρού ζακυνθινού, ονόματι Δομενεγίνης [Dominiqui], που πέρασε αρκετά χρόνια στην Ιταλία. Οι μεγάλοι δημιουργοί μας θα βρουν, πιστεύω, [στον συνθέτη] την ευτυχή συγκυρία της συνύπαρξης της έμπνευσης με τις σπίθες ενός ταλέντου το οποίο χρειάζεται μονάχα ένα ευρύτερο πεδίο [έκφρασης] ώστε να μπορέσει να εξελιχθεί.[2]

Στα επόμενα χρόνια οι ακροατές των συνθέσεων του Δομενεγίνη θα εκφράζουν κατ' εξακολούθηση την ίδια ακριβώς ελπίδα και ευχή, να βρει ο συνθέτης τον χώρο και τον χρόνο για να αναπτύξει το πολύπλευρο ταλέντο του.

Η μονόπρακτη όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* (1849)

Η ζωή και ο ηρωικός θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη απασχολούσαν τη δημιουργική σκέψη του συνθέτη από τις αρχές της δεκαετίας του 1830. Τα αποτελέσματα της πολύχρονης ενασχόλησής του [δια]σώζονται στις σελίδες των τοπικών εφημερίδων *Σπινθήρ* και *Μέλλον*, που εκδίδονται την περίοδο της παράστασης της όπερας *Μάρκος Βότζαρης* στο Θέατρο «Απόλλων» της Ζακύνθου, το Σάββατο 28 Μαΐου 1849.

---

[1] Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης Πολιτευόμενος», *Πινακοθήκη* 84 (1908), Αθήνα, σ. 193· Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου*, Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 1980, σ. 400.

[2] Jacques Louis Lacour, *Excursions en Grèce pendant l'occupation de la Morée par l'armée française en 1832-33*, Arthus Bertrand, Paris 1834, σ. 353-354 [η μετάφραση είναι της γράφουσας]. Ο Μουσμούτης, σχολιάζοντας την αναφορά του Lacour, καταλήγει στο αυθαίρετο συμπέρασμα ότι πρόκειται για παράσταση αποσπασμάτων της όπερας του Δομενεγίνη *Μάρκος Μπότσαρης* και αναφέρει (ελλιπώς) τη σχετική βιβλιογραφία. Του διαφεύγουν όμως οι λεπτές αποχρώσεις του κειμένου του Γάλλου περιηγητή, θαυμαστή του Μολιέρου και του Ρακίνα, ο οποίος σαφώς αναφέρεται σε παράσταση έργου πρόζας με κορυφαία, για τον ίδιο τον Lacour, στιγμή την απόδοση του αφιερωμένου στη μνήμη του Μπότσαρη τραγουδιού του Δομενεγίνη, «un chant» σημειώνει χαρακτηριστικά, βλ. Διονύσης Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα. Μουσική ζωή και λαϊκά θεάματα*, Πλέσσας, Ζάκυνθος 2017, σ. 84.

Πρώτη, πέντε μόλις μέρες μετά την παράσταση, εκδίδεται η κριτική της ριζοσπαστικής εφημερίδας *Σπινθήρ*, στην οποία εργάζεται και ο Γεώργιος Λαγουϊδάρας, ποιητής του λιμπρέτου του *Μάρκου Βότζαρη*.[3] Ο συντάκτης του άρθρου εστιάζει ως επί το πλείστον στην υπόθεση της όπερας και τις αντιδράσεις του φιλοθεάμονος κοινού.

> Το εσπέρας της 28 Μαΐου, παρεστάθη εις το ενταύθα θέατρον, μια σκηνή του λυρικού δράματος ο Μάρκος Μπότζαρης, ποίημα ενός συμπολίτου μας, μουσουργηθέν υπό ετέρου και αυτού συμπολίτου μας του Κ. Φραγκίσκου Δομενεγίνη. Η σκηνή αύτη συνίστατο εις μίαν διφωνίαν (duetto) μεταξύ Μάρκου και Κώστα Μπότζαρη, διακοπτόμενη από τον χορόν των παλληκαριών και της γυναικός του Μάρκου. Η μουσική έτυχε την μεγαλητέραν υποδοχήν εις το κοινόν, επαναλήφθη διά πολλαίς φοραίς, και ο Κ. Δομενεγίνης εκαλέσθη εις το προσκήνιον και έλαβε τας μεγαλητέρας χειροκροτήσεις.
>
> Απερίγραπτον είναι το αίσθημα το οποίον διήγειρεν εις τον παρευρισκόμενον λαόν η εθνική αύτη σκηνή. Ο Λαός της Ζακύνθου και εις ταύτην ακόμη την περίστασιν, έδειξε πόσον αισθάνεται τον εθνισμόν του, [...] εξέφραζεν τον ενθουσιασμόν του με επανειλημένας ζητωκραυγάς και χειροκροτήσεις, και εχαιρέτα εκείνην την υπέρλαμπρον σημαίαν της εθνικής δόξης και την μνήμην εκείνων των αθανάτων ηρώων οι οποίοι έχυσαν το αίμα των υπέρ της ανεξαρτησίας της Πατρίδος.[4]

Δύο μέρες αργότερα κυκλοφορεί η εφημερίδα *Μέλλον*, δημοσιογραφικό όργανο της μερίδας των «Μεταρρυθμιστών», με εκτενή κριτική της παράστασης. Ο συντάκτης του άρθρου εστιάζει στην περιγραφή και την κριτική αποτίμηση του καλλιτεχνικού γεγονότος:

> Την εσπέραν του παρελθόντος Σαββάτου, πρέπει να ομολογήσωμεν ότι το κοινόν της Ζακύνθου εξεπλάγη τρόπον τινά, ιδόν αίφνης παριστανόμενον εν ωραίον μελωδικόν και αρμονικό σύνθεμα του Κυρίου Φ[ραγκίσκου] Δομενεγίνη, περ' [sic] αυτού εφηρμοσθέν επί της ποιήσεως του Κυρίου Γ[εωργίου] Λαγουϊδάρα. Παρεστάθη επί σκηνής ο Μάρκος Βότσαρης, ο αδελφός αυτού Κώστας, η σύζυγος του Μάρκου, και πολλά παλλικάρια αποτελούντα μέρος του χορού, άπαντες έτοιμοι δια την περιβόητον συμπλοκήν. Το εν αρχή της διφωνίας αναβεβλημένον (andante), δεικνύει τον οίστρον του μελοποιού εις το παθητικόν είδος, το οποίον η Ανατολική μουσική αείποτε ενθυμίζει ως Ελληνικόν χαρακτηριστικόν. Η φθογγή της σάλπιγγος αναγγέλλει την άφιξην των στρατιωτών οίτινες ενωθέντες μετά της συζύγου του Μάρκου, και καταβαίνοντες από τον λόφον με την Ελληνικήν σημαίαν αναπεταμένην αναμιγνύονται με τον αρχηγέτην των. Το εμβατήριον, το μέλος των πρωτίστων μερών, και το άσμα του χορού, παρίστανον εν τοιούτον όλον, ώστε το ακροατήριον ενθουσιάσθη τα μέγιστα. Η μουσική ιδέα ήτον υψηλοτάτη και ωραία! Αρκεί τούτο εις τον Κύριον Δομενεγίνην δια να εξακολουθήση να συνθέτη, βέβαιος ων ότι θέλει επιτύχει.
>
> Αφού ετελείωσεν η παράστασις ο Κύριος Δομενεγίνης εζητήθη επανειλημένως από το ακροατήριον, και μόλις επαρουσιάσθη επί σκηνής εχειροκροτήθη και ευφημίσθη μέχρι ενθουσιασμού.[5]

Η μουσική σύνθεση του Δομενεγίνη, σύμφωνα με τις περιγραφές των ζακυνθινών εφημερίδων, αποτελείται από τρεις σκηνές. Πάρα ταύτα, ο *Σπινθήρ* διατείνεται ότι παρουσιάστηκε «μια σκηνή του λυρικού δράματος», εννοώντας προφανώς «μελοδραματική σκηνή», δηλαδή μια candata di camera

[3] Λεωνίδας Ζώης, *Λεξικόν ιστορικόν και λαογραφικόν Ζακύνθου*, τόμ. Α΄, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, Αθήνα 1963, σ. 607.

[4] Περικλής Καλόφωνος, «Διάφορα», εφημ. *Σπινθήρ* Ζακύνθου, 2 Ιουνίου 1849.

[5] Αντώνιος Γαήτας, «Διάφορα», εφημ. *Μέλλον* Ζακύνθου, 4 Ιουνίου 1849.

που παρουσιάστηκε όχι σε αριστοκρατικό σαλόνι αλλά στη σκηνή του θεάτρου.[6] Το άρθρο του *Σπινθήρα* χρησιμοποιούν πιθανότατα ως πηγή ο Χιώτης, που σημειώνει: «Εμελοποίησε το δράμα Βότσαρης [...] το οποίον έμεινε ατελές»,[7] ο Δε Βιάζης, που γράφει: «Εμελοποίησε το μελόδραμα Μάρκον Μπότσαρην, το ωραίον τούτο έργον δεν είχε φέρει εις πέρας»[8] και ο Μουσμούτης, που υπερθεματίζει σημειώνοντας: «Η διδασκαλία μιας σκηνής...».[9] Αντίθετα, ο συντάκτης του άρθρου της εφημερίδας *Μέλλον*, πιθανά ο ίδιος ο Λαγουϊδάρας, σημειώνει επί του θέματος: «Εν ωραίον μελωδικόν και αρμονικό σύνθεμα», δηλαδή μια ολοκληρωμένη σύνθεση.

Η κάθε «σκηνή» ενός θεατρικού ή οπερατικού έργου περιλαμβάνει μια συγκεκριμένη δράση ενός ή περισσότερων θεατρικών χαρακτήρων ή την είσοδο και την έξοδο των προσώπων· ο όρος χρησιμοποιείται για τη συμβατική διαίρεση ενός έργου σε μικρότερα τμήματα. Με βάση τον παραπάνω ορισμό ο αρθρογράφος του *Σπινθήρα* χρησιμοποιεί λανθασμένη ορολογία όταν γράφει ότι παρουσιάστηκε «μία σκηνή».[10]

Η μονόπρακτη όπερα του Δομενεγίνη, όπως μας επιτρέπουν να υποθέσουμε οι περιγραφές της παράστασης, αποτελείται από μια μελωδική εισαγωγή, που ακολουθείται (αντί του συνήθους ρετσιτατίβο που κατά κύριο λόγο προάγει τη δράση στα οπερατικά έργα) από μια διφωνία (duetto) μεταξύ του Μάρκου και του Κώστα Μπότζαρη, η οποία εισάγεται με ένα «παθητικό» andante που θυμίζει «τον ελληνικόν της μουσικής τύπον». Στη συνέχεια ένα σόλο σάλπιγγας αναγγέλλει την άφιξη των στρατιωτών και της γυναίκας του Μάρκου και εισάγει το εμβατήριο (mars). Η παράσταση της όπερας τελειώνει με το χορωδιακό άσμα των (πολυπληθών, σύμφωνα με το δημοσίευμα του *Μέλλοντος*) παλικαριών του χορού.[11]

Από την κριτική περιγραφή του μουσικού έργου και ενώ σχολιάζεται θετικά «το μέλος των πρωτίστων μερών», λείπουν τα σχόλια για την απόδοση της «άριας» της γυναίκας του Μάρκου, παρόλο που ο μουσικός αυτός μονόλογος αποτελεί αφενός βασικό μέρος της τυπικής πλοκής μιας όπερας, αφετέρου το μέσο έκφρασης της συναισθηματικής κατάστασης της εκάστοτε ηρωίδας, στη συγκεκριμένη περίπτωση μάλιστα, αποτελεί τη σκηνική αιτιολόγηση της άφιξης της γυναίκας του Μάρκου μαζί με τα παλικάρια του. Μπορούμε, λοιπόν, να εικάσουμε ότι η prima donna soprano assoluta Enrichetta Zani –η μοναδική μονωδός που είναι γνωστό ότι βρισκόταν στη Ζάκυνθο εκείνη την περίοδο– απέτυχε ή έστω δεν ενθουσίασε το κοινό στη σκηνική απόδοση της άριας. Αντίθετα, οι άνδρες μονωδοί που στελέχωναν τον θίασο του ιμπρεσάριου και μαέστρου Angelo Lampertini, ο οποίος έδωσε παραστάσεις την περίοδο της άνοιξης του 1849 στη Ζάκυνθο, ο ελληνικής καταγωγής primo tenore assoluto του θιάσου Demetrio Mecksa (Mexa) και ο primo basso/baritono assoluto Cesare Busi από το Bagnacanallo, που εκτέλεσαν τη διωδία, και οι Ζακυνθινοί χορωδοί, άριστοι γνώστες της ιταλικής γλώσσας, που πλαισίωσαν την παράσταση, απέσπασαν διθυραμβικές κριτικές.[12]

---

[6] Βλ. Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής... Κοσμική Μουσική (Έντεχνη)*, Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2009, σ. 179.

[7] Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα*, σ. 400.

[8] Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης πολιτευόμενος», σ. 195.

[9] Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 220.

[10] Βλ. Σ. Γκίκας – Δ. Δρακόπουλος – Ι. Ευαγγέλλου – Χ. Ρώμας (1997), *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Σαββάλας, Αθήνα 1997, σ. 266.

[11] Τα σχόλια των Σαμπάνη, «[το περιοδικό Ευτέρπη πρόσθεσε] στα κομμάτια που παίχτηκαν [...] και ένα εμβατήριο», και Μουσμούτη «Καίτοι υπάρχουν δημοσιεύματα δεν μας προσφέρονται περισσότερες πληροφορίες εκτός από την ενθουσιώδη ανταπόκριση του ζακυνθινού κοινού και την υπόθεση», μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι μελετητές δεν έχουν υπόψη τους το δημοσίευμα της ζακυνθινής εφημερίδας *Μέλλον*, βλ. Κώστας Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στη Ζάκυνθο από το 1835 έως την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο "Βασίλειον της Ελλάδος" (1864)», *Πολυφωνία* 21 (2012), σ. 50· Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 218.

[12] Βλ. Σαμπάνης, *ό.π.*, σ. 49. Ο Μουσμούτης, αντιθέτως, αναφέρει ως ιμπρεσάριο την περίοδο αυτή τον Διονύσιο Μονδίνο, βλ. Μουσμούτης, *ό.π.*, σ. 206. Όμως ο γεννημένος το 1828 Μονδίνος ήταν μόλις 21 χρόνων το 1849, και σύμφωνα με τον Ζώη, μόνο αφότου εξορίστηκε στα Κύθηρα το 1851, απέδρασε και κατέφυγε στην

Την ορχήστρα διεύθυνε ο ίδιος ο συνθέτης, μέλος της διοικούσας Επιτροπής της Φιλαρμονικής Εταιρείας Ζακύνθου από την ίδρυσή της το 1843, και την αποτελούσαν Ζακύνθιοι μουσικοί, μέλη της ίδιας εταιρείας.[13] Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Δομενεγίνης διατήρησε άριστες σχέσεις με τα μέλη του οπερατικού θιάσου καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής τους στη Ζάκυνθο, όπως φαίνεται από δημοσίευμα του *Μέλλοντος* για το ρεσιτάλ κλειδοκύμβαλου, που δόθηκε από τον Γ. Περούλλη,[14] στη «νταριτσέβερε» του αρχοντικού του γυναικάδελφού του, Προξένου της Ρωσίας Δημητρίου Σανδρίνη.[15] Σύμφωνα με το σχόλιο του συντάκτη, «οι πρωταγωνισταί του θεάτρου παρευρέθησαν» στο ρεσιτάλ «και έψαλον διάφορα τεμάχια μελωδικότατα».[16]

Λίγες μέρες αργότερα η αθηναϊκή εφημερίδα *Αθηνά* αναδημοσιεύει το άρθρο του *Σπινθήρα* και τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς στις στήλες του περιοδικού *Ευτέρπη* γίνεται εκτενής αναφορά στο «αξιοσημείωτον και σχεδόν πρωτοφανές» γεγονός.[17] Το άρθρο δημοσιεύεται στη σταθερή στήλη του χρονογραφήματος «Έργα και Ημέραι», που υπογράφει με το ψευδώνυμο «Γοργίας» ο Κωνσταντίνος Πωπ, ο οποίος συνθέτει το χρονογράφημά του αντλώντας πληροφορίες και από τις δυο ζακυνθινές εφημερίδες.

> Εις το θέατρον της νήσου ταύτης [της Ζακύνθου] παρεστάθη μια σκηνή του λυρικού δράματος «ο Μάρκος Βότζαρης» ποιηθέντος ελληνιστί υπό του Κ. Λαγουϊδάρα, τονισθέντος δε υπό του ομογενούς Κ. Φ. Δομενιγίνη. Παρίστα η σκηνή αύτη τον Μάρκον και Κώστα Βότζαρη διαλεγομένους προ της περιωνύμου συμπλοκής, διακοπτομένους δε υπό του χορού των πολεμιστών και της γυναικός του ήρωος. Το τεμάχιον τούτο αρχίζει δι' ενός μέλους αργού (antante) παθητικοτάτου και ενθυμίζοντος τον ελληνικόν της μουσικής τύπον. Μετά ταύτα έρχεται η μεταξύ Μάρκου και Κώστα διφωνία (duo), εν τω μεταξύ τούτω ο φθόγγος της σάλπιγγος αναγγέλει την έλευσιν των γενναίων μαχητών, οίτινες μετά της συζύγου του Μάρκου καταβαίνουσιν από τον λόφον, αναπεπταμένην φέροντες την Ελληνικήν σημαίαν, και ενούνται μετά του αρχηγού των. Το εμβατήριον λέγουσιν οι εφημερίδες της Ζακύνθου,

---

Ιταλία, άρχισε να συνεργάζεται με οπερατικούς θιάσους, βλ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν*, σ. 432.

[13] Ο Ρώμας σε άρθρο του για το Επτανησιακό θέατρο διευκρινίζει ότι ο συνθέτης διεύθυνε ο ίδιος τις όπερές του, βλ. Διονύσης Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία* 899 (1964), σ. 128-129. Για το ίδιο θέμα βλ. και Λούντζης (2009), *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, σ. 86-88. Ο Δομενεγίνης εκλέχτηκε μέλος της διοικούσας επιτροπής του Φιλαρμονικού Συλλόγου το 1843 και εξακολουθούσε να είναι μέλος της το 1849, όπως φαίνεται από το δημοσίευμα της εφημερίδας *Μέλλον*, βλ. Φ. Καρβελάς – Μ. Μακρής – Δ. Βολτέρρας – Γ. Ι. Μελισσινός – Φραγκίσκος Δομενεγίνης, «Δηλοποίησις», εφημ. *Μέλλον* Ζακύνθου, 5 Μαρτίου 1849· Λεωνίδας Ζώης, «Η μουσική εν Ζακύνθω», *Ποικίλη Στοά* 14 (1899), σ. 333, http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/poikili_stoa/article/view/91976/90848 [26/10/2019].

[14] Μια εύλογη υπόθεση για την ταυτότητα του καλλιτέχνη διατυπώνει ο Σαμπάνης, βλ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας», σ. 50, σημ. 255. Την υπόθεση του Σαμπάνη αναφέρει ως επιβεβαιωμένη πληροφορία ο Μουσμούτης, και μάλιστα χωρίς να βιβλιογραφεί την οφειλή, βλ. Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 223.

[15] Νταριτσέβερε: η αίθουσα υποδοχής στα ζακυνθινά αρχοντικά.

[16] Βλ. Θεόδωρος Ζερβός, «Διάφορα», εφημ. *Μέλλον* Ζακύνθου, 10 Δεκεμβρίου 1849· Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας», σ. 50· Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 213. Ενδιαφέρον είναι ότι οι συσχετισμοί που αφορούν το γεωγραφικά εντοπισμένο και μεγάλης χρονικής εμβέλειας κοινωνικό δίκτυο των προσωπικών σχέσεων των Ζακυνθίων γενικά, και στη συγκεκριμένη περίπτωση των οικογενειών Σανδρίνη και Δομενεγίνη, μεταξύ τους και με την υπόλοιπη «καλή κοινωνία» της Ζακύνθου, διαφεύγει όχι μόνο του Σαμπάνη, ο οποίος δεν είναι Επτανήσιος, αλλά και του Μουσμούτη. Για το θέμα των personal networks στις αποικιακές και μεταποικιακές κοινωνίες βλ. Κατερίνα Μπρέγιαννη, «Η αφήγηση της επτανησιακής ταυτότητας κατά το 19ο αιώνα: αυτοβιογραφικοί τόποι και κοινωνικές αυτοσημάνσεις», *Πρακτικά του Η΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Αθήνα 2009, σ. 122· Z. Moutoukias, «Réseaux personnels et autorité coloniale: les négociqnts de Buenos Aires au XVIIIesiècle», *Annales. Economies. Société. Civilisations* 47 (1992 4-5), σ. 889-915.

[17] Βλ. Εκ του Σπινθήρος, «Διάφορα», εφημ. *Αθηνά* Αθηνών, 9 Ιουνίου 1849.

> το μέλος των πρωτίστων προσώπων, και το άσμα του χορού παριστώσιν εν όλον τοσούτον τέλειον και θελξικάρδιον, ώστε οι θεαταί δι' ακρατήτων χειροκροτήσεων και ζητοκραυγών εξέφρασαν τον ενθουσιασμόν των, έχοντες προ πάντων υπ' όψιν τοιαύτην εθνικήν σκηνήν! Όλοι επήνεσαν την μουσικήν ιδέαν του Κ. Δομενιγίνη ως ωραίαν και υψηλήν. Πρώτην σχεδόν φοράν ομογενής επεχείρισε τοιαύτην μουσικήν σύνθεσιν και μεγίστης ευχής έργον ήτον ο ευφυής ούτος μελοποιός μας να εξακολουθήση την ωραίαν αυτού αρχήν.[18]

Ένα ενδιαφέρον για τους μελετητές της ιστορίας της ελληνικής όπερας στοιχείο που σημειώνουν οι συντάκτες των ζακυνθινών εφημερίδων και αναπαράγουν η *Αθηνά* και η *Ευτέρπη* είναι ότι η εισαγωγή της διφωνίας στη σύνθεση του Δομενεγίνη γίνεται «δι' ενός μέλους αργού (antante) παθητικοτάτου και ενθυμίζοντος τον ελληνικόν της μουσικής τύπον», ή όπως το θέτει ο συντάκτης του *Μέλλοντος*: «Το εν αρχή της διφωνίας αναβεβλημένον (antante), δεικνύει τον οίστρον του μελοποιού εις το παθητικόν είδος, το οποίον η Ανατολική μουσική αείποτε ενθυμίζει ως Ελληνικόν χαρακτηριστικόν». Με άλλα λόγια, από τα κριτικά άρθρα των εφημερίδων γίνεται σαφές ότι πρώτος ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης –εννιά χρόνια πριν από τον συντοπίτη του Παύλο Καρρέρ– χρησιμοποιεί ελληνικούς μουσικούς «δρόμους» στη σύνθεση του δικού του *Μάρκου Μπότσαρη*.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Καρρέρ το 1849 βρίσκεται (ακόμη) στη Ζάκυνθο και παρακολουθεί με μεγάλο ενδιαφέρον τα μουσικοθεατρικά τεκταινόμενα στο Θέατρο «Απόλλων». Ας μην ξεχνάμε ότι στην ευεργετική της Enrichetta Zani, που διεξήχθη σε άγνωστη ημερομηνία, στο τέλος της σεζόν των Απόκρεω 1849-1850, παρουσιάστηκε η πρωτόλεια οπερατική σύνθεση του Παύλου Καρρέρ, *Il Pellegrino di Castiglia*, σε στίχους του Γεωργίου Λαγουϊδάρα.[19]

Ενδιαφέρον καθίσταται το θέμα της γλώσσας στην οποία γράφτηκε το λιμπρέτο. Ο Κωνσταντίνος Πωπ, παρασυρμένος από την εθνικού ενδιαφέροντος θεματική του *Μάρκου Βότζαρη* και την κατανόηση του κειμένου από τους ιταλομαθείς Ζακυνθινούς θεατές, σημειώνει για τη γλώσσα του λιμπρέτου: «Ποιηθέντος ελληνιστί υπό του Κ. Λαγουϊδάρα». Ο δε Μουσμούτης συμπεραίνει: «Υποθέτουμε ότι θα αξιοποιήθηκαν [στην παράσταση του Μάρκου Μπότσαρη των Δομενεγίνη - Λαγουϊδάρα] εντόπιες καλλιτεχνικές δυνάμεις· άλλωστε δεν υπήρχε και άλλη επιλογή εφόσον το λιμπρέτο ήταν ελληνικό (!)».[20]

Ο Χιώτης, όμως, στις βιογραφικές αφηγήσεις Επτανησίων επιφανών ανδρών που συμπεριλαμβάνονται στο έργο του, γράφει για τον Γεώργιο Λαγουϊδάρα: «Έγραψεν ιταλιστί πλείστα ποιήματα [...] και ανέκδοτον μελόδραμα ο Μάρκος Μπότσαρης, μελοποιηθέν υπό Φραγκίσκου Δομενεγίνη». Ο Δε Βιάζης, πάλι, σε άρθρο του για τον Δομενεγίνη αναφέρει τη σύνθεση του συγκεκριμένου μελοδράματος «ούτινος την ιταλικήν ποίησιν είχε γράψει ο Ποιητής Γεώργιος Λαγουϊδάρας».[21]

Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης, στο ίδιο άρθρο, αποδίδει στον Φραγκίσκο Δομενεγίνη την πρώτη επιτυχημένη απόπειρα σύνθεσης όπερας σε ελληνική δημοτική γλώσσα. Γράφει ο μελετητής:

> Ετόνισε την Δέσπω, ποίησιν εις την δημώδη γλώσσαν του Τυπάλδου, ήτις είνε ωραία σκηνή της Ελληνικής Επαναστάσεως. Είναι διάλογος της ηρωίδος Δέσπως μετά των παλληκαριών, μετά σχεταιών χορωδιών. Εις το τέλος η Δέσπω κρατούσα εις τας αγκάλας τα τέκνα της, θέτει πυρ εις την πυριτιδαποθήκην.[22]

---

[18] Γοργίας, «Έργα και Ημέραι», *Ευτέρπη* 45 (1 Αυγούστου 1849), σ. 504.

[19] Γεώργιος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη - Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2003, σ. 93.

[20] Βλ. Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 219· Γοργίας, «Έργα και Ημέραι», σ. 504.

[21] Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου*, Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 1981, σ. 72· Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης πολιτευόμενος», σ. 195.

[22] Δε Βιάζης, *ό.π.*

Η όπερα *Δέσπω, ένα επεισόδιον της Ελληνικής Επαναστάσεως* (1859-1860)

Ο ποιητής του λιμπρέτου *Δέσπω, ένα επεισόδιον της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Κεφαλονίτης Ιούλιος Πρετεντέρης Τυπάλδος, διορίστηκε το 1852 από την αγγλική «προστασία» πρόεδρος πρωτοδικών στο δικαστήριο της Ζακύνθου. Εκεί ερωτεύτηκε και νυμφεύτηκε τη σύζυγό του Λουίζα Δε Ρώσση, και παρέμεινε για δέκα ολόκληρα χρόνια.[23] Προφανώς στο διάστημα αυτό γνωρίστηκε με τον Δομενεγίνη και του παραχώρησε, εκτός από το άσμα *Ο τραγουδιστής*, το λιμπρέτο της *Δέσπως* για να το μελοποιήσει. Η τύχη του λιμπρέτου, ίσως και του χειρογράφου της οπερατικής σύνθεσης, περιγράφεται από τον Μαρίνο Σιγούρο στον «Επίλογο» της έκδοσης των ποιημάτων του Τυπάλδου:

> Τα χειρόγραφα του Ιουλίου Τυπάλδου περνώντας από διάφορα χέρια ευρίσκονται σήμερα (1915), κατά κληρονομική συγκυρία, στην κατοχή του συμπολίτη μου κ. Α. Κομούτου, προς τον οποίον εσύστησα να δώσει αντίγραφο για να συμπεριληφθούν στην έκδοση αυτή· αυτός όμως δεν εφάνη πρόθυμος στην υπόδειξη μου κ' έτσι τα κακότυχα χειρόγραφα του ποιητή, περνώντας από κληρονόμο σε κληρονόμο κινδυνεύουν να χαθούν κάποτε.[24]

Μια ενδιαφέρουσα πληροφορία για τη *Δέσπω* περιλαμβάνει ο Λεωτσάκος στην έκδοση των απομνημονευμάτων του Καρρέρ. Ο μελετητής εντόπισε στο λεξικό του Κ. Τριανταφύλλου πληροφορίες για παράσταση της *Δέσπως* του Καρρέρ (sic) πριν τη χρονολογία της σύνθεσής της.[25] Ο Λεωτσάκος σημειώνει: «Ο Τριανταφύλλου δεν αποσαφηνίζει την πηγή της πληροφορίας [...] αναφέρει μόνο τον τίτλο του έργου και όχι τον συνθέτη».[26]

Ο μελετητής εικάζει ότι η *Δέσπω* του Δομενεγίνη, η μοναδική γνωστή όπερα με ανάλογη θεματική εκείνη την περίοδο, ανέβηκε σε θέατρο των Πατρών μεταξύ του 1850 και του 1856. Θα προσπαθήσουμε να στοιχειοθετήσουμε μια διαφορετική εικασία λαμβάνοντας υπόψη μας ότι ο Δομενεγίνης από το 1851 έως και το 1853 ήταν εξόριστος στα Αντικύθηρα και από το 1852 μέχρι το 1860 δεν υπήρξαν σεζόν όπερας στην αχαϊκή πρωτεύουσα.[27]

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή: την Πέμπτη 11/23 Φεβρουαρίου 1860 στο Θέατρο «Απόλλων» της Ζακύνθου δόθηκε η ευεργετική παράσταση της prima donna soprano assoluta του θιάσου, για τις όπερες semiserie και buffe, Letizia Cristofani (-Vaccari). Η νεαρή πριμαντόνα συμπεριέλαβε στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα της βραδιάς, μαζί με τα υπόλοιπα αποσπάσματα των έργων στα οποία είχε συμμετάσχει κατά τη διάρκεια της σεζόν, την παρουσίαση μιας άριας στην ελληνική γλώσσα, την οποία, μάλιστα, ερμήνευσε ενδεδυμένη με ελληνική ενδυμασία.[28]

---

[23] Για τον πλήρη τίτλο βλ. Ηλίας Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, Α΄ τόμ., Τύποις Παρασκευά Λεωνή, Εν Αθήναις 1904, σ. 742. Για τον Τυπάλδο βλ. Μαρίνος Σιγούρος, «Ιούλιος Τυπάλδος. Βιογραφικό σημείωμα» στο Ιούλιος Τυπάλδος, *Ποιήματα*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, Εν Αθήναις 1916, σ. 6. Η επανέκδοση των ποιημάτων του Τυπάλδου βασίζεται στο έργο Ιούλιος Τυπάλδος, *Ποιήματα διάφορα*, Τυπογραφείον ο Παρνασσός Σεργίου Χ. Ραφτάνη, Εν Ζακύνθω 1856.

[24] Μαρίνος Σιγούρος, «Επίλογος» στο Ιούλιος Τυπάλδος, *Ποιήματα*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, Εν Αθήναις 1916, σ. 101. Το αρχείο του Ρωσικού Προξενείου, και κατά πάσα πιθανότητα το αρχείο της οικογένειας Δομενεγίνη, πέρασε στα χέρια του Αντώνιου Κομούτου το 1910, που διορίστηκε πρόξενος της Ρωσίας.

[25] Κώστας Ν. Τριανταφύλλου, *Ιστορικόν Λεξικόν των Πατρών*, Β΄ έκδοση αναθεωρημένη, Πάτρα 1980, σ. 156.

[26] Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 31.

[27] Κώστας Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στο θέατρο των Πατρών κατά την οθωνική περίοδο (1850-1862)», *Πολυφωνία* 25 (2014), σ. 126-128.

[28] Κώστας Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στη Ζάκυνθο από το 1835 έως την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο «Βασίλειον της Ελλάδος» (1864)», *Πολυφωνία* 22 (2013), σ. 57· Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 340.

Εκείνη την περίοδο, η μοναδική όπερα που έχει τονιστεί πάνω σε ελληνικό λιμπρέτο είναι η *Δέσπω* του Δομενεγίνη, μπορούμε λοιπόν να εικάσουμε ότι κάποια στιγμή στο διάστημα από το δεύτερο δεκαήμερο του Οκτωβρίου του 1859 έως τις αρχές της Σαρακοστής του 1860 η μονόπρακτη όπερα του Δομενεγίνη ανέβηκε στο Θέατρο «Απόλλων» της Ζακύνθου, αν και δυστυχώς δεν έχουν μέχρι σήμερα βρεθεί γραπτά τεκμήρια για το γεγονός.

Στη συνέχεια, τη θεατρική περίοδο της άνοιξης του 1860, από 4/16 Απριλίου 1860 μέχρι και τον Μάιο, που κατά πάσα πιθανότητα χρεοκόπησαν, την εργολαβία του σαθρού ξύλινου θεάτρου των Πατρών ανέλαβαν οι Ζακυνθινοί ιμπρεσάριοι Διονύσιος Μονδίνος και Εμμανουήλ Σαβόγιας.[29] Τον θίασο συγκρότησε (κατά το μάλλον και ήττον) ο Παύλος Καρρέρ και συμμετείχαν, εκτός από τη σύζυγό του Ισαβέλλα Ιατρά, καλλιτέχνες που την προηγούμενη σεζόν είχαν εργαστεί στη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα.

Η «ενδεδειγμένη» χρονική συγκυρία για να μετακληθεί ο Δομενεγίνης –συνήθιζε να διευθύνει ο ίδιος την ορχήστρα όταν παρουσιάζονταν τα έργα του– και να παρασταθεί στην Πάτρα η *Δέσπω* είναι, λοιπόν, η θεατρική σεζόν της άνοιξης του 1860. Δηλαδή, η περίοδος που εργολάβοι του πατρινού θεάτρου ήταν ο Ζακυνθινός ριζοσπάστης Διονύσιος Μονδίνος (συνοδοιπόρος του Δομενεγίνη στις ιδέες και... την εξορία) και ο επίσης Ζακυνθινός Εμμανουήλ Σαβόγιας, μέλος πάππου προς πάππου της Επτανησιακής intelligentsia. Επιπροσθέτως, την παρουσίαση της όπερας διευκόλυνε το γεγονός ότι μεγάλο μέρος των μελωδών του θιάσου είχαν περάσει τον προηγούμενο χειμώνα στη Ζάκυνθο, όπου πιθανόν είχε ανέβει για πρώτη φορά η μονόπρακτη όπερα *Δέσπω*.[30]

Επί - λογικά

Ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης είναι ένας από τους συνθέτες με τους οποίους θα έπρεπε να συσχετιστεί ο Παύλος Καρρέρ ιστορικά, θεματογραφικά και ενδεχομένως, ως ένα σημείο, από την άποψη του ύφους. Όπως θέτει το ζήτημα ο Λεωτσάκος:

> [...] αμηχανία προκαλεί στον σημερινό αναγνώστη ότι αποσιωπάται εντελώς η ίδια η ύπαρξη και όχι απλώς η συμβολή άλλων Επτανησίων στην υπόθεση μιας μουσικής εμπευσμένης από την πρόσφατη ελληνική ιστορία και τη μουσική παράδοση: ανα-

[29] Για την κτιριακή κατάσταση του πατρινού θεάτρου βλ. Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 136 και Ευανθία Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα - από την απελευθέρωση της πόλης, 1828 έως το 1904*, Εκδόσεις Περί Τεχνών, Πάτρα 2001, σ. 88. Ο Εμμανουήλ Σαβόγιας είναι Ζακυνθινός, απόγονος της οικογένειας της μητέρας του συγγραφέα της «Κωμωδίας των Ψευτογιατρών» Σαβόγια Ρουσμέλη, ο οποίος είχε βαφτιστεί με το επώνυμο του παππού του Γρηγορίου Σαβόγια, γραμματέα της διαχειριστικής επιτροπής του ιερού ναού του Αγίου Βασιλείου στην πόλη της Ζακύνθου, βλ. Διονύσης Φλεμοτόμος, «Νεότερα στοιχεία για τον συγγραφέα Σαβόγια Ρουσμέλη και την οικογένειά του», στο Δημήτρης Κονιδάρης (επιμ.), *Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κέρκυρα, 30 Απριλίου - 4 Μαΐου 2014. Τα πρακτικά. ΙΙΙ. Λογοτεχνία*, Κέρκυρα 2017 [Κερκυραϊκά Χρονικά ΙΑ΄ (2017)], σ. 21· Λεωνίδας Ζώης, «Ναός και Μονή εν Ζακύνθω, μετόχιον της εν τω Αγίω Όρει του Σινά μονής της Αγίας Αικατερίνης», *Κρητικά Χρονικά* Θ.ΙΙΙ (1955), σ. 512-522. Ο Σαμπάνης, μη όντας Επτανήσιος, δεν γνωρίζει τις ζακυνθινές οικογένειες, σημειώνει, λοιπόν, ότι ο Σαβόγιας είναι άγνωστος και πιθανολογεί ότι θα μπορούσε να είναι ένας Ισπανός χορευτής που έδωσε κάποιες παραστάσεις στην Αθήνα, βλ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στο θέατρο των Πατρών κατά την οθωνική περίοδο (1850-1862)», σ. 103 και σημ. 125.

[30] Ο Νίκιας Λούντζης χαρακτηρίζει τη *Δέσπω* Cantata da camera, και εξηγεί: «Η Cantata da camera που καλλιεργήθηκε τον 19ο αιώνα στα Επτάνησα, ήτανε μια μονόπρακτη όπερα, σε μινιατούρα, χωρίς σκηνική δράση. Ένα είδος αριστοκρατικής σμίκρυνσης της λαϊκής όπερας για να χωρέσει στο σαλόνι», βλ. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, σ. 178. Ο Σαμπάνης, πάντως, επιμένει ότι «οι μόνες [...] όπερες Έλληνα μουσουργού που ανέβηκαν σε θέατρο του Βασιλείου της Ελλάδος κατά την οθωνική περίοδο ήταν η Isabella d' Aspeno και ο Marco Bozzari, και οι δυο του Παύλου Καρρέρ», βλ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στο θέατρο των Πατρών», σ. 141-142.

> φερόμαστε τουλάχιστον σε δυο συνθέτες, καθ' όλες τις ενδείξεις αξιολογότατους, όπως ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης (1809-1874) και ο Ιωσήφ Λιβεράλης (1820-1899).[31]

Ο Καρρέρ, όμως, αφηγείται το επεισόδιο της σύλληψης της ιδέας μιας όπερας με θέμα τον Μάρκο Μπότσαρη «με τη βεβαιότητα της πατρότητας μιας καθ' όλα πρωτότυπης σύλληψης. Η ιδέα του Μάρκου ανήκει μόνον στον Caccialupi και στον ίδιο».[32] Με την ίδια ακριβώς «βεβαιότητα», στην επιστολή με την οποία προσφέρει την όπερα *Δέσπω* στο Ωδείο Αθηνών, χαρακτηρίζει τρεις φορές το έργο του «πρώτον Ελληνικόν Μελόδραμα», παραβλέποντας το γεγονός ότι πραγματεύεται το ίδιο ακριβώς θέμα με τη χαμένη *Δέσπω* του Δομενεγίνη, την πρώτη όπερα με ελληνικό λιμπρέτο που η χρονολογία της σύνθεσής της εντοπίζεται από τους ερευνητές.[33] Παρ' όλα αυτά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ξεπαπαδάκου:

> [Ο Καρρέρ] δεν αφήνει την παραμικρή υπόνοια ότι ίσως γνώριζε πως τα θέματα από την Ελληνική Επανάσταση, [...] είχαν ανακαλύψει και επεξεργαστεί πριν από αυτόν ουκ ολίγοι μουσικοί και λογοτέχνες, ανάμεσα στους οποίους και συντοπίτες του.[34]

Ο Καρρέρ «μουσούργησε» το 1856-1857 τον *Μάρκο Μπότσαρη* σε ιταλικό λιμπρέτο του Caccialupi, που μεταφράστηκε εκ των υστέρων στην ελληνική γλώσσα, ενώ η μονόπρακτη όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* των Δομενεγίνη και Λαγουϊδάρα παρουσιάστηκε το 1849, όπως επιβεβαιωμένα γνωρίζει ο Καρρέρ, που στο τέλος της ίδιας μουσικοθεατρικής σεζόν παρουσίασε το πρωτόλειο έργο του «Il Pellegrino di Castiglia» σε στίχους του Γεωργίου Λαγουϊδάρα (κι αυτό).[35] Μάλιστα, η όπερα του Δομενεγίνη περιλαμβάνει μια διφωνία (duetto) μεταξύ του Μάρκου και του Κώστα Μπότζαρη, η οποία εισάγεται με ένα «παθητικό» andante που θυμίζει «τον ελληνικόν της μουσικής τύπον».

Η δε σύνθεση της *Δέσπως* του Καρρέρ σε ποίηση Αντωνίου Μανούσου ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1875, δεκαπέντε χρόνια μετά τη *Δέσπω* του ριζοσπάστη συνθέτη Φραγκίσκου Δομενεγίνη και έναν χρόνο μετά τον θάνατό του.[36]

Ο Δομενεγίνης λοιπόν, και όχι ο Καρρέρ, είναι ο πρώτος Ζακύνθιος συνθέτης που χρησιμοποιεί ελληνικούς «δρόμους» στις μελοδραματικές του συνθέσεις αλλά και στις συνθέσεις χορωδιακών έργων: «Επί του άσματος του ευγενούς Κυρίου Τερτσέτου "Αυγή χαρά ξυπνώ" [...] παριστά χαρμόσυνον δημοτικήν σύνθεσιν», σχολιάζει θεατής σε συναυλία του Δομενεγίνη το 1857.[37]

Τα απομνημονεύματα, όμως, όπως αυτά του Καρρέρ, αποτελούν υβρίδιο ιστορίας και μυθοπλασίας. Είναι μια προσωπική καταγραφή της «βιωμένης πραγματικότητας», όπου το αυτοβιογραφούμενο «εγώ» παρουσιάζει τη γραπτή εκδοχή της ζωής του με το βλέμμα στραμμένο στο

---

[31] Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 136.

[32] Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 29.

[33] Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 157-159.

[34] Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, σ. 29.

[35] «Να διευκρινίσω εδώ το αυτονόητο», γράφει χαρακτηριστικά η Αύρα Ξεπαπαδάκου, «ότι η γλώσσα του λιμπρέτου είναι η ιταλική», βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ο Μάρκος Μπότσαρης του Παύλου Καρρέρ: "Μια εθνική όπερα"», *Μουσικός Λόγος* 5 (2003), σ. 30.

[36] Οι ημερομηνίες που άρχισε και τελείωσε τη σύνθεση της «Δέσπως» ο Καρρέρ, 16 Ιουλίου έως και 3 Αυγούστου του 1875, καταγράφονται στην αρχή και στο τέλος, αντίστοιχα, της χειρόγραφης παρτιτούρας του έργου που σώζεται στο Αρχείο του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων και το λιμπρέτο «Ο ηρωικός θάνατος της Δέσπως και των νυφάδων της εις τον πύργον του Δημουλά» ανήκει στον Κερκυραίο Αντώνιο Μανούσο, καθηγητή υποκριτικής του Ωδείου Αθηνών, βλ. Αντώνιος Μανούσος, *Λυρικά Ποιήματα*, Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, Αθήνα 1876, σ. 134-140.

[37] Ο εκ Ζακύνθου Διαβάτης, «Ζακύνθω τη 15 Ιουνίου 1857», *Τα Καθημερινά Κερκύρας*, 19 Ιουλίου 1857, σ. 4, στο Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο*, σ. 273.

κοινό. Σκηνοθέτης και ηθοποιός, στο δράμα που παριστάνει ο ίδιος επί σκηνής, κατασκευάζει την «πλοκή», δίνοντας το προσωπικό του σχήμα στο παρελθόν, επειδή επιζητεί τη δικαίωση και την εύφημο μνεία του εκάστοτε αναγνώστη. Ο αυτοβιογραφούμενος Καρρέρ αποσιωπά ορισμένα μουσικά γεγονότα και αλλοιώνει άλλα, επιζητώντας την επιδοκιμασία του κοινού, όπως όλοι οι συγγραφείς απομνημονευμάτων.[38] Εναπόκειται στους μελετητές, ερευνώντας με κατανόηση και θαυμασμό τα απομνημονεύματά του, να αποκαταστήσουν την ιστορική αλήθεια.

[38] Τάκης Καγιαλής, «Η αυτοβιογραφία ως κατασκευή», Παν. Πούλος (επιμ.), *Τοπικά Β΄/Περί κατασκευής*, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου/Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 337-345· Μιχάλης Χρυσανθόπουλος – Βασίλης Βασιλειάδης – Γιάννα Δεληβοριά – Κατερίνα Τικτοπούλου, *Αυτοβιογραφία: μεταξύ Ιστορίας και Λογοτεχνίας στον 19ο αιώνα*, ΣΕΑΒ, 2015 σ. 48, 83, http://ikee.lib.auth.gr/record/296727/files/autobiography.pdf [16/11/2019].

Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα του Μανώλη Σκουλούδη: Η δραματική αποτύπωση και η κριτική πρόσληψη του ήρωα και του μύθου του

Θεοδούλη (Λίλυ) Αλεξιάδου
alexiad@theatre.uoa.gr

Abstract

The present study deals with the play *The Tragedy of Lord Byron* by Manolis Skouloudis, which was written in 1947 and produced in 1955-1956 by the Popular Greek Theatre [Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο] on the stage of the Municipal Theatre of Piraeus, directed by Takis Mouzenidis, with Manos Katrakis in the homonymous role. The text was published much later, in 1964. Will be examined Skouloudis' psychological approach to Byron's personality, which departs from the usual characteristics of the «historical» and naturalistic plays of the period. The reception of the performance by critics will also be studied: Karagatsis, Terzakis, Ploritis, Thrylos, Raftopoulos et.al., depending on their ideological and aesthetic position on the play, submit critical readings of the performance, which differ with regard to key questions such as dramaticity, catharsis, genre classification, but also the perception of the hero as a historical personality and as an outgrowth of the myth that accompanies him. At the same time, their strong criticism of the National Theatre and its policy for not including such a remarkable modern Greek drama in its repertoire will be highlighted.

Ο Μανώλης Σκουλούδης, γεννημένος το 1901 στην Κρήτη, υπήρξε μια πολύπλευρη πνευματική προσωπικότητα: μουσουργός, πιανίστας, συγγραφέας, δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας, σεναριογράφος, μεταφραστής, σκηνοθέτης και κριτικός (γνωστός και με το ψευδώνυμο Κουρήτης). Συνεργάστηκε με τον Φώτο Πολίτη στο Εθνικό (1932-1934), και το 1933 ανέλαβε τη διεύθυνση της ορχήστρας του, ως το 1938. Στο Εθνικό Θέατρο ανέβηκε το 1946 και η σκηνική δημιουργία του *Ηλίθιος*, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι, με τον Μάνο Κατράκη ως πρίγκιπα Μίσκιν και με μουσική δική του, παράσταση που άφησε εποχή. Δημοσίευσε θεατρικά έργα, νουβέλες, μυθιστορήματα, θεατρικές διασκευές και μεταφράσεις (ενδεικτικά: Σαίξπηρ, Καμύ, Σαρτρ, Σέλλεϋ, Ουγκώ, Τολστόι, Ντίκενς, Έλιοτ κ.ά.). Ασχολήθηκε επίσης με τον κινηματογράφο – το 1963 έγραψε και σκηνοθέτησε την ταινία *Ένας Ντελικανής*, βασισμένη στον *Πατούχα* του Ιωάννη Κονδυλάκη.[1]

Το έργο του Μανώλη Σκουλούδη *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα* γράφτηκε το 1947 και ανέβηκε αρκετά αργότερα, κατά τη χειμερινή περίοδο 1955-1956, από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, με σκηνογραφία και κοστούμια του Μάριου Αγγελόπουλου και με μουσική του συγγραφέα. Ο Μάνος Κατράκης ξεχώρισε στον ομώνυμο ρόλο, η Δάφνη Σκούρα υποδύθηκε την Ανναμπέλλα (μετέπειτα, Λαίδη Μπάιρον), η Αλίκη Γεωργούλη τη Λαίδη Αυγούστα, ετεροθαλή αδερφή του Μπάιρον. Το έργο περιελάμβανε τριάντα τρεις συνολικά χαρακτήρες, γεγονός που, μαζί με την ανάγκη για μεγάλο αριθμό κοστουμιών εποχής, καθιστούσε το ανέβασμά του μια πρακτικά δύσκολη και δαπανηρή υπόθεση.[2] Το κείμενο της *Τραγωδίας του Λόρδου Βύρωνα* εκδόθηκε το 1964.[3]

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη, με τρεις πράξεις στο πρώτο και πέντε στο δεύτερο. Η δράση καλύπτει μια χρονική περίοδο είκοσι χρόνων, μεταξύ του 1804 και του 1824, σε γραμμική ακολουθία με χρονικές επιταχύνσεις. Κάθε πράξη αντιστοιχεί και σε ένα σκηνικό: η πρώτη διαδραματίζεται σε αγροτικό δρόμο μπροστά στον πύργο των Άννεσλυ στο Νότιγχαμ, το σκηνικό της δεύτερης συνδυάζει το ιερό της εκκλησίας των Μπάιρον –Newstead Abbey– και αυτό της κρεβατοκάμαρας του ήρωα στον πύργο, η τρίτη εκτυλίσσεται στο μέγαρο Χόλλαντ στο Λονδίνο, η τέταρτη στο σπίτι του Μπάιρον στο Λονδίνο, ενώ η πέμπτη πράξη λαμβάνει χώρα στο αρχηγείο του στο Μεσολόγγι. Ο Σκουλούδης παρουσιάζει τον ήρωα σε διάφορες στιγμές ή «στιγμιότυπα»[4] του βίου του στη

[1] Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1963-1964, έκοψε 295.453 εισιτήρια και απέσπασε πέντε πρώτα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: φωτογραφίας, Α΄ γυναικείου ρόλου (Ίλια Λιβυκού), κριτικών φωτογραφίας, κριτικών Α΄ γυναικείου ρόλου, τιμητική διάκριση ερμηνείας (Άλκης Γιαννακάς). Επίσης, απέσπασε βραβείο Α΄ γυναικείου ρόλου στο Φεστιβάλ Σαν Φρανσίσκο το 1963, https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/Ενας_Ντελικανής_(1963) [30/10/2021].

[2] Σύμφωνα με τον Μάριο Βύρωνα Ραΐζη, το έργο είχε προγραμματιστεί να συμπεριληφθεί σε επετειακό «γκαλά» για τα 150 χρόνια από τον θάνατο του Λόρδου Μπάιρον που διοργάνωσε το Εθνικό Θέατρο το 1974, όμως ο συγγραφέας το απέσυρε από τις εκδηλώσεις, βλ. Marios Byron Raizis, «Lord Byron in Greek Drama», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, περίοδος Β΄, 1979-1985, τ. ΚΗ΄, σ. 447-467. Το έργο του Σκουλούδη παραστάθηκε ραδιοφωνικά το 2018, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, με τον Κώστα Καρρά στον ομώνυμο ρόλο, http://www.isobitis.com/theatro/theatro634.mp3 [30/10/2021]. Σχετικά με την παρουσία του Βύρωνα στο ελληνικό θέατρο, βλ. Μανώλης Σειραγάκης, «Έργα και θεατρικές παραστάσεις γύρω από το πρόσωπο του Λόρδου Βύρωνα», *Λόρδος Βύρων. Ο λαμπρότερος των φιλελλήνων*, εφημ. *Η Καθημερινή*, *«Επτά Ημέρες»*, επιμέλεια αφιερώματος Κωστής Λιόντης, 25-26 Μαρτίου 2000.

[3] Μανώλης Σκουλούδης, *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, Δίφρος, 1964. Στο εξής, παραπέμπουμε στο βιβλίο μόνο με τον τίτλο του.

[4] Ο Άλκης Θρύλος εντοπίζει την τεχνική του «στιγμιότυπου» ως αρνητικό στοιχείο του έργου: «Ό,τι μας δείχνει ο κ. Σκουλούδης είναι πέντε στιγμές, πέντε στιγμιότυπα, της ζωής του Βύρωνα. Καθώς δεν συνδέονται μ' ένα μύθο, έστω κι' υποτυπώδη, καθώς δεν προβάλλουν μια σύγκρουση του Βύρωνα μ' έναν ορισμένο αντίπαλο, ή με το περιβάλλον, ή με τον εαυτό του, το ενδιαφέρον που προκαλούν είναι χαλαρό», βλ. Άλκης Θρύλος, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θίασος Μ. Κατράκη (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο): Μ. Σκουλούδη, *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σε πέντε πράξεις», *Νέα Εστία* 681 (15 Νοεμβρίου 1955), σ. 1526-1527 (= Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΣΤ΄, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σ. 478-482).

γενέτειρά του, και μόνο η τελευταία πράξη του έργου, που είναι και η τελευταία πράξη της ζωής του Μπάιρον, εκτυλίσσεται στην Ελλάδα, στο πολιορκημένο Μεσολόγγι. Σε κάθε πράξη χτίζεται σταδιακά ο χαρακτήρας και το ψυχολογικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα στηριχτεί η εξέλιξη του ιστορικού, πολιτικού και κοινωνικού προσώπου, που αντιμετωπίζεται καλλιτεχνικά όχι μόνο ως ο φιλέλληνας ήρωας και ο ρομαντικός επαναστάτης ποιητής που θυσιάστηκε για την ελευθερία των Ελλήνων, αλλά, πολύ περισσότερο, ως μια εύθραυστη και τρικυμισμένη ύπαρξη που βασανίζεται από εσωτερικές συγκρούσεις και ψυχικά απωθημένα.

Το σημάδι του Κάιν και η κακή μητέρα: η υπέρβαση της προδιαγεγραμμένης μοίρας;

Είναι χαρακτηριστική, ήδη από την πρώτη πράξη, η απελπισία του νεαρού Μπάιρον και η εμμονή που τον διακατέχει ότι η μοίρα του αλλά και η μοίρα όσων αγαπά είναι συνδεδεμένη με τον θάνατο. Η δυσμορφία του ποδιού του, που τον στιγμάτισε σύμφωνα με τα όσα γνωρίζουμε για τον βίο του από πολύ μικρή ηλικία, στο έργο του Σκουλούδη αποκτά διαστάσεις βαθύτατου ψυχικού τραύματος, που σημαδεύει τις ερωτικές και άλλες σχέσεις του ήρωα και επανέρχεται ως μόνιμη επωδός αυτοοικτιρμού σε κάθε στιγμή απογοήτευσης και αυτοκριτικής. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του Μπάιρον προς τη Μαίρη Τσάγουωρθ, τον νεανικό του έρωτα: «Θα το δείτε! Έτσι γίνεται πάντα! Τη βλέπω τη χαρά! Την αγγίζω! Της απλώνω τα χέρια και, ξάφνου!, ναι!... Ή προλαβαίνει να μου την αρπάξει ο χάρος, ή σκουντουφλάνε τα σακάτικα πόδια μου απάνω της και σωριάζομαι ο ίδιος νεκρός!»[5] Η πρώτη πράξη κλείνει, μάλιστα, με τον Μπάιρον να αναφωνεί σε κατάσταση μανίας – αφού έχει καταλάβει ότι η Μαίρη τον κοροϊδεύει: «*(πνιγμένος από αγωνία)* [...] Η Κόλαση! Είμαι προγραμμένος!... Κατάρα!... Είμαι ο Κάιν!... Είμαι ο Κάιν!... *(βγαίνει αριστερά σαν τρελός.)*»[6]

Το «σημάδι του Κάιν» επανέρχεται στη δεύτερη πράξη, όταν ο ήρωας επιστρέφει στον πύργο των Μπάιρον, αφού έχει προηγηθεί ένα ταξίδι του στην Ελλάδα, και πληροφορείται ότι μόλις πέθανε η μητέρα του. Τότε ξεσπά: «Όχι! Δε θέλω να κλάψω! Αυτή εκεί μ' έδερνε, με τυράννισε, με μισούσε και τη μισούσα! Τη φώναζα Αληκτώ, Μέγαιρα, Εριννύα! Ακόμα και τώρα, στ' αμάξι, συλλογιζόμουν με ποιο τρόπο θα την πέταγ' από τον πύργο!... Μα... τότες, γιατί χτυπούν τα σαγώνια μου;... Ποιος μου τσίμπησε ξαφνικά τα ρουθούνια και μούρχονται δάκρυα;!... Μάνα!... Μανούλα!...»[7] Στη συνέχεια, πιστεύοντας προς στιγμήν ότι βρήκε τη λύτρωση στον ξαφνικό έρωτα για την υπηρέτρια Πέγκη,[8] εξαιτίας της οποίας υποτίθεται ότι πέθανε η μητέρα του, της εξομολογείται: «[...] Τώρα που με χάδεψε το χέρι του Θεού στο κεφάλι, μεσ' στην καρδιά μου, ημέρεψε για πάντα ο Κάιν! Τώρα πια μπορώ να συγχωρνάω την ευτυχία των άλλων! Να μη ντρέπομαι για τα σακάτικα πόδια μου! Να βλέπω τις παρθένες και τα ωραία παιδόπουλα δίχως ν' ακολασταίνω μαζί τους!... [...]»[9] Στα παραπάνω σημεία του έργου, το στίγμα της χωλότητας –δηλαδή της σωματικής ανεπάρκειας– συσχετίζεται με τραύμα της σκληρής μάνας –που σηματοδοτεί την ψυχική ανεπάρκεια– και οι δύο αυτές «εκ γενετής» αναπηρίες-προγραφές επιστρατεύονται από τον συγγραφέα για να ψυχογρα-

[5] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 22.

[6] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 27, βλ. και σ. 21.

[7] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 38.

[8] Η Πέγκη, η αφελής υπηρέτρια της Α΄ πράξης, πληροφορούμαστε ότι δολοφονείται από χτυπήματα της φρουράς στην Γ΄ πράξη, λόγω της συμμετοχής της στην εξέγερση των κλωστοϋφαντουργών στο Νότιγχαμ, των «λουδιστών», όπως ονομάστηκαν, που αντιδρούσαν στην εκβιομηχάνιση της περιοχής καταστρέφοντας τις μηχανές. Σύμφωνα με τη βιογραφία του, το 1812 ο Μπάιρον εκφωνεί έναν επαναστατικό λόγο στη Βουλή των Λόρδων εναντίον του νόμου που όριζε την ποινή του θανάτου στους «λουδιστές», περιγράφοντας την εξαθλίωση της ζωής των απόκληρων του Νότιγχαμ και προκαλώντας τη δυσμένεια του Κοινοβουλίου αλλά και τον ενθουσιασμό του κόσμου. Βλ. σχετικά Γρ. Κασιμάτης, «Ο Λόρδος Βύρων και τα ιδεολογικά ρεύματα της εποχής του», *Νέα Εστία* 95 (1127) (15 Ιουνίου 1974), σ. 788-798.

[9] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 41.

φήσουν τον ήρωα, να αιτιολογήσουν την ερωτική ιδιομορφία του, ίσως και να προοικονομήσουν το ηρωικό του τέλος.[10]

Στη συνέχεια, στην τέταρτη πράξη, όταν ο Σουλιώτης Δημήτρης Ζωγράφος, πιστός ακόλουθος του Μπάιρον, γονατίζει και του αγκαλιάζει τα πόδια ευχαριστώντας τον για μια δωρεά του, εκείνος φωνάζει με τρόμο: «Μη, τα πόδια μου! Είναι κουτσή η λεβεντιά της Αγγλίας! [...]»[11] Ενώ, στην τελευταία πράξη, στο Μεσολόγγι, ο ήρωας αυτοσαρκαζόμενος επανέρχεται στο θέμα της χωλότητας, λέγοντας στον σύντροφό του Πιέτρο Γκάμπα: «Φυσικά, σαν αρχιστράτηγό τους, που με έκαναν, αναγνωρίζω πως έχω ένα μεγάλο προσόν: Είμαι κουτσός, Πιέτρο, και δε θα μπορώ να το σκάω εύκολα 'πό τη μάχη...»[12]

Το θέμα της κακής μητέρας και η αναπηρία του ποδιού, το «σημάδι του Κάιν»,[13] συνδέονται μεταξύ τους και αποδίδονται σε μια απάνθρωπη μοίρα που καταδιώκει τον Μπάιρον από τη γέννησή του και τον οδηγεί αναπόδραστα προς έναν προδιαγεγραμμένο θάνατο. Στο έργο του Σκουλούδη συσχετίζονται από τον ίδιο τον ήρωα με μια νευρωτική ενοχή, η οποία δεν κατονομάζεται, αλλά υπονοείται ως απόρροια του τρόπου με τον οποίο ο Μπάιρον πιστεύει ότι τον αντιμετωπίζουν οι άλλοι, δηλαδή με την απόρριψη.[14] «[...] Όχι!! Ο Κάιν δεν είναι φονιάς! Είναι ένας αδικημένος που αντιστάθηκε! [...] Ο Θεός που προκαλεί και γελά, αυτός –ναι!– αυτός είναι ο προγραμμένος! Αυτός είναι ο πραγματικός δολοφόνος του Άβελ!! Αυτός μονάχα αξίζει την κόλαση που έστησε για τους άλλους!... [...]»[15] Ο ήρωας επιζητά τη σωτηρία από την ενοχή, την οποία όμως, σύμφωνα με τα λόγια του, δεν μπορεί να περιμένει από έναν άδικο και απειλητικό Θεό που στήνει παγίδες στους ανθρώπους για να τους οδηγήσει στην Κόλαση, ενώ εκείνος παραμένει αλώβητος και αδιαφιλονίκητα αθώος. Αυτοπαρουσιάζεται, από αυτή την άποψη, ο Μπάιρον ως ένας τραγικός ήρωας που αδυνατεί να αντισταθεί στη μοίρα του και προκαθορίζεται από αυτή.

Αποπειράται με ρομαντική αφέλεια να βρει λύτρωση σε καταδικασμένες εκ των προτέρων ερωτικές σχέσεις, είτε με τη Μαίρη Τσάγουωρθ, που τον περιπαίζει, είτε με την αγρότισσα Πέγκη, που δεν είναι καθόλου αθώα όσον αφορά τον αποδεκτό για τα ήθη της Αγγλίας έρωτα, είτε με την ετεροθαλή αδερφή του, Αυγούστα, η οποία αποδεικνύεται ως η μόνη κατάλληλη για να χειριστεί τη βυρωνική ιδιοσυγκρασία, είτε, τέλος, με την Ανναμπέλλα Μίλμπανκ, την οποία θα παντρευτεί ελπίζοντας να εξαγνιστεί και να λυτρωθεί από τα πάθη του. Ενοχική παρουσιάζεται στο δράμα η βίωση των υποτιθέμενων ερώτων από τον Μπάιρον, με το τραύμα της μητέρας να καταλύει κάθε δυνατότητα πλήρωσης και ανύψωσης μέσω της ένωσης με τον άλλο: «Πάρ' το απόφαση, Φλέτσερ. Εγώ είμαι στον κόσμο των ζωντανών ένας ξένος. [...]»[16] Για τον Μπάιρον του Σκουλούδη, η κόλαση μπορεί να είναι οι άλλοι, όμως αυτή την κόλαση τη δημιούργησε ένας πανούργος Θεός. Διαφαίνεται εδώ ένας διάλογος του συγγραφέα με τις απόψεις τόσο του Νίτσε όσο και των άθεων υπαρξιστών και, ιδιαίτερα, με τον προβληματισμό του J. P. Sartre στο έργο του *Huis-clos* (1944), περί προκαθορισμένης μοίρας και της ελευθερίας του ατόμου να υπερβεί το πεπρωμένο με τις πράξεις του. Είναι πραγματικά ο Μπάιρον ένας ήρωας παραδομένος στη μοίρα του, ή καταφέρνει τελικά να την καθορίσει ο ίδιος με βάση την προσωπική του ηθική και επιλογές που απορρέουν από αυτή; Αν

---

[10] Για το θέμα της πάθησης του σώματος ως παράγοντα υπαρξιακού και κοινωνικού αυτοκαθορισμού και ετεροκαθορισμού του πάσχοντος υποκειμένου, βλ. Erving Goffman, *Το Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (εισαγωγή-μετάφραση Δήμητρα Μακρυνιώτη), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001.

[11] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 85.

[12] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 114.

[13] Το σημάδι που έθεσε ο Θεός στον Κάιν, τον πρώτο δολοφόνο και ταυτόχρονα αδελφοκτόνο της Βίβλου, ήταν ένδειξη της αμαρτίας του, σήμαινε όμως, επίσης, ότι κανείς δεν έπρεπε να σκοτώσει τον αμαρτωλό (*Γένεση*, κεφ. 4). Θυμίζουμε ότι το 1821 ο Βύρων συνέθεσε το ποιητικό δράμα *Κάιν. Ένα μυστήριο*.

[14] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 114. Μάλιστα, είναι επαναλαμβανόμενη στο έργο η πεποίθηση του ήρωα ότι θα πεθάνει νέος, στα τριάντα εφτά του, όπως είχε προφητεύσει κάποια Μίσες Γουίλλιαμς.

[15] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 22-23.

[16] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 98.

υπερτερεί η δεύτερη εκδοχή, τότε οι επιλογές του αντανακλούν έναν επαναστάτη ανθρωπιστή, έναν πραγματικό ήρωα που πέθανε για το ιδανικό της ελευθερίας και της αυτοδιάθεσης ενός λαού και όχι απλώς μια ρομαντική και βασανισμένη ψυχή που έδρασε μάλλον ανεπίγνωστα.

Η ψυχική ερημία και η απόλυτη αποξένωση θα τον οδηγήσουν, στο τέλος της τέταρτης πράξης, στην απόφαση να αντισταθεί στην υποκρισία που απειλεί την ίδια του την ύπαρξη και να υπερβεί τις αδυναμίες του: «[...] Μισώ την υποκριτική φάρα τους! Κι αν ντρέπουμαι για κάτι είναι που δεν είχα τη δύναμη ως τώρα να ξεκολλήσω από πάνω μου την επιφανειακή της γυαλιστεράδα! Όμως, τώρα, θέλω ν' αναστηθώ. Θέλω ν' αναστηθώ, κύριοι! [...]»[17] Η πέμπτη πράξη θα βρει τον Μπάιρον στο Μεσολόγγι, με εύθραυστη υγεία, να οδηγείται προς τον θάνατο αλλά και προς την προσωπική του απελευθέρωση από το σημάδι του Κάιν, η οποία θα οφείλεται στην αυτοθυσία του για την απελευθέρωση των Ελλήνων. Στο μυαλό του ήρωα, που πάντα υπήρξε ξένος προς τους υποκριτές και φιλοχρήματους συμπατριώτες του, ο θάνατός του είναι ένα είδος δικαίωσης με τους δικούς τους όρους αλλά και «όπως αυτοί καταλαβαίνουν»: «Τώρα θα δείξω στον κόσμο τι αξίζει ένας κουτσός διάβολος σαν εμένα!... Για σκέψου!: Οι παμπόνηροι Σάυλωκ του Σίτι, στο Λονδίνο, ποντάρουν σε μένα, έναν ποιητή, τα κεφάλαιά τους! Δεν είναι αστείο;»[18] Είναι, όμως, πάνω απ' όλα, η λύτρωση από την προγραμμένη μοίρα του, από τη στιγματισμένη ταυτότητα και την απαξίωση του εαυτού. Στα τελευταία του λόγια, θα αναδειχθεί ξεκάθαρα πλέον η βαθύτερη ανάγκη του να πιστέψει ότι αξίζει να αγαπηθεί: «[...] Ω! Νομίζω πως αφήνω στον κόσμο κάτι... κάτι που αξίζει να αγαπηθεί!... Και τώρα... τώρα θέλω να κοιμηθώ...»[19]

Ζητήματα πρόσληψης του έργου και του ήρωα

Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα του Μανώλη Σκουλούδη κινείται στα όρια των ειδών: διαθέτει στοιχεία ιστορικού δράματος και «δραματικής βιογραφίας»,[20] καθώς στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα της εποχής και στον βίο του Μπάιρον, τα οποία άντλησε, κυρίως, από τη δίτομη βιογραφία του André Maurois, με τίτλο *Byron*, του 1930· διαθέτει όμως και έντονα χαρακτηριστικά ψυχολογικού δράματος, καθώς το ιστορικό υλικό καθίσταται το πλαίσιο για εμβάθυνση στον εσωτερικό κόσμο και στην υπαρξιακή αγωνία του χαρακτήρα, οι έντονες ψυχικές διακυμάνσεις του οποίου (τραύματα, απωθημένα, ενοχές, αποξένωση, μανίες και άλλα) φωτίζουν ή συσκοτίζουν την ιστορικότητά του και αποκτούν καθολική και διαχρονική σημασία – και για τον δραματουργό Σκουλούδη, που λόγω μιας εγχείρησης στην παιδική ηλικία ήταν και ο ίδιος χωλός.[21] Και, βέβαια, το έργο τιτλοφορείται «τραγωδία», καθώς ο ήρωας παρουσιάζεται ως θύμα μιας ανώτερης μοίρας, παραμένει όμως ως το τέλος η διερώτηση αν καταφέρνει τελικά να της αντισταθεί, να την ξεγελάσει και να γίνει κύριος του εαυτού του ή αν το τέλος του δεν είναι παρά η τραγική κατάληξη ενός προαναγγελθέντος, αναπόδραστου πεπρωμένου.

Ενδιαφέρει, επομένως, να εξετάσουμε πώς υποδέχτηκε η θεατρική κριτική της εποχής την παράσταση του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου τον Νοέμβριο του 1955, σε μια ιδιαίτερη πολιτική και

---

[17] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 102-103.

[18] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 115.

[19] *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σ. 131.

[20] Ειδολογικός χαρακτηρισμός του Μ. Ραυτόπουλου, βλ. Μ. Ραυτόπουλος, «"Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" (Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς), Μανώλη Σκουλούδη: *Η τραγωδία του λόρδου Μπάυρον*», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 2, τχ. 11 (Νοέμβριος 1955), σ. 420-422.

[21] Βλ. και Raizis, «Lord Byron in Greek Drama», σ. 464: «[...] a lower-leg deformity caused him [Skouloudis] a pronounced limping when he was a child. This fact, plus idiosyncratic traits [...] made him develop insights to probe the psyche of Byron. Thus, although *The Tragedy of Lord Byron* largely depends on Maurois for plot material, it was Skouloudis's own personality that enabled him to interpret and present Byron's character in the impressive way he did. He is a psychological drama, a portrait of Byron wherein hereditary and inner factors offered motivation for behavior and attitudes which were inherent and self-centred rather than conditioned by external events».

ιστορική συγκυρία, δύο μόλις μήνες μετά τα Σεπτεμβριανά και το πογκρόμ κατά των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης: Καραγάτσης, Τερζάκης, Πλωρίτης, Θρύλος και Ραυτόπουλος, μεταξύ άλλων, έγραψαν κριτικά σημειώματα για την παράσταση στον Τύπο της εποχής. Θα εστιάσουμε την προσοχή μας στις πιο ενδιαφέρουσες επισημάνσεις τους, στα κοινά σημεία αλλά και στις διαφορετικές τοποθετήσεις τους.

Κατ' αρχάς, οι εν λόγω κριτικοί πιθανότατα δεν είχαν τη δυνατότητα να διαβάσουν το ανέκδοτο τότε έργο. Ωστόσο, στο σύνολό τους, όλοι αναγνώρισαν εξαρχής την αξία του. Ο Καραγάτσης ξεκινά το κείμενό του μιλώντας για «ένα από τα ελάχιστα έργα αξίας της ελληνικής μας παραγωγής».[22] Ο Τερζάκης επαινεί «–και ζωηρά– την υπερηφάνεια πρώτα-πρώτα του συγγραφέα, που αντί να υποταχτεί στα καθιερωμένα σχήματα του ελληνικού θεάτρου, αυτά που πεδικλώνουν τη δραστηριότητά του κι' οδηγούν σε μια βαθμιαία αλλά και σταθερή αποβλάκωση, τραβάει έναν δρόμο δικό του, όπως τον θέλει ο ίδιος κι' όπως τον πιστεύει».[23] Ο Βαρίκας επισημαίνει και αυτός «την προσπάθεια του συγγραφέα να ξεφύγη από το τέλμα μέσα στο οποίον κινείται η σύγχρονη θεατρική μας παραγωγή» και θεωρεί ότι η παράσταση αποκτά «τη σημασία ενός θεατρικού σχεδόν γεγονότος».[24] Ο Άλκης Θρύλος (Ελένη Νεγρεπόντη-Ουράνη) το χαρακτηρίζει ως «ένα από τα καλύτερα θεατρικά έργα που έχουν γραφεί τα τελευταία χρόνια»,[25] ενώ ο Πλωρίτης ως «ένα από τα πιο σημαντικά –[...] τα πιο αντρίκια– δείγματα του νεότατου ελληνικού θεάτρου».[26] Τέλος, ο Ραυτόπουλος, αν και θα ασκήσει έντονη κριτική στο έργο, αναγνωρίζει μια «εργασία ανώτερων προθέσεων που ξεφεύγει από το μέσο επίπεδο της θεατρικής μας παραγωγής τα τελευταία χρόνια».[27]

Η υπονοούμενη αντίθεση σε μια ηθογραφικού τύπου θεατρική γραφή συνδυάζεται με αιχμηρά σχόλια προς το Εθνικό Θέατρο για το γεγονός ότι δεν ενέταξε ένα τόσο αξιόλογο νεοελληνικό δράμα στο ρεπερτόριό του. Ο Καραγάτσης ασκεί δριμεία και εκτενή κριτική στους διευθύνοντες του εθνικού και επιχορηγούμενου φορέα, οι οποίοι χαρακτηρίζονται «στερημένοι από κριτική αυτοπεποίθηση και γενναιότητα στην ανάληψη ευθυνών». Και συνεχίζει ο Καραγάτσης, σε έντονα δηκτικό ύφος: «Μη μπορώντας να προεξοφλήσουν μια σίγουρη πνευματική επιτυχία, ή να επωμισθούν θαρραλέα μιαν απίθανη αποτυχία, προτιμούν να νίψουν τας χείρας των. [...] Γιατί πώς να ομολογήσει η τέως διεύθυνσις, τον εξής μύχιο στοχασμό της: "Αν ανεβάσω Σκουλούδη κι αποτύχη, την ευθύνη θα την επιρρίψουν σε μένα, κι όχι στον Σκουλούδη. Ανεβάζω, λοιπόν, Ανούιγ, που είναι φίρμα διεθνής. Αν αποτύχει, την ευθύνη δεν θα την έχω εγώ, αλλά ο Ανούιγ. Κι ύστερα, είναι δυσάρεστο να δημιουργούνται νέες θεατρικές αξίες στον τόπο μας. Όσο λιγότεροι είμαστε πατενταρισμένοι, τόσο το καλύτερο».[28] Το Εθνικό δεν θα ξεφύγει ούτε από τα βέλη του Πλωρίτη, ο οποίος απορεί «γιατί το Εθνικό Θέατρο δεν το περιέλαβε στο δραματολόγιό του, την ώρα που όχι λίγα φληναφήματα ξένης κατασκευής αξιώθηκαν της στέγης του».[29] Έμμεση είναι η αιχμή του Θρύλου για το έλλειμμα του Εθνικού: «Αν ο κ. Κατράκης ανοίξει στους συγγραφείς τη σκηνή που ποθούν και χρειάζονται, θα προσφέρει σημαντική υπηρεσία. Είναι ακόμα άξιος πολλής τιμής γιατί ενώ το έργο του κ. Σκουλού-

[22] Μ. Καραγάτσης, «Ο Λόρδος Μπάυρον του Μανώλη Σκουλούδη», εφημ. *Η Βραδυνή*, 8 Νοεμβρίου 1955 (= Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, εισαγωγή-επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999, σ. 405-407).

[23] Άγγελος Τερζάκης, «*Η τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον*. Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς», εφημ. *Το Βήμα*, 2 Νοεμβρίου 1955.

[24] Β. Βαρίκας, εφημ. *Τα Νέα*, 3 Νοεμβρίου 1955.

[25] Θρύλος, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θίασος Μ. Κατράκη (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο): Μ. Σκουλούδη, *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα, σε πέντε πράξεις*».

[26] Μ. Πλωρίτης, «*Η τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον*. Από το "Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" στο Δημοτικό Πειραιώς», εφημ. *Ελευθερία*, 6 Νοεμβρίου 1955.

[27] Ραυτόπουλος, «"Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" (Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς), Μανώλη Σκουλούδη: *Η τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον*».

[28] Καραγάτσης, «Ο Λόρδος Μπάυρον του Μανώλη Σκουλούδη».

[29] Πλωρίτης, «*Η τραγωδία του λόρδου Μπάυρον*. Από το "Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" στο Δημοτικό Πειραιώς».

δη απαιτούσε για ν' ανεβεί και πολλούς κόπους και πολλά έξοδα, κ' ο θίασός του δεν έχει επιχορήγηση, το υπηρέτησε χωρίς καμιά φειδώ».[30]

Επισημαίνουμε ότι την ίδια ακριβώς περίοδο, 1955-1956, εγκαινιάζεται η Δευτέρα Σκηνή του Εθνικού, της οποίας, σύμφωνα με τον τότε Διευθυντή, Αιμίλιο Χουρμούζιο, «κυρία αποστολή [...] είναι η ενίσχυσις της ελληνικής δραματικής τέχνης και συγκεκριμένως της θεατρικής επιδόσεως των νέων».[31] Τον Δεκέμβριο του 1955, εξάλλου, η αυξημένη επιχορήγηση που λαμβάνει το Εθνικό θα δώσει το εναρκτήριο λάκτισμα για την άσκηση οξείας κριτικής σχετικά με τον «άνισο ανταγωνισμό του ελεύθερου θεάτρου με την κρατική σκηνή» και την παραμέληση του ιδρυτικού σκοπού του, που είναι το ανέβασμα ελληνικών έργων.[32] Μάλιστα, και ο ίδιος ο Σκουλούδης θα πάρει σαφή θέση, μόλις δύο μήνες μετά την πρεμιέρα της τραγωδίας του, καταγγέλλοντας το Εθνικό ως «ένα υδροκεφαλικό πρακτορείον πλασαρίσματος ξένων έργων και αποκλεισμού των Ελλήνων».[33]

Από τη συγκριτική ανάλυση των κριτικών προκύπτει, εξάλλου, ένα ζήτημα που σχετίζεται με το περιεχόμενο του έργου και το ειδολογικό μεταίχμιο στο οποίο κινείται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εδώ τα κείμενα των Τερζάκη, Θρύλου και Ραυτόπουλου, καθώς και η πολύ μεταγενέστερη μελέτη «Lord Byron in Greek Drama» του βυρωνιστή καθηγητή Μάριου-Βύρωνα Ραΐζη,[34] ο οποίος όμως είχε παρακολουθήσει την παράσταση του 1956. Το βασικότερο ερώτημα που θέτουν τα τέσσερα κριτικά κείμενα αφορά τη δραματικότητα του έργου: ο Τερζάκης και ο Ραΐζης τονίζουν τις δραματικές αρετές του, ενώ ο Ραυτόπουλος και ο Θρύλος καταθέτουν αντίθετη άποψη.

Ειδικότερα, ο Τερζάκης, συγγραφέας των ψυχικών, υπαρξιακών τοπίων και της σύγκρουσης του ατόμου με την κοινωνική υποκρισία, υπερθεματίζει την ψυχογραφική διάθεση του δράματος, το οποίο χαρακτηρίζει ως «εν δράσει ψυχογραφία», που αντιστέκεται στα θεατρικά στερεότυπα της εποχής: «[...] το έργο που ο κ. Σκουλούδης έχει αφιερώσει στον Μπάιρον δεν είναι μια θεατρική βιογραφία του ποιητή. Είναι κάτι καλύτερο: Προβολή του προσωπικού του δράματος, πλαστική ερμηνεία της ταραγμένης, συχνά αλλοπρόσαλλης και πάντοτε βασανισμένης αυτής ψυχής. Έτσι εκείνο που δίνει ενότητα στο έργο, αν δεν είναι –όπως γίνεται κατά κανόνα– ο μύθος, είναι η εν δράσει ψυχογραφία του ήρωα. [...] Εκείνο που πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα είναι το ισχυρότατο θεατρικό του αισθητήριο. Ο κ. Σκουλούδης ξέρει όχι μόνο να οργανώσει μια πράξη, μια σκηνή, αλλά και γράφει έναν διάλογο που είναι δραματικός διάλογος κι' όχι κουβεντολόι. [...] Εννοώ όλες εκείνες τις αποχρώσεις, τα σχήματα και τις μεταπτώσεις που θερμαίνουν μια στιγμή, ένα πρόσωπο, και φανερώνουν τη γνήσια συγγραφική ιδιοσυγκρασία. [...] Συνολικά, έχουμε να κάνουμε με το έργο ενός συγγραφέα κι όχι ενός κατασκευαστή».[35] Αρκετά χρόνια μετά, ο Ραΐζης τονίζει ότι «η ψυχολογική ερμηνεία του Σκουλούδη έχει αποφύγει τα τεχνάσματα και τις προκαταλήψεις των Νατουραλιστών» και θεωρεί ότι πρόκειται για ένα «ψυχολογικό δράμα», «μια τραγωδία, στ' αλήθεια, καθώς ο Ποιητής πεθαίνει, ειρωνικά, όταν ο Άνθρωπος "καθαρίζεται" από το "στίγμα του Κάιν"». Για τον Ραΐζη, «μια βαθιά αίσθηση αριστοτελικής "καθάρσεως" βιώνεται στο τέλος της *Τραγωδίας του Λόρδου Βύρωνα*. Αμαρτίες και λάθη ξεχνιούνται, συγχωρούνται. Η δικαίωση έρχεται, όμως το

---

[30] Θρύλος, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θίασος Μ. Κατράκη (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο): Μ. Σκουλούδη, *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα*, σε πέντε πράξεις».

[31] Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Από το θέατρον: Η Δευτέρα Σκηνή», εφημ. *Η Καθημερινή*, 19 Ιανουαρίου 1956. Αντλούμε την αναφορά από το πολύ κατατοπιστικό κείμενο της Μαρίας Σεχοπούλου, «Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της Δευτέρας Σκηνής του Αιμίλιου Χουρμούζιου», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 518, υποσ. 20.

[32] Σεχοπούλου, «Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της Δευτέρας Σκηνής του Αιμίλιου Χουρμούζιου», σ. 520.

[33] Δημοσιεύεται στην εφημ. *Τα Νέα*, 17 Ιανουαρίου 1956, σ. 522.

[34] Raizis, «Lord Byron in Greek Drama».

[35] Τερζάκης, «*Η τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον*. Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς».

τίμημα είναι πολύ υψηλό – ο θάνατος μετά από την απελευθέρωσή του αλλά πριν από την απελευθέρωση της Ελλάδας».[36]

Ο Ραυτόπουλος, εκφραστής της αριστερής, μαρξιστικής κριτικής στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, τοποθετείται στον αντίποδα της ψυχογραφικής προσέγγισης του έργου και θεωρεί πως ο συγγραφέας είδε τη μορφή του Μπάιρον «σαν ευκαιρία άσκησης δραματικής δεξιοτεχνίας», δημιουργώντας «πλήθος σκηνές αξιόλογης δραματικής έντασης», όμως «η σύγκρουση για τη σύγκρουση» έγινε για τον Σκουλούδη «αυτοσκοπός», με αποτέλεσμα να μην «πραγματοποιείται η ανταλλαγή ψυχικής ενέργειας ανάμεσα στην σκηνή και την πλατεία [...] που εξυψώνει τον θεατή ως τον ήρωα κάνοντάς τον μέτοχο στα πάθη του και την κάθαρσή τους».[37] Για τον Ραυτόπουλο, ο Σκουλούδης δεν μπόρεσε να δει ότι «άλλο πράγμα είναι ο Μπάυρον-ιστορικό πρόσωπο και άλλο ο Μπάυρον-ήρωας που μπορεί να σταθεί σε μια σημερινή σκηνή», και έτσι δημιούργησε μια «ψυχική νεκροψία», η οποία δεν αποτύπωσε «την επανάσταση [του ήρωα] εναντίον της συμβατικής ηθικής της τάξης του, εναντίον του απάνθρωπου καθεστώτος της ιμπεριαλιστικής Αγγλίας» και δεν ανέδειξε «την ηθική αξία της πράξης του» που «καταξιώνει τον ήρωα» και τον καθιστά συλλογικό σύμβολο, πέρα από την προσωπική του τραγωδία.

Ο Άλκης Θρύλος, τέλος, κρίνει ότι «λείπει από το έργο η δραματικότητα, η δραματική σύγκρουση», ενώ «οι εικόνες τοποθετούνται η μια πλάι στην άλλη· δεν απορρέουν η μια από την άλλη· δεν προάγουν τη δράση [...] παραμένουν στατικές. Στατική είναι και η τελευταία εικόνα του θανάτου του Βύρωνα στο Μεσολόγγι. Δεν αποτελεί κάθαρση». Έχει ενδιαφέρον, εξάλλου, ότι ο κριτικός προβάλλει μια διαφορετική εκδοχή των προθέσεων του Βύρωνα, η οποία θεωρεί ότι λείπει από την τραγωδία του Σκουλούδη: «Νομίζω ότι δεν τόλμησε να τονίσει αρκετά ότι ο Βύρων δεν ήρθε στην Ελλάδα παρακινημένος από ηρωική διάθεση ούτε και γιατί ιδιαίτερα συμπαθούσε τους Έλληνες. Ήρθε γιατί όλη η διαγωγή του, και προπάντων η σχέση του με την αδερφή του, τον είχαν καταστήσει ανεπιθύμητο στην Αγγλία και πιθανόν και γιατί τον ώθησε η φιλοδοξία ν' ανακηρυχθή Βασιλεύς των Ελλήνων. Ο κ. Σκουλούδης δεν είχε το θάρρος να γκρεμίση κατηγορηματικά ινδάλματα. [...] Το αποτέλεσμα είναι η τελευταία πράξη να μην είναι τίποτε άλλο παρά μια περιγραφή αγκομαχητού και θανάτου, σχεδόν ανεξάρτητη από τα όσα προηγήθηκαν, σχεδόν αυτοτελής, να μην είναι καθόλου μια δραματική συνέχεια και κατάληξη». Τέλος, ο Θρύλος, από τη δική του σκοπιά, αναρωτιέται «γιατί παρέβλεψε, γιατί λησμόνησε ο κ. Σκουλούδης ότι ο Βύρων είταν και ποιητής, είταν προπάντων ποιητής, είταν ένας ποιητής;»[38]

Συμπερασματικά, το ζήτημα της πρόσληψης σχετίζεται με τον ορίζοντα προσδοκιών του κάθε κριτικού και της εποχής του, με την ιδεολογική και αισθητική τοποθέτηση που ο καθένας προβάλλει στο έργο. Στην περίπτωση της *Τραγωδίας του Λόρδου Βύρωνα* διαπιστώνουμε ότι οι εκάστοτε κριτικές «αναγνώσεις» της παράστασης διίστανται όσον αφορά καίρια ερωτήματα, όπως της δραματικότητας, της καθάρσεως, της ειδολογικής κατάταξης και άλλων. Οι σταχυολογημένες εκφράσεις «εν δράσει ψυχογραφία», «ψυχολογικό δράμα» και «ψυχική νεκροψία» είναι ενδεικτικές της διάστασης των παραπάνω κριτικών αποτιμήσεων. Αντανακλούν, όμως, σε δεύτερο επίπεδο, τα κριτικά αυτά σημειώματα και την πρόσληψη της προσωπικότητας του ίδιου του ήρωα, του Μπάιρον ως ιστορικής προσωπικότητας, αλλά και του μύθου που τον συνοδεύει. Επαναστάτης και ασυμβίβαστος, ή φιλό-

[36] Raizis, «Lord Byron in Greek Drama», σ. 465: «Skouloudis's play is a tragedy indeed, for the Poet dies, ironically when the Man is "cleansed" of his "Cain stigma" [...] A profound sense of Aristotelian *catharsis* is experienced at the end of *The Tragedy of Lord Byron*. Sinns and errors are forgotten, excused. Vindication has come, but the price paid is too high – death after his personal liberation but before the liberation of Hellas».

[37] Ραυτόπουλος, «"Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" (Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς), Μανώλη Σκουλούδη: *Η τραγωδία του λόρδου Μπάυρον*».

[38] Θρύλος, «Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θίασος Μ. Κατράκη (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο): Μ. Σκουλούδη, *Η τραγωδία του Λόρδου Βύρωνα, σε πέντε πράξεις*».

δοξος και ιδιοτελής; Προϊόν της τάξης του και της εποχής του, κυρίως, ή προπάντων Ποιητής; Θύμα της κληρονομικότητας και της μοίρας, ή συνειδητός ήρωας; Και ούτω καθεξής. Σε κάθε περίπτωση, όλοι οι κριτικοί συμφωνούν κατ' αρχάς στην αξία του έργου, αυτοτελώς αλλά και συγκριτικά με τη σύγχρονή του νεοελληνική παραγωγή, και κατά δεύτερον στη δισυπόστατη και αντιφατική, εωσφορική και αγγελική προσωπικότητα του λόρδου Βύρωνα.[39]

[39] Ο ίδιος ο Σκουλούδης, στο σημείωμα του προγράμματος της παράστασης, αναφέρεται στις αντιθέσεις του «ιδιόρρυθμα τραγικού» ήρωά του και στον εσωτερικό διχασμό μιας μορφής «που διασταυρώνει μες στη ψυχή της έναν Ιησού Χριστό μ' έναν πρίγκιπα Σταυρόγκιν». Αντλούμε την επισήμανση από το χ.σ., «Οι τελευταίες παραστάσεις του Κατράκη», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη. Μηνιαίο Δελτίο της «Τέχνης» Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας 3* (περίοδος Α΄, Ιούνιος 1956), σ. 46-47. Ενδιαφέρον έχουν, εξάλλου, οι τελευταίες φράσεις του αρθρογράφου: «Ο συγγραφέας σταμάτησε, νομίζουμε, στην ανάλυση, ψυχογράφησε τον Μπάιρον και τον παρουσίασε σαν φαινόμενο ψυχολογικό, δεν κατόρθωσε όμως να πείση στη σύνθεση που θέλησε να επιχειρήση. [...] Και στον Πειραιά και εδώ [στη Θεσσαλονίκη] –μολονότι διαφημίστηκε και για την περίπτωση και ως "αντιβρετανικό"– το έργο δεν "έπιασε" και κατέβηκε πολύ νωρίτερα από την αρχική πρόβλεψη [...]».

Θεατρική σκηνή και ιστορική μνήμη στο έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Δ. Σολωμού

Δήμητρα Αναστασιάδου
anastasiadid@gmail.com

Abstract

The poem *The Free Besieged* by Dionysios Solomos, dedicated to the siege and Exodus of Mesologgi, is a poem of high aesthetic value, a print of historic memory, which is frequently dramatized on stage.

Mesologgi, having stood up against all the ongoing sieges –through battles, hard ships and lack of supplies during the years of 1825-1826–, chooses heroically not to surrender but to remain free, setting a historic example, unique in the history of Greece.

Dionysios Solomos recreates the action poetically, following the historic events. His fragmentary speech, the semi-finished depictions and the poet's contemplations promote the dramatic and lyrical narration and make good use of the folk and colloquial tradition. The search for the definition of national identity arises from the contradictions of romanticism and tough reality, the apotheosis of spring nature and death, and finally the heroic excess of the warriors and civilians' limits.

Poetry and History are met on the theatre stage throughout the ages to form the historic memory and conscience.

This essay is expecting to give answers to the following questions:

- Which elements consist the source of the graphic language of the text and in which ways is this language optimized?
- How is the work perceived in more modern plays? (reference in typical plays)
- How does the theatre stage become a stage of historic memory, developing national ideals and raking up such a painful event?

Ο Διονύσιος Σολωμός είναι ο ποιητής των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* (1826-1844), των ηρώων, της Εξόδου, των εμβλημάτων, των ύμνων, των σχολικών μας εορτών, των θεατρικών παραστάσεων, των εθνικών επετείων. Παράλληλα είναι ο ποιητής της ελληνικής γλώσσας, της ιστορικής μνήμης, της ελεύθερης βούλησης, της φύσης και του τόπου, της θυσίας, του τάφου και της σιωπής. Μνημονεύει το ιστορικό γεγονός της Εξόδου, δραματικά «σαν αυτόπτης μάρτυρας»[1] «μέσα από αφηγήσεις, ασύνδετα θέματα, σκηνές, επεισόδια και μονολόγους».[2] Μετατρέποντας το ζήτημα της ελευθερίας ως χρέος,[3] ως θυσία και ως προσευχή. Από τότε μέχρι σήμερα στις ετήσιες επετείους – τις Εορτές της Εξόδου–, στις γωνιές της πόλης, πάνω σε τοίχους και πλατείες, συντροφεύει ποιητικά τις αναπαραστάσεις της ιστορικής μνήμης και η ποίησή του γίνεται αρωγός της ιστορικής αλήθειας.

Το Μεσολόγγι καταγράφεται ως τόπος μνήμης,[4] ως ιστορία προσωπικής εμπειρίας[5] από ιστορικούς όπως ο Κασομούλης[6] και ο Μάγερ,[7] ως ζωγραφική σκηνή από εικαστικούς –Θ. Βρυζάκης, Ε. Ντελακρουά–, ως ποιητικός τόπος από τους ποιητές Κάλβο, Βαλαωρίτη αλλά και Ουγκώ.[8] Όμως το μέγεθος της ήττας και η ανάδειξη της ηρωικής πλευράς της ήττας παραδίδεται από τον Δ. Σολωμό ως «συντριβή»,[9] ως «προφορική μαρτυρία»,[10] ως κείμενο ιστορικού ντοκουμέντου με ποιητική γραφή, «δημιουργώντας έτσι την πρώτη μεγάλη ποιητική μαρτυρία για το εικοσιένα».[11]

Ο Σολωμός γράφει ιστορία «στη σκιά των πραγμάτων»[12] και μας μιλά για τη θυσία των ελεύθερων πολιορκημένων, την κατάκτηση της πνευματικής ελευθερίας, την υπέρβαση των ορίων, το ήθος των αγωνιστών στο φυσικό τοπίο της άνοιξης. Πρώτος ο Σολωμός σκηνοθετεί την Ιστορία, αποδίδοντας στον τόπο το περιεχόμενό του, γράφει το έργο –περίπου για είκοσι χρόνια και δεν το ολοκληρώνει ποτέ– σαν ένα είδος προφητικού θρήνου[13] (Α΄ σχεδίασμα 1826), μονολόγου και αφηγήσεων (Β΄ Σχεδίασμα 1833-1844), ως ένα ποίημα με ιστορική συνέχεια (Γ΄ Σχεδίασμα 1844-τέλος) και τραγικό τέλος, την Έξοδο. Ο αποσπασματικός λόγος, τα ημιτελή σχεδιάσματα και οι στοχα-

---

[1] Μαρία Δεληβοριά, *Ο αγώνας του ’21 και η υπομόνευσή του. Οι σύγχρονες μαρτυρίες και η Κρίση του Σολωμού*, Άγρας, Αθήνα 2012, σ. 20-21.

[2] Γεώργιος Βελούδης, «Εισαγωγή: Η πορεία του έργου», *Διονύσιος Σολωμός*, *Ποιήματα και Πεζά*, Πατάκης, Αθήνα 2016, σ. 32.

[3] «Το Ποίημα του Χρέους» ήταν ο πρώτος τίτλος για τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*.

[4] Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σ. 58-63.

[5] Νικόλαος Κασομούλης, *Με το σπαθί εις το χέρι και με το ντουφέκι στο Πολιορκημένο Μεσολόγγι*, Επίμετρο: Αλέξης Πολίτης: «Η ιστορία ως προσωπική εμπειρία», ΠΕΚ Ηράκλειο 2021, σ. 305-314.

[6] Νικόλαος Κασομούλης, *Ενθυμήματα Στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833*, τόμος 3ος, https://anemi.lib.uoc.gr [3/6/2022].

[7] Ιωάννης-Ιάκωβος Μάγερ, *Ημερολόγιον της πολιορκίας του Μεσολογγίου 1825-1826: Τελευταίαι ημέραι έξοδος της φρουράς*, *θρήνοι του Μεσολογγίου*, Γεώργιος Δροσίνης (επιμ.), Αθήνα 1926, ιε΄ καθώς και του ιδίου, *Οι ημέρες των Ελεύθερων Πολιορκημένων (Μεσολόγγι: 1824-1826)*, Γεώργιος Λαγανάς (επιμ.), Αθήνα 2021· Στρατηγός Σπυρομίλιος, *Χρονικό του Μεσολογγίου 1825-1826*, προλεγόμενα: Ιω. Βλαχογιάννη, Γαλαξίας, Αθήνα 1926.

[8] Βίκτωρ Ουγκώ, *Les Orientales*, 1829, με το ποίημα «Les Têtes du sérail III» (Τα κεφάλια του Σαραγιού).

[9] Δημήτρης Δημηρούλης, *Φάκελος «Διονύσιος Σολωμός»: Ανατομία ενός εθνικού θρίλερ*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 56.

[10] Roderick Beaton, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ΠΕΚ Ηράκλειο 2016, σ. 235-37: «Ο Σολωμός έχει προφορικότητα στη γραφή, ομοιάζει της προφορικής μαρτυρίας, δεν αναδρομεί, δεν νοσταλγεί αλλά είναι δημιούργημα της εποχής του».

[11] Ανδρέας Καραντώνης, «Ο Διονύσιος Σολωμός, ο Κωστής Παλαμάς και το Εικοσιένα», *Νέα Εστία* 1043 (Χριστούγεννα 1970), σ. 128.

[12] Δεληβοριά, *Ο αγώνας του ’21 και η υπομόνευσή του*, σ. 284.

[13] Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, *Ποιήματα* (επιμ. Λ. Πολίτη), τόμος πρώτος, Ε΄ έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1986, σ. 354.

σμοί του ποιητή προάγουν τη δραματική και λυρική αφήγηση, αξιοποιούν τη λαϊκή[14] και δημώδη παράδοση. Η αναζήτηση του καθορισμού της εθνικής ταυτότητας –του *εμείς*– δεν παραδίδεται ως δόγμα, αλλά προκύπτει από τις αντιθέσεις του ρομαντισμού με τη σκληρή πραγματικότητα, από τη βία των συναισθημάτων, από την ενότητα τοπίου και ανθρώπου. Ποίηση και Ιστορία συναντώνται στη θεατρική σκηνή διαχρονικά για τη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης, της εθνικής ταυτότητας, των ιδεών του εθνικού εαυτού.[15] Θεατρικές παραστάσεις κινητοποιούν τη μνήμη, συχνά αποτελούν μνημονικές καταγραφές ιστορικών γεγονότων, σκηνοθετώντας την ιστορία εκ νέου.[16] Εξηγούν τον τόπο και τα φορτία του, αναπαριστούν τα ίχνη και τα πατήματα που κουβαλά.

Ο Δ. Σολωμός ακολουθεί μία συγκεκριμένη πορεία: «Κάνε ώστε ανάμεσα εις τες νικηφόρες δυνάμεις να ευρίσκεται η ενθύμηση της περασμένης δόξας»,[17] όπως ο Όμηρος,[18] «να δένεται η υπόθεση με το παγκόσμιο σύστημα [...] τα συγγράμματα του Αισχύλου».[19]

Δεν είναι η πρώτη φορά που το ιστορικό γεγονός αποτυπώνεται ποιητικά και καταγράφει την ηρωική παράδοση στην ελληνική γραμματεία. Το έχουμε συναντήσει στο ηρωικό έπος, στην επίκληση της μνήμης των νεκρών ηρώων του Ομήρου, στη *Νέκυια*. Η ανάμνηση του ηρωικού ήθους, το παράδειγμα του *ωραίου θανάτου*, η αιώνια μνήμη για τους ήρωες που χάθηκαν στη μάχη χτίζουν *Ηρώα*, πόλεις, θέατρα, ενίοτε και δημοκρατία. Ο Διονύσιος Σολωμός κινείται αναλόγως. Η μνήμη των νεκρών είναι η αρχή και το κέντρο για τον πολιτισμό της ανάμνησης.[20] Όπως στους *Πέρσες* του Αισχύλου, μέσα από θρήνους, σκιές και φαντάσματα, από την ήττα και τον όλεθρο κινητοποιούνται τα ζητήματα της μνήμης και του ιερού της πατρίδας. Η ανάμνηση και η ιστορική μνήμη των ηρώων της πόλης –«μια εντάφια συντροφιά»–, αθάνατη διαρκώς, μνημονεύεται ποιητικά στην ιερή πόλη του Μεσολογγίου, σε όλη την Ελλάδα και σε όλο τον κόσμο.

Το έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* επιδέχεται πολλαπλές θεατρικές αναγνώσεις[21] δεδομένου ότι δεν είναι γραμμένο ως θεατρικό κείμενο: μέσα από απαγγελίες ποιημάτων, τα αναλόγια μαθητικών εορτών, παραστάσεις με φουστανέλες και Αμαλίες, εμφατικούς λόγους και αναλύσεις, δρώμενα και αναπαραστάσεις στις Εορτές της Εξόδου, παρελάσεις και αναπαραστάσεις ερειπίων, πομπές επισήμων στον Κήπο των Ηρώων. Η σκηνοθεσία αυτών των δράσεων, αποσπασματική ή ολόκληρη, είναι αναμνηστικές τελετές, συνθέτουν την τριλογία Μνήμη, Ταυτότητα, Κληρονομιά[22] και έχουν σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα. Επιτελούν ένα μνημόσυνο διαρκώς για τη σύνθεση της ομοψυχίας της εθνικής ταυτότητας και της Τοπικής Ιστορίας, ως γιορτής και θεάματος. Η ιστορική μνήμη τροφοδοτείται από την Τοπική Ιστορία και τις αναπαραστάσεις της. Το τραυματικό γεγονός της Εξόδου μεταβιβάζει τη μνήμη, ενίοτε και τον «θάνατο» της Ιστορίας, αναβιώνοντας σε εορτές. Το κείμενο των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Σολωμού γίνεται μουσείο ή φολκλόρ μίμηση χωρίς τα νοήματά του. Αποσπάσματα των στίχων είναι γραμμένα σε πέτρες, σε μνημεία, σε τοίχους ως προφορική μαρτυρία και ως κομμάτι του τόπου. Η ζωή στο Μεσολόγγι είναι, σε αναζήτηση εθνικών φαντασμάτων και εντόπιων σκιών, ένας τόπος όπου η Ιστορία επιτελείται ως εικόνα και ως

---

[14] Γιώργος Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός», *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Γνώση, Αθήνα 1992, σ. 97-123.

[15] Θεόδωρος Γραμματάς, «Το θέατρο ως χώρος καταγραφής και διαχείρισης της ιστορικής μνήμης», https://theodoregrammatas.com/el/ [18/10/2021].

[16] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, σ. 452.

[17] Σολωμός, *Άπαντα*, σ. 208.

[18] Σολωμός, *ό.π.*, σ. 209.

[19] Σολωμός, *ό.π.*, σ. 210.

[20] Jan Assman, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς* (μετ. Δ. Παναγιωτόπουλος, πρόλογος: Α. Χανιώτης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 72.

[21] Όπως και θεατρικές διασκευές: Γεράσιμος Σταύρου, *Η έξοδος του Μεσολογγίου. Τραγωδία σε δύο μέρη-Δέκα σκηνές*, Αθήνα 1956.

[22] Fr. Hartog, *Καθεστώτα Ιστορικότητας* (μετ. Δ. Κουσουρής), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ. 156-157.

δράμα, υιοθετώντας τελετουργικές αναβιώσεις για τη θέαση του παρελθόντος, μέσα από θεατρικά δρώμενα, μνημονιακές τελετές, ιστορικές επιτελέσεις μαχών.[23] Ο τόπος διαχειρίζεται την Ιστορία, μέσα από σκηνοθεσίες της μνήμης, με «εργαλείο» το κείμενο του Δ. Σολωμού. Η διαχείριση και οι πολιτικές της μνήμης εναλλάσσονται με τις τοπικές αρχές ενίοτε και τις κυρίαρχες πολιτικές.[24] Η ιστορική μνήμη χτίζεται ως εθνική ταυτότητα και όλο το Μεσολόγγι μετατρέπεται σε μια θεατρική σκηνή. Μέσα από το εύρος των θεατρικών παραστάσεων –των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*– οι αναπαραστάσεις της ιστορικής μνήμης αποκτούν στρεβλώσεις, γίνονται έθιμα/επέτειοι. Εδώ, η θεατρική αναπαράσταση αποκτά εντοπιότητα χάνοντας ίσως τον ουράνιο και μεταφυσικό χαρακτήρα, τις πολλαπλές σημασίες που το κείμενο απευθύνει διαχρονικά σε όλον τον κόσμο.

Επιπλέον, για το έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, έχουμε δύο μεγάλες στιγμές της αναπαράστασής του: α) στον κινηματογράφο με το έργο του Θ. Αγγελόπουλου *Μία αιωνιότητα και μια μέρα*,[25] όπου οι στίχοι του Δ. Σολωμού και η στιγμή της δημιουργίας μένει ανολοκλήρωτη και είναι προς αναζήτηση, και β) η ιστορική μουσική σύνθεση ως λειτουργία από τον Γιάννη Μαρκόπουλο με πολλαπλές παραστάσεις και συναυλίες.[26]

Εκ διαμέτρου αντίθετες είναι νεότερες θεατρικές αναπαραστάσεις των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, που με αφορμή το κείμενο του Σολωμού καταθέτουν νέες ερμηνείες για την ιστορική μνήμη – τώρα, διακόσια χρόνια μετά, η εθνική ταυτότητα είναι προς αναζήτηση. Ενδεικτικά για την οικονομία του χρόνου θα αναφερθώ σε κάποιες θεατρικές παραστάσεις.[27]

---

[23] Η ενασχόληση με την πολιτισμική επιτέλεση και τη θεατρικότητα της κουλτούρας όρισε ένα νέο ρεύμα στις κοινωνικές επιστήμες, που ονομάστηκε επιτελεστική στροφή (performativeturn), μια τάση η οποία δίνει έμφαση στην αυξανόμενη θεατρικότητα της σύγχρονης κοινωνίας και στη μετάβαση από τις αρχές του 20ού αιώνα από έναν πολιτισμό κειμένου σε έναν πολιτισμό της επιτέλεσης. Βλ. Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, σ. 29.

[24] Δεληβοριά, *Ο αγώνας του '21 και η υπομόνευσή του*, σ. 24: «Η απαξίωση της μνήμης όσο και η ρητορική και ατερμάτιστη επίκλησή της ήταν φανερό ότι συνιστούν –και συνιστούν– μια απόδραση από τον ιστορικό χρόνο, από την πολιτική και την πολιτιστική του σημασία, μια εκδοχή ισοπέδωσης ή ακύρωσης».

[25] Στην πρεμιέρα του έργου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* ο Θ. Αγγελόπουλος εξομολογείται στοχαστικά για το ζήτημα της δημιουργίας: «Στους ανώνυμους, λοιπόν, σ' όλους τους πολιορκημένους των ημερών μας, στους κατ' όνομα μόνο "ελεύθερους" συμπληρώνοντας και αντιστρέφοντας τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Δ. Σολωμού, μπορεί να γεννηθεί ένα σενάριο, όπως το σενάριο της ταινίας». Θεόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, ή το βιβλίο του Πέτρου Μάρκαρη, *Το ημερολόγιο «Μιας αιωνιότητας»*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1998. Βλ. Ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός αγοράζει λέξεις: «Διονύσιος Σολωμός - Ο ποιητής αγοράζει λέξεις - Μια αιωνιότητα και μια μέρα», https://youtu.be/rk93CfTcC38, [21/9/2023].

[26] Ο διπλός δίσκος με το έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Γιάννη Μαρκόπουλου σε ποίηση Διονυσίου Σολωμού κυκλοφόρησε από την Columbia το 1977, σε μορφή λαϊκής λειτουργίας για τρεις τραγουδιστές (δυο υψίφωνους κι έναν βαρύτονο), αφηγήτρια, μεικτή χορωδία και ορχήστρα. Τραγουδούν ο Νίκος Ξυλούρης, ο Λάκης Χαλκιάς, ο Ηλίας Κλωναρίδης, η Μικτή 40μελής Χορωδία Πρέβεζας «Αρμονία» και αφηγείται η Ειρήνη Παππά. Ο ίδιος σημειώνει: «Η μουσική εργασία πάνω στους Ελεύθερους Πολιορκημένους του Σολωμού άρχισε πριν δεκατέσσερα χρόνια. Έκτοτε άφησα για καιρό το έργο και το '68 ξαναδούλεψα για μεγάλο διάστημα, πάνω στα τρία «σχεδιάσματα» του ποιήματος. Πολλές μουσικές μου σκέψεις υπαγορεύτηκαν από τους αγώνες της νεολαίας. Εμπνεύστηκα από κει. Η επιλογή του στίχου και του πεζού που έκανα βασίστηκε στη νοηματική γραμμή μιας αρχής (εισαγωγή), μιας μέσης (δράση) και ενός τέλους (έξοδος)».

[27] Υπάρχουν και άλλες παραστάσεις με θέμα τα έργα του Δ. Σολωμού, όπως η σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, *Σολωμός - Ένα θέαμα με κείμενα του Διονύσιου Σολωμού*, Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου 1998-1999, Εκδόσεις Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Αθήνα 1999, όμως δεν έχουν ιδιαίτερη αναφορά στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* και την Έξοδο, άρα για την οικονομία του χώρου δεν θα αναφερθώ εκτενώς.

Το 2006 ο Κωνσταντίνος Ρήγος[28] παρουσιάζει μια χοροθεατρική καταγγελία σε σκηνικά του Δ. Φωτόπουλου. Ανεβάζει και τα τρία σχεδιάσματα του Δ. Σολωμού ως αποχαιρετιστήρια παράσταση· πρόκειται για την τελευταία δουλειά που υπέγραψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Χοροθεάτρου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Διακόσια χρόνια μετά, οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* κάνουν κατάληψη στη σκηνή του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, με τους απογόνους τους εξίσου πολιορκημένους, μπλοκαρισμένους, στη σημερινή δυστοπία. Ο Ρήγος, ως γνήσια βυρωνική καρδιά, αποχαιρετά τη Θεσσαλονίκη-Μεσολόγγι με μια ηρωική έξοδο. Ο Ιμπραήμ πασάς είναι μια χορεύτρια που φορά την αμερικανική σημαία, στριφογυρίζει και καταλήγει σε κάννη όπλου. Νεαροί μαθητές πετάνε τα αναγνωστικά τους και πάνε σε κλαμπ, πολιορκημένοι όχι από τους δασκάλους που διδάσκουν λοβοτομημένη ιστορία, αλλά από μια πολιτεία που επιβάλλει κάθε λογής κατασταλτικό μηχανισμό: μίντια, δημοκρατία, πόλεμος shopping, τρομοκρατία. Ζούμε στο περιβάλλον μιας πόλης ενός πλανήτη, μιας εποχής χωρίς ελευθερία. «Στην κατά Ρήγο εκδοχή η Ελευθερία δεν μοιάζει αγέρωχη νικήτρια του Ντελακρουά αλλά καταλήγει να περιφέρεται αιμορροούσα και καταξεσκισμένη στο μεταμοντέρνο κόσμο του lifestyle και των ιδεολογιών».[29] «Εμείς είμαστε οι Ελεύθεροι, και οι πολιορκημένοι από όλα αυτά που μας κατακλύζουν».[30] Οι Νεοέλληνες τρώνε ζαχαρωτά αγαλματάκια ευζώνων και ο αθάνατος τσολιάς ορμά επί σκηνής να υπερασπιστεί στα αλήθεια τι;

Τον Μάρτιο του 2020, όταν επαναλαμβάνει την παράσταση ο Κ. Ρήγος, σημειώνει: «Το Μεσολόγγι είναι ο περίκλειστος τόπος της ελευθερίας –ατομικής, συλλογικής, παγκόσμιας–, τόπος που γίνεται ολοένα πιο ουτοπικός. Και η Έξοδος αναπόφευκτη».[31]

Το 2007, τους σολωμικούς *Ελεύθερους Πολιορκημένους* θα παρουσιάσει στη Ρωμαϊκή Αγορά η ομάδα «Omicron 2», σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη. Η παράσταση-δρώμενο, που εντάσσεται στον εορτασμό του έτους Σολωμού, δεν εικονογραφεί, αφήνει την ποίηση να μιλήσει. Με φόντο τις πέτρες του αρχαίου μνημείου και σκηνικό ένα σύγχρονο γλυπτό του Κώστα Βαρώτσου, οκτώ ηθοποιοί εκφέρουν –με μικρόφωνα και τηλεβόα– στα ελληνικά και στα ιταλικά τα τρία σχεδιάσματα και τις σημειώσεις του Σολωμού, χωρίς συναισθηματικές ή ιδεολογικές κατευθύνσεις.[32]

Το 2017 ο Δήμος Αβδελιώδης με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας ανεβάζει την παράσταση *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*. Ο σκηνοθέτης θεωρεί ότι η απελευθέρωση από τον φόβο του θανάτου απελευθερώνει τις πηγαίες δυνάμεις της ζωής και «ότι το έργο του Διονύσιου Σολωμού,

---

[28] «Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* είναι μια παράσταση για την ελευθερία. Ακροβατεί ανάμεσα στο χρόνο της Ελληνικής Επανάστασης και στις επαναστάσεις του σήμερα. Η πολιορκία του Μεσολογγίου είναι και εδώ, όπως και στον Σολωμό, μια μεταφορά για την ελευθερία». Χορογραφία-Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Ρήγος, Σκηνικά: Διονύσης Φωτόπουλος, Βίντεο: Φωτόπουλος Διονύσης, Σύνθεση: Δημοσθένης Γρίβας, Φωτισμοί: Θόδωρος Καραπίντσιος, Δραματουργική επεξεργασία: Ξένια Αηδονοπούλου, Βοηθός σκηνογράφου: Χρυσούλα Ψωμιάδου, Βοηθός ενδυματολόγου: Χρυσούλα Ψωμιάδου, Βοηθός χορογράφου: Αμάλια Μπένετ, Αρχείο: Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (18/05/2006 - 28/05/2006).

[29] Κριτική του Στέφανου Τσιτσόπουλου, «Harf Ρήγος Halleluiah», *Athens Voice*, 25-31 Μαΐου 2006.

[30] Κριτική του Ανδρέα Ρικάκη, «Ελεύθεροι πολιορκημένοι, μια καταγγελία», εφημ. *Η Καθημερινή*, 1 Ιουλίου 2006.

[31] Αρχείο, Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (18/05/2006 - 28/05/2006).

[32] Ταυτότητα της Παράστασης. Ρωμαϊκή Αγορά 2007: *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Ομάδα Omicron 2, Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης. Παίζουν: Μαριάνθη Σοντάκη, Δημήτρης Καραμπέτσης, Δημήτρης Αντωνιάδης, Νικολίνα Μουαίμη, Φωτεινή Τιμοθέου, Έφη Ρευματά, Ρένα Κυπριώτη, Αφροδίτη Ευαγγελάτου. Το «μουσικό μοτίβο» της παράστασης συμπληρώνουν ήχοι της φύσης (λιμνοθάλασσα), του κόσμου (κραυγές, ψίθυροι και η σιωπή). Το πρώτο σχεδίασμα αποδίδει ηχογραφημένα ο Μίκης Θεοδωράκης. Στο δεύτερο σχεδίασμα, με τις πολιορκούμενες γυναίκες, ακούγεται ηχογραφημένα ένα μικρό απόσπασμα από τη «Γυναίκα της Ζάκυθος», με τη φωνή της Ασπασίας Παπαθανασίου. Στο τρίτο σχεδίασμα, όλα τα πρόσωπα της έμπνευσης του Σολωμού, που κρύβουν μέσα τους τον ίδιο, κάθονται σ' ένα δείπνο ψυχών, για τη συνείδηση του χρέους και τον ηρωικό θάνατο.

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, αποδίδει μοναδικά αυτό το πνεύμα σαν ένας θρίαμβος της ζωής».[33] Το ίδιο θέμα της Εξόδου και των γεγονότων στο Μεσολόγγι[34] –η συνάντηση με τις Μεσολογγίτισσες γυναίκες– εξάλλου τον απασχολεί και με τη σκηνοθεσία *Η γυναίκα της Ζάκυθος* του Δ. Σολωμού από το 2015-2020, επιχειρώντας πολλές φορές την ίδια παράσταση με νέες αναγνώσεις.

Το 2017, η ομάδα του Δημήτρη Μπίτο παρουσιάζει τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* στην κεντρική σκηνή του Bios. Πρόκειται για τις εναλλαγές μονολόγων μιας γυναίκας (Ειρήνη Δράκου) και του ποιητή / αφηγητή. Οι Ελεύθεροι πολιορκημένοι είναι ο όρθιος θάνατος. Το κέντρο της σκηνής συμπίπτει με τον σταυρό της ελληνικής σημαίας. Η ηθοποιός σκορπά σπόρους στο δάπεδο, οδύνη και άδειες καρέκλες υποστηρίζουν τις σιωπές του έργου καθώς και την εθνική μας μοναξιά σε «...μια παράσταση που επιδιώκει να μας ταξιδέψει στον επίκαιρο λόγο του εθνικού ποιητή και στο άχρονο σπαραχτικό βάθος της ποίησής του».[35] Σε συνέντευξή της η ηθοποιός τονίζει: «Είναι ανάγκη να ξανανιώσουμε την πατρίδα σαν εσωτερικό τοπίο κι όχι σαν παρωδία, την ανάγκη η γλώσσα να 'ναι ζωντανή κι εμπειρία μυσταγωγική». «Ίσως αυτή *η Έξοδος* να είναι η Έξοδος που συχνά δείχνει ν' αναβάλουμε τα τελευταία χρόνια, σα χώρα, σε κοινωνικό, πολιτικό, ακόμη, σ' ένα βαθειά πνευματικό επίπεδο, όπου στραγγίζει η κάθε μικρή μας πράξη, η καθημερινότητά μας σ' αυτόν τον τόπο, να ταυτίζεται με μια ανάγκη να φωνάξει κανείς ξανά αέρα και να πηδήξει έξω από όλο αυτό το ρεαλισμό που μας στοιχειώνει».[36]

Το 2020 ο οργανισμός «Φεστιβάλ Ολύμπου» και το «Εργαστήριο Πολυτροπικών Δραστηριοτήτων»[37] δημιουργούν ένα δράμα σε επτά επεισόδια και σύνθεση κειμένων από τον Ν. Γραίκο. Η παράσταση *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι / Αφηγήσεις Εγκλεισμού* επικεντρώνεται σε δύο επίπεδα: στο πρώτο επίπεδο ομοιάζει με την αρχαία τραγωδία σε χορικά και επεισόδια και, στο δεύτερο επίπεδο, αξιοποιεί και άλλα λογοτεχνικά κείμενα. Το έργο στηρίζεται στη συνομιλία κειμένων του Δ. Σολωμού, από τον *Κρητικό*, του Οδυσσέα Ελύτη, *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, λόγοι που μπερδεύονται μεταξύ ποιητών. Η Μεσολογγίτισσα μάνα ανάμεσα στα όνειρά της μπερδεύει τα λόγια της με τους λόγους από τη *Μαρία Νεφέλη* του Οδυσσέα Ελύτη. Βιωματικές αφηγήσεις των συμμετεχόντων ως ένα είδος αποσυμπίεσης την περίοδο της καραντίνας και της δικής μας πολιορκίας ως ελεύθεροι πολιορκημένοι συνδυάζονται με τα όνειρα από τις Μεσολογγίτισσες λίγο πριν την Έξοδο. Πρώτον ως προς τη μελέτη της λογοτεχνικότητας του κειμένου και δευτερευόντως ως η αναγνώριση του αξιακού του περιεχομένου, στη δραματουργική επεξεργασία και την καλλιτεχνική και εκπαιδευτική του δυναμική.

---

[33] Ταυτότητα της παράστασης: Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, Δραματουργική επεξεργασία-Σκηνοθεσία: Δήμος Αβδελιώδης, Σκηνικά-Κοστούμια: Εύα Νάθενα, Μουσική: Βαγγέλης Γιαννάκης, Εικαστική παρέμβαση-Μάσκες: Αριστείδης Πατσόγλου. Παίζουν οι ηθοποιοί: Δημήτρης Καταλειφός, Ιωάννα Σπανού.

[34] Πρόκειται για την παράσταση που έχει παιχτεί στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου 2013 και επαναλήφθηκε με προσαρμογές και επαναγνώσεις ως το 2020. Θεατρική προσαρμογή-Σκηνοθεσία: Δήμος Αβδελιώδης, Μουσική: Βαγγέλης Γιαννάκης, Ενδύματα: Αριστείδης Πατσόγλου. Παίζουν: Όλια Λαζαρίδου (Γυναίκα της Ζάκυθος), Δανάη Ρούσσου (Άγγελος), Κατερίνα Χαρμάνη (Φάσμα ελευθερίας).

[35] Ομάδα ΑΣΙΠΚΑ (2017), *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Δ. Σολωμού. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μπίτος, Δραματουργική επεξεργασία: Ειρήνη Δράκου, Δημήτρης Μπίτος, Ερμηνεία: Ειρήνη Δράκου, BiosMain, 16/11-26/11/2017.

[36] Συνέντευξη της Ειρήνης Δράκου για την ερμηνεία της στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*: «Ελένη Δράκου: Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* είναι ο όρθιος θάνατος», *artplay.gr*, 30 Νοεμβρίου 2017, https://artplay.gr/theatro/irini-drakou-i-eleftheri-poliorkimeni-ine-o-orthios-thanatos?fbclid=IwAR1iW5sUOwSUIGrnw_mfVvRm6K14WeC4fsqKPQPcsvhdCMAsbhXmu91t_RM [21/9/2023].

[37] Οργανισμός Φεστιβάλ Ολύμπου, Λόγου και Τέχνης παίδευσις, δράσεις αγωγής στις τέχνες, 2020, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι / Αφηγήσεις Εγκλεισμού*, Δράμα σε επτά επεισόδια, σύνθεση κειμένων - διδασκαλία: Ν. Γραίκος, 26 Αυγούστου 2020.

Το 2021, στο Θέατρο «Άννα Συνοδινού», ανεβαίνει το έργο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Σολωμού από την Καλλιτεχνική Ομάδα «ΕΥΤΟΠΙΑ»:[38] δραματοποιημένα κείμενα από τον Διονύσιο Σολωμό, ποιήματα του Λόρδου Μπάιρον και του σκηνοθέτη Γιώργου Στεφανακίδη. Η παράσταση προλογίζεται ως εξής: «Μια πόλη αποκλεισμένη, καταδικασμένη. Ένας κλοιός που σφίγγει ασφυκτικά και πνίγει τις φωνές και τις ζωές τους· ή τις δικές μας. Τι μπορεί να κάνει ο άνθρωπος όταν δεν μπορεί πια να κάνει τίποτα; Η Έξοδός τους δεν ήταν μόνο ηρωική· ήταν η απάντηση στην "κρίση" τους, στην κάθε κρίση. Ένας ύμνος στην υπέρβαση. Μια ωδή στην Ελευθερία». Απόηχοι της δημοτικής παράδοσης και του μοιρολογιού συνυπάρχουν με την άυλη μελαγχολία του λυρικού ήχου. Η παράσταση απαθανατίζει αριστουργηματικά το κείμενο του Σολωμού ως κραυγή που υψώθηκε από τα κόκαλα των Εξοδιτών και αποτέλεσε το υπέρτατο αίτημα του ανθρώπου για ελευθερία.

Το 2021 επίσης παρουσιάζονται οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, σε σκηνοθεσία Θάνου Παπακωνσταντίνου, στο Εθνικό Θέατρο μέσω διαδικτύου.[39] Πρόκειται για το live streaming της παράστασης, που συμπίπτει με αφορμή τον εορτασμό των εκατόν ενενήντα πέντε χρόνων από την ηρωική έξοδο του Μεσολογγίου. Η νέα ζωντανή μετάδοση αφιερώνεται σε μια ημέρα υψηλών συμβολισμών και θα πραγματοποιηθεί κατά την ημέρα της επετείου του ιστορικού συμβάντος, καθώς η Έξοδος είχε οριστεί για το διάστημα μεταξύ της νύχτας του Σαββάτου του Λαζάρου και της αυγής της Κυριακής των Βαΐων, 10ης και 11ης Απριλίου.

Ο σκηνοθέτης σημειώνει: «Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο. Πατριωτικός ύμνος ή φιλοσοφική ποίηση; Νεκρώσιμη ακολουθία ή τραγούδι ανάστασης; Ημιτελές αριστούργημα ή σκόρπιοι ανολοκλήρωτοι στίχοι;»[40]

Ένα έργο για την ελευθερία, την αντίσταση και τον αγώνα του ανθρώπου να κρατήσει το πνεύμα του ελεύθερο ακόμα και στους πιο ζοφερούς καιρούς. Ένα ανολοκλήρωτο ποίημα που έχει αποτελέσει ένα από τα πιο εμβληματικά υλικά της νεοελληνικής γραμματείας και ένα από τα άτυπα μνημεία της Ελληνικής Επανάστασης του 1821.

Ο Θάνος Παπακωνσταντίνου αναρωτιέται πώς γεννιούνται τα έθνη. Αυτές οι φαντασιακές κοινότητες είναι έργα ποιητών ή προκύπτουν; Ή μήπως θα πρέπει να βρούμε τρόπους για να συνθέσουμε ξανά στοιχεία, κώδικες προκειμένου να σπάσει η σύγχρονη απομόνωση και η μοναξιά; Πόσο κατανοούμε την ιστορία μας για να δημιουργήσουμε έναν κοινό μύθο και να αντεπεξέλθουμε στη βία; Εδώ, το έθνος εκλαμβάνεται ως επινοημένη παράδοση και το ηρωικό παρελθόν είναι υπό εξέταση και με νέους όρους. Οι εθνικές ταυτότητες μια κατασκευή. Μόνο η πίστη στην ουτοπία μπορεί να αλλάξει τη ροή της ιστορίας και των πραγμάτων της. Στη σκηνή του θεάτρου ο Ποιητής αναμετριέται με τα υλικά του: τη γλώσσα, τους ανθρώπους, τα σύμβολα και την ιστορία, οι ελεύθεροι πολιορκημένοι είμαστε εμείς, το θέμα της ηρωικής εξόδου είναι στα χέρια μας.[41] Οι Εξοδίτες

---

[38] Σκηνοθεσία, μουσική, πρωτότυπο κείμενο: Γιώργος Στεφανακίδης, Κοστούμια: Hallelujah Design, Σχεδιασμός φωτισμών: Μάριος Κουτσουρέλης, Παραγωγή: Ομάδα Μουσικού Θεάτρου ΕΥΤΟΠΙΑ. Τέσσερις ερμηνευτές αναβιώνουν επί σκηνής τις τελευταίες στιγμές των εξοδιτών και την υπερβατική τους εξαΰλωση στον δρόμο προς την Ελευθερία. «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι από την ομάδα Ευτοπία σε περιοδεία» *culturenow*, 23 Ιουλίου 2021, https://www.culturenow.gr/eleytheroi-poliorkimenoi-apo-tin-omada-eytopia-se-periodeia/ [21/9/2023].

[39] Ταυτότητα της παράστασης *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* σε σκηνοθεσία Θάνου Παπακωνσταντίνου. Σύλληψη-Σκηνοθεσία: Θάνος Παπακωνσταντίνου, Σκηνικός χώρος-Κοστούμια: Νίκη Ψυχογιού, Πρωτότυπη μουσική σύνθεση-Μουσική διδασκαλία: Δημήτρης Σκύλλας, Σχεδιασμός κίνησης: Αμαλία Κοσμά, Σχεδιασμός φωτισμών: Χριστίνα Θανάσουλα, Σχεδιασμός ήχου-Βοηθός σκηνοθέτη: Φάνης Σακελλαρίου, Βοηθός σκηνογράφου: Σπύρος Λουκίδης, Δραματολόγος παράστασης: Ειρήνη Μουντράκη.

[40] Συνέντευξη του σκηνοθέτη στην Αγγελική Κώττη: «Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Σολωμού από το Εθνικό Θέατρο» *Liberal*, 21 Απριλίου 2021, https://www.liberal.gr/politismos/oi-eleutheroi-poliorkimenoi-tou-solomou-apo-to-ethniko-theatro/372525 [4/6/2022].

[41] Ταυτότητα της παράστασης. Ο Ποιητής: Αντώνης Μυριαγκός. Η Μούσα: Λένα Δροσάκη. Οι Πολιορκημένοι (αλφαβητικά): Κωνσταντίνος Αρνόκουρος, Αυγουστίνος Κούμουλος, Λάμπρος Κωνσταντέας, Κλεοπάτρα Μάρκου, Αλέξανδρος Μαυρόπουλος, Ελένη Μολέσκη, Μάριος Παναγιώτου, Άννα Πατητή, Νάνσυ Σιδέρη, Δανάη

φορούν αντι-ασφυξιογόνες μάσκες παραπέμποντας σε άλλες μάχες σύγχρονες. Μόνο που όλα αυτά παίζονται σε ένα κλειστό διαφανές δωμάτιο χωρίς να ακούγεται το κείμενο του Σολωμού ολόκληρο, αλλά σκόρπιες φράσεις. Η αποδόμηση στο κείμενο και την παράσταση λειτουργούν εν απουσία του ποιητή και η νέα σύνθεση του κειμένου μοιάζει ως σχόλιο γύρω από ένα έθνος όνειρο.

Ακόμα, με αφορμή την επέτειο των διακοσίων χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση του 1821, η Ελευσίνα 2023, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, παρουσιάζει το έργο *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* σε σκηνοθεσία Ελένης Ευθυμίου και με τη συμμετοχή των κατοίκων της πόλης. «Η συνομιλία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, η επανανοηματοδότηση των ιστορικών γεγονότων που σημάδεψαν την πορεία του νεοελληνικού κράτους, η σχέση ανάμεσα σε εκείνους τους Πολιορκημένους και τους σημερινούς, μιας σύγχρονης πόλης, είναι οι αναζητήσεις της παράστασης σε συνεργασία με τους ίδιους τους κατοίκους της Ελευσίνας».[42]

Τα αιτούμενα του 1821 για ελευθερία και ο ακατάπαυστος αγώνας του ανθρώπου για αντίσταση σε οποιαδήποτε τυραννική επιβολή, όπως τα κατέγραψε ο Σολωμός στα ανολοκλήρωτα σχεδιάσματα του έργου του, παραμένουν επιταγές –με όχι πολύ μεγάλες διαφοροποιήσεις –διακόσια χρόνια μετά, στη συνομιλία της παράστασης με το σολωμικό κείμενο. Η δράση εντάσσεται στο επετειακό πρόγραμμα της Ελευσίνας 2023, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, με γενικό τίτλο «Ελευσίνα και Επανάσταση». Η παράσταση εξελίσσεται σαν μια σύγχρονη τελετή. Μια τελετή που επιχειρεί να ανακαλύψει αν υπάρχει κάτι που μπορεί να μας ενώσει σε μία «κοινή αλήθεια, για να συναντηθούμε σε ένα κοινό όραμα». Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο φυσικός χώρος της Ελευσίνας, η πόλη του Αισχύλου και της σύγχρονης βιομηχανίας, ένα τοπόσημο όπου η αρχαία ιστορία έχει ακόμη εμφανή ίχνη, προσφέρει το ιδανικό έδαφος για να τελεστεί αυτό το νέο «ελευσίνιο μυστήριο» –Μυστήριο 39 διαβάζουμε στον τίτλο, άλλωστε– που ενώνει το χθες με το σήμερα.[43]

Τέλος, συναντάμε την παράσταση *Ανάμεσα στα ερείπια των ελεύθερων πολιορκημένων*,[44] σε σκηνοθεσία της Ρηνιώς Κυριαζή[45] και με επιστημονικό συνεργάτη τον Στ. Ροζάνη. Πρόκειται για

Τίκου. Φωτογραφίες παράστασης: Ελίνα Γιουνανλή. Όλγα Σελλά, «*Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* στο Εθνικό: ο Σολωμός δεν ήταν εκεί», *Athens Voice*, 9 Μαρτίου 2021, https://www.athensvoice.gr/culture/theater/705101_eleytheroi-poliorkimenoi-sto-ethniko-o-solomos-den-itan-eke i» [4/6/2022].

[42] Ταυτότητα της Παράστασης. Συντελεστές: Σκηνοθεσία/Δραματουργία: Ελένη Ευθυμίου, Συνεργάτης Δραματουργός: Μαρία Βαρδάκα, Σκηνικός χώρος/Σχεδιασμός φωτισμών: Ζωή Μολυβδά Φαμέλη, Πρωτότυπη μουσική σύνθεση/Μουσική διδασκαλία: Σοφία Καμαγιάννη, Κινηματογραφική σκηνοθεσία: Δημήτρης Ζάχος, Σχεδιασμός κοστουμιών: Δανάη Ελευσινιώτη, Βοηθός ενδυματολόγου: Ματίνα Μαυραγάνη, Βοηθός σκηνοθέτη: Γιάννης Βαρβαρέσος, Φωτογραφίες: Karol Jarek. Μετέχουν οι ηθοποιοί: Μυρτώ Γκόνη, Δημήτρης Δρόσος, Γιάννης Μαστρογιάννης, Θεοδοσία Σαββάκη, Γιάννης Βαρβαρέσος και οι κάτοικοι της Ελευσίνας.

[43] Στην ίδια κατεύθυνση και στο πλαίσιο 2023 Ελευσίνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, παρουσιάζεται στο Παλαιό Ελαιουργείο της Ελευσίνας η έκθεση ιστορικού περιεχομένου με θέμα: «Θραύσματα» in situ εικαστική εγκατάσταση και «Πολεμική Σκηνή» αφηγηματική ιστορική εγκατάσταση, όπου πραγματεύεται τη σχέση της Ελευσίνας με την Επανάσταση του ’21 ενώ παράλληλα ζωντανεύει το έργο του Διονυσίου Σολωμού *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, 3-26 Ιουνίου 2022, Ελευσίνα.

[44] Πρόκειται για το βραβευμένο θεατρικό κείμενο του Νίκου Σφυρόερα, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, εμπνευσμένο από την ομότιτλη ποιητική σύνθεση του Διονυσίου Σολωμού και βασισμένο στα Απομνημονεύματα του αγωνιστή Νικόλαου Κασομούλη *Στρατιωτικά Ενθυμήματα*. Το έργο παρουσιάζεται στο *Το Θέατρο της Κυριακής* στο Τρίτο. Η πρώτη μετάδοση της ηχογράφησης πραγματοποιήθηκε από την εκπομπή «Το Θέατρο της Εβδομάδας», τον Απρίλιο του 1981. Ραδιοσκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος, Μουσική επιμέλεια: Δανάη Ευαγγελίου, Τεχνική επιμέλεια: Μιχάλης Κριτής. Παίζουν οι ηθοποιοί: Μάκης Ρευματάς-ποιητής, Δημήτρης Ιωακειμίδης-Κιουταχής, Βασίλης Τσάγκλος-Ταΐρ Αγάς, Γιώγος Χαΐδίνης-Γιώργος Βάγιας, Γιάννης Κάσδαγλης-Καπετάν Στρουνάρας, Κώστας Κοσμόπουλος-Καπετάν Μπότσαρης, Δημήτρης Παπαγιάννης-Καπετάν Τζαβέλλας, Άλκη Ηλιοπούλου-Δέσπω, Όλγα Τουρνάκη-Λαμπρινή, Λάμπρος Κοτσίρης-Καψάλης, Δημήτρης Αρώνης-Αχμέτ Μπέης.

[45] Ταυτότητα της παράστασης: Παραγωγή Εταιρία Θεάτρου Άλκη, *Ανάμεσα στα ερείπια των Ελεύθερων πολιορκημένων*, 1-2/9/2021. Σκηνοθεσία: Ρηνιώ Κυριαζή. Η παράσταση συμμετέχει στο *64ο Φεστιβάλ Φιλίππων*. Ο Στέφανος Ροζάνης προλογίζοντας την παράσταση σημειώνει: «Το ποιητικό σώμα του Σολωμού φανερώνεται

μια παράσταση που παίζεται σε αρχαιολογικό χώρο στο Θέατρο των Φιλίππων και σχολιάζεται «ως μια περιπλάνηση στο κείμενο του Δ. Σολωμού». Η παράσταση λειτουργεί παράλληλα με το μουσικό έργο του Νίκου Ξυδάκη, ανάμεσα στα ερείπια του κειμένου και των ποιητικών θραυσμάτων: ψήγματα ψαλμών και σιωπές που συνθέτουν μια μουσική αγρυπνία.

Συμπερασματικά, στα ζητήματα του εθνικού αναστοχασμού το θέατρο συνδράμει την ιστορική μνήμη και συμβάλλει στο ερώτημα πώς να θυμόμαστε τις νίκες και τις ήττες μας. Οι θεατρικές αναπαραστάσεις των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* οδηγούν τη δραματοποίηση της μνήμης σε δύο γεγονότα: πρώτον, την υπερμνησία μέσα από την κουλτούρα των επετείων, των σχολικών εορτών, τότε που ο πληθωρισμός της μνήμης επιφέρει συρρίκνωση του παρελθόντος και παραπέμπει στις πολιτικές της ιστορικής λήθης,[46] τότε που η ιδεολογική κατάχρηση του παρελθόντος δημιουργεί δρώμενα μιας επινοημένης παράδοσης. Δεδομένου ότι οι εθνικοί επετειακοί εορτασμοί αποτελούν ευκαιρίες συγκροτημένης επιτέλεσης, αλλά και αναδιαμόρφωσης της εθνικής αφήγησης, μας παρέχουν τη δυνατότητα να στοχαστούμε την Ιστορία, ενώ παράλληλα αναμοχλεύουν τη μνήμη και παράγουν νέα περιεχόμενα. Οι εορτασμοί μπορεί να γίνονται αφορμή για να σκεφτούμε την Ιστορία σε τοπικό και εθνικό επίπεδο. Δεύτερον, οι θεατρικές αναπαραστάσεις των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* προτείνουν να αφηγηθούμε ξανά «τα ενεργά απωθημένα συλλογικά τραύματα»,[47] την Ελληνική Επανάσταση και τη συμβολή της στη γέννηση του ελληνικού κράτους, ως ένα από τα καθήκοντα της μνήμης[48] – όχι δηλαδή ως καθήκον και μόνο, αλλά μέσα από γνώση να κατανοήσουμε εκ νέου τα ιστορικά γεγονότα και να τα αφηγηθούμε ξανά, να αναλογιστούμε τον τόπο, την πατρίδα εκ νέου και με οδηγό ξανά το έργο του Δ. Σολωμού. *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* εδώ μας υποδεικνύουν –και μάλιστα μέσα από τις νεότερες παραστάσεις που συζητήθηκαν– ότι στη θέαση των ηρώων και των κειμένων της Ελληνικής Επανάστασης μπορούμε να συμπεριλάβουμε όχι μόνο τη νεοελληνική ιστοριογραφία της περιόδου, αλλά και τις νέες θεωρητικές αναζητήσεις γύρω από τα ζητήματα της Επανάστασης και της ανελευθερίας των πολιτών, την κυριαρχία, την εθνική ταυτότητα, τη φυλετική διάσταση, το φύλο, την πολιτική, τη βία, την τρομοκρατία, τη δουλεία, το συναίσθημα, την αποικιοποίηση. Η ιστορική μνήμη ζωντανεύει στο θέατρο με νέες σημασίες και δεν αποτελεί καταγραφή ή αποθήκευση του παρελθόντος, δεν είναι θέαμα επετείου και συνήθεια εθιμοτυπική –ούτε το κείμενο του Σολωμού μπορεί να είναι «μουσείο» εθνικού χαρακτήρα[49] για απολιθωμένες εορτές–, αλλά η συνεχής ανάπλαση του παρελθόντος στο παρόν,[50] αφηγούμενοι ξανά την ιστορία.

να θέλει και να μπορεί να αποφύγει τη συντριβή με την οδύνη των λέξεών του, που δεν δύνανται να υποστηρίξουν τον εαυτό τους, ριγμένες στο Ανάμεσα, και μένοντας εκεί ακροβατώντας. Ο Σολωμός έχει σπαράγματα λέξεων και ένα έργο επικινδυνότατο, το οποίο επιτελεί στο Ανάμεσα του τραγουδιού και της κενής σιωπής. Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, αυθύπαρκτα λουλούδια που συνθέτουν ένα ποιητικό αριστούργημα γεμάτο ρωγμές – από όπου ξεπηδάει η ψυχή του ποιητή και μας οδηγεί στα ουσιώδη της ύπαρξης. Το αλωνάκι, η πεταλούδα, το σκουληκάκι, η μάνα, ο πολεμιστής, η απόφαση, η αγάπη για ζωή, η ανάγκη για ελευθερία. Ο μικρός τόπος, η μικρή κίνηση, η προσωπική στάση, νοηματοδοτούν το πέρασμά μας, υμνούν το εφήμερο, διαμορφώνουν το όλον».

[46] Γ. Κόκκινος – Ε. Λεμονίδου – Βλ. Ατζίδης, *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2010, σ. 20.

[47] Πωλ Ρικέρ, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, Ίνδικτος, Αθήνα 2013, σ. 35-36.

[48] Γιώργος Κόκκινος, «Το σχολείο απέναντι στο επίμαχο ιστορικό γεγονός και το τραύμα», στον συλλογικό τόμο: *Τα συγκρουσιακά θέματα στην διδασκαλία της Ιστορίας*, Ρόδον, Αθήνα 2015, σ. 15-18.

[49] Δημηρούλης, *Φάκελος «Διονύσιος Σολωμός»: Ανατομία ενός εθνικού θρίλερ*, σ. 52.

[50] Θεόδωρος Παπαδέλλης, «Ανθρωπολογία της μνήμης», Ρ. Μπενβενίστε – Θ. Παπαδέλλης (επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999, σ. 29.

Τι καθήμεθα ημείς εδώ ενώ οι άλλοι φεύγουν; Η γυναίκα στη σκηνή της Ελληνικής Επανάστασης του 1821

Μιχαέλα Αντωνίου
michanton@theatre.uoa.gr

Abstract

This article focuses on the analysis and description of the filmed artistic video on the role of women during the Greek Revolution, as it was developed and approached in the undergraduate course "Theatre and history: stage actions for 1821 A and B" of the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens and was part of the institution's celebrations for the 200th anniversary of the declaration of the Greek Revolution. It traces the way of working in terms of managing the above material for reflection in relation to women's contribution to the "male" cause of the Revolution. It examines the methodology used to transform the primary historical sources of the period, namely, the memoirs of fighters, narratives and archival material, into dramatic texts. It presents the process of synthesis of this material as well as the creative process of writing original texts, which was carried out in the framework of the action. Finally, it follows the practical side of the processes in relation to filming and editing and the processing of the final, filmed material.

Ο ρόλος της γυναίκας στην Ελληνική Επανάσταση δεν είχε, μέχρι τους τελευταίους εορτασμούς για τα διακόσια χρόνια από την κήρυξή της, αναδειχθεί και εξεταστεί ιδιαίτερα. Οι γνωστές ηρωίδες Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα και Μαντώ Μαυρογένους είχαν φυσικά λάβει τη δέουσα προσοχή, κυρίως ως εξαίρεση που επιβεβαίωνε τον κανόνα της μη συμμετοχής των γυναικών στον Αγώνα ή με αυτή την ελαφριά εξωτική θεώρηση με την οποία κοιτάμε ένα παράξενο πλάσμα που ξεφεύγει από τις νόρμες. Όπως αναφέρει ο Ιταλός φιλέλληνας, απεσταλμένος του φιλελληνικού κομιτάτου της Αγγλίας, Giuseppe Pecchio, το 1825, σχολιάζοντας τη θέση της γυναίκας κατά την περίοδο της Επανάστασης:

> Η γυναίκα, που είναι η ανταμοιβή μας για κάθε συμφορά και στέρηση, είναι αόρατη επειδή οι άνδρες δεν της επιτρέπουν να είναι ορατή. Για παραπάνω από εικοσιπέντε αιώνες το ωραίο φύλο στην Ελλάδα είναι καταδικασμένο, με διαφορετικές, κατά περίπτωση, προφάσεις, σε κατ' οίκον περιορισμό. Οι αρχαίοι Έλληνες [...] δεν τις άφηναν ούτε να έρθουν σε επαφή με τον αέρα· οι Τούρκοι τις φυλάκιζαν σε χαρέμια· και οι Νεοέλληνες, λόγω της ζήλιας τους, τις κρατούν απομονωμένες από την κοινωνία.[1]

Σε αυτούς τους εορτασμούς, όμως, η γυναίκα αποτέλεσε αντικείμενο μελετών,[2] άρθρων,[3] εκθέσεων,[4] παραστάσεων[5] και ομιλιών. Μια παραμελημένη πτυχή της Επανάστασης σε αυτή την επέτειο έτυχε της δέουσας προσοχής – πιθανώς διότι ήταν ένα θέμα που δεν είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερα, ίσως επειδή η γυναίκα παίρνει πια, αργά και με δυσκολία, ισότιμη θέση με τον άντρα ή ακόμη και επειδή ήταν ένα θέμα με το οποίο κανείς δεν είχε ασχοληθεί ιδιαίτερα.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, του μαθήματος «Θέατρο και ιστορία: σκηνικές δράσεις για το 1821 Α΄ και Β΄» αποφασίστηκε, με την καθοδήγηση της Άννας Καρακατσούλη, να καταβυθιστούμε στην ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης χρησιμοποιώντας πρωτογενείς ιστορικές πηγές, δηλαδή απομνημονεύματα αγωνιστών, διηγήσεις και αρχειακό υλικό, τις οποίες θα εξετάζαμε με βάση τρεις θεματικούς άξονες. Αυτοί ήταν: οι όψεις του πολέμου, όπου θα αναπτύσσονταν οι βίοι των αγωνιστών, η κατάσταση των αιχμαλώτων και του άμαχου πληθυσμού μέσα από σκηνές μάχης αλλά και την καθημερινότητα κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, το κίνημα του Φιλελληνισμού, και η γυναίκα στην Επανάσταση. Η τελευταία θεματική μάς προκάλεσε να αναλογιστούμε ποια πραγματικά ήταν εν τέλει η συμβολή της γυναίκας σε αυτή την «αντρική» υπόθεση, να αποκαλυφθούν οι παράμετροι που καθόριζαν τη θέση της και, τέλος, πώς θα δημιουργούνταν μια σύγχρονη σκηνική δράση που θα εστίαζε σε αυτή τη θεματολογία, η οποία είναι έμπλεη εντάσεων και πρόσφορη για αναστοχασμό.

Η ομάδα εργασίας, της οποίας ήταν υπεύθυνη η Μιχαέλα Αντωνίου και η οποία κλήθηκε να ασχοληθεί με την εν λόγω θεματική αποτελούνταν, αλφαβητικά, από τις φοιτήτριες και τον φοιτητή: Θεοδώρα Αποστόλου, Νίκο Βλασάκη, Αναστασία Λιώρη, Αγγελική Σπύρου και Αγγελική

---

[1] Giuseppe Pecchio, «Greece in the spring of 1825», *The New Monthly Review* 14 (1825), σ. 292 (291-320). Όλες οι μεταφράσεις, εκτός και αν υποδεικνύεται μεταφραστής, είναι της γράφουσας.

[2] Ενδεικτικά, Βασιλική Λάζου, *Γυναίκες και Επανάσταση, 1821. Από τον οθωμανικό κόσμο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος*, Διόπτρα, Αθήνα 2021.

[3] Ενδεικτικά, Μελπομένη Μαραγκίδου, «Είναι ώρα να μιλήσουμε για τον ρόλο των γυναικών στην ελληνική επανάσταση», *VICE*, 12 Ιουλίου 2020, https://bit.ly/3qfezDy [7/11/2021]· Σταύρος Μαλαγκονιάρης, «Οι γυναίκες στην επανάσταση του 1821», εφημ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 7 Μαρτίου 2021, https://bit.ly/3nZ300E [7/11/2021]· «Οι γυναίκες της ελληνικής επανάστασης του 1821. Σύζυγοι, μάνες, κόρες, αδελφές... ηρωίδες!», *E-prologos.gr*, 17 Ιουλίου 2021, https://bit.ly/3wrEBoq [7/11/2021].

[4] Ενδεικτικά, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη, «Η Γυναίκα στην Επανάσταση του 1821 | Συλλογή Μιχάλη και Δήμητρας Βαρκαράκη», https://bit.ly/3mRfsA2 [7/11/2021].

[5] Ενδεικτικά, *Γυναίκες μαχήτριες* της Μιχαέλας Αντωνίου, Φεστιβάλ Δήμων Βύρωνα και Δάφνης-Υμηττού, 17 Ιουνίου 2021· *Εγώ, η Λένγκω* του Βασίλη Γιαννόπουλου, καλοκαιρινή περιοδεία κ.ά.

Στρατάκη. Με αυτούς τους πέντε συνοδοιπόρους διανύσαμε μια διαδρομή η οποία ξεκίνησε με διαφορετική στόχευση –τη δημιουργία μιας σκηνικής δράσης–, πριν από την έκρηξη της πανδημίας του COVID-19, και, εν τέλει, απέφερε ένα αποτέλεσμα διαφορετικό από αυτό που είχαμε αποφασίσει στην έναρξη των μαθημάτων – μια κινηματογραφημένη αποτύπωση της ιδέας μας. Παρ' όλα ταύτα, προσπαθήσαμε να παραμείνουμε πιστοί στην αρχική δημιουργική μας σύλληψη. Παρακάτω, θα αναπτυχθεί, εν πρώτοις, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίσαμε τις ιστορικές πηγές, δηλαδή ποιες μας απασχόλησαν και για ποιο λόγο. Έπειτα, θα αναφερθεί τι επιλέξαμε από την καθεμία και στο επόμενο στάδιο πώς τις συνθέσαμε, δηλαδή ποιες κρατήσαμε, τι επιπλέον κείμενα γράφτηκαν από τα μέλη της ομάδας, πώς χρησιμοποιήσαμε αυτοσχεδιαστικές δράσεις και πώς δημιουργήθηκε η τελική δραματουργία της παράστασής μας. Τέλος, θα εξετάσουμε πώς εργαστήκαμε σε σχέση με το παραδομένο «τελικό» κείμενο, ώστε να μετατραπεί από σκηνικό σε κινηματογραφικό «λόγο», τα προβλήματα που προέκυψαν σε σχέση με την κινηματογράφηση, το μοντάζ και την επεξεργασία του τελικού, κινηματογραφημένου υλικού.

Πηγές της ιστορίας, δεξαμενή της σκηνικής αφήγησης

Τα ιστορικά κείμενα από τα οποία θα αντλούσαμε το υλικό μας είχαν επιλεγεί ήδη πριν την έναρξη των μαθημάτων[6] και κατανεμήθηκαν από την αρχή για αποδελτίωση στο σύνολο των φοιτητριών και φοιτητών που παρακολουθούσαν το μάθημα. Η/Ο κάθε φοιτήτρια και φοιτητής διάβασε από ένα εκτενές κείμενο και σημείωσε τα αποσπάσματα που αναφέρονταν στις τρεις διακριτές κατηγορίες για τις οποίες έγινε ήδη λόγος – όψεις του πολέμου, φιλελληνισμός, γυναίκες. Αφού συνέλεξε και κατέθεσε το υλικό που βρήκε, η κάθε ομάδα εστίασε στη δική της θεματολογία. Όπως θα μπορούσε κανείς να συναγάγει, η συγκεκριμένη θεματολογία, δηλαδή των γυναικών, δεν είχε εκτεταμένο υλικό, καθώς μάλιστα δεν επικεντρωθήκαμε καθόλου στα απομνημονεύματα ούτε της Ρωξάνδρας Στούρτζα ούτε της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, κυρίως διότι δεν αντιπροσωπεύουν «την τυπική Ελληνίδα της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας»[7] και διότι μας ενδιέφερε, και εμένα ιδιαίτερα, η οπτική των ανδρών για τη γυναίκα, που εν τέλει θα αποκάλυπτε και την πραγματική της θέση. Έτσι, αναγκαστήκαμε να περιοριστούμε στις πηγές από τις οποίες βρήκαμε υλικό που θα είχε ενδιαφέρον, και αυτές ήταν οι ακόλουθες: *Απομνημονεύματα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη, *Διήγησις Συμβάντων της Ελληνικής Φυλής: Απομνημονεύματα* του Θόδωρου Κολοκοτρώνη, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833* του Νικολάου Κασομούλη, *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως* του Φωτάκου (Φώτιου Χρυσανθόπουλου) και *Το τάγμα των φιλλελήνων* του Johann Daniel Elster.

Το σημαντικότερο συμπέρασμα στο οποίο κατέληξα αλλά και καταλήξαμε ως ομάδα εργασίας είναι ότι η καθοριστικότερη θέση που κατείχε η γυναίκα εκείνη την περίοδο ήταν, όπως πιθανώς θα μπορούσε κανείς να υποθέσει, εκείνη της μάνας. Της μάνας, μάλιστα, που γεννάει πολεμιστές, όπως ο Μακρυγιάννης και ο Κολοκοτρώνης. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι και οι δύο αγωνιστές μιλούν στις αφηγήσεις τους για τον τρόπο με τον οποίο τους έφερε στον κόσμο η μητέρα τους. Γράφει ο Μακρυγιάννης:

> [Ό]ταν ήμουνε ακόμα εις την κοιλιά της μητρός μου, μίαν ημέρα πήγε εκείνη διά ξύλα εις τον λόγκον. Φορτώνοντας τα ξύλα στο νώμο της, φορτωμένη εις τον δρόμο, εις την ερημιά, την έπιασαν οι πόνοι και γέννησε εμένα· μόνη της η καϊμένη και απο-

[6] Παραθέτω ένα ακόμα κείμενο, το οποίο όμως δεν χρησιμοποιήθηκε από την ομάδα εργασίας που ασχολήθηκε με τις γυναίκες: Maxime Raybaud, *Mémoires sur la Grèce pour servir à l'histoire de la guerre de l'indépendance, avec une introduction historique par Alph. Rabbe*, τόμ. Α΄, Tournachon-Molin Libraire, Παρίσι 1824. Τα υπόλοιπα κείμενα αναφέρονται αναλυτικά στις παρακάτω υποσημειώσεις.

[7] Άννα Καρακατσούλη, «Γυναίκες εν πολέμῳ: Ο ρόλος των γυναικών στην Ελληνική Επανάσταση» στο *Αφιέρωμα στην Ελληνική Επανάσταση*, Φεστιβάλ Δήμου Βύρωνα, Αθήνα 2021, σ. 23.

> σταμένη εκιντύνεψε τότε και αυτείνη και εγώ. Ξελεχώνεψε μόνη της και συγυρίστη, φορτώθη ολίγα ξύλα και έβαλε και χόρτα απάνου εις τα ξύλα και από πάνου εμένα και πήγε εις το χωριόν.[8]

Και αναφέρει ο Κολοκοτρώνης:

> Εγεννήθηκα εις τα 1770 Απριλίου 3 την δευτέραν της Λαμπρής. [...] εις ένα βουνό εις ένα δένδρο αποκάτω, εις την παλαιάν Μεσσηνίαν, ονομαζόμενον Ραμαβούνι. [...] η δύστυχη η μάνα μου, βαρεμένη, φεύγοντας το μαχαίρι των Τούρκων, που την κυνηγούσαν μαζί μ' άλλους κατατρεγμένους, στάθηκε κάτω απόνα δέντρο κι εκεί την έζωσαν οι πόνοι της γέννας.[9]

Πέρα από το ενδιαφέρον που παρουσιάζει η σύμπτωση του τρόπου της γέννησης των δυο αγωνιστών, γεγονός που υποδεικνύει ότι δεν θα ήταν ασυνήθης και επομένως καταδεικνύεται ότι η θέση ακόμα και της εγκυμονούσας γυναίκας μέσα στην περίοδο της Επανάστασης είχε σοβαρές δυσκολίες που έθεταν σε κίνδυνο τη ζωή τόσο του παιδιού όσο και της μητέρας, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περηφάνια με την οποία αφηγούνται οι δυο πολέμαρχοι το συμβάν, αφού τους έφερε στον κόσμο μια τόσο γενναία γυναίκα, η οποία κινδύνεψε και στην οποία φαίνεται ότι μέσα από τη διήγησή τους αποτίουν έναν φόρο τιμής.

Η θέση λοιπόν της μάνας, και μάλιστα της μάνας που κινδυνεύει, ήταν μια καθοριστική παράμετρος της σκηνικής και μετέπειτα της κινηματογραφικής αφήγησης. Το απόσπασμα του Κολοκοτρώνη εμφανίστηκε γραμμένο σε καρτέλα στο τελικό βίντεο και, λαμβάνοντας υπόψη την παραπάνω σύμπτωση, στην κινηματογράφηση επεκτάθηκε η συνθήκη, ώστε να φανεί ότι περιλαμβάνονται και άλλες μητέρες αγωνιστών. Έτσι, σε συνέχεια του αποσπάσματος που εμφανίστηκε στην οθόνη, ακολούθησαν τα ονόματα αγωνιστών, όπως του Αθανάσιου Διάκου, του Μάρκου Μπότσαρη και του Κωνσταντίνου Κανάρη, με τα πρόσωπα των γυναικών να εναλλάσσονται στο άκουσμα του κάθε αγωνιστή. Με αυτόν τον τρόπο, διευρύνθηκε η στόχευση και η αναγωγή πρότεινε τη συμπερίληψη της κάθε γυναίκας μάνας αγωνιστή αλλά και της κάθε μάνας εν γένει.

Επιστρέφοντας στις πρωταρχικές αποτιμήσεις των αποσπασμάτων, αναφέρω τα βασικά συμπεράσματα στα οποία κατέληξα. Η αφήγηση του Μακρυγιάννη, που εκκινεί με την αναφορά στη μητέρα του, μοιάζει να αποτυπώνει μια έντονη σκληρότητα, όχι απαραιτήτως του ίδιου του συγγραφέα, αλλά του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπιζόταν η γυναίκα την εν λόγω περίοδο, καθώς την περιέγραφε ως λάφυρο,[10] κακό σύμβουλο,[11] αδύναμη και ανυπεράσπιστη –που χρίζει προστασίας–,[12] θύμα κακοποίησης και σεξουαλικής κακοποίησης.[13] Η διήγηση του Φωτάκου τις αναφέρει κυρίως

---

[8] *Στρατηγού Μακρυγιάννη. Απομνημονεύματα*, κείμενον – εισαγωγή – σημειώσεις Γιάννη Βλαχογιάννη, τόμ. 1, Εκδόσεις Βιβλιοπωλείου Ε. Γ. Βλάχογιάννη, Αθήνα 1947, σ. 110.

[9] *Διήγησις Συμβάντων της Ελληνικής Φυλής από τα 1770 έως τα 1836: Υπαγόρευσε Θεόδωρος Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνης*, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως, Αθήνα 1846, σ. 5.

[10] «Τώρα ο Κωλέτης, άνθρωπος από το σκολείον του αφέντη του του Αλήπασσα, μέτρησε: "Τον Δυσσέα τον έχω αντίζηλο, τον Αλέξη Νούτζο το ίδιο, τον Παλάσκα δια το κέφι μου καλό είναι να χαθή, να κάμω την γυναίκα του μορόζα"», *Στρατηγού Μακρυγιάννη. Απομνημονεύματα*, σ. 158.

[11] «Δεν μ' άκουσε, άκουγε τις γυναίκες και έπαθε πολλά», *Στρατηγού Μακρυγιάννη. Απομνημονεύματα*, σ. 100.

[12] «Ήτανε πέντε αδέλφια κ' έμεινε ένας μόνον από το ντουφέκι, και οι άνθρωποί τους ήτανε τόσον καιρόν σκλαβωμένοι και σώθη μία γυναίκα μόνον κι' αυτείνη πείναγε, κ' εκείνοι οπού τους ζήταγε ψωμί θέλαν να κάμουν το κέφι τους να της δώσουνε να φάγη», *Στρατηγού Μακρυγιάννη. Απομνημονεύματα*, σ. 127.

[13] «Ήταν και κάτι αρχοντόπουλα κι' αγαπούσαν τις γυναίκες, στανικώς πιάσαν ένα κορίτζι να το διατιμήσουν. Πήγα και τους έπιασα, την είχαν κρυμμένη σε μίαν κασσέλα μέσα, μαζί με την κοντόσα, και την φοβέριζαν να μην μιλήση, ότι την σκοτώνουν», *Στρατηγού Μακρυγιάννη. Απομνημονεύματα*, σ. 182-183.

σε σχέση με την υποστήριξη που πρόσφεραν στον Αγώνα, προειδοποιώντας ή δουλεύοντας για να βοηθήσουν τους άνδρες,[14] ενώ την Μπουμπουλίνα που μάχεται την ονομάζει «ανδρογυναίκα».[15]

Ο Κολοκοτρώνης –μέσα από το φίλτρο του Τερτσέτη, βέβαια– μας παρουσιάζει, εν πρώτοις, όπως και ο Μακρυγιάννης, τη μητέρα του. Οι υπόλοιπες γυναίκες σπανίζουν,[16] αλλά δεσπόζει η γυναικεία μορφή της προσωποποίησης της Ελλάδας, που εκθέτει τους λόγους για τους οποίους έλαβε μέρος το έθνος στον Αγώνα και μας προσφέρει μια ιδανική, ίσως εξιδανικευμένη, εικόνα της Ελλάδας.

> Δεν κυνηγούσα δόξαν, δεν ωρέγομουν επίδειξιν ανδρείας, η άκρα δυστυχία αφαιρεί τόσον κάλλος και ύψος επιθυμιών· έπειτα χλαμύδα αθανασίας δεν τυλίει εις αγώνας αιώνων το όνομά μου; Δεν κινδύνευα κλέφτικον πόλεμον, πόλεμον αρπαγής, δεν έστελνα τα τέκνα μου να πολεμούν από λιθάρι εις λιθάρι, από καταρράχι εις καταρράχι, αλλ' ανοιχτά, με σημαίες ανοιχτές; Και ήλθε ώρα που έκλαυσα νέους παλληκαράδες, και πεντακόσιους και χίλιους σκοτωμένους μονοήμερο εις αιματωμένες πεδιάδες. Δεν πολεμούσα διά την νίκην, διότι με σώας φρένας ποιος ηδύνατο να την ελπίση; Ο εχθρός μου ισχυρός από άρματα στεριανά και θαλασσινά, από τες συνθήκες του και συμμαχίες του με ξένα βασίλεια, και από την ανδρείαν του, έμφυτην εις καρδίαν Οσμανλίτικην, πώς να ελπίσω την νίκην; [...] Αλλ' ελευθερώθηκα! Ελευθερώθηκα εις το πείσμα εχθρών, και με την χαράν των φίλων.[17]

Το παραπάνω απόσπασμα της προσωποποιημένης Ελλάδας ως εξιδανικευμένης γυναίκας χρησιμοποιήθηκε σχεδόν αυτούσιο στην κινηματογραφημένη εκδοχή, διότι η ποιητικότητά του σε συνδυασμό με την αμεσότητα του ευθέος λόγου, της ρήσης που απευθύνεται προς το κοινό, προσέδωσε στη δραματουργία του κειμένου τη μεταιχμιακή κατάσταση που επιθυμούσαμε, της σκληρότητας του πολέμου με τα ιδανικά για τα οποία πολεμούσε ο υποδουλωμένος ελληνικός λαός. Καθώς μάλιστα το εν λόγω κείμενο εκφωνήθηκε σε αντίστιξη με το αστικό τοπίο, στο οποίο είχαν αποτυπωθεί και κάποια φυσικά στοιχεία, όπως δέντρα και μικρά ζωάκια, έγινε και οπτικά η διασύνδεση προς την οποία στοχεύαμε, του παρελθόντος με το σήμερα.

Από τις διηγήσεις των φιλελλήνων, επικεντρώθηκε το ενδιαφέρον μας στα απομνημονεύματα του γιατρού Johan Daniel Elster, όπου υπήρχε μόνο μια εκτενής αλλά ιδιαίτερα καθοριστική αναφορά σε μια γυναίκα –την Ισπανίδα κυρία Τοριτσέλι.[18] Η γυναίκα αυτή ήρθε στην Ελλάδα με σκοπό, όπως αναφέρει, «να πολεμήσω και να πεθάνω στο πλευρό του άντρα μου».[19] Είναι ενδεικτικό ότι για να μπορέσει να κυκλοφορήσει μόνη της έπρεπε να μεταμφιεστεί: «Τίποτα δε μπορούσε να με κρατήσει στην Κόρινθο. Αμέσως αγόρασα ρούχα ανδρικά, σπαθιά και πιστόλια και ένα μουλάρι μ' έφερε εδώ στη Βοστίτσα».[20] Παρ' όλη όμως την ορμή που τη διακατείχε στην αρχή και την επιθυμία της να πολεμήσει σαν ισότιμη των ανδρών, ή μάλλον εξαιτίας αυτών των λόγων, κατέληξε «τόσο απισχασμένη που μόνο ο σκελετός της φαινόταν. Το δέρμα στο πάνω μέρος του σώματός της ήταν κίτρινο και τα μάτια της φαίνονταν θαμπά, πεθαμένα μέσα στις κόγχες».[21] Η Τοριτσέλι

---

[14] Φωτάκου (Φώτιου Χρυσανθόπουλου), *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως υπό Φωτάκου. Πρώτου Υπασπιστού του Θεόδωρου Κολοκοτρώνου*, Τύποις και Βιβλιοπωλείω Π. Α. Σακελλαρίου, Αθήνα 1858, σ. 14, 29, 52, 135-136, 191.

[15] Φωτάκου, *ό.π.*, σ. 55.

[16] Έχουμε τη Δουράκαινα, βλ. *Διήγησις Συμβάντων της Ελληνικής Φυλής*, σ. 12.

[17] *Διήγησις Συμβάντων της Ελληνικής Φυλής*, σ. 84-85.

[18] Johann Daniel Elster, *Το Τάγμα των Φιλελλήνων. Η ίδρυση, η εκστρατεία και η καταστροφή του. Από το ημερολόγιο του Johann Daniel Elster, τέως ιατρού-συνταγματάρχη του τάγματος* (μετ. Χρίστος Οικονόμου), Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος, Αθήνα 2010, σ. 46-49, 206-207.

[19] Elster, *ό.π.*, σ. 47.

[20] Elster, *ό.π.*

[21] Elster, *ό.π.*, σ. 207.

πέθανε «μέσα στη χειρότερη εξαθλίωση».[22] Αυτή η ιστορία, παρόλο που ψήγματά της μόνο συμπεριλήφθηκαν στο τελικό υλικό, υπήρξε ιδιαίτερα επιδραστική στην εργασία της ομάδας, καθώς έθεσε το ξεκάθαρο, αναπόδραστο, πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούσε να υπάρξει η γυναίκα εκείνη την εποχή – ή έπρεπε να ακολουθήσει τους κανόνες ή θα καταστρεφόταν. Προς αυτή τη θεώρηση συντείνουν, άλλωστε, τόσο ο τρόπος θανάτου της Μπουμπουλίνας, που σκοτώθηκε σε μια διένεξη για την οικογένειά της, όσο και η κατάληξη της Μαυρογένους, η οποία πέθανε πάμπτωχη, έχοντας προσφέρει όλη της την περιουσία για τον Αγώνα.

Τέλος, στα *Ενθυμήματα* του Κασομούλη[23] βρήκαμε τον τίτλο της σκηνικής και, εν τέλει, κινηματογραφικής μας σύνθεσης. Η φράση «Τι καθήμεθα ημείς εδώ ενώ οι άλλοι φεύγουν;» έδινε αυτή την αίσθηση της εγκατάλειψης, της περιθωριοποίησης, του άλλου, που έρχεται να συνθλιβεί στη δίνη και τον πόνο του πολέμου.

Δραματοποιώντας και κινηματογραφώντας τα κείμενα

Η διαδικασία της επιλογής των κειμένων, παρόλο που δεν έγινε σε μία φάση και κάποια κείμενα προστέθηκαν αργότερα, αποτέλεσε το προπαρασκευαστικό κομμάτι της εργασίας, καθώς έθεσε το πλαίσιο και τις παραμέτρους της υπό εξέταση θεματικής, όπως τη θέση της μάνας, του αναπόδραστου της κατάστασης αλλά και της δυναμικότητας που χαρακτηρίζει το γυναικείο φύλο. Αφού όμως τέθηκαν οι βάσεις, το κάθε μέλος της ομάδας κλήθηκε να συγγράψει ένα σύντομο κείμενο, είτε διαλογικό είτε μονολογικό, που θα περιέγραφε τα συναισθήματα των φοιτητριών και του φοιτητή που εμπλέκονταν. Πιθανώς να είναι ενδεικτικό της συγκεκριμένης θεματικής ότι οι τέσσερις φοιτήτριες κατέληξαν σε μονολογικό κομμάτι, ενώ ο φοιτητής κατέληξε σε διαλογικό, καθώς οι γυναίκες της ομάδας ένιωθαν ότι μπορούσαν να μιλήσουν για το φύλο τους ενώ ο άντρας είχε ανάγκη τη συνδιάλεξη. Μάλιστα κάποια αποσπάσματα αυτής της πρώτης γραφής, όπως η εισαγωγή στην προσευχή/επίκληση/νανούρισμα που έγραψε η Αγγελική Στρατάκη, κατέληξαν και στο τελικό κείμενο.[24]

Αφού, λοιπόν, επιλέχθηκαν τα αρχικά αποσπάσματα που θα χρησιμοποιούνταν, αποφασίσαμε, ως ομάδα, ότι επιθυμούσαμε να παρουσιάσουμε κι άλλες ιστορίες γυναικών, Ελληνίδων ή Τουρκισσών, όπως της Χάμκως, της μητέρας του Αλή Πασά, ή της χήρας του Θεόδωρου Δεληγιάννη, που πρότασσε άλλη μια κατάσταση της γυναίκας. Ενώ είχαμε καταλήξει στο σύνολο των γυναικών που σχετίζονταν άμεσα με τον Αγώνα, σκεφτήκαμε ως συνδετικό κρίκο την Αντιγόνη, μια γυναίκα που είναι καταχωρισμένη στη συλλογική συνείδηση για την αγωνιστικότητα και την αντίστασή της. Όλη η ομάδα συμφώνησε ότι μπορεί να γίνει η μορφή που διαπερνά την ιστορία, τόσο αυτής που θα αφηγούμασταν στο δρώμενό μας όσο και της ίδιας της Ελλάδας. Έμπνευση αποτέλεσε η αναφορά του Κολοκοτρώνη στην Αντιγόνη από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, όπου τη σκιαγραφεί ως μια φιγούρα που έχει επιβιώσει σε μεγάλες δυσκολίες και στέκεται δυναμικός αρωγός σε έναν σημαντικό άντρα, ο οποίος βρίσκεται σε ανάγκη.[25] Η φράση που διαμορφώσαμε σε ευθεία ερώτηση

---

[22] Elster, *ό.π.*

[23] Νικόλαος Κ. Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833: προτάσσεται ιστορία του Αρματωλισμού*, εισαγωγή και σημειώσεις υπό Γιάννη Βλαχογιάννη, τόμ. 2, Χορηγία Παγκείου Επιτροπής, Αθήνα 1939.

[24] «Παναγία, Θεοτόκε, Παρθένε Μαρία, κάλλος ουράνιο, του κόσμου ελπίδα, εισάκουσόν με. Μάνα μου, βοήθησον την δούλην σου. Να ζήσει το παιδί μου, κάν' το να ζήσει».

[25] «Μου ήλθε ένας στοχασμός, πέταξα δυο λέξεις εις την μέσην, είπα "γέροι και νέοι" οι γέροι του αγώνος, οι νέοι της Ελλάδος. "Ας υποθέσωμεν, είπα, ότι ο περίφημος Οιδίπους, βασιλέας εξόριστος, ευεργέτης της πατρίδος, πνευματώδης, θυμώδης, ψυχή γενναία, είναι οι γέροντες του αγώνος, ο Κολοκοτρώνης, ο Κουντουριώτης· και η Αντιγόνη είναι οι νέοι, ο Κ. Ζάνος, ο Κ. Θρασύβουλος Ζαΐμης λ.χ. να ιδούμε τι βγαίνει από τον διάλογον". Ερωτούν λοιπόν οι παλαιοί των ημερών τους νεωτέρους, ως ο Οιδίπους την θυγατέρα του, εις ποίους τόπους εφθάσαμεν, εις ποίαν πόλιν ανθρώπων· η ερώτησις είναι εύλογη, ισοδυναμεί –οι κόποι του αγώνος που μας έφεραν, ποίαν πόλιν ανθρώπων οικοδομήσαμε, ποίο πολίτευμα εμορφώσαμε; Τι βλέπετε εσείς οι νέοι, που έχετε τα μάτια ζωηρότερα από τα εδικά μας; Και η Αντιγόνη του αποκρίνεται, τουτέστι Ζάνος ή Ζαΐμης: "Βασα-

και η οποία επαναλήφθηκε αρκετές φορές στην κινηματογράφηση ήταν σύντομη αλλά ενδεικτική: «Σε χώρα τίνων ανθρώπων είμαστε;» Μέσω αυτής, μπορέσαμε να μεταδώσουμε το ανοίκειο και την αναζήτηση της γυναίκας μέσα στα χρόνια, καταφέρνοντας, πάλι, να συνομιλήσουμε με το σήμερα.

Με βασικό μας στόχο να δημιουργήσουμε μία ακόμη γέφυρα με το παρελθόν και μια επαφή με την παράδοση, αποφασίσαμε να συμπεριλάβουμε στίχους από ένα δημοτικό τραγούδι. Η επιλογή αυτή προκρίθηκε, κυρίως, γιατί κρίθηκε απαραίτητο να ακουστεί ο δεκαπεντασύλλαβος, ως το πλέον αντιπροσωπευτικό ποιητικό μέτρο, που εκφράζει μια ρυθμολογία άρρηκτα συνδεδεμένη με την ελληνικότητα και την Ελλάδα, αλλά και λόγω θεματολογίας, διότι τα τραγούδια αυτά μιλάνε για αρκετές γυναίκες. Προσπαθώντας να αποφύγουμε τα ιδιαίτερα διαδεδομένα, επιλέξαμε ένα δημοτικό ποίημα για τον αγωνιστή της Επανάστασης Γιώργη Γιαννιά. Το δίστιχο «Πολλαῖς μανούλαις θλίβονται κι᾽ οὔλαις παρηγοριῶνται· / Τοῦ Γιώργ᾽ ἡ μάνα θλίβεται, παρηγοριὰ δὲν ἔχει» αναφερόταν στη σχέση με τη μητέρα, θεματική που διέτρεχε την κινηματογράφηση.

Από τη σκηνή στην οθόνη

Η σκηνική σύνθεση που θα δημιουργούνταν θα ακολουθούσε, τόσο υποκριτικά όσο και σκηνοθετικά, έναν σκηνικό τρόπο που θα ακροβατούσε στο μεταίχμιο ανάμεσα στην αφήγηση και την επιτέλεση,[26] ώστε να μπορεί η αναφορά σε αυτές τις γυναίκες του παρελθόντος να γίνεται από το φίλτρο του παρόντος, και αυτή η διασύνδεση παρελθόντος και μέλλοντος να γίνεται άμεσα αντιληπτή από τον θεατή. Με αυτόν τον τρόπο, βρισκόμασταν, ήδη, μακριά από οποιαδήποτε ρεαλιστική απόδοση της δράσης, διότι σκοπός μας ήταν να τονίσουμε το γεγονός ότι είμαστε μια ομάδα του σήμερα που προσεγγίζει το παρελθόν και την ιστορία της. Εν τέλει, με αυτόν τον τρόπο, είχαμε οδηγηθεί σε μια λιτή δραματουργία, με πυκνό και μεστό κείμενο, που μέσω της αφαίρεσης σκόπευε στην ποιητική, πνευματική και συναισθηματική επικοινωνία με το κοινό.

Η βασική σκηνοθετική και σκηνογραφική ιδέα, όταν ακόμα πιστεύαμε ότι θα μπορούσε να παρουσιαστεί η δραματουργική αυτή σύνθεση στη σκηνή, ήταν να περιστρέφεται όλη η σκηνική δράση γύρω από ένα μπαούλο, από το οποίο θα έβγαιναν αντικείμενα που θα χρησιμοποιούνταν για την εξέλιξη των περαιτέρω, μεμονωμένων σκηνικών δράσεων. Ενδεικτικά, από εκεί θα έβγαινε ένα αντικείμενο που, τυλιγμένο με ένα πανί, θα χρησιμοποιούνταν αρχικά ως βρέφος, στο οποίο θα απευθυνόταν η αρχική προσευχή/νανούρισμα: «Παναγία, Θεοτόκε, Παρθένε Μαρία, κάλλος ουράνιο, του κόσμου ελπίδα, εισάκουσόν με. Μάνα μου, βοήθησον την δούλην σου. Να ζήσει το παιδί μου, κάν᾽ το να ζήσει…». Έπειτα, θα αποκαλυπτόταν ότι αυτό το αντικείμενο ήταν ένα όπλο που ξεκινούσε τον Αγώνα. Τέτοιου είδους διαφορετικές χρήσεις των αντικειμένων, ιδιαίτερα επιδραστικές στη σκηνή, δεν μπορούσαν να μεταφερθούν με την ίδια δυναμική στην οθόνη. Επομένως, αυτή η ιδέα, τελικά, δεν αποτυπώθηκε στην κινηματογράφηση, με μοναδική εξαίρεση ένα πανί, κατάλοιπο

νισμένε μου πατέρα". Η αρχή της απαντήσεως ταιριάζει· ποίος δύναται να αντείπη ότι οι γέροντες του αγώνος δεν έζησαν βασανισμένα; Νέοι άρχισαν δακρύχαρο παιχνίδι, το ετελείωσαν γέροντες! Ποίους κινδύνους έτρεξαν, πόσα καρδιοκτύπια εδοκίμασαν; πόσους θανάτους συγγενών και φίλων έκλαυσαν; Δεν μαντεύομε, σχεδόν, με, βεβαιότητα, ότι και ένας των ενδοξοτέρων επυροβολήθη με το χέρι τον! "Βλέπω πύργους", λέγει η Αντιγόνη, "που μακριά από τα μάτια μου σκεπάζουν πολιτείαν"», *Διήγησις Συμβάντων της Ελληνικής Φυλής*, σ. 81.

[26] Η αφήγηση ως σκηνική τεχνική, συνδεδεμένη από τον μπρεχτικό υποκριτικό τρόπο, ο οποίος προτάσσει μια έκδηλη κατάσταση διαρκούς ελέγχου του συναισθήματος της υποκριτικής, βασισμένη κυρίως στη δομική λειτουργία της σκηνής του ατυχήματος, έχει επηρεάσει βαθιά τη σύγχρονη υποκριτική, βλ. Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic* (επιμ. και μετ. John Willet), Metheun, Λονδίνο [12]1988, σ. 121-129. Ενδεικτικά αναφέρει ο ίδιος ο Μπρεχτ για αυτή τη συνθήκη: «Αυτό: το να στέκεται ο ηθοποιός σε διττή υπόσταση πάνω στη σκηνή, σαν Λώτον και σαν Γαλιλαίος· ότι ό επιδεικνύων Λώτον δεν εξαφανίζεται στον επιδεικνυόμενο Γαλιλαίο· αύτος ο τρόπος ηθοποιίας πήρε, τον τίτλο "επικός" που δεν σημαίνει τελικά τιποτ᾽ άλλο παρά πως η αληθινή, η βέβηλη διαδικασία δεν καλύπτεται πια με πέπλο, μα πώς πάνω στη σκηνή στέκεται πραγματικά ο Λώτον και δείχνει στο κοινό πώς σκέφτεται το Γαλιλαίο», Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Μικρό Όργανον για το θέατρο. Το Θέατρο μιας Επιστημονικής Εποχής» (μετ. Δημήτρης Μυράτ), *Θέατρο* 1 (1961), σ. 21.

της αρχικής ιδέας, που πέρασε σε κάποια πλάνα συνδέοντας τις απομονωμένες αφηγήτριες. Επιπλέον, εμμένοντας στην αφαίρεση, καθώς ειδικά στην οθόνη η όποια ενδυματολογική ή σκηνογραφική λεπτομέρεια χρειάζεται ιδιαίτερη ακρίβεια και συγκεκριμένη εικαστική θεώρηση, και άρα είναι δαπανηρή και πολύπλοκη, ξαναδουλέψαμε το κείμενο που είχαμε συνθέσει, ψάχνοντας την ουσία αυτού που θέλαμε να εκφράσουμε.

Η συνθήκη της απομόνωσης ήταν ιδιαίτερα καθοριστική. Επειδή το μεγαλύτερο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας είχε γίνει εξ αποστάσεως, λόγω των περιορισμών για τον COVID-19 και της διπλής καραντίνας, κατά τη διάρκεια της οποίας έγινε όλη η προετοιμασία της σύνθεσης,[27] σκηνοθετικά θεώρησα ότι έπρεπε αυτή η κινηματογράφηση να αναφέρεται και στον τρόπο της δημιουργικής σύλληψης. Επιπροσθέτως, ο αποκλεισμός της γυναίκας την περίοδο της Επανάστασης, τόσο από τις αποφάσεις όσο και από τις δράσεις που σχετίζονταν με τον Αγώνα, ήταν ένα έμφυλο σχόλιο το οποίο επιθυμούσα να προτείνω. Μια πρώτη σκέψη ήταν να προβληθεί και να συνδεθεί η πραγματική συνθήκη της εξ αποστάσεως επικοινωνίας με τον αποκλεισμό της γυναίκας της Επανάστασης, να τοποθετηθεί δηλαδή η όλη δράση ως μια διαδικτυακή αναζήτηση μεμονωμένων ιστοριών που ζωντανεύουν επειδή ακριβώς κάποια ή κάποιος τις αναζητά. Πολύ γρήγορα, όμως, αυτή η ιδέα θεωρήθηκε κοινότοπη, περιοριστική και, ίσως, κατά μία έννοια, διδακτική.

Με γνώμονα λοιπόν ότι πρέπει να κρατηθεί η συνθήκη της απομόνωσης, επιλέχθηκαν τα ξεχωριστά, αυτόνομα και μονήρη πλάνα και απορρίφθηκε η ιδέα να μονταριστούν πολυπρόσωπες συνθέσεις. Έτσι, το κάθε πρόσωπο κινηματογραφήθηκε αποκομμένο από τα υπόλοιπα, μόνο του, πάνω σε ένα όμοιο, ενιαίο μαύρο φόντο, που λειτουργούσε ως κοινός τόπος και ερχόταν σε αντίθεση με το άσπρο χρώμα που συνέδεε τις διαφορετικές εικόνες και σηματοδοτούσε τα περάσματα από τη μια ιστορία στην επόμενη, «καίγοντας» χρωματικά την προηγούμενη και εξελίσσοντας την αφήγηση. Όπως, ίσως, μπορεί να συναχθεί, επιλέχθηκε η ασπρόμαυρη παρουσίαση της εικόνας, γιατί αισθητικά δινόταν η δυνατότητα της αντίστιξης, με καθαρότερες αναγωγές και αντιθέσεις – άσπρο-μαύρο, εσωτερικό-εξωτερικό κ.ο.κ.–, νοηματικά μπορούσε να επικυρώσει αυτή την επιλογή της απομόνωσης και στην πράξη παρείχε μια λύση ως προς τις διαφοροποιήσεις των χρωματισμών που μεγεθύνονται στην οθόνη, αλλά και ως προς τους φωτισμούς.

Με στόχο να επιταθεί η έννοια της απομόνωσης αλλά και να φανούν τα θραύσματα των ιστοριών που σιγά σιγά συντίθενται και έπειτα αποδομούνται, επέλεξα τα ξεχωριστά πλάνα των ματιών και του στόματος, που παρατηρούσαν και προσπαθούσαν να ψελλίσουν την ιστορία τους, ενώ τα χέρια ενώνονται και επικοινωνούν από τις δυο άκρες του κάδρου μόνο για λίγο, προτάσσοντας την έννοια του πρόσκαιρου και του αναπόδραστου. Επιπλέον, και ως σχόλιο της έμφυλης θέσης της θεματικής, παρόλο που η συνεισφορά και η συμμετοχή του φοιτητή της ομάδας ήταν ιδιαίτερα έντονη και καθοριστική, ελήφθη η απόφαση να μη φανεί στην οθόνη το πρόσωπό του, αλλά να ακουστεί μονάχα η φωνή του, ως φόρος τιμής που αποτίεται στις γυναίκες τόσο των αφηγούμενων ιστοριών όσο και των συμμετεχουσών στη δράση και το μάθημα.[28]

Τέλος, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπήρχε ένα και μόνο, σύντομο πλάνο, που συνδύαζε ένα φυσικό και αστικό τοπίο κενό οποιασδήποτε ανθρώπινης παρουσίας, καθώς δεν ήθελα να τοποθετηθεί η ανθρώπινη φιγούρα μέσα σε οποιοδήποτε φυσικό τοπίο. Όλες οι φιγούρες έπρεπε να

[27] Οι διαδικτυακές μας συναντήσεις, οι οποίες γίνονταν τα πρωινά της Παρασκευής του πρώτου εγκλεισμού, ήταν, οφείλω να παρατηρήσω, ανακουφιστικές. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη του εγκλεισμού είχαμε τη δυνατότητα να συνομιλούμε, να ανταλλάσσουμε απόψεις, να εκφραζόμαστε δημιουργικά, δηλαδή μπορούσαμε να επικοινωνούμε. Όταν, τον Οκτώβριο του 2020, επιχειρήσαμε μια σύντομη συνάντηση, λαμβάνοντας όλα τα απαραίτητα υγειονομικά μέτρα, επειδή δεν είχαμε καταφέρει ποτέ να βρεθούμε ως ομάδα από κοντά, γνωρίζαμε ότι δεν θα παρουσιαζόταν η δράση μας στη σκηνή, αλλά θα χρησιμοποιούσαμε τον κινηματογραφικό φακό.

[28] Έτσι, στην τελευταία σεκάνς της ταινίας ο Βλασάκης αναφέρει όλα τα ονόματα των γυναικών που ακούστηκαν οι ιστορίες τους, συμπεριλαμβάνοντας τα ονόματα των γυναικών/συμφοιτητριών του που εμφανίστηκαν στην ταινία αλλά και των καθηγητριών που συμμετείχαν στο μάθημα.

είναι περιορισμένες και εντός ενός κατασκευασμένου χώρου. Αρωγός στην επίπονη και πολύωρη κινηματογράφηση και το μοντάζ ήταν ο φοιτητής του Τμήματος και μέλος της ομάδας εργασίας Νίκος Βλασάκης, ο οποίος ανέλαβε χρέη διευθυντή φωτογραφίας και, αργότερα, το μοντάζ της εικόνας και του ήχου.

Στη σκηνική σύνθεση, στόχος ήταν το ηχοτόπιο να δημιουργούνταν από τις ίδιες τις ηθοποιούς και τον ηθοποιό, με τα σώματα και τις αναπνοές τους. Στην κινηματογράφηση, διατηρήθηκε η ίδια συνθήκη και οι γρήγορες ανάσες που ακούγονταν σαν λαχάνιασμα και μετέδιδαν τον τρόμο της πολεμικής σύρραξης, ηχογραφήθηκαν ξεχωριστά και εισχώρησαν στην έναρξη του βίντεο. Επιπλέον, ηχογραφήθηκε και μιξαρίστηκε ένας ψιθυριστός ψαλμός που έδινε μια τελετουργική, μυσταγωγική διάσταση. Η μουσική του κλαρίνου, μουσικού οργάνου στενά συνδεδεμένου στην ελληνική συλλογική συνείδηση με την παράδοση και την εποχή της Επανάστασης, έντυσε την κινηματογράφηση και συνέτεινε προς ένα υφολογικά ενιαίο αποτέλεσμα.[29]

Η σημαντικότερη παράμετρος αυτής της δράσης, όμως, και η κύρια στόχευσή της ήταν η συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας και η συλλογική δημιουργική συνθήκη, την οποία υπηρέτησαν όλες οι συμμετέχουσες και ο συμμετέχων. Το κάθε μέλος της ομάδας συνεισέφερε στη δραματουργία με τις καλύτερές του ποιότητες – ένα μέλος πρόσφερε την εξαιρετική και ευαίσθητη ικανότητά του να συγγράφει, άλλο την ουσιαστική και απαραίτητη σχέση με την υποκριτική, άλλο τη διασύνδεση με τη θρησκεία, άλλο την αγάπη του για την ιστορική περίοδο κι άλλο τη σημερινή θεώρηση και πρόσληψη της ιστορίας της περιόδου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, κατάφεραν να προτάξει η καθεμία και ο καθένας τη μοναδικότητά του και, παρ' όλα ταύτα, να λειτουργήσουν ως ομάδα.

Η κινηματογραφική δράση *Τι καθήμεθα ημείς εδώ ενώ οι άλλοι φεύγουν;* αποτέλεσε ένα κινηματογραφημένο υλικό που ασχολήθηκε με τη θέση της γυναίκας στην Ελληνική Επανάσταση, ιδωμένη από μια σημερινή σκοπιά και με τα μάτια φοιτητών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, στο πλαίσιο του μαθήματος «Θέατρο και ιστορία: σκηνικές δράσεις για το 1821 Α΄ και Β΄». Ήταν μια γόνιμη καταβύθιση στην ιστορία που, σε μια δύσκολη περίοδο της ανθρωπότητας, εξαιτίας της πανδημίας του COVID-19, κατάφερε να δημιουργήσει έναν δίαυλο επικοινωνίας τόσο με το παρελθόν όσο με το παρόν αλλά και με το μέλλον της Ελλάδας. Η δράση αγκαλιάστηκε και υποστηρίχθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και εντάχθηκε στους εορτασμούς για την επέτειο των διακοσίων χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση. Ανάλογες δράσεις, που θα συνδέσουν το σήμερα με το χθες μέσω της ιστορίας, μόνο θετικά αποτελέσματα θα μπορούσαν να προσφέρουν.

Συντελεστές
Σκηνοθεσία - Δραματουργία: Μιχαέλα Αντωνίου
Ερμηνεία - Σύνθεση πρωτότυπων κειμένων (αλφαβητικά): Θεοδώρα Αποστόλου, Νίκος Βλασάκης, Αναστασία Λιώρη, Αγγελική Σπύρου και Αγγελική Στρατάκη
Πρωτότυπη μουσική σύνθεση - Κλαρίνο: Τρύφωνας Παπαϊωάννου
Διεύθυνση φωτογραφίας - Μοντάζ - Μιξάζ ήχου: Νίκος Βλασάκης
Ηχογράφηση: Βίκτωρ Μαστέλα

[29] Ο Τρύφωνας Παπαϊωάννου, φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, έπαιξε στο κλαρίνο δικές του πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις, εμπνευσμένες από παραδοσιακούς ρυθμούς και μελωδίες.

Είμαστε ολόκληρος λαός:[1] Η κοινωνική διάσταση της Ελληνικής Επανάστασης

Αλίκη Αντωνοπούλου
antonopouloualiki@gmail.com

Abstract

Along with its main goal of national liberation, the Greek Revolution of 1821 also shows elements of social uprising, especially considering the efforts of the poor to rise against the bourgeois elite classes.

The social aspect of the Greek Revolution has influenced a number of theatre plays, that present the historical happenings under a social and political lens, alongside the more prominent "national" or "patriotic" ones, mainly by shifting their focus on the oppression and lack of freedom that people faced.

Plays such as *Rigas Velestinlis* and *Kolokotronis* by Vasilis Rotas, *The price of freedom* by Giorgos Theotokas, as well as the most recent *Protectors* by Mitsos Efthimiadis, draw connections between contemporary social and political issues and the role of the local elites, clergy and foreign powers, while sharing messages about freedom and class struggle through on scene representations of communal resistance.

This presentation discusses precisely this realm of theatrical texts, that, although produced in different historical periods, all center around the social dimensions of the Greek Revolution, and aim to use it to inspire the audience.

[1] Βασίλης Ρώτας, «Ρήγας ο Βελεστινλής», *Θέατρο*, τόμ. Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1964, σ. 174.

Η Ελληνική Επανάσταση του 1821, πέραν του εθνικοαπελευθερωτικού της χαρακτήρα, διέθετε, σε μεγάλο βαθμό, στοιχεία κοινωνικής εξέγερσης, ειδικότερα εάν εστιάσουμε στην προσπάθεια του υπόδουλου φτωχού λαού να εναντιωθεί στη διοίκηση των κοτζαμπάσηδων, υποκινούμενη βέβαια σε πολλά σημεία από τις οθωμανικές δυνάμεις.[2]

Πιο συγκεκριμένα, η μεγάλη ανάπτυξη της ελληνικής αστικής τάξης κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα συνέβαλε σημαντικά στον κοινωνικό μετασχηματισμό της χώρας, κυρίως μέσω της εμπορευματοποίησης της παραγωγής και της αύξησης των οικονομικών δραστηριοτήτων που πραγματοποιούνταν στις πόλεις.[3] Αυτή η ανάπτυξη ερχόταν σε σύγκρουση με τους περιορισμούς του οθωμανικού κοινωνικού και οικονομικού συστήματος που επικρατούσε στον ελλαδικό χώρο,[4] συμβάλλοντας αποφασιστικά στη διαδικασία της εθνικής αφύπνισης.[5]

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην «Ελληνική Νομαρχία»: «Η οθωμανική διοίκησις είναι τυραννική. Οι νόμοι των είναι ατελείς, σκληροί και ολίγοι»,[6] ενώ αντίστοιχα στο ίδιο κείμενο ο συγγραφέας, κατηγορώντας ως προδότες τους Έλληνες κοτζαμπάσηδες, παρουσιάζει τη ζοφερή καθημερινότητα των Ελλήνων γεωργών και τεχνιτών, οι οποίοι, παρόλο που εργάζονταν κοπιαστικά σχεδόν ολόκληρη την ημέρα, ήταν αναγκασμένοι να δίνουν το μεγαλύτερο μέρος από τα κέρδη τους στους προεστούς.[7]

Την ίδια στιγμή, η οικονομική αντίθεση των Ελλήνων εμπόρων και κεφαλαιούχων με το σύστημα των Τούρκων ενίσχυε και την εθνική τους αντίθεση,[8] και σε συνδυασμό με τις θρησκευτικές και τις φυλετικές διαφορές που προϋπήρχαν δημιούργησαν την ανάγκη για τον Απελευθερωτικό Αγώνα της Ελλάδας.[9]

Οι ιδεολογικές ζυμώσεις που προέρχονταν από την πρόσφατη Γαλλική Επανάσταση δημιούργησαν ένα περιβάλλον πνευματικής αφύπνισης και επαναστατικής συνείδησης, με αύξηση των επαναστατικών κειμένων, μείωση των θρησκευτικών βιβλίων στην εγχώρια βιβλιοπαραγωγή, και λειτουργία των εμπορικών και βιοτεχνικών κέντρων των Ελλήνων ως κέντρα εθνικής συνειδητοποίησης.[10]

Ο ρόλος της αστικής τάξης, όμως, δεν περιορίστηκε μόνο στη λειτουργία της ως κοινωνικού φορέα αυτής της συνειδητοποίησης, αλλά εξελίχθηκε στον βασικό οργανωτή της Ελληνικής Επανάστασης, προσδίδοντάς της, πέρα από τον εθνικοαπελευθερωτικό, και ιδεολογικοπολιτικό χαρακτήρα, με αρχική δράση την ίδρυση μυστικών εταιρειών και οργανώσεων, με εθνικοαπελευθερωτικούς

---

[2] Γιάννης Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της Ελλην. Επαναστάσεως του 1821*, Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήναι 1924, σ. 83-87· Νίκος Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1976, σ. 62· George Finlay, *A History of Greece: The Greek Revolution, pt. 1, A.D. 1821-1827*, Clarendon Press, Oxford 1877, σ. 17.

[3] Βασίλης Πατρώνης, «Η οικονομική "αναγέννηση" του 18ου αιώνα», *E-Ιστορικά*, 13/01/2005, σ. 8· Κορδάτος, *ό.π.*, σ. 34-45· Βασίλης Κρεμμύδας, «Η οικονομική κρίση στον Ελλαδικό χώρο στις αρχές του 19ου αιώνα και οι επιπτώσεις της στην επανάσταση του 1821», *Μνήμων* 6 (1977), σ. 18.

[4] *Ό.π.*

[5] Βασίλης Πατρώνης, «Ελληνική Οικονομική Ιστορία. Οικονομία, Κοινωνία και Κράτος στην Ελλάδα (18ος-20ος αιώνας)», [ηλεκτρ. βιβλ.], Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, σ. 37, https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/1700/4/00_master_document.pdf [25/10/2020].

[6] Ανωνύμου Έλληνος, *Ελληνική Νομαρχία ήτοι Λόγος Περί Ελευθερίας*, Βιβλίο Τρίτο, Βιβλιοεκδοτική, Αθήνα 1957, σ. 27.

[7] Ανωνύμου Έλληνος, *ό.π.*

[8] Νίκος Σβορώνος, «Οι κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες και το 1821», Γ. Β. Δερτιλής και Κ. Κωστής (επιμ.), *Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας (18ος-20ος αι.)*, Σάκκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 1991, σ. 82.

[9] Σβορώνος, *ό.π.*

[10] Finlay, *A History of Greece: The Greek Revolution, pt. 1, A.D. 1821-1827*, σ. 16.

και ταξικούς σκοπούς (π.χ. η μυστική εταιρεία του Ρήγα Βελεστινλή, η Εταιρεία των Πέντε, η Φιλόμουσος Εταιρεία, αλλά και η Φιλική Εταιρεία).[11]

Αξίζει σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε ενδεικτικά ένα απόσπασμα από τη διακήρυξη του Δ. Μπαλή, αγρότη και ηγέτη του λαϊκού κινήματος στην Άνδρο, με την οποία απευθύνεται στον λαό του νησιού του, αναδεικνύοντας χαρακτηριστικά και συνοπτικά τον κοινωνικό χαρακτήρα της Ελληνικής Επανάστασης:

> Διατί και ημείς κατά την παρούσαν στιγμήν να μην αποτινάξωμεν όχι μόνον το ζυγόν των Τούρκων, αλλά και των αρχόντων; (...) Η γη ανήκει εις ημάς τους δουλευτάς της και όχι στους ολίγους Τουρκάρχοντας που τη νέμονται με το δικαίωμα του ισχυρότερου (...) θα δουλεύωμεν εις το εξής τα φέουδα όλοι μαζί και θα απολαμβάνει τον καρπόν των η κομμούνα μας και θα γίνεται δικαία μοιρασιά της σοδειάς εις όλους τους δουλευτάδες, ανάλογα με τον κόπον τους και την δούλευσίν τους.[12]

Ο κοινωνικός χαρακτήρας της Ελληνικής Επανάστασης θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για συγγραφείς και καλλιτέχνες.

Παράδειγμα αυτής της έμπνευσης αποτελεί, αρχικά, ο *Ρήγας ο Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα, γραμμένος το 1936 στη Ζήρεια στα Τρίκαλα Κορινθίας (όπου ο Β. Ρώτας βρισκόταν αυτοεξόριστος λόγω της Μεταξικής Δικτατορίας). Το έργο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1938[13] και βραβεύτηκε από τον Λαμπίκειο Δραματικό Διαγωνισμό της Ακαδημίας Αθηνών.[14]

Ουσιαστικά αποτελεί το πρώτο μεγάλο θεατρικό έργο που καθιέρωσε τον Β. Ρώτα ως δραματουργό, με αισθητικές, ωστόσο, διαφορές σε σχέση με την, έως τότε, απλή δομή των πατριωτικών δραμάτων,[15] τα οποία χαρακτηρίζονται, κατά κανόνα, από την εξύψωση του πατριωτικού αισθήματος, τις θρησκευτικές αναφορές και την αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας με έμφαση σε σημαντικά γεγονότα και πρόσωπα του παρελθόντος.[16]

Το έργο, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Β. Ρώτας, κυνηγήθηκε από τη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, αλλά αξιώθηκε να παιχτεί, εκτός από πολλά χωριά της Θεσσαλίας, σε φυλακές και στρατόπεδα από τους κρατούμενους πατριώτες, αλλά και σε σχολεία.[17]

---

[11] Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της Ελλην. Επαναστάσεως του 1821*, σ. 50.

[12] Δημήτρης Φωτιάδης, *Η επανάσταση του '21*, τ. Β΄, Μέλισσα, Αθήνα 1972, σ. 92.

[13] Θανάσης Καραγιάννης, «Ο Βασίλης Ρώτας και η δραματουργία του για παιδιά και εφήβους. Από τις παραδοσιακές θεματικές και ιδεολογικές απόπειρες (1927-1934) στη μετέπειτα μεταστροφή του (1943-1966)», Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 84.

[14] Kyriaki Petrakou, «Drama Competitions in Greece from 1851 to 1950», *Journal of Modern Greek Studies* 25(2) (2007), σ. 237.

[15] Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 423.

[16] Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται και τα λεγόμενα «οθωνικά δράματα» τα οποία εστιάζουν στη δραματοποίηση της ζωής του Όθωνα: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ου αιώνα», Γ. Θ. Μαυρογορδάτος και Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 290-299. Περισσότερα για το πατριωτικό δράμα στο Βάλτερ Πούχνερ, «Το Πατριωτικό Δράμα», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, Τόμος Β΄, Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, σ. 35-75.

[17] Βασίλης Ρώτας, «Το θεατρικό σπουδαστήριο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962), σ. 308· Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962), σ. 378· Για τη σκηνική πορεία του έργου: Κυριακή Πετράκου, «Η θεατρική πορεία του *Ρήγα* του *Βελεστινλή* του Βασίλη Ρώτα», *Θεατρικές (Σ) Τάσεις και Πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 419-447.

Πρόκειται για ένα πεντάπρακτο ιστορικό δράμα, γραμμένο σε πεζό και έμμετρο λόγο στη δημοτική γλώσσα, με ορισμένα ηθογραφικά στοιχεία, ενώ η δράση του αναπτύσσεται σε δεκατέσσερις ανεξάρτητες σκηνογραφικά εικόνες (αρχίζουν από τη Θεσσαλία, συνεχίζονται στη Βιέννη και στην Τεργέστη και καταλήγουν στο Βελιγράδι)[18] και περιλαμβάνει είκοσι εννέα αντρικούς και τέσσερις γυναικείους χαρακτήρες.[19]

Η μορφή του Εξηγητή έχει προστεθεί στην τελική έκδοση του έργου (με σαφείς επιρροές από το αρχαίο δράμα), ο ρόλος του οποίου είναι να σχολιάζει τα γεγονότα ανάμεσα στις σκηνές.[20] Με αυτόν τον τρόπο ο Εξηγητής ουσιαστικά αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των διαφορετικών σκηνών του έργου, δημιουργώντας μια επικοινωνία μεταξύ του κοινού και της σκηνικής δράσης, ενώ ταυτόχρονα επιφορτίζεται με τον κριτικό σχολιασμό και τον υπομνηματισμό, συνδυάζοντας στοιχεία του αρχαίου δράματος με το λαϊκό θέατρο.[21]

Το συγκεκριμένο έργο, γραμμένο σε μία αρκετά προβληματική εποχή για την Ελλάδα (Μεταξική Δικτατορία, η οποία ακολουθήθηκε από τη Γερμανική Κατοχή), κατορθώνει, με βασικό του θέμα την καταπίεση που βίωνε ο λαός κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, να αποτυπώσει την καταπίεση που βιώνουν οι λαοί διαχρονικά από τα απολυταρχικά καθεστώτα.

Ο ήρωας του έργου δεν είναι εθνικός, αλλά ταξικός αγωνιστής, καθώς ο εχθρός του δεν είναι ο Τούρκος, αλλά ο τυραννικός Σουλτάνος που καταπιέζει τις λαϊκές μάζες (είτε χριστιανικές είτε μουσουλμανικές), ενώ τα όργανα αυτής της καταπίεσης δεν είναι μόνο οι Τούρκοι γενίτσαροι και πασάδες, αλλά και οι Έλληνες κοτζαμπάσηδες, οι Φαναριώτες άρχοντες και ο ανώτερος ορθόδοξος κλήρος.[22]

Ο *Ρήγας* κατά τη διάρκεια της Κατοχής είχε απορριφθεί από το Εθνικό Θέατρο ως «έργο επαναστατικό»,[23] ενώ μετά την απελευθέρωση παίχτηκε στη Θεσσαλία από ερασιτεχνικούς θιάσους,[24] στη Θεσσαλονίκη από το «Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας»,[25] και τελικά ανέβηκε από τον «Θίασο Ενωμένων Καλλιτεχνών» στο Θέατρο «Βρετάνια» τον Δεκέμβριο του 1945.[26]

Η κριτική γενικά εκθείασε το έργο, με τον κριτικό του *Ριζοσπάστη* να εστιάζει στα «φλογερά επαναστατικά λόγια»[27] του ήρωα, «ειπωμένα με τόσο ποιητικό τρόπο»,[28] που δημιουργούν ένα έργο ελληνικό που θα πρέπει να γίνει γνωστό στο ευρύ κοινό,[29] και τον κριτικό από τα *Λεύτερα Νιάτα* να σημειώνει πως ο *Ρήγας* «μίλησε στην ψυχή του κόσμου»,[30] θεωρώντας πως το έργο αποτελεί το πρώτο «καλοανεβασμένο θέαμα» μετά την απελευθέρωση.[31]

---

[18] Θόδωρος Γραμματάς, «Η θεατρική απεικόνιση της ιστορίας στο έργο του Β. Ρώτα», *Διαβάζω* 434 (2002), σ. 100.

[19] Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 437.

[20] Χατζηπανταζής, *ό.π.*

[21] Γραμματάς, «Η θεατρική απεικόνιση της ιστορίας στο έργο του Β. Ρώτα», σ. 101.

[22] Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 474.

[23] Α. Μεθοδίτης, «Το Εθνικό μας Θέατρο. Όταν διώκεται η Αλήθεια», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 17 Μαρτίου 1945.

[24] Λέων Κουκούλας, «Β. Ρώτα: Ρήγας ο Βελεστινλής. Ενωμένοι Καλλιτέχνες», *Ελεύθερα Γράμματα* 32-33 (1945), σ. 13.

[25] [χ.σ.] «Ηθοποιοί του ΚΘΒΕ. Πάλεψαν στην κατοχή και τιμήθηκαν τώρα», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 13 Ιουλίου 1983.

[26] Λ.Κ., «Θέατρο "Βρετάνια", Β. Ρώτα: "Ρήγας"», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 16 Δεκεμβρίου 1945.

[27] Λ.Κ., «Θέατρο "Βρετάνια", Β. Ρώτα: "Ρήγας"».

[28] Λ.Κ., *ό.π.*

[29] Λ.Κ., *ό.π.*

[30] Β., «Λαϊκό Θέατρο. Ρήγας ο Βελεστινλής, Βασίλη Ρώτα», εφημ. *Λεύτερα Νιάτα*, 1 Ιανουαρίου 1945.

[31] Β., «Λαϊκό Θέατρο. Ρήγας ο Βελεστινλής, Βασίλη Ρώτα».

Ο Λ. Κουκούλας σημειώνει στην κριτική του στα *Ελεύθερα Γράμματα* πως πρόκειται για «ένα από τα πιο αξιόλογα κείμενα της δραματικής λογοτεχνίας»,[32] ένα έργο δυνατό, άρτιο και ολοκληρωμένο, τονίζοντας, όμως, ως αδυναμία του την αποτύπωση του ήρωα και τη λιγοστή του δράση –«περισσότερο μιλά παρά [...] δρα μέσα στο έργο»–,[33] αλλά και την προσπάθεια του συγγραφέα να εκφράσει τις δικές του πεποιθήσεις μέσα από τα λεγόμενα των ηρώων του, με αποτέλεσμα το έργο να «καταντά ρητορεία».[34]

Τέλος, ο *Ρήγας* του Β. Ρώτα παραστάθηκε το 1966 από το «Εθνικό Θέατρο Σόφιας» της Βουλγαρίας σε σκηνοθεσία Μπογδάν Σαρτσατζήεφ ως συμβολή «στο ανθρωπιστικό έργο της προσέγγισης και της γνωριμίας των λαών».[35]

Αλλά και ο Γιώργος Θεοτοκάς επηρεάστηκε από την κοινωνική διάσταση της Ελληνικής Επανάστασης, αποτυπώνοντάς τη στο *Τίμημα της λευτεριάς (Κατσαντώνης)*, δραματικό θρύλο σε τρεις πράξεις, σε δημοτική γλώσσα και πεζό λόγο, γραμμένο το 1948 «μες στο μεγάλο φούντωμα του εμφυλίου πολέμου», όπως αναφέρει ο συγγραφέας του.[36]

Στο *Τίμημα της λευτεριάς* ο Γ. Θεοτοκάς αντλεί στοιχεία από το λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη και το χρησιμοποιεί ως μία γέφυρα σύνδεσης με το συλλογικό υποσυνείδητο του έθνους, την εποχή που μαινόταν ο εμφύλιος πόλεμος στην Ελλάδα. Έτσι, στο συγκεκριμένο έργο ο συγγραφέας ανακαλεί τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών που είχε παρακολουθήσει κατά τα νεανικά του χρόνια προκειμένου να αφηγηθεί την ιστορία του λαϊκού ήρωα Κατσαντώνη.[37]

Το θεατρικό χαρακτηρίζεται απλοϊκό, κυρίως από άποψη δραματικότητας και δραματουργικής σύγκρουσης, ενώ αναπτύσσεται, όπως αναφέρει ο Άλκης Θρύλος, «αφηγηματικά, πολύ κινηματογραφικά, με άλματα και χάσματα».[38] Ταυτόχρονα, ο Γ. Θεοτοκάς δικαιώνει και τους δύο ήρωες του έργου του (Αλή Πασά και Κατσαντώνη), τον έναν ως φορέα της φωτισμένης απολυταρχίας και τον άλλον ως φορέα της ελευθερίας για την οποία αγωνίζεται.[39]

Το έργο παραστάθηκε από τον θίασο Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Δ. Μυράτ τον Μάρτιο του 1952.[40] Ο Άγγ. Δόξας, κριτικός της εφημερίδας *Εμπρός*, σημειώνει πως ο *Κατσαντώνης* του Γ. Θεοτοκά «διακρίνεται από έναν ιδεαλισμό που δίνει μιαν ανθρωπιά στους κατά παράδοσιν τύπους του Αλή Πασά και του Βελή Γκέκα κι' εξιδανικεύει τον Κατσαντώνη και την κυρά-Βασιλική».[41] Ο κριτικός θεωρεί αισθητικό σφάλμα την αλλοίωση της ψυχοσύνθεσης των ηρώων που είναι χαραγμένοι στην ελληνική ψυχή, κατηγορώντας το έργο για έλλειψη δραματικού περιεχομένου, πλοκής και σύγκρουσης.[42]

Στο ίδιο μοτίβο ο Μ. Πλωρίτης θεωρεί πως ο *Κατσαντώνης* δύσκολα μπορεί να χαρακτηριστεί έργο θεατρικό, καθώς δεν διαθέτει δράση ούτε σύγκρουση, αλλά αναγνωρίζει στον συγγραφέα τη σεμνότητα του λόγου του και την έλλειψη ρητορείας.[43] Ο Άλ. Θρύλος, αντίστοιχα, χαρακτηρίζει το

---

[32] Κουκούλας, «Β. Ρώτα: *Ρήγας ο Βελεστινλής*. Ενωμένοι Καλλιτέχνες», σ. 13.

[33] Κουκούλας, *ό.π.*

[34] Κουκούλας, *ό.π.*

[35] Γ. Δημητρίου, «Ο *Ρήγας* του Β. Ρώτα σήμερα στο εθνικό θέατρο της Σόφιας. Δηλώσεις του σκηνοθέτη Μπογδάν Σαρτσατζήεφ», εφημ. *Η Αυγή*, 6 Φεβρουαρίου 1966.

[36] Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 459· Γιώργος Θεοτοκάς, *Θεατρικά Έργα Α΄*, *Σημειώσεις*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1965, σ. 404.

[37] Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 210.

[38] Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τομ. ΣΤ΄, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σ. 40-43.

[39] Θρύλος, *ό.π.*

[40] Άγγελος Δόξας, «Εις το Θέατρον Κοτοπούλη *Ο Κατσαντώνης* του κ. Γ. Θεοτοκά», εφημ. *Εμπρός*, 16 Μαρτίου 1952.

[41] Δόξας, «Εις το Θέατρον Κοτοπούλη Ο Κατσαντώνης του κ. Γ. Θεοτοκά».

[42] Δόξας, *ό.π.*

[43] Μάριος Πλωρίτης, «*Κατσαντώνης*», εφημ. *Ελευθερία*, 18 Μαρτίου 1952.

έργο «απλοϊκό»,[44] κατάλληλο για παιδικό και εφηβικό θέατρο, ή για «πανηγυρικές» παραστάσεις εθνικών εορτών.[45]

Σε απάντησή του στην κριτική που ασκήθηκε στο έργο, ο Γ. Θεοτοκάς σημειώνει πως έδωσε «στην αυτοθυσία του Κατσαντώνη, στην αυστηρότητα του Αλή, στην διπροσωπία του Μάνθου, ακόμα και στην ακαμψία του Βελή Γκέκα ένα νόημα, ίσως πιο πλατύ από εκείνο που τους δίνει η λαϊκή τέχνη»,[46] ακολουθώντας τη λαϊκή παράδοση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία δικαιολογεί μια σχετική απλότητα στη σύλληψη και την πλοκή του έργου.[47]

Άλλωστε, σύμφωνα με τον ίδιο τον Γ. Θεοτοκά, ο *Κατσαντώνης* δεν στηρίζεται στα ιστορικά γεγονότα, αλλά στον θρύλο που τα ακολούθησε, ενώ σκοπός του έργου ήταν να αποτυπώσει με ένα πλατύ νόημα, με ανθρωπισμό αλλά και εθνική συνείδηση τις συμβολικές μορφές των πατριωτικών αυτών μύθων, τονίζοντας τη «βαθύτερη αλληλεγγύη των τίμιων και των γενναίων, με κάποιο σεβασμό προς την αξία και την αρετή του ανθρώπου».[48]

Ο Βασίλης Ρώτας επανέρχεται στο θέμα της Ελληνικής Επανάστασης το 1955, με το έργο του *Κολοκοτρώνης ή Η νίλα του Δράμαλη*, ιστορικό δράμα σε είκοσι μία σκηνές, γραμμένο σε πεζό, κυρίως, λόγο με κάποιες επιλεγμένες έμμετρες σκηνές σε ιαμβικό δεκατρισύλλαβο στίχο, με εβδομήντα δραματικά πρόσωπα, κυρίως άνδρες.[49]

Το έργο, ιστορικό δράμα με κοινωνική και πολιτική σημασία, γραμμένο, κατά την Αριστούλα Ελληνούδη, «με ανθρωπιά και φαντασία, ικανό να διαφωτίσει, να διαπαιδαγωγήσει και να διασκεδάσει κάθε Έλληνα, κάθε θεατή»,[50] χρησιμοποιεί όλα τα εργαλεία του λαϊκού θεάτρου (μεστή γλώσσα, γλαφυρή θεατρική δράση) για να αποτυπώσει μορφές από όλη την κοινωνική και πολιτική ζωή της περιόδου του 1821.[51]

Ο *Κολοκοτρώνης* του Β. Ρώτα αποτελεί μια αποτύπωση της Ελληνικής Επανάστασης και της συμβολής του Κολοκοτρώνη σε αυτή, ενώ αντίστοιχα, μέσα από την ιστορία του τελευταίου, αποκαλύπτει τον λαϊκό χαρακτήρα της Επανάστασης και την ιδιοτέλεια της άρχουσας τάξης.[52] Η αλληλεγγύη του λαού ενάντια στους αφέντες αποτελεί μία από τις βασικές ιδέες του έργου, ενώ η σύγκρουση των αγωνιστών δεν περιορίζεται μόνο σε εθνικό επίπεδο, αλλά επεκτείνεται και σε ταξικό.[53]

Η γραφή του Β. Ρώτα χαρακτηρίζεται από ροή και αυθεντικά λαϊκό λόγο, γεμάτο ζωντάνια στην εξιστόρηση των παθών αλλά και των επιτευγμάτων του ελληνικού λαού, δημιουργώντας τελικά κατά τον Στ. Δρομάζο «ένα δραματικό ποίημα εθνικού ήθους και φρονηματισμού».[54]

Πριν καν ανέβει στη σκηνή το έργο, ο Γ. Κοτζιούλας σημείωνε στην *Ηπειρωτική Εστία* πως «ο πολλαπλός μάστορας του θεάτρου (θιασάρχης, ηθοποιός, συγγραφέας) Ρώτας, στεφάνωσε, κατά τα φαινόμενα, με το καλύτερό του έργο τη θυμελική του σταδιοδρομία»,[55] προσθέτοντας πως, αν

---

[44] Άλκης Θρύλος, «Ένα ιστορικό ελληνικό έργο», *Νέα Εστία* 594 (1952), σ. 487.

[45] Θρύλος, *ό.π.*

[46] Γιώργος Θεοτοκάς, «Το θέατρο και η Κριτική [Απολογία του "Κατσαντώνη"]», *Νέα Εστία* 596 (1952), σ. 565.

[47] Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 566-567.

[48] Θεοτοκάς, *Θεατρικά Έργα Α΄*, *Σημειώσεις*, σ. 408.

[49] Πολύ περισσότερα πρόσωπα παίρνουν μέρος στον διάλογο στην πραγματικότητα, Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 488.

[50] Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη), «Ο *Κολοκοτρώνης* με τους "Ελεύθερους καλλιτέχνες"», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 4 Σεπτεμβρίου 1976.

[51] Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη), *ό.π.*

[52] Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 489.

[53] Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 237, 489.

[54] Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Β. Ρώτα: *Κολοκοτρώνης*», εφημ. *Η Καθημερινή*, 13 Οκτωβρίου 1977.

[55] Γιώργος Κοτζιούλας, «Βασίλη Ρώτα: "Κιθάρα και γαρούφαλο", ποιήματα – "Παλιές ιστορίες", διηγήματα – "Ξένα λυρικά", μεταφράσεις – "Κολοκοτρώνης", δράμα», *Ηπειρωτική Εστία* 49 (1956), σ. 512-513.

και το συγκεκριμένο θεατρικό αξιώνει να αποτελέσει συνέχεια της παράδοσης του *Ερωτόκριτου*, κατορθώνει αυτή η συνέχεια να είναι ζωντανή και όχι μουσειακή.[56]

Το έργο παραστάθηκε πρώτη φορά από τους «Ελεύθερους Καλλιτέχνες» το 1976,[57] ενώ ανέβηκε και πάλι από τον ίδιο θίασο στο «Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά» το 1977.[58] Τα μέλη του θιάσου σημειώνουν ως βασικό μήνυμα του έργου πως «όταν ένας πόλεμος γίνει λαϊκός πόλεμος [...] τότε είναι βέβαιο ότι με όσες δυνάμεις κι αν παραβγεί, θα νικήσει»,[59] θεωρώντας πως κατά τη διάρκεια της παράστασης ξετυλίγεται μπροστά στους θεατές «η επική κορύφωση της Εθνικής μας Αντίστασης»[60] σε μία δυναμική και αληθινή σύνδεση του χθες με το σήμερα.[61]

Ο ήρωας του έργου αποτυπώνεται ως λαϊκός ηγέτης που ξεσηκώνει τον λαό και τον οδηγεί στον αγώνα για απελευθέρωση,[62] αποτελώντας τον εκφραστή του, τόσο για την εποχή στην οποία το έργο αναφέρεται (Ελληνική Επανάσταση του 1821) όσο και για πιο πρόσφατες αγωνιστικές περιόδους, όπως αυτή της Εθνικής Αντίστασης, με επίκαιρο πάντα το αίτημα για ελευθερία και ανεξαρτησία.[63]

Άλλωστε, ο ίδιος ο Β. Ρώτας σημειώνει σχετικά με τον *Κολοκοτρώνη* πως «σ' έναν τόπο διάσπαρτο από θεατρικά μνημεία [...] τι άλλο να γράψει ένας δραματικός ποιητής, έξω από θέατρο τέτοιο που ν' ανταποκρίνεται στην παράδοση, τους πόθους και τον πολιτισμό που αυτός ο λαός δημιούργησε και στους αγώνες του για τη λευτεριά για να κερδίσει το παρόν του και να διασφαλίσει το μέλλον του;»[64]

Τέλος, ο Μήτσος Ευθυμιάδης στους *Προστάτες* του, που ανέβηκαν για πρώτη φορά κατά τη χειμερινή θεατρική περίοδο του 1975-1976 στο Θέατρο Τέχνης,[65] παρουσιάζει γελοιογραφικά την Ελληνική Επανάσταση. Πρόκειται για ένα δίπρακτο θεατρικό έργο γραμμένο σε πεζό και έμμετρο λόγο, με ομοιοκατάληκτους στίχους ποικίλων σχημάτων, ενώ η δράση του εκτυλίσσεται χωρίς σκηνογραφία.[66]

Οι *Προστάτες* είναι ένα έργο χωρίς πραγματική πλοκή, που εστιάζει στον αρνητικό ρόλο των εγχώριων κοτζαμπάσηδων, του ανώτερου κλήρου και των ξένων δυνάμεων,[67] με αποσπασματική μορφή, η οποία συχνά εμπλουτίζεται με τραγούδια.[68] Πρωταγωνιστής στο έργο είναι ο λαός, ο οποίος, καθώς έχει μείνει αποκλεισμένος από την επίσημη εθνική αφήγηση, αποφασίζει να πάρει

---

[56] Κοτζιούλας, *ό.π.*, σ. 518.

[57] Θυμέλη (Ελληνούδη), «Ο *Κολοκοτρώνης* με τους "Ελεύθερους καλλιτέχνες"», σ. 4.

[58] [χ.σ.] «Ο *Κολοκοτρώνης* του Ρώτα στο Δημοτικό του Πειραιά», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 30 Ιανουαρίου 1977.

[59] [χ.σ.] *ό.π.*

[60] [χ.σ.] *ό.π.*

[61] [χ.σ.] *ό.π.*

[62] Αρετή Βασιλείου, «*Επί ξυρού ακμής*». *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 329-330.

[63] Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη), «Ο *Κολοκοτρώνης* με τους "Ελεύθερους καλλιτέχνες"», σ. 4.

[64] Α.Ε., «Το θέατρο είναι λαϊκή τέχνη, Ο Β. Ρώτας μιλάει για τον *Κολοκοτρώνη*», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 9 Ιουνίου 1976.

[65] Κωστάντζα Γεωργακάκη, «Σπονδυλωτά θεάματα της Μεταπολίτευσης: "Παίζοντας" με την Ιστορία», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 257.

[66] Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 502.

[67] Χατζηπανταζής, *ό.π.*

[68] Αλεξάνδρα Βουτζουράκη, «Οι πολιτικοί μέσα από την πένα των Ελλήνων δραματουργών», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 205.

τον λόγο και να αφηγηθεί τη δική του οπτική,[69] θυμίζοντάς μας στη γραφή (ομοιοκατάληκτος στίχος, ύπαρξη αφηγητή, παρεμβολή τραγουδιστικών μερών), αλλά και –μέχρι κάποιον βαθμό– στην υπόθεση το έργο του P. Weiss *Η δολοφονία του Μαρά*.[70]

Ο Μ. Ευθυμιάδης στους *Προστάτες* του καταγράφει όλη την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της προπορευόμενης της Ελληνικής Επανάστασης περιόδου, καταδεικνύοντας την ταξική της χροιά και φτάνοντας μέχρι των ερχομό των ξένων μοναρχικών δυνάμεων,[71] μέσα από μία διαφορετική, πιο ριζοσπαστική οπτική.[72]

Τα ιστορικά πρόσωπα εμφανίζονται γκροτέσκα, ενώ το κείμενο διανθίζεται με τραγούδια, σατιρικές απαγγελίες και χορούς,[73] δημιουργώντας τελικά ο συγγραφέας ένα έργο με τη μορφή λαϊκής όπερας με επικά στοιχεία.[74]

Ως αδυναμία του έργου παρουσιάζεται η ακραία γραφή του –«γραμμένο στο άσπρο και στο μαύρο» αναφέρει ο Στ. Δρομάζος–,[75] καθώς και οι έντονες αναφορές του συγγραφέα στην εποχή του (μεταπολίτευση), οι οποίες κατηγορούνται ως συνθηματολογίες.[76]

«Το χάλι της Ελλάδος, στην σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Και του χτες και του σήμερα»,[77] αναφέρει ο Ζ. Τσιριγκούλης στην κριτική του για την παράσταση του έργου του Μ. Ευθυμιάδη από τη «Λαϊκή Σκηνή» του Θεάτρου Τέχνης,[78] προσθέτοντας πως το συγκεκριμένο έργο θα έπρεπε να παρασταθεί μέσα στα σχολεία, καθώς ο συγγραφέας αποτυπώνει με χιούμορ την ιστορία της Ελλάδας μέσα από τους λιτούς αλλά ολοκληρωμένους χαρακτήρες του.[79]

Από τα έργα που αναλύσαμε παρατηρούμε πως σκοπός τους ήταν να εξυπηρετήσουν το εθνικό ζήτημα, το οποίο παρουσιάζεται από την κοινωνική του πλευρά, εστιάζοντας στην καταπίεση και την ανελευθερία των λαών, έχοντας ως στόχο την αφύπνισή τους, προσφέροντας στοιχεία έμπνευσης για τους θεατές. Πολλά από τα έργα εστιάζουν σε συγκεκριμένους ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης, ενώ άλλα δεν εστιάζουν σε έναν ήρωα παρά αποτυπώνουν τις εξεγέρσεις από την πλευρά των εξεγερμένων και των δυνάμεων καταστολής συνολικά.

Παράλληλα παρατηρείται ότι ο εξεγερτικός χαρακτήρας των έργων που αντιπροσωπευτικά παρουσιάστηκαν πηγάζει και από το ιδεολογικό πλαίσιο του συγγραφέα τους και τα βιώματα που ο ίδιος είχε από τις δυνάμεις εξουσίας, και τα οποία χαρακτήριζαν τη συγκεκριμένη χωρο-χρονική περίοδο κατά την οποία έζησε και έδρασε.

Δεν περιορίζεται, όμως, η δραματουργία στην αποτύπωση των εξεγέρσεων και των εμπνευσμένων κεντρικών ηρώων τους, αλλά παρακινεί προς τη δημιουργία συλλογικού πνεύματος και πνεύματος ομόνοιας.

---

[69] Λίνα Ρόζη, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 587.

[70] Peter Weiss, *Η δολοφονία του Μαρά* (μετ. Μάριος Πλωρίτης), Δωδώνη, Αθήνα 1977.

[71] Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη), «*Προστάτες*: ένα έργο που πρέπει να δουν όλοι», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 20 Νοεμβρίου 1975.

[72] Γεωργακάκη, «Σπονδυλωτά θεάματα της Μεταπολίτευσης: "Παίζοντας" με την Ιστορία», σ. 257.

[73] Σόλων Μακρής, «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 1166 (1976), σ. 195.

[74] Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Οι *Προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη στο Θέατρο Τέχνης», *Αντί* 41 (1976), σ. 50.

[75] Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Μ. Ευθυμιάδης-Προστάτες», εφημ. *Η Καθημερινή*, 18 Νοεμβρίου 1975.

[76] Δρομάζος, *ό.π.*

[77] Ζήσης Τσιριγκούλης, «*Οι προστάτες*», εφημ. *Αθηναϊκή*, 14 Νοεμβρίου 1975.

[78] Ρόζη, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας», σ. 586.

[79] Τσιριγκούλης, «*Οι προστάτες*».

Όπως αναφέρει ο Ρήγας στο ομώνυμο έργο του Ρώτα: «Σκλάβοι για μας δεν είναι μόνο οι χριστιανοί, ούτε οι Γραικοί μονάχα. Σκλάβοι είναι κι οι Τούρκοι, Σέρβοι και Βλάχοι κι Αρβανίτες και Βουλγάροι. Σ' όλα τα μέρη Χριστιανοί κι Οθωμανοί, ζούνε με αγάπη κι αλληλοϋποστηρίζονται, τι είναι κακός και για τα δυο τα μέρη ο τύραννος. Εμείς τους σκλάβους συμπονάμε, ας είναι Τούρκοι και Χριστιανοί και Εβραίοι και Φράγκοι. Η εκκλησία του καθενού δεν έχει εδώ να μας χωρίσει, τι μας ενώνει ένας Θεός μεγαλοδύναμος ο Θεός των σκλάβων...».[80]

[80] Ρώτας, «*Ρήγας ο Βελεστινλής*», σ. 143-144.

Η «επαναστατική διάθεση» του ΟΕΘ-ΣΕΗ: Η σύγχρονη αφύπνιση του ελληνικού έθνους μέσω της παρουσίας των εταιρικών θεατρικών θιάσων

Μαρία (Μαρίζα) Αττία
mariza.at@gmail.com

Abstract

The Organization of Cooperative Theatrical Troupes (OETH) in Greece is a working and cultural body, member of the Hellenic Actors Union (SEI) with financial and administrative independence. One of the purposes of its operation is the theatrical cultivation of the Greek people. The selections of the theatrical plays of his troupes follow his purposes, trying to "educate" the general public with a theater that could be characterized as didactic. A series of cooperative theatrical troupes, supported by the organization, presents a repertoire characterized by the liberation struggles against power and the forms it can take in the respective political and social conditions that are formed in each era. The first post-government troupe of OETH clearly highlights two historical forms of the Greek Revolution. The troupe named "Eleftheroi Kallitechnes" raise *Makrigiannis* of Dimitris Fotiadis the summer theatrical season of 1975, and *Kolokotronis* of Vassilis Rotas the immediately following summer theatrical season of 1976. On the occasion of these performances, this study will focus on the conscious and free choice of the OETH's cooperative theatrical troupes to include theatrical plays and writers dealing with the issue of war, negotiating it sometimes in an anti-war mood and sometimes in a mood of revolt and resistance, and resistance to the suffering of the people either politically or socially. In addition, this study will briefly describe the Greek and foreign repertoire of the corporate troupes that OETH chooses to support exposing timeless issues of the Greek Revolution, such as freedom and political existence, through a willingness to offer an educational, political theater and above all a theater open to all, reaching everywhere with its targeted action.

Ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων (ΟΕΘ) είναι εργασιακός και πολιτιστικός φορέας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) με οικονομική και διοικητική αυτοτέλεια. Ένας από τους σκοπούς λειτουργίας του είναι η θεατρική καλλιέργεια του ελληνικού λαού. Οι επιλογές των έργων των εταιρικών θιάσων του ακολουθούν τους σκοπούς του, προσπαθώντας να «εκπαιδεύσουν» το ευρύ κοινό με ένα θέατρο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί διδακτικό. Μία σειρά εταιρικών θιάσων που στήριξε ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων του ΣΕΗ παρουσιάζει ένα δραματολόγιο που χαρακτηρίζεται από τους απελευθερωτικούς αγώνες ενάντια στην εξουσία και τις μορφές που αυτή μπορεί να πάρει στις εκάστοτε πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται σε κάθε εποχή.

Στο παρόν μελέτημα θα περιγραφεί συνοπτικά –μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα– το ελληνικό και ξένο δραματολόγιο των εταιρικών θιάσων που επιλέγει να στηρίξει ο ΟΕΘ-ΣΕΗ, εκθέτοντας διαχρονικά ζητούμενα της Ελληνικής Επανάστασης, όπως είναι η ελευθερία και η πολιτική ύπαρξη, μέσα από μια διάθεσή του να προσφέρει ένα θέατρο ερευνητικό, εκπαιδευτικό, πολιτικό και κυρίως ανοιχτό σε όλους, φτάνοντας με τη δράση του παντού. Μέσω της παρουσίας των εταιρικών θεατρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ, επισημαίνεται η «επαναστατική διάθεση» του Οργανισμού για τη σύγχρονη αφύπνιση του ελληνικού έθνους. Χρήσιμη για την παρούσα μελέτη είναι η αναφορά του Γιώργου Μιχαηλίδη, που κάνει την πολύ εύστοχη ρητορική ερώτηση το 1972 στο περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο*: «Μπορούν λοιπόν το θέατρο ή ο κινηματογράφος να προκαλέσουν μια επανάσταση ή έστω μια διαδήλωση; Όχι. Κάνουν κάτι άλλο: υπενθυμίζουν αδιάκοπα στους ανθρώπους πως πρέπει να δράσουν ομαδικά. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΘΕΙ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΣΕ ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΡΑΣΗ».[1] Κάπως έτσι μπορούμε να ανακαλύψουμε ότι το θέατρο των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ προσπάθησε, με το δραματολόγιο που επέλεξε, να στηρίξει και να ωθήσει το κοινό του σε ομαδικές δράσεις.

Τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1963-1964 οι «Ηνωμένοι Καλλιτέχναι», που είναι ο πρώτος εταιρικός θίασος του ΟΕΘ, παρουσιάζει τη *Λιούτσα* του Ηλία Λυμπερόπουλου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς ο Πλάτων Β. Μουσαίος περιγράφει το έργο στο πρόγραμμα της παράστασης. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

> Μπορεί να περάσει για ηθογραφία ή για μελόδραμα ενώ δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο. Είναι μια απλή χωριάτικη κραυγή, που βγαίνει από τα κατάβαθα της ελληνικής γης. Μια κραυγή πρωτογενής που γέννησε τόσες άλλες που ωστόσο δεν ευτυχήσαμε να τις ακούσουμε ακόμα από την ελληνική σκηνή. Μια κραυγή που σε κάνει να νιώθεις, χωρίς ευτυχώς να το εξηγεί, το μυστικό που υπάρχει στην επιβίωση της ελληνικής φυλής. Η φαινομενική υποτακτικότητα που διατηρεί άσβυστη τη σπίθα του ξεσηκωμού. Η εκπληκτική ιδιότητα του Ρωμιού να μεταμορφώνεται από τη μια στιγμή στην άλλη από πεισματικό μοιρολάτρη σε τρελλό ελπιδοφόρο. [...] Δύο μόνο πρόσωπα ξεχωρίζουν από την ρεαλιστική επιφάνεια και παίρνουν διαστάσεις συμβολικές, ντυμένες όμως με σάρκα και με αίμα ελληνικό. [...] Η Γιαγιά είναι η πείρα των αιώνων. Είναι το μάτι που 'χει τη ρίζα του στο χώμα που το γέννησε. Το χώμα που σκεπάζει τα κόκκαλα τόσων αποθαμένων που τους βασάνισε η πείνα και η κακομοιριά, ή που χάθηκαν πρόωρα γιατί σήκωσαν κεφάλι πριν την ώρα τους για να χτυπήσουν τον όποιο δυνάστη τους κατάτρεχε.[2]

Την ίδια θεατρική περίοδο ο ίδιος εταιρικός θίασος παρουσιάζει το *Θάψτε τους νεκρούς* του Ίρβιν Σόου σε μετάφραση του Γ. Σεβαστίκογλου[3] – ένα αντιπολεμικό έργο-καταγγελία ενάντια στους ιμπεριαλιστικούς πολέμους. Γράφτηκε το 1936 και παίχτηκε πρώτη φορά στη Νέα Υόρκη την περί-

[1] Γιώργος Μιχαηλίδης, «Λογοκρισία και τέχνη», *Ανοιχτό Θέατρο* 3, Μάρτιος 1972, σ. 26.

[2] Πρόγραμμα παράστασης *Λιούτσα*, Ηλ Λυμπερόπουλου. «Ηνωμένοι Καλλιτέχναι», Εταιρικός Θίασος ΣΕΗ, Χειμερινή Περίοδος 1963-64, http://flipbook.mcf-archives- tp.gr/project/λιούτσα/ [12/10/2021].

[3] Φάνης Κλεάνθης, <Το θεατρικό σημειωματάριο>: «Απόψε *Θάψτε τους νεκρούς*», εφημ. *Τα Νέα*, 10 Δεκεμβρίου 1963.

οδο 1936-1937. Παρόλο που το έργο γράφτηκε την περίοδο του Μεσοπολέμου, δεν πρόκειται απλά για ένα ακόμη θεατρικό έργο που αφορά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο ίδιος ο συγγραφέας Ίρβιν Σόου ορίζει τον χρόνο του έργου του «σαν το δεύτερο έτος του πολέμου που πρόκειται να ξεκινήσει αύριο βράδυ».[4]

Την αμέσως επόμενη χειμερινή θεατρική περίοδο 1964-1965 συναντάμε τον ίδιο εταιρικό θίασο, που δρα με τη στήριξη του ΟΕΘ-ΣΕΗ και παρουσιάζει *Το τέλος του ταξιδιού* του Ρόμπερτ Σέριφ.[5] Πρόκειται για το ρεαλιστικό, όπως χαρακτηρίζεται, έργο, που γράφτηκε το 1928, σημείωσε σημαντική επιτυχία και έκανε τον συγγραφέα ευρέως γνωστό. Οι εμπειρίες του ίδιου από το μέτωπο αποτέλεσαν την έμπνευση για τη συγγραφή του πρώτου θεατρικού του έργου, που πραγματεύεται επίσης τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο. Στην επόμενη χειμερινή θεατρική περίοδο 1966-1967 η δράση του εταιρικού θιάσου «Ηνωμένοι Καλλιτέχναι» καταγράφεται στον Τύπο της εποχής,[6] με την παρουσίαση του *Καραγκιόζη* του Θεόδωρου Ν. Συναδινού, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρο εάν τελικά έλαβε τη συγκεκριμένη περίοδο την οικονομική στήριξη από τον Οργανισμό. Εντούτοις είναι χρήσιμο να αναφερθεί η συνέχιση της δράσης του. Τέλος, σχεδόν δεκατέσσερα χρόνια μετά, τη χειμερινή περίοδο 1980-1981, ο *Καραγκιόζης* του Συναδινού, παρουσιάζεται ξανά από έναν ακόμη ιστορικό εταιρικό θίασο του ΟΕΘ, το «Θέατρο του Λαού».[7] Αξιοσημείωτα είναι τα πολύτιμα λόγια του ίδιου του συγγραφέα για το συγκεκριμένο έργο:

> Πόσοι Καραγκιόζηδες δεν πεθαίνουν στ' αληθινά την ημέρα μπροστά στα μάτια μας! Κι από τι θάνατο; Από ηθικό! Σκληρότερο δηλαδή απ' το σωματικό! Κι όμως περνούμε αδιάφοροι μπροστά απ' τα θύματα αυτά της κοινωνικής πάλης, της κοινωνικής ανισότητος και της κοινωνικής σαπίλας και διαμαρτυρόμεθα, γιατί; Γιατί ο ήρως ενός θεατρικού έργου, που ο συγγραφέας του τον έταξε εκπροσωπευτή της τιμιότητος, μετά μιά πάλη στήθος με στήθος προς την ατιμία, δερνόμενος από όλους, βριζόμενος από όλους, κλοτσοπατούμενος από όλους, βρίσκεται στην αναπόφευκτο ανάγκη να πραγματοποιήσει τη σκέψη, που από καιρό στριφογυρίζει στο κεφάλι του, να γκρεμίση το σπίτι του, δηλαδή ν' αυτοκτονήση. Κι' αυτοκτονεί.[8]

Παράλληλα με τη δράση του εταιρικού θιάσου «Ηνωμένοι Καλλιτέχναι» συναντάμε τη δράση ενός ακόμη εταιρικού θιάσου του ΟΕΘ-ΣΕΗ, το «Άρμα Θεάτρου». Τη θερινή θεατρική περίοδο του 1964 ο θίασος παρουσιάζει ένα από τα πιο αντιπολεμικά έργα όλων των εποχών, την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, σε μετάφραση του Βασίλη Ρώτα.[9] Στην παράσταση της *Ειρήνης*, αναφέρθηκε μετά την επιτυχημένη πρώτη της παράσταση και η τότε «Ελληνική Επιτροπή για τη Διεθνή Ύφεσι και Ειρήνη» που εξέδωσε την ακόλουθη ανακοίνωση:

> Η Ελληνική Επιτροπή για την Διεθνή Ύφεση και την Ειρήνη, θεωρώντας πρωταρχικής σημασίας αίτημα για τον σημερινό κόσμο την Ειρήνη και εκτιμώντας γι' αυτό το λόγο κάθε εκδήλωση που εξαίρει και βοηθεί την ιδέα της ανάμεσα στους ανθρώπους, χαιρετίζει την καλή έμπνευση που είχε ο εταιρικός θίασος του Σ.Ε.Η. «Άρμα Θεάτρου» ν' ανεβάση στο Παναθηναϊκό Στάδιο την Κωμωδία του Αριστοφάνη «Ειρήνη», συστήνει στον Αθηναϊκό λαό να παρακολουθήση την παράσταση και το βαθειά ανθρώπινο νόημα του έργου, του αθάνατου Κωμικού, και εκφράζει την ευχή

[4] Irwin Shaw, *Θάψτε τους νεκρούς* (μετ. Γιώργος Σεβαστίκογλου), Δωδώνη, Αθήνα 2014.

[5] Ανώνυμος, «*Τέλος του ταξιδιού* με τους "Ηνωμένους"», εφημ. *Τα Νέα*, 13 Νοεμβρίου 1964.

[6] Ανώνυμος, «Ο *Καραγκιόζης* στο "Δημοτικό" Ζωγράφου», εφημ. *Τα Νέα*, 9 Δεκεμβρίου 1966.

[7] Το «Θέατρο του Λαού» εμφανίζεται την περίοδο αυτή, στον Τύπο της εποχής, σαν εταιρικός χωρίς να είναι εμφανές αν ανήκει στον ΟΕΘ-ΣΕΗ.

[8] Θ. Ν. Συναδινός, Θέατρον ΙΙ: Ο *Καραγκιόζης* (Σατυρικό δράμα σε τρία μέρη), Εκδοτικά καταστήματα «Ακροπόλεως», Αθήναι 1925, σ. 8.

[9] Φάνης Κλεάνθης, «Θεατρικές πρεμιέρες: Αύριο η *Ειρήνη*», εφημ. *Τα Νέα*, 25 Ιουνίου 1964.

> όπως όλος ο καλλιτεχνικός κόσμος της χώρας μας εγκολπωθή ακόμη περισσότερο την ιδέα της Ειρήνης σαν κίνητρο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας.[10]

Ο Στέφανος Ληναίος, μετά από χρόνια, σε άρθρο του με ημερομηνία 11 Μαΐου του 2009 αναφέρει για τον Θεόδωρο Έξαρχο και τη συμμετοχή του στον συγκεκριμένο εταιρικό θίασο:

> Φανατικό, ιδρυτικό μέλος του πρώτου Συνεταιρικού Θιάσου του Σ.Ε.Η., το «Άρμα Θεάτρου». Με θυσίες προσωπικές και οικογενειακές ανέλαβε όλη την επίπονη διοικητική-διαχειριστική δουλειά ενός πολυπρόσωπου θιάσου. Πρώτος στις δύσκολες τότε αποφάσεις επιλογής έργων, καθορισμού αμοιβών, οργάνωσης περιοδείας σε όλα τα αρχαία θέατρα και σε όλες τις λαϊκές γειτονιές της πατρίδας μας. Κι όταν, πολλές φορές, οι άγριες πολιτικές καταστάσεις και οι εσωτερικές έριδες, ανάγκασαν πολλούς να παραιτηθούν και να φύγουν, ο Θόδωρος πρώτος και δυο τρεις ακόμη, μείναμε όρθιοι ως την τελευταία παράσταση.[11]

Ακόμη ένα ιδρυτικό μέλος του «Άρματος Θεάτρου» υμνείται, τέσσερις και πλέον δεκαετίες μετά, αυτή τη φορά από την Κλεοπάτρα Ροντήρη, που γράφει για τον Φοίβο Ταξιάρχη:

> Αγωνίζεται για το Σωματείο κι όταν πέφτει επιτέλους η χούντα, πρωτοστατεί κι αυτός στους αγώνες ανασύστασής του. Δεν πάει στο Εθνικό ή στο Κρατικό, όταν του προτείνεται, από πεποίθηση. Θέλει να φτιάξει εταιρικό. Θέλει ν' ανήκει σε μια ομάδα. Τον εκφράζουν οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες», όπως και το «Άρμα Θεάτρου». Πίστευε ότι το θέατρο ήτανε αποστολή. Ήτανε ταγμένος σ' αυτό. Δεν μπορούσε να διανοηθεί ότι ήταν ένα επάγγελμα προσοδοφόρο, ένα επάγγελμα που μπορεί να του φέρει αναγνώριση... Όλα αυτά δεν τον ενδιέφεραν καθόλου. Δεν είχε προσωπική ζωή και είχε την απαίτηση να είναι όλοι έτσι. Δεν γίνεται όμως αυτό. Έτσι όμως στο τέλος καταλαβαίνει ότι έφυγαν ρόλοι που θα 'πρεπε να είχε παίξει.[12]

Αξιοσημείωτο είναι ότι τρία χρόνια αργότερα, τη θερινή θεατρική περίοδο του 1967 –αν και δεν είναι ξεκάθαρο εάν ο θίασος συνεχίζει να λαμβάνει τη στήριξη του Οργανισμού αλλά είναι ενδεικτικό της δράσης του– παρουσιάζει τον *Χάση* του Δημήτριου Γουζέλη,[13] τιμώντας με αυτόν τον τρόπο έναν ακόμη αγωνιστή Έλληνα λογοτέχνη και θεατρικό συγγραφέα, του οποίου μάλιστα η συμβολή στον Αγώνα του 1821 ήταν πολύτιμη. Δυστυχώς βέβαια και σε αυτή την περίπτωση η δράση του θιάσου που καταγράφεται στον Τύπο τη συγκεκριμένη περίοδο δεν είναι ξεκάθαρη σε ό,τι αφορά την οικονομική της στήριξη από τον ΟΕΘ-ΣΕΗ.

Στη συνέχεια, συναντάμε τα χρόνια της δικτατορίας και την έντονη επιρροή τους και στα θεατρικά δρώμενα. Από τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1967-1968 έως και τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1974-1975 ο ΟΕΘ-ΣΕΗ είχε υποστεί παύση λειτουργιών καθώς το ίδιο το Σωματείο των Ελλήνων Ηθοποιών επηρεάστηκε, άρρηκτα εκείνα τα χρόνια, από τις ασκούμενες πολιτικές επιβολές.

Ο πρώτος μεταπολιτευτικά εταιρικός θίασος του Οργανισμού, οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες», προβάλλουν, με την επαναλειτουργία του ΟΕΘ-ΣΕΗ, δύο ιστορικές μορφές της Ελληνικής Επανάστασης: τον *Μακρυγιάννη* του Δημήτρη Φωτιάδη το 1975[14] και τον *Κολοκοτρώνη ή Η νίλα του Δράμαλη* του Βασίλη Ρώτα το 1976.[15] Στις 12 Ιουλίου του 1975, ο γνωστός εταιρικός θίασος πα-

[10] Ανώνυμος, «Εσημείωσε επιτυχία η *Ειρήνη* στο Στάδιο», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Ιουνίου 1964.

[11] Στέφανος Ληναίος, «Ο άγνωστος Θόδωρος Έξαρχος», *Ατάκα* 57 (Μάρτιος-Απρίλιος 2009).

[12] Κλεοπάτρα Ροντήρη, «Φοίβος Ταξιάρχης», εφημ. *Ατάκα* 60 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2009).

[13] Ανώνυμος, «Με σκηνοθεσία Π. Κατσέλη ο *Χάσης* του Γουζέλη», εφημ. *Τα Νέα*, 15 Απριλίου 1967.

[14] Ανώνυμος, «Εταιρικός θίασος θα παίξη *Μακρυγιάννη*», εφημ. *Τα Νέα*, 7 Ιουνίου 1975.

[15] Ανώνυμος, «*Κολοκοτρώνης* στην Πνύκα με τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες», εφημ. *Τα Νέα*, 8 Ιουλίου 1976.

ρουσιάζει τον *Μακρυγιάννη* του Δημήτρη Φωτιάδη στο Παναθηναϊκό Στάδιο υπό την αιγίδα του τότε δημάρχου Αθηναίων Γιάννη Παπαθεοδώρου.[16] Όπως αναφέρεται σχετικά σε δημοσίευμα της εποχής: «Πανηγυρικό λαϊκό χαρακτήρα θα έχη η σημερινή εκδήλωση στα πλαίσια του εορτασμού της πρώτης επετείου από την πτώση της χούντας».[17] Η παράσταση συμμετείχε και στον εορτασμό που οργάνωσαν δήμοι της περιοχής Αθηνών, για την επέτειο της Επανάστασης της 3ης Σεπτεμβρίου 1843, με την οποία ο ελληνικός λαός απέκτησε συνταγματικά δικαιώματα. Σε επίσης σχετικό δημοσίευμα αναφέρονται τα εξής: «Όπως είναι γνωστό, η τελευταία σκηνή του έργου παρουσιάζει τη λαϊκή εξέγερση, στην οποία πρωτεύοντα ρόλο έπαιξε ο στρατηγός Μακρυγιάννης».[18] Το έργο παρουσιάστηκε και την αμέσως επόμενη θεατρική περίοδο 1975-1976.[19] Τότε ο εταιρικός θίασος συνεχίζει ακατάπαυστα τη δράση του προβάλλοντας μία ακόμη ιστορική μορφή μέσω της επιλογής του έργου *Κολοκοτρώνης ή Η νίλα του Δράμαλη* του εμβληματικού συγγραφέα Βασίλη Ρώτα.[20]

Στις 9 και 10 Ιουλίου 1976, σε μία αφιερωματική παράσταση για τα ογδόντα οχτώ χρόνια του συγγραφέα, ο ίδιος ο Βασίλης Ρώτας ανέφερε για το έργο του και τον εταιρικό θίασο ΟΕΘ-ΣΕΗ που το επέλεξε:

> Το Θέατρο είναι η κατεξοχήν λαϊκιά τέχνη, η τέχνη της Δημοκρατίας, άνθος που καλλιεργείται όταν ο λαός έχει την εξουσία. Γι' αυτό δε μας φαίνεται παράξενο το φαινόμενο πως με την ελάχιστη δημοκρατική πνοή που φύσηξε παρουσιάζεται ευθύς ένα ξεκίνημα θεατρικής προσπάθειας και στην Αθήνα και το σπουδαιότερο στις επαρχίες και το ακόμη σπουδαιότερο από νέους. Νέοι συγγραφείς παρουσιάζονται, νέοι σκηνοθέτες, κι από τους παλαιούς ξεθάβονται έργα από καιρό γραμμένα, λησμονημένα κι απαγορευμένα. Τέτοιο έργο είναι και το έργο μου «Κολοκοτρώνης» ή «Νίλα του Δράμαλη», που ο θίασος Ελεύθεροι Καλλιτέχνες αποφάσισε να παρουσιάσει το καλοκαίρι στην Αθήνα και την επαρχία.[21]

Προχωρώντας στη χειμερινή θεατρική περίοδο του 1976-1977 συναντάμε άλλους πέντε θιάσους που στηρίζει ο Οργανισμός. Το δραματολόγιό τους συνθέτει τη φιλοσοφία του Οργανισμού να παρουσιάζει ένα δραματολόγιο στηρίζοντας τους θιάσους που επιλέγουν να προβάλλουν πολιτεύματα, εξουσίες και τον αντίκτυπο αυτών στην κοινωνία, με διαφορετικούς τρόπους. Ενδεικτικά αναφέρεται το εξής δραματολόγιο: *Το ψωμάδικο* του Μ. Μπρεχτ, *Έχω εμπιστοσύνη στη δικαιοσύνη της χώρας μου* του Αλαίν Σκοφ, *Κρανίο* του Ναζίμ Χικμέτ, *Η ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και *Βίκτωρ Χάρα, τραγουδώντας τη Χιλή* του Έρβιν Συλβάνους.

Την επόμενη χειμερινή θεατρική περίοδο του 1977-1978 συναντάμε στις δράσεις των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ και το θέατρο για τα παιδιά. Το «Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης» παρουσιάζει την *Ντενεκεδούπολη* της Ευγενίας Φακίνου.[22] Τα ζητήματα που θίγει η Φακίνου στην *Ντενεκεδούπολη* είναι κατά βάση η εξουσία του μεγάλου προς τον μικρό, οι ταξικές διαφορές, η δωρεάν εκπαίδευση και η μετανάστευση, θεματολογία πρωτοποριακή για εκείνη την εποχή, κατά την οποία τα έργα για παιδιά περιστρέφονταν κυρίως γύρω από πρακτικά ζητήματα της καθημερινότητάς τους και την υιοθέτηση καλών τρόπων.

Τη θερινή θεατρική περίοδο του 1978, ο εταιρικός θίασος του ΟΕΘ-ΣΕΗ «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» επιστρέφει, επιλέγοντας για μία ακόμη φορά να τιμήσει με τις επιλογές του τον Βασίλη

---

[16] Ανώνυμος, <Στην Αθήνα>: «Εκδηλώσεις για τη δημοκρατία», εφημ. *Το Βήμα*, 12 Ιουλίου 1975.

[17] Ανώνυμος, <Στην Αθήνα>: «Ο *Μακρυγιάννης*», εφημ. *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου 1975.

[18] Ανώνυμος, <Στην Αθήνα>: «Λαϊκές γιορτές στην Αττική για την 3η Σεπτεμβρίου 1843», εφημ. *Το Βήμα*, 3 Σεπτεμβρίου 1975.

[19] Ανώνυμος, «Ο *Κολοκοτρώνης* του Ρώτα στα στενά των Δερβενακίων», εφημ. *Τα Νέα*, 20 Αυγούστου 1976.

[20] Ανώνυμος, «*Κολοκοτρώνης* στην Πνύκα με τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες».

[21] Ανώνυμος, *ό.π.*

[22] Γιώργος Γάτος, «Πολιτιστικό Άνοιγμα... Ελεύθερες σκηνές», εφημ. *Τα Νέα*, 5 Μαΐου 1978.

Ρώτα.[23] Η επιλογή του θιάσου βασίζεται στη ζωή φυσικά και το έργο του συγγραφέα, ο οποίος τα χρόνια της Κατοχής, εμπνευσμένος από την Εθνική Αντίσταση, συνέβαλε στη διαμόρφωση της αντιστασιακής λογοτεχνίας, με ποιήματα και επίκαιρα θεατρικά έργα. Επίσης, συγκρότησε θίασο που ανέβηκε στα ελεύθερα ελληνικά βουνά και ψυχαγώγησε τις αντιστασιακές δυνάμεις με λαϊκές συγκεντρώσεις και υπαίθριες παραστάσεις. Αξιοσημείωτη για την πρόληψη της δράσης του εταιρικού θιάσου σε ό,τι αφορά την επιλογή τους αυτή είναι η κριτική του Άλκ. Μαργαρίτη, που δημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1978 στην εφημερίδα *Τα Νέα*, όπου εξαίρεται η επιλογή παρουσίασης του έργου *Ελληνικά Νιάτα* του εταιρικού θιάσου. Συγκεκριμένα αναφέρεται:

> ...Άξιοι μεγάλου επαίνου είναι οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» για την παρουσίαση των «Ελληνικών Νιάτων» του Βασίλη Ρώτα... Όχι μόνο γιατί ήταν ένα μνημόσυνο για τον αξέχαστο ποιητή και αγωνιστή, αλλά και διότι ήταν μια αναγκαία υπόμνηση και πληροφόρηση για την Εθνική Αντίσταση κατά την περίοδο της Κατοχής, που ο μεγάλος της όγκος διοχετεύτηκε στο ΕΑΜ, στον ΕΛΑΣ, στην ΕΠΟΝ...[24]

Την άνοιξη του 1979, *Το Πιάνο-Καραγκιόζικα* του Βασίλη Ρώτα, που ήταν επίσης στις επιλογές του θιάσου του ΟΕΘ-ΣΕΗ, περιέχει σκηνές με πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο, όπου πρωταγωνιστούν οι ήρωες του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου Σκιών και άλλα πρόσωπα του κοινωνικού και πολιτικού γίγνεσθαι εκείνης της εποχής. Ο Στάθης Ιω. Δρομάζος αναφέρει το έργο στην εφημερίδα *Καθημερινή*, τον Αύγουστο του 1978:

> [...] Τα «Καραγκιόζικα» είναι μια καφτή σάτιρα πολιτική, πολιτιστική και κυρίως δημοσίων ηθών. Από το κεντρί της σάτιρας πέρασε όλος ο καθώς πρέπει αστικός πολιτισμός... Αξιοσημείωτο είναι ότι ο συγγραφέας κράτησε ατόφιο τον Καραγκιόζη όπως τον ξέρουμε από το πανί και κίνησε γύρω του πρόσωπα της σημερινής ζωής...[25]

Είναι διακριτό το ελληνικό και ξένο δραματολόγιο των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ, το οποίο εμφανίζει διαχρονικά ζητούμενα της Ελληνικής Επανάστασης, όπως είναι η ελευθερία και η πολιτική ύπαρξη. Μία σειρά εταιρικών θιάσων που στηρίζει ο Οργανισμός ακολουθεί ένα δραματολόγιο που χαρακτηρίζεται από τους απελευθερωτικούς αγώνες ενάντια στην εξουσία και τις μορφές που αυτή μπορεί να πάρει στις εκάστοτε πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται σε κάθε εποχή. Από την απαρχή όμως της λειτουργίας του Οργανισμού συναντάμε τη συνειδητή κι ελεύθερη επιλογή των εταιρικών θιάσων του να εντάσσουν θεατρικά έργα και συγγραφείς που ασχολούνται δραματουργικά με τα ζητήματα του πολέμου, διαπραγματευόμενοι αυτόν άλλοτε σε μια αντιπολεμική διάθεση κι άλλοτε σε μια διάθεση εξέγερσης και αντίστασης από τα δεινά που υποφέρει ο λαός, είτε πολιτικά είτε κοινωνικά. Αυτό θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι απορρέει φυσικά, καθώς ο συνδικαλισμός δεν λείπει από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών στον οποίο ανήκει ο Οργανισμός. Η πολιτική αυτή διάσταση εμφανίζεται να δίνει το παρών αρκετές φορές στο δραματολόγιο των επιλεχθέντων εταιρικών θιάσων από τον ΟΕΘ-ΣΕΗ, το οποίο σε αρκετές περιπτώσεις φαίνεται να εκδηλώνει πολιτικά αριστερές τάσεις.

Το ελληνικό δραματολόγιο που συναντάμε στους εταιρικούς θιάσους του Οργανισμού, συνοπτικά κι ενδεικτικά για το παρόν μελέτημα, από τη δεκαετία του '80 έως και το 2003, περιλαμβάνει έργα όπως τα εξής: *Επιχείρηση Δούρειος Ίππος* του Γιάννη Θ. Οικονομίδη, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Παράγκα», χειμερινή θεατρική περίοδος 1985-1986, *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου

[23] Ανώνυμος, «Αφιέρωμα στο Β. Ρώτα», εφημ. *Τα Νέα*, 9 Αυγούστου 1978.

[24] Άλκ. Μαργαρίτη, «*Ελληνικά Νιάτα* από τους "Ελεύθερους"», εφημ. *Τα Νέα*, 31 Ιούλιου 1978.

[25] Πρόγραμμα παράστασης *Το Πιάνο-Καραγκιόζικα (σπονδυλωτή κωμωδία)*, Βασίλη Ρώτα. «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες», Εταιρικός Θίασος, Άνοιξη 1979-περίοδος έκτη, Αθήνα: Θέατρο «Αθήναιον». Αρχείο ΟΕΘ-ΣΕΗ.

Καμπανέλλη, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Νέα Πορεία», θερινή θεατρική περίοδος 1988, *Εξηντα-βελόνης* του Κωνσταντίνου Οικονόμου του εξ Οικονόμων, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Commedia», χειμερινή θεατρική περίοδος 1994-1995, *Βαβυλωνία* του Δημήτριου Βυζάντιου, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Διαδρομή», θερινή θεατρική περίοδος 1996, *Δον Καμίλο* του Σωτήρη Πατατζή, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Αμφίπυλον», θερινή θεατρική περίοδος 1997, *Σιωπηλές κραυγές* Αγνώστου (ένα έργο βασισμένο στην *Ισμήνη* του Γ. Ρίτσου με αποσπάσματα από την *Αντιγόνη* και τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή), εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Ηνίοχος», χειμερινή θεατρική περίοδος 1997-1998 και *Υπέρ αδυνάτου… δυνατού* του Τάκη Χρυσούλη, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Θεατρικός Δρόμος», χειμερινή θεατρική περίοδος 2002-2003.

Το ξένο δραματολόγιο που επιλέγουν εταιρικοί θίασοι αντίστοιχα περιλαμβάνει τα εξής ενδεικτικά, για το θέμα της παρούσας μελέτης, έργα: *Το Μικρό Μαχαγκόνι* του Μπέρτολτ Μπρεχτ, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Θέατρο Θεσσαλονίκης», χειμερινή θεατρική περίοδος 1977-1978, *Ένας Όμηρος* του Μπρένταν Μπήαν από το «Θέατρο Καισαριανής», χειμερινή θεατρική περίοδος 1981-1982, *Μπλε άλογα σε κόκκινο χορτάρι* του Μιχαήλ Σατρώφ, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Θέατρο της Νιότης», χειμερινή θεατρική περίοδος 1981-1982, *Περιμένοντας το Λέφτι* του Κλίφορντ Οντέτς, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Θίασος Μορφές», χειμερινή θεατρική περίοδος 1983-1984, *Ο Δράκος* του Ευγένιου Σβαρτς, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Ακτίνα», χειμερινή θεατρική περίοδος 1984-’85, *Μην αγγίζεις το φίλο μου* (Μονόπρακτα *Ο Σίζγουι Μπάνζι πέθανε* και *Νησί* του Άθολ Φούγκαρντ) του ίδιου συγγραφέα Ευγένιου Σβαρτς, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Ομάδα Θέαμα», χειμερινή θεατρική περίοδος 1985-’86, για ακόμη μια φορά *Το Μικρό Μαχαγκόνι* του Μπέρτολτ Μπρεχτ, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Αντώνης Γιαννίδης», θερινή θεατρική περίοδος 1986, και *Ο άνθρωπος και τα όπλα* του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, εταιρικός θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Παράκαμψη», χειμερινή θεατρική περίοδος 1997-1998.

Συμπερασματικά

Ο πρώτος μεταπολιτευτικά εταιρικός θίασος του ΟΕΘ προβάλλει ξεκάθαρα δύο ιστορικές μορφές της Ελληνικής Επανάστασης. Οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» ανεβάζουν τη θερινή περίοδο του 1975 τον *Μακρυγιάννη* του Δημήτρη Φωτιάδη και την αμέσως επόμενη θερινή περίοδο του 1976 τον *Κολοκοτρώνη* του Βασίλη Ρώτα. Με αφορμή αυτές τις παραστάσεις η ανακοίνωση θα εστιάσει στη συνειδητή κι ελεύθερη επιλογή των εταιρικών θιάσων του Οργανισμού να εντάσσουν θεατρικά έργα και συγγραφείς που ασχολούνται με το ζήτημα του πολέμου, διαπραγματευόμενοι αυτόν άλλοτε σε μια αντιπολεμική διάθεση κι άλλοτε σε μια διάθεση εξέγερσης και αντίστασης από τα δεινά που υποφέρει ο λαός, είτε πολιτικά είτε κοινωνικά.

Οι επιλογές των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ, καθ’ όλη την ενεργή λειτουργία του Οργανισμού έως και το 2003, εμφανίζουν σε μεγάλο βαθμό θεατρικά έργα και συγγραφείς που ασχολούνται με το ζήτημα του πολέμου. Διακρίνονται για την αντιπολεμική διάθεση, καθώς και για τη διάθεση εξέγερσης και αντίστασης. Μία τέτοια διάσταση συναντάται σε έργα ελληνικά, ξένα, αλλά και αρχαίου δράματος που παρουσιάζουν οι εταιρικοί θίασοι οι οποίοι επιλέγονται να στηριχτούν από τον Οργανισμό μέχρι και τα τελευταία χρόνια που είχε τη δυνατότητα να παρέχει την απαραίτητη για τη δράση αυτών οικονομική στήριξη.

Παρατηρούμε ότι αρκετοί είναι οι εταιρικοί θίασοι του ΟΕΘ-ΣΕΗ που παρουσιάζουν το Θέατρο σαν ένα πολύτιμο εργαλείο το οποίο μπορεί να πάρει τη μορφή πολιτικής πράξης. Μία αντιπροσωπευτική περίπτωση τέτοιου θιάσου αποτελεί το «Θέατρο του Λαού», το οποίο μάλιστα σε δημοσίευμα του Τύπου της εποχής ο συντάκτης τον χαρακτηρίζει ως «η μοναδική περίπτωση ομαδικής δουλειάς στο κέντρο της πόλης», προσφέροντας με τον χαρακτηρισμό αυτόν επιπρόσθετη αξία στη δράση του εν λόγω θιάσου, καθώς δεν είναι ο μόνος εταιρικός θίασος που δραστηριοποιεί-

ται την περίοδο εκείνη.[26] Ο εταιρικός θίασος μάχεται θεατρικά αλλά και πολιτικά. Οι δέκα εταίροι που τον αποτελούσαν ήταν όλοι νέοι ηθοποιοί που δραστηριοποιήθηκαν σε μια δύσκολη πολιτικά εποχή. Οι ίδιοι οι συντελεστές του θιάσου «Θέατρο του Λαού» σηματοδοτούν τη μάχιμη δράση των ίδιων αλλά παράλληλα και του συνόλου των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ. Στο χαρακτηριστικό δημοσίευμα της εποχής, αναφέρουν χαρακτηριστικά: «"Δεν βλέπουμε το Θέατρο σαν μια κερδοσκοπική επιχείρηση, αλλά σαν μια υπεύθυνη πολιτική πράξη". Αυτή πιστεύουμε ότι είναι η βασικώτερη καινοτομία των Ε.Θ.».[27]

Οι εταιρικοί θίασοι με την εξαιρετικά σημαντική στήριξη του ΟΕΘ-ΣΕΗ δείχνουν μια διάθεση να «εκπαιδεύσουν» το κοινό. Ανάλογα συναντάμε την τοποθέτηση αυτή από τους εταιρικούς θιάσους του Οργανισμού, η οποία διαφαίνεται ξεκάθαρα από δηλώσεις των ίδιων των συντελεστών που συμμετείχαν στις παραστάσεις που προβάλλονται. Εξετάζοντας επιλεγμένα έργα σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες των ίδιων των εμπλεκομένων από τις δηλώσεις τους στις εφημερίδες και τα προγράμματά τους, βλέπουμε τους εταιρικούς θιάσους ΟΕΘ-ΣΕΗ να διαπνέονται από μια πολιτική διάθεση να αντιπαρατεθούν στον συντηρητισμό και την όποια εξουσία της εποχής καταπιέζει τη μάζα. Εξάλλου, συνήθως ένα σωστό πολιτικό θέατρο ανήκει στη μεριά της κριτικής και της αντιπολίτευσης. Οι προσπάθειες για κοινωνικό θέατρο είναι πιο εμφανείς σε δύσκολα πολιτικά χρόνια που πέρασε το έθνος, παράδειγμα αυτού ακόμη και η περίοδος της δικτατορίας, όπου ο Οργανισμός αναγκάστηκε να τεθεί σε παύση. Όπως και να έχει, ο ίδιος ο Οργανισμός του Σωματείου μέσα από τους σκοπούς του διαφαίνεται να θέλει να «εκπαιδεύσει» το ευρύ κοινό με ένα θέατρο διδακτικό, ερευνητικό, εκπαιδευτικό, πολιτικό και κυρίως ανοιχτό σε όλους, φθάνοντας με τη δράση του παντού.

[26] Κ. Δ., «Στο Θέατρο του Λαού», εφημ. *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου 1976.

[27] Γιάννης Καραχισαρίδης – Σπύρος Χατζάρας, <Ερευνα>: «Εταιρικοί θίασοι», *Θεατρικά, Κινηματογραφικά, Τηλεοπτικά* 2 (28 Ιανουαρίου-10 Φεβρουαρίου 1977).

Δραματικό σχεδίασμα για το 1821 του Λευκαδίτη Ανδρέα Ψιλιανού

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
evasilakou@theatre.uoa.gr

Abstract

The objective of this dissertation is to present an unknown theatrical text on the subject of the Greek War of Independence of 1821 and the undermining stance of England towards it, signed by Andreas Psilianos, a scion of the renowned Psilianos family from the island of Lefkada, a family who took part in the fight for independence. It was discovered published in the Kefalonian newspaper *O Filelefθeros* (*The Liberal*) in 1851 and is been republished here, because of its rarity and the historical value of the text.

In this dissertation, aside from the text itself (an 83-verse monologue in literary language of the era), the analysis of its content is also presented. Following that, the profiling of this revolutionary text's author, as well as the portrayal of his entire family is attempted, through scant references in historical records and secondary bibliographical sources.

The personal, familial, social and academic environment of Andreas Psilianos is examined, in order to highlight the historical imprint of the author of this unknown until today theatrical text.

Αντικείμενο της παρούσας εισήγησης είναι η παρουσίαση ενός άγνωστου θεατρικού κειμένου με θέμα την Επανάσταση του 1821 και την υπονομευτική στάση της Αγγλίας απέναντι σε αυτά, που υπογράφεται από τον Ανδρέα Ψιλιανό, γόνο της ένδοξης οικογένειας των Ψιλιανών, Λευκαδιτών αγωνιστών της Ελληνικής Εθνεγερσίας. Βρέθηκε δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος*[1] της Κεφαλονιάς το 1851.

Μορφή

Το κείμενο αποτελείται από μία μόνο σκηνή, τη Σκηνή Β΄ της Α΄ Πράξης δράματος, που δηλώνεται ότι έχει συγγράψει ο Ανδρέας Ψιλιανός.

Προηγείται της δημοσίευσης επιστολή του συγγραφέα προς τον συντάκτη της εφημερίδας *Φιλελεύθερος* Ιωάννη Φλωράτο, στην οποία αναγράφονται τα εξής:

> Κύριε Συντάκτα του *Φιλελεύθερου*. Παρακαλώ να δημοσιεύσετε διά της πατριωτικής εφημερίδος σας το επόμενον απόσπασμα δράματος συνθεμένου υπ' εμού, και έχοντας ως αντικείμενον τας παρανομίας της αγγλοϊονικής κυβερνήσεως εν Επτανήσω κατ' ιδία, εν Λευκάδι κατά το διάστημα του Ιερού αγώνος της εθνικής παλιγγενεσίας μας. Αν τύχει καλής παρά του κοινού υποδοχής, θέλω το δημοσιεύσει μετά ταύτα εις ιδιαίτερον φυλλάδιον. Ο φίλος σου Ανδρέας Ψιλιανός.

Πρόκειται για εκτενή μονόλογο, αποτελούμενο από ογδόντα τρεις στίχους σε γλώσσα λογία της εποχής, χωρίς όμως ομοιοκαταληξία, γεγονός που είναι πιθανό να θεωρήθηκε μειονέκτημα για δραματικό κείμενο της εποχής. Όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτελείται από μία σκηνή, τη Β΄ Σκηνή της Α΄ Πράξης του δράματος. Δεν φέρει τίτλο ούτε δηλώνεται ο ομιλών, που εικάζουμε ότι είναι ο ίδιος ο συγγραφέας, ο οποίος απευθύνεται προς τους Έλληνες πατριώτες σε πρώτο πρόσωπο, ενώ δηλώνεται ότι έχουν προηγηθεί δύο άλλα πρόσωπα που δεν κατονομάζονται.

Ψιλιανός: Δραματικό σχεδίασμα

ΠΡΑΞΙΣ Α΄

ΣΚΗΝΗ Β΄

Ομιλεί αφού πρώτον ομίλησαν δύο

Ω πόσον απατάσθε κρίνοντες ούτως:
Ότι η δύσις θα γίνει βοηθός μας!
Η δύσις αύτη η πάντα πολεμία
Του γένους όλου. Κι' αφίνω τους αρχαίους
Δόλους κι' απάτας των Μισελλήνων Φράγκων.
Τας νεωτέρας καταδρομάς του γένους
Αυτών των Ευρωπαίων τάχ' αγνοείτε;
Ποιοι να συμβιβάσουν έδραμον πρώτοι
Τον Αποστάτην Σατράπην της Αιγύπτου
Με τον Σουλτάνον; Αυτοί οι διπλωμάται
Διότι είδον τον όλεθρον του Τούρκου.
Ήρχετο ο Σατράπης με στρατόν μέγαν
Και κολοσσαίον στόλον· και ο Σουλτάνος
Να αντιτάξη θέλων, ανάγκη ήτο
Να συγκεντρώση όλας του τας δυνάμεις
Στην έδραν του, στην πόλιν του Κωνσταντίνου.
Τότε από Ταινάρου μέχρι του Αίμου
Το Γένος όλον ηγείρετο συγχρόνως.

[1] *Ο Φιλελεύθερος*, εφημερίς πολιτική και φιλολογική, έτος Β΄, αρ. 33, 6 Απριλίου 1851, σ. 4, στ. I-II.

Κ' η νίκη ήτο βεβαία των Ελλήνων
Και των βαρβάρων, ο όλεθρος κι' η πτώσις.
Οι διπλωμάται όθεν προείδον ταύτα
Και του Σουλτάνου έγραψαν να ενδώση
Εις του Μεχμέτ-Αλή τας απαιτήσεις.
Έκλινεν όθεν εις τούτο ο Σουλτάνος
Οιδώς τον μέγαν κίνδυνον· και τί κάμνει;
Θέλων να δείξη εύνοιαν στον Σατράπην,
Στρατάρχην τον υιόν του τον Ιβραΐμην
Πάραυτα διορίζει επί των όπλων,
Όσα εις την Ελλάδα έχει και στέλλη·
Διπλασιούνται όθεν του Τούρκου τώρα
Οι στόλοι κ' οι στρατοί του. Και τούτο χάριν
Της δύσεως. Και ίσως σας κάμνουν ταύτα
Εντύπωσιν ολίγην μη βλέποντές τα·
Εδώ στας νήσους, κ ιδίως στην Λευκάδα,
Οι Άγγλοι ούτοι, οίτινες και καυχώνται
Οι δόλιοι! Οι πανούργοι! Οι λαοπλάνοι!
Οι πωληταί της Πάργας! κ' εδώ των νήσων
Τύραννοι αιμοβόροι! Και οι οποίοι
Έως να λάβουν την κατοχήν των νήσων
Με προκηρύξεις, εις τους Επτανησίους
Έλεγον. «η Αγγλία έρχεται τώρα
Να σας λυτρώση από την τυραννίαν
Των Γάλλων· την σοφίαν, τον πλούτον
Και παν άλλο καλόν θα διαχύσει·
Αυτόνομοι θα είσθαι.». Μ' αυτά και άλλα
Ηπάτησαν τας νήσους δολίως τότε
Έως να γίνουν κάτοχοι· μετά ταύτα
Έστειλαν τον Μαιτλάνδον, τον αιωνίως,
Κατάρατον Ιούδαν, τον Εωσφόρον
Να μας χαλκεύση δεσμά οποία έθνος
Ουδέν σ' όλον τον Κόσμον έχει τοσαύτα
Ούτε κι αυτά των Τούρκων, ή των Τατάρων
Δουλείαν φέρουν τοσαύτην· Άλλά τώρα
Ότε η Μήτηρ Ελλάς ανεγερθείσα
Κράζει τα τέκνα αυτής να την συνδράμουν
Εις τον αγώνα της παλιγγενεσίας·
Κι ο κάτοικος των νήσων εδώ γνωρίζων
Την ένδοξον αρχαίαν καταγωγήν του,
Ενθουσιώδης όλος εις τον αγώνα
Ρίπτεται· υπακούων εις την φωνήν της.
Τώρα γνωρίζει καθείς να εκτιμήση
Το τέρας τούτο, το Σύνταγμα των νήσων.
Αυτό την φρίκην, τον τρόμον διασπείρον
Εις τους κατοίκους της Επτανήσου, τείνει
Να καταπνίξη τον εθνισμόν, την γλώσσαν,
Ήθη, θρησκείαν, το παν να κατασβέση
Απαγχονίσεις όθεν και μαστιγώσεις.
Τα δε δεσμά των νήσων γέμουσι τώρα
Από αθώους πολίτας πατριώτας.
Ιδού λοιπόν η δύσις η πολιομένη!
Ιδού αι πράξεις φιλελευθέρων Άγγλων!
Μήπως υπάρχει διαφορά καμμία

Όσων οι Τούρκοι πράττουσι στους Ραγιάδες!
Αγγλία! Αγγλία! απαταιών Αγγλία!
Συ ως προστάτις ελθούσα των Ιόνων
Ως αιχμαλώτους και άλλους Ιρλανδέζους
Τους τυραννείς ασπλάγχνως· Συ των Ελλήνων
Άσπονδος είσαι εχθρά και πολεμία!
Αλλά το κράτος αιώνιον δεν μένει.
Παρήκμασας! Θα πέσεις! Και πλησιάζει
Της πτώσεώς σου η ποθουμένη ώρα.
Εις τους υιούς σου κληρονομίαν μόνην
Θ' αφήσεις την κατάραν, των Εθνών όλων!!!

Περιεχόμενο

Το κείμενο είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο και απευθύνεται στους Έλληνες πατριώτες. Με αυτό, ο συγγραφέας ξεσκεπάζει στα όμματα των πανελλήνων την υποχθόνια πολιτική των Άγγλων έναντι της Ελληνικής Εθνεγερσίας, ξεσπώντας το μένος και την απέχθειά του για τη στάση τους αυτή, και προσπαθεί να τους αφυπνίσει από την ψευδαίσθηση ότι η Δύση θα προστρέξει σε βοήθεια των επαναστατημένων Ελλήνων. Αναφερόμενος στην προηγηθείσα γαλλική κατοχή των Ιονίων νήσων, τους υπενθυμίζει τις δολιότητες και τις απάτες των «μισελλήνων» Φράγκων και τους ερωτά εάν έχουν λησμονήσει τις πολεμικές επιδρομές των Ευρωπαίων κατά του γένους.

Τους υπενθυμίζει, επίσης, ότι οι Ευρωπαίοι διπλωμάτες ήταν εκείνοι που μεσολάβησαν στην επίτευξη συνεννόησης μεταξύ του αποστάτη σατράπη της Αιγύπτου Μεχμέτ Αλή πασά και του Σουλτάνου. Και όταν το γένος ξεσηκώθηκε συγχρόνως από το Ταίναρο μέχρι τον Αίμο και διαφαινόταν βέβαιη η νίκη των Ελλήνων και ο όλεθρος των βαρβάρων, αυτοί ήταν που συμβούλεψαν τον Σουλτάνο να ενδώσει στις απαιτήσεις του Μεχμέτ Αλή και να στείλει τον γιο του Ιμπραήμ πασά με μεγάλες στρατιωτικές και ναυτικές δυνάμεις εναντίον των επαναστατημένων Ελλήνων, με αποτέλεσμα να διπλασιαστεί η δύναμη των τουρκικών στρατευμάτων και του στόλου τους. Όλη αυτή η τροπή πραγματοποιήθηκε εξαιτίας της υποχθόνιας πολιτικής των δυτικών δυνάμεων.

Τα γεγονότα αυτά ίσως να σας ξενίζουν, αλλά το ίδιο έχει συμβεί και στη Λευκάδα, με τους Άγγλους τους δόλιους, πανούργους, λαοπλάνους, πωλητές της Πάργας, τυράννους αιμοβόρους των Ιονίων νήσων. Στην αρχή, μέχρι να μπορέσουν να τους αποσπάσουν από τη γαλλική κυριαρχία και να καταλάβουν τα Επτάνησα, με προκηρύξεις υπόσχονταν στους Επτανήσιους ότι η Αγγλία έρχεται να τους λυτρώσει από την τυραννία των Γάλλων και να τους προσφέρει αυτονομία, πνευματική ανάπτυξη και πλούτο. Με δόλιες υποσχέσεις εξαπάτησαν τους Επτανήσιους έως ότου κυριεύσουν τα νησιά.

Μετά έστειλαν τον Μαίτλανδ, τον «αιωνίως κατάρατον Ιούδα», τον εωσφόρον, να τους χαλκεύσει «δεσμά οποία έθνος ουδέν σ' όλον τον κόσμον έχει τοσαύτα, ούτε κι αυτά των Τούρκων ή των Τατάρων»· γνώρισαν τέτοια δουλεία, εφαρμόζοντας στυγνή τυραννία.

Αλλά τώρα η μητέρα Ελλάδα, επαναστατείσα, κράζει τα τέκνα της να προστρέξουν στον αγώνα για την παλιγγενεσία.

Και ο κάτοικος των νήσων, έχοντας επίγνωση της ένδοξης αρχαίας καταγωγής του, ρίχνεται με ενθουσιασμό στον αγώνα υπακούοντας στη φωνή της μητέρας πατρίδας.

Τώρα κάθε Επτανήσιος έχει να αντιμετωπίσει το Σύνταγμα της Ιονίου Πολιτείας, το τέρας αυτό της απόλυτης μοναρχίας που έσπειρε τον τρόμο, τη φρίκη στους κατοίκους της Επτανήσου, που κατέπνιξε τον εθνισμό, την ελληνική γλώσσα, τα ήθη, τη θρησκεία και, με απαγχονίσεις και μαστιγώσεις, κατέπνιξε κάθε εξέγερση γεμίζοντας τις φυλακές των νησιών με αθώους πατριώτες.

Αυτή είναι η πραγματική συμπεριφορά της γκρίζας Δύσης: «Ιδού οι πράξεις φιλελευθέρων Άγγλων!»

Μήπως υπάρχει καμία διαφορά με τη συμπεριφορά των Τούρκων προς τους ραγιάδες;

Και κλείνει με την επωδό:

Αγγλία, Αγγλία, απαταιών Αγγλία!
Συ ως προστάτις ελθούσα των Ιόνων
Ως αιχμαλώτους και άλλους Ιρλανδέζους
Τους τυραννείς ασπλάχνως; Συ των Ελλήνων
Άσπονδος είσαι εχθρά και πολεμία!
Αλλά το κράτος αιώνιον δεν μένει.
Παρήκμασας! Θα πέσεις! Και πλησιάζει
Της πτώσεώς σου η ποθουμένη ώρα.
Εις τους υιούς σου κληρονομίαν μόνην
Θ' αφήσεις την κατάραν, των Εθνών όλων!!!

Κείμενο γεμάτο παλμό, πατριωτική έξαρση και μένος κατά των Άγγλων και της πολιτικής τους στα Ιόνια νησιά στη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης και όχι μόνο, έχει τη μορφή ενός είδους αυθόρμητου νέου θουρίου.

Ο φέρελπις Ανδρέας Ψιλιανός, όντας σε ηλικία είκοσι τεσσάρων ετών όταν δημοσιεύει το δραματικό του αυτό σχεδίασμα, αισθάνεται το βάρος της αυτοθυσίας και της προσφοράς της ένδοξης οικογένειάς του στην Ελληνική Εθνεγερσία και παράλληλα υφίσταται τα αποτελέσματα της στέρησης της οικογενειακής και ατομικής περιουσίας από τις παράνομες ενέργειες της Αγγλικής Προστασίας, δεδομένα που, πέρα από την αντικειμενικά εχθρική θεώρηση της πολιτικής κατάστασης, θίγουν και τα προσωπικά του συμφέροντα.

Μέσα από τις λιγοστές αναφορές σε ιστορικά αρχεία και δευτερογενείς βιβλιογραφικές πηγές για τον ίδιο και την οικογένειά του, θα προσπαθήσουμε να συγκροτήσουμε την προσωπικότητα του συγγραφέα του επαναστατικού αυτού κειμένου και να σκιαγραφήσουμε το ιστορικό του αποτύπωμα.

Το ιστορικό αποτύπωμα του Ανδρέα Ψιλιανού

Ο Ανδρέας Ψιλιανός γεννήθηκε στη Λευκάδα το 1827 και βαπτίστηκε στις 22 Ιανουαρίου σε ηλικία οκτώ μηνών στην Παναγία της Γύρας.[2] Ήταν ο τρίτος στη σειρά γιος του Ευστάθιου Ψιλιανού και της Άννας Σκιαδαρέση. Τα δύο αδέλφια του γεννήθηκαν με διαφορά τριών ετών μεταξύ τους, ο πρωτότοκος Ιωάννης το 1823 και ο δευτερότοκος Μάρκος το 1826.[3] Ο πατέρας του Ευστάθιος και ο αδελφός του πατέρα του και θείος του Θεοφύλακτος Ψιλιανός υπήρξαν μεγαλέμποροι και κτηματίες. Η οικογένειά του είχε μεγάλη προσφορά στην Ελληνική Επανάσταση κυρίως λόγω της πατριωτικής δράσης του θείου του. Γεννημένος περίπου το 1792, αφού ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του,[4] ο Θεοφύλακτος αναφέρεται ότι κατείχε κάποια δημόσια θέση στη Λευκάδα.[5] Μυήθηκε στη Φιλική Εταιρεία από τους πατριώτες Ιωάννη Ζαμπέλιο και Άγγελο Σούνδια και διέθεσε διάφορα ποσά για την εθνική υπόθεση.[6]

---

[2] Ανάδοχός του ήταν ο ζωγράφος Ιωάννης Ρούσσος, ο οποίος υπήρξε συμμαθητής του θείου του Θεοφύλακτου Ψιλιανού (βλ. Αρχείο Αγωνιστών στην Εθνική Βιβλιοθήκη και πληροφορίες που μας παρείχε η προϊσταμένη των ΓΑΚ Λευκάδας κ. Μαρία Μέγα, την οποία και ευχαριστούμε θερμά. Βλ. επίσης Χριστίνα Ε. Παπακώστα, *Η συμμετοχή των Λευκαδίων στην Ελληνική Επανάσταση 1821-1831*, υπό έκδοση).

[3] Σύμφωνα με πηγές των ΓΑΚ Λευκάδας, ο Ανδρέας Ψιλιανός είχε δύο αδέλφια, τον Ιωάννη, που γεννήθηκε το 1823, και τον Μάρκο, που γεννήθηκε το 1826. Είχε επίσης τέσσερις αδελφές.

[4] Δεν γνωρίζουμε εάν σπούδασε ή τι σπουδές έκαμε. Από τη διατύπωση και την ορθογραφία στις επιστολές του, οι οποίες κατά κανόνα ήταν αυτόγραφες, συμπεραίνει κανείς ότι είχε ολοκληρώσει τις εγκύκλιες σπουδές του (Δέσποινα Κατηφόρη, «Ο αγωνιστής Θεοφύλακτος Ψιλιανός και το αρχείο της οικογένειάς του», εφημ. *Ηχώ της Λευκάδος*, αρ. φ. 9-10, Νοέμβριος 1971), στο δημόσιο σχολείο της Λευκάδας με δάσκαλο τον γνωστό Γεώργιο Σκλαμπάνη (Πάνος Ροντογιάννης, *Ιστορία της νήσου Λευκάδος*, τόμ. Β΄).

[5] *Ό.π.*

[6] Κωνσταντίνος Μαχαιράς, *Λευκάς και Λευκάδιοι επί αγγλικής προστασίας: 1810-1864*, Βιβλιοπωλείον Διονυσίου Νότη Καραβία, Κέρκυρα 1940 (Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών, αρ. 137), σ. 65. Βλ. επίσης Κατηφόρη, «Ο αγωνιστής Θεοφύλακτος Ψιλιανός και το αρχείο της οικογένειάς του».

Όταν κηρύχθηκε η Επανάσταση στη Δυτική Στερεά Ελλάδα, ο Θεοφύλακτος Ψιλιανός συγκρότησε μικρό στρατιωτικό σώμα ανά τριάντα άνδρες το οποίο συντηρούσε με δικά του έξοδα από την προσωπική του περιουσία, και αγνοώντας τις απαγορευτικές διαταγές των αγγλικών αρχών έσπευσε από τα μέσα του 1821 να ταχθεί στην υπηρεσία του Γεωργίου Τσόγκα.[7]

Μαζί με άλλους Λευκαδίτες οπλαρχηγούς και απλούς στρατιώτες, αγωνίστηκε για την κατάληψη του τουρκικού φρουρίου Τεκέ. Μετά την εξόντωση της τουρκικής φρουράς προήλασε προς τη Βόνιτσα.[8]

Έλαβε επίσης μέρος στις επιχειρήσεις για την κατάληψη του Βραχωρίου (Αγρίνιο) και πολέμησε σε Δίστομο, Παραδείσι, Μοναστηράκι, Πέρσοβο, Αετό, Μακρυνόρος και αλλού. Το 1822, επικεφαλής του στρατιωτικού σώματος που συντηρούσε ο ίδιος, έλαβε μέρος στην εκστρατεία της Ηπείρου, την οποία οργάνωσε ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος. Υπό τις διαταγές του Μάρκου Μπότσαρη πολέμησε στα Πέντε Πηγάδια, στο Πέτα στην Άρτα και στο Κομπότι. Μετά την αποτυχία της εκστρατείας αυτής ο Θεοφύλακτος επέστρεψε στη Δυτική Στερεά Ελλάδα και έλαβε μέρος στην πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου, όπου και τραυματίστηκε στο πρόσωπο.[9]

Το 1823 συνεργάστηκε με τον Γεώργιο Καραϊσκάκη και πολέμησε μαζί του στην περιφέρεια των Αγράφων, στην Καλιακούδα και το 1824 στην Άμπλιανη. Πολέμησε, επίσης, στην Πελοπόννησο και φαίνεται ότι αναμείχθηκε στον εμφύλιο πόλεμο.[10]

Όπως το μεγαλύτερο μέρος των Ρουμελιωτών στρατιωτικών, κατέβηκε στην Πελοπόννησο και εντάχθηκε στην πολιτική φατρία του προέδρου του εκτελεστικού Γεωργίου Κουντουριώτη εναντίον των «ανταρτών». Για τις υπηρεσίες του αυτές έλαβε από το 1825 τον βαθμό του χιλίαρχου.[11]

Στις 15 Μαΐου 1825, η κυβέρνηση διέταξε τον Θεοφύλακτο Ψιλιανό να εγκαταλείψει την Πελοπόννησο και να ενισχύσει τη φρουρά του Μεσολογγίου. Με το στρατιωτικό σώμα του που αποτελείτο από πενήντα στρατιώτες έφτασε στο Μεσολόγγι και τέθηκε στη διάθεση της τριμελούς επιτροπής με μέλη τον Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο, τον Γεώργιο Καναβό και τον Δημήτριο Θέμελη, που αποτελούσαν την πολιτική και στρατιωτική ηγεσία του τόπου. Έτσι, έζησε τη σωματική φθορά των συναγωνιστών του και την απώλεια των στενών φίλων και συμπατριωτών του, υπηρετώντας υπό τις διαταγές του Νότη Μπότσαρη και επιδεικνύοντας καρτερία ψυχής και ανδρείαν σώματος.[12]

Τον Αύγουστο του 1825 μνημονεύεται ως υπερασπιστής της ντάπιας «τερίμπιλε», πολεμώντας με ανδρεία και καρτερία. Τελικά έπεσε στη μάχη της Κλείσοβας τον Μάρτιο του 1826, λίγες μέρες πριν από τη μεγάλη Έξοδο του Μεσολογγίου.[13]

Αλλά και ο αδελφός του Ευστάθιος Ψιλιανός, πατέρας του Ανδρέα Ψιλιανού, συνεπαρμένος και αυτός από το ίδιο πάθος για την εθνική υπόθεση, συνεισφέρει οικονομικά στον αγώνα, εξοφλώντας τις οικονομικές υποχρεώσεις του αδελφού του προς τρίτους. Του στέλνει επίσης τρόφιμα, ενδύματα και άλλα χρειώδη, ακόμα και πεσκέσια για τον γιατρό που περιποιήθηκε τα τραύματά του. Όπως ήδη αναφέρθηκε, κατά την πρώτη πολιορκία τραυματίζεται στο πρόσωπο από έκρηξη βόμβας και χρειάστηκε δεκαπέντε ημέρες για να θεραπευτεί.[14]

Ας σημειωθεί ότι ο Θεοφύλακτος, εκτός από την προσωπική του θυσία και την προσφορά μέρους της ατομικής οικογενειακής περιουσίας του που διέθεσε ο ίδιος, με εντολή της Ιονίου Πολιτείας

[7] Κατηφόρη, *ό.π.*

[8] Κατηφόρη, *ό.π.*, και Ροντογιάννης, *Ιστορία της νήσου Λευκάδος*.

[9] Κατηφόρη, *ό.π.*, και Ροντογιάννης, *ό.π.*

[10] Κατηφόρη, *ό.π.*, και Ροντογιάννης, *ό.π.*

[11] Κατηφόρη, *ό.π.*, και Ροντογιάννης, *ό.π.*

[12] Κατηφόρη, *ό.π.*, και Ροντογιάννης, *ό.π.*

[13] Μαχαιράς, *Λευκάς και Λευκάδιοι επί αγγλικής προστασίας*, σ. 96-98. Βλ. επίσης Κατηφόρη, *ό.π.*

[14] Κατηφόρη, *ό.π.*

στις 2 Απριλίου 1822 στερήθηκε όλη την περιουσία του, που δημεύτηκε υπέρ του δημοσίου ταμείου της Λευκάδας, ως τιμωρία για την αντιστασιακή δράση του.[15]

Όταν ο πατέρας του Ευστάθιος Ψιλιανός πεθαίνει στις 20 Απριλίου 1836, τα τρία αδέλφια, Ιωάννης, Μάρκος και Ανδρέας, καθίστανται κληρονόμοι εκτός της περιουσίας του πατέρα τους Ευστάθιου Ψιλιανού και της περιουσίας του θείου τους Θεοφύλακτου, καθώς αυτός πέθανε άγαμος και δεν άφησε κατιόντες.[16]

Από διασωθέντα έγγραφα του αρχείου της οικογένειας Θεοφύλακτου και του Ευσταθίου Ψιλιανού πληροφορούμαστε όλες τις ενέργειες των τριών αδελφών επί σειρά ετών να ανακτήσουν μέρος της δημευθείσας περιουσίας του θείου τους, καθώς και του πατέρα τους, αλλά δυστυχώς χωρίς θετικό αποτέλεσμα.[17]

Το 1836, όταν πεθαίνει ο πατέρας του Ευστάθιος Ψιλιανός, ο Ανδρέας Ψιλιανός ήταν σε ηλικία 9-10 ετών. Μεγαλώνει ορφανός από πατέρα, υπό τη σκέπη της μητέρας του Άννας Σκιαδαρέση και των δύο μεγαλύτερων αδελφών του, Ιωάννη[18] και Μάρκου Ψιλιανού, που τον γαλουχούν με τις πατριωτικές ιδέες της προσφοράς για τα εθνικά ιδεώδη της Ελληνικής Επανάστασης, αλλά και το μίσος κατά της Αγγλικής Προστασίας για τη φανερή υπέρ των Τούρκων παρέμβασή τους, που είχε, εκτός των άλλων, συντελέσει στην οικονομική καταστροφή της περιουσίας της οικογένειάς τους.

Όσον αφορά την προσωπική πορεία του Ανδρέα Ψιλιανού, αφού ολοκλήρωσε τις πρώτες εγκύκλιες σπουδές του στην Κεντρική Αλληλοδιδακτική Σχολή ή Κεντρικόν Αλληλοδιδακτικόν Σχολείον της Λευκάδας, συνέχισε στο Δευτερεύον Σχολείον Λευκάδος, όπου τον συναντούμε να παρακολουθεί μαθήματα θρησκευτικών, λατινικών, ιταλικών, αγγλικών και μαθηματικών την περίοδο 1839-1842 με καλές επιδόσεις.[19] Επίσης, να συμμετέχει στις ενιαύσιες εξετάσεις στις 2 Αυγούστου 1845, εξεταζόμενος στο μάθημα των ελληνικών και της γεωμετρίας,[20] δηλ. σε ηλικία 18 ετών, ολοκληρώνοντας έτσι τις εγκύκλιες σπουδές του. Δεν έχουμε στη διάθεσή μας άλλα στοιχεία για την περαιτέρω ακαδημαϊκή ή επαγγελματική του πορεία. Με δεδομένη την άσχημη οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του, δύσκολο θα ήταν να συνεχίσει νομικές σπουδές π.χ. στην Ιόνιο Ακαδημία, όπως συνήθως ακολουθούσαν οι γόνοι ιστορικών οικογενειών.

Το 1851 εντοπίζεται να δημοσιεύει το άτιτλο δραματικό σχεδίασμά του για το 1821 στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*[21] της Κεφαλονιάς. Από το προλογικό σημείωμα προς τον συντάκτη της εφημερίδας Ιωάννη Φλωράτο[22] φαίνεται ότι συνδέεται με φιλία μαζί του, η οποία φανερώνει και τα δημοκρατικά του «πιστεύω».

Ας σημειωθεί ότι στα 1848, όταν Αρμοστής στα Επτάνησα ήταν ο Seaton (Σήτον), οι Άγγλοι αποφάσισαν την κατάργηση του περιορισμού του Τύπου και την καθιέρωση της ελευθεροτυπίας,[23]

---

[15] Μαχαιράς, *Λευκάς και Λευκάδιοι επί αγγλικής προστασίας*, σ. 79. Βλ. επίσης Κατηφόρη, *ό.π.*

[16] Κατηφόρη, *ό.π.*

[17] Κατηφόρη, *ό.π.* Βλ. επίσης Δέσποινα Κατηφόρη, εφημ. *Ηχώ της Λευκάδος*, αρ. φ. 11-12, Δεκέμβριος 1971.

[18] Δέσποινα Κατηφόρη, «Ο πατριώτης Ιωάννης Ψιλιανός: Από τους ενωτικούς αγώνες των Επτανησίων», εφημ. *Ηχώ της Λευκάδος*, αρ. φ. 17, Μάιος 1972· αρ. φ. 18, Ιούνιος 1972. Από τα δύο αδέλφια του, ο Ιωάννης Ψιλιανός είναι εκείνος που εμφανίζεται να έχει δημόσια παρουσία, εκδηλώνοντας πατριωτική δράση ιδιαίτερα την περίοδο του Κριμαϊκού πολέμου (1854-1856).

[19] Δ. Σ. Τσερές, *Η μέση εκπαίδευση στη Λευκάδα*, ΙΑΕΝ, Αθήνα 2006.

[20] Πάνος Ροντογιάννης, *Η εκπαίδευση στη Λευκάδα: 1613-1950*, Αθήνα 1994, σ. 279-280.

[21] Ο Ανδρέας Ψιλιανός επιλέγει να δημοσιεύσει το δραματικό σχεδίασμά του στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* του Ηλία Ζερβού Ιακωβάτου, ο οποίος ήταν ο κατ' εξοχήν κήρυκας της εθνικής ενωτικής ιδέας. Στο πρώτο φύλλο της στις 19 Φεβρουαρίου 1849, πέρα από την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, ως στόχος των αγώνων των Επτανησίων τίθεται η ελευθερία και η ανεξαρτησία ολόκληρου του ελληνικού έθνους (Γεώργιος Μοσχόπουλος, *Ιστορία της Κεφαλονιάς*, τόμ. Β΄: 1797-1940, Κέφαλος, Αθήνα 1988, σ. 173).

[22] Υπεύθυνος της έκδοσης της εφημερίδας *Φιλελεύθερος* από το 1849 μέχρι το φύλλο 7 ήταν ο Πέτρος Πολάνης. Μετά το φύλλο 7, ο Ευστάθιος Μαραβέλιας, και από το φύλλο 18 ο Ιωάννης Φλωράτος.

[23] Πανταζής Κοντομίχης, *Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα 1800-1864*, 2η έκδ., Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 133.

γεγονός που δικαιολογεί το τόλμημα της δημοσίευσης ενός τόσο σκληρού αντιβρετανικού κειμένου στο κεφαλονίτικο αυτό έντυπο, στο οποίο βρίσκουμε και άλλα ποιητικά κείμενα αντιβρετανικής πολεμικής.[24]

Δεν γνωρίζουμε επίσης εάν είχε μετοικήσει στην Κεφαλονιά ή απλώς είχε στείλει το κείμενό του αυτό για να δημοσιευτεί. Οπωσδήποτε όμως, από τον τίτλο της εφημερίδας που διάλεξε να δημοσιευτεί το κείμενό του, εικάζουμε ότι είχε πολιτικά ταχθεί με το Κόμμα των Φιλελευθέρων.

Σε κατάλογο εκλογέων της Λευκάδας της 31 Αυγούστου/12 Σεπτεμβρίου 1857,[25] ενώ συμπεριλαμβάνονται τα δυο του αδέλφια Ιωάννης Ψιλιανός και Μάρκος Ψιλιανός του Ευσταθίου, δεν εμφανίζεται ο ίδιος, όντας τότε 30 ετών, στοιχείο που είναι δυνατό να υποδηλώνει ότι είχε μετοικήσει σε άλλη περιοχή εκτός Λευκάδος, πιθανώς στην Κεφαλονιά, όπου δημοσιεύεται το δραματικό σχεδίασμά του το 1851 σε εκεί εφημερίδα. Η άλλη αιτία που δεν συμπεριλαμβάνεται στον εκλογικό κατάλογο πιθανώς να συνίσταται στη μειονεκτική οικονομική του κατάσταση. Προϋποθέσεις για την εγγραφή εκλογέων στους εκλογικούς καταλόγους ήταν: ηλικία 30 ετών, περιουσία 3.000 διστήλων για τη Λευκάδα, δίπλωμα δόκτορος ή απολυτήριον, ή άδεια εξάσκησης του επαγγέλματος του συνηγόρου, ή έμπορος τα κεφάλαια του οποίου να είναι ανάλογα με την πρόσοδο της περιουσίας των 3.000 διστήλων.[26]

Ο Ανδρέας Ψιλιανός ήταν 30 ετών και διέθετε απολυτήριον, δεν διέθετε όμως περιουσία 3.000 διστήλων, γεγονός που του στερούσε το δικαίωμα του εκλέγειν.

Μετά την ένωση της Επτανήσου με την ελεύθερη Ελλάδα το 1864, ο Ανδρέας Ψιλιανός εντοπίζεται να καταλαμβάνει τη θέση του Υποπρόξενου στη Σαγιάδα[27] Ηπείρου στο νέο υποπροξενείο που συστάθηκε εκεί το 1866, υπαγόμενο στην τρίτη κατηγορία των προξενικών αρχών. Το διάταγμα υπογράφεται στις 16 Απριλίου 1866 από τον Υπουργό των Εξωτερικών Σπυρίδωνα Βαλαωρίτη[28] και από τον Βασιλέα των Ελλήνων Γεώργιο τον Α΄.[29]

---

[24] Ενδεικτικά καταγράφουμε ποιήματα αντιβρετανικού περιεχομένου που εντοπίζονται δημοσιευμένα στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* του Σπυρίδωνα Γ. Μαλάκη, όπως «Αι ημέραι του στρατοδικείου», εκτενές καταγγελτικό ποίημα σε τρεις συνέχειες (εφημ. *Φιλελεύθερος*, έτος Γ΄, αρ. φ. 11, 12 Αυγούστου 1850, *ό.π.*, αρ. φ. 16, 21 Οκτωβρίου 1850, *ό.π.*, αρ. φ. 18, 4 Νοεμβρίου 1850). Επίσης τα ποιήματα: α) «Η Αγγλία εις την Επτάνησον» ανώνυμο καταγγελτικό ποίημα,(*ό.π.*, έτος Β΄, αρ. φ. 8, 22 Ιουλίου 1850), β) «Η περιοδεία του Ουάρδου» ανώνυμο καταγγελτικό ποίημα (*ό.π.*, έτος Γ΄, αρ. φ. 12, 19 Αυγούστου 1850, γ) Γ. Α. Αραβαντινός, «Διάλογος βαρυθυμούντος ποιητού μετά της λύρας του (*ό.π.*, έτος Γ΄, αρ. φ. 31, 24 Μαρτίου 1851), δ) Γεράσιμος Ι. Κρητικός, «Ο ποιμήν και το αηδόνι» ποίημα (*ό.π.*, αρ. φ. 32, 30 Μαρτίου 1851), ε) Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, «Το δείπνον των κλεπτών» ποίημα (*ό.π.*, αρ. φ. 38, 14 Μαΐου 1951), στ) «Η 25η Μαρτίου», ανώνυμο εκτενές ποίημα (*ό.π.*, αρ. φ. 39, 22 Μαΐου 1851).

[25] Νήσος Λευκάδας, Κατάλογος των εκλογέων σχηματισθείς κατά τας διατάξεις των κατ' άρθρο 87 και 88 Νόμων του 11ου Κοινοβουλίου, και κατά την υπ' αρ. 17 του 10ου, Παράρτημα της επισήμου εφημερίδας 31 Αυγούστου, 12 Σεπτεμβρίου 1857, αρ. 314, σ. 3.

[26] Μαχαιράς, *Λευκάς και Λευκάδιοι επί αγγλικής προστασίας*, σ. 132.

[27] Η Σαγιάδα, παραθαλάσσια περιοχή του Δήμου Φιλιατών, είναι το δυτικότερο σημείο της ηπειρωτικής Ελλάδας. Το 1878 αναφέρεται ότι υπήρχαν περίπου χίλιοι ελληνόφωνοι χριστιανοί και το χωριό διέθετε τελωνείο, προξενικό πρακτορείο και ελληνικό σχολείο (βλ. Βασίλειος Δ. Ζώτος, *Ηπειρωτικαί μελέται. Δρομολόγιον της Ελληνικής χερσονήσου αρχαιολογικόν, ιστορικόν, γεωγραφικόν, στρατιωτικόν, στατιστικόν και εμπορικόν*, Αθήναι 1878, σ. 30).

[28] Σπυρίδων Βαλαωρίτης (1819-1887), βουλευτής και πρόεδρος της Βουλής των Ελλήνων. Γεννήθηκε στη Λευκάδα και ήταν γόνος του Ευστάθιου Βαλαωρίτη, γόνου, επίσης, αρχοντικής ηπειρωτικής οικογένειας και εξάδελφος του ποιητή Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (βλ. Αντώνης Μακρυδημήτρης, *Οι υπουργοί των εξωτερικών της Ελλάδος 1829-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 58).

[29] Βλ. Διάταγμα περί συστάσεως προξενείου εν Σαγιάδα της Ηπείρου και περί διορισμού Υποπροξένου εν αυτή (Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος, αρ. 29, Εν Αθήναις 16 Απριλίου 1866, σ. 181-182).

Άλλη πληροφορία για τη ζωή και τη σταδιοδρομία του δεν έχει βρεθεί μέχρι τώρα. Σύμφωνα με τη ληξιαρχική πράξη θανάτου του, πέθανε το 1903 σε ηλικία 76 ετών.[30]

Πνευματικό περιβάλλον του Ανδρέα Ψιλιανού ως δραματουργού

Ολοκληρώνοντας την εισήγησή μας, θα αναφερθούμε συνοπτικά σε στοιχεία της θεατρικής παράδοσης στη Λευκάδα στα χρόνια της νιότης του Ανδρέα Ψιλιανού, όταν καταγίνεται να συγγράψει θεωρητικό έργο που δημοσιεύτηκε το 1851, επιχειρώντας να σκιαγραφήσουμε το πνευματικό περιβάλλον που τον ώθησε να δοκιμάσει τις δυνάμεις του ως δραματουργού, καθώς και τις πιθανές επιρροές που είχε δεχτεί.

Όσον αφορά την ποίηση, διάχυτη ήταν η επιρροή των επιφανών ποιητών της Ελληνικής Εθνεγερσίας των Ζακυνθίων Ανδρέα Κάλβου (1792-1869) και Διονυσίου Σολωμού (1798-1857), αλλά και του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1824-1879), ο οποίος γεννημένος το 1824 στην Αγία Μαύρα της Λευκάδας εμφανίζεται να φοιτά στο ίδιο σχολείο[31] με τον Ανδρέα Ψιλιανό τρία χρόνια νωρίτερα από αυτόν, πριν ο ίδιος μετοικήσει στην Κέρκυρα, ενώ σε ό,τι αφορά τη δραματουργία η γέννηση του ελληνόφωνου θεάτρου στη Λευκάδα ταυτίζεται με το έργο και τη δράση του Ιωάννη Ζαμπέλιου (1787-1856).[32] Ας μη λησμονούμε ότι διάχυτη ήταν η σατιρική διάθεση που χαρακτήριζε τους Λευκαδίους, όπως τους περισσότερους Επτανήσιους, στοιχείο που αποτελεί προϋπόθεση για την καλλιέργεια του θεατρικού είδους.[33] Εκτός από τον Ιωάννη Ζαμπέλιο, στη δραματουργία θα δώσει δείγματα γραφής ο πολιτικός και λόγιος Ιωάννης Μαρίνος (1815-1866), που ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία, την ποίηση, αλλά κυρίως με το θέατρο, στο οποίο ευδοκίμησε περισσότερο.[34] Κατέλειπε δύο ανέκδοτες χειρόγραφες δίπρακτες κωμωδίες, *Το όνειρο* (Φεβρ. 1836) (36 σελ.)[35] και *Η χήρα και ο θαλαμηπόλος της*,[36] αχρονολόγητο, οι οποίες δημοσιεύονται από τον Πανταζή Κοντομίχη στο βιβλίο του *Το νεοελληνικό θέατρο στην Λευκάδα: 1800-1990* (2η έκδ. συμπληρωμένη και βελτιωμένη, Νεφέλη, Αθήνα 2003).

Έτερος δημιουργός ο οποίος πιθανώς να τον επηρέασε είναι ο λογοτέχνης και δικηγόρος Σπυρίδων Καββαθάς. Γεννημένος στη Λευκάδα το 1825 (;), δύο-τρία χρόνια νεότερος και αυτός του Ανδρέα Ψιλιανού, γράφει τον Φεβρουάριο του 1843 (όταν ο Ανδρέας Ψιλιανός ήταν τότε μαθητής του Δευτερεύοντος Σχολείου της Λευκάδας) δίπρακτο μελόδραμα με τίτλο *Η δόξα της Λευκάδος*, το οποίο εκδόθηκε στην Πάτρα την ίδια χρονιά.[37] Θα ακολουθήσει ένα θεατρόμορφο έργο με τίτλο *Οδηγίαι διά την εν Λευκάδι εκλογήν των αντιπροσώπων, ήτοι συνδιαλέξεις Λευκαδίων χωρικών εις τα 1850*, ένας διάλογος χωρικών μεταξύ τους, με τον δάσκαλο, τον παπά και έναν γέρο συμβουλάτορα, το οποίο εκδόθηκε στην Κέρκυρα το 1850.[38] Ακολούθησε επίσης δημοσίευση κάποιων ποιημάτων του.[39]

Όσον αφορά τις θεατρικές παραστάσεις στη Λευκάδα, την εξεταζόμενη περίοδο επί Άγγλου Αρμοστή John Colborne Seaton, καταγράφεται η πληροφορία στην εφημερίδα *Νεολαία* ότι κάποιες

---

[30] Ο Δήμαρχος και Ληξίαρχος Λευκάδος υπογράφει τη ληξιαρχική πράξη θανάτου του Ανδρέα Ψιλιανού, θανόντος στις 10 Ιουνίου 1903 σε ηλικία 70 ετών (βλ. ΓΑΚ Λευκάδος). Φαίνεται ότι είναι λανθασμένος ο υπολογισμός της ηλικίας του, σύμφωνα με προηγούμενα στοιχεία του έτους γέννησής του.

[31] Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης εντοπίζεται ως μαθητής στην Κεντρική Αλληλοδιδακτική Σχολή ή Κεντρικόν Αλληλοδιδακτικόν Σχολείον το 1833 σε ηλικία 9 ετών. Πιθανώς να συνέπεσε με τον Ανδρέα Ψιλιανό, ο οποίος το 1833 ήταν 6 ετών.

[32] Κοντομίχης, *Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα 1800-1864*, σ. 24.

[33] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 18.

[34] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 68.

[35] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 79-108.

[36] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 108-122.

[37] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 125.

[38] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 131.

[39] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 132.

θεατρικές παραστάσεις, σε συνδυασμό με μουσικές εμφανίσεις, δίνονταν στην αίθουσα των Δικαστηρίων, διοργανωμένες από τον Άγγλο Τοποτηρητή του νησιού για την ψυχαγωγία των οικογενειών των ξένων και ντόπιων Αρχών. Το γεγονός της μετατροπής των δικαστηρίων σε χώρο ψυχαγωγίας δεύτερης ποιότητας θεωρήθηκε ιεροσυλία και το κοινό αποδοκίμαζε με αγανάκτηση τις εκδηλώσεις αυτές, βρίσκοντας αφορμή να διαδηλώσουν εναντίον των Άγγλων.[40]

Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που διοργανώνονταν από τις Αρχές, κυρίως για δική τους διασκέδαση, έπαιρναν αναγκαστικά αγωνιστικό-πατριωτικό χαρακτήρα για το κοινό που έψαχνε αφορμή να εκφράσει την αντίθεσή του στην Αγγλική Προστασία.[41]

Το 1852 πρωτοεμφανίζεται η «Φιλόμουσος Εταιρεία», που αργότερα μετονομάζεται σε «Φιλαρμονική Λευκάδος».[42] Το 1855 ιδρύεται στη Λευκάδα η «Θεατρική Εταιρεία», η οποία φρόντισε να αποκτήσει ειδικό θεατρικό χώρο καθώς μέχρι τότε οι παραστάσεις δίνονταν στην αίθουσα του Δευτερεύοντος Σχολείου (Γυμνασίου) της Αγίας Μαύρας, ή στην αίθουσα των δικαστηρίων, όπως ήδη αναφέρθηκε.[43] Το πρώτο θέατρο που χτίστηκε στη Λευκάδα ήταν το Θέατρο «Σαπφώ» που έκτισε ο Άγγλος ευγενής Φίλιππος Δάστων με δικά του έξοδα το 1855, καθώς ο ίδιος ήταν επιχειρηματίας θεάτρου.[44]

Στο θέατρο αυτό δραστηριοποιήθηκε η νεοϊδρυθείσα Φιλοδραματική Εταιρεία, μεταξύ των ιδρυτών της οποίας εντοπίζουμε τον Σπυρίδωνα Καββαθά,[45] όχι όμως τον Ανδρέα Ψιλιανό· και αλήθεια πώς να συνέβαινε αυτό όταν την ίδια περίοδο ο αδελφός του Ιωάννης Ψιλιανός βρισκόταν υπό διωγμό;

Από τα δύο αδέλφια του, εκείνος που εμφανίζεται να έχει δημόσια δράση ήταν ο αδελφός του Ιωάννης,[46] εκδηλώνοντας πατριωτική δράση, ιδιαίτερα την περίοδο του Κριμαϊκού Πολέμου (1854-1856). Η ρωσοτουρκική πολεμική σύρραξη έδωσε την ευκαιρία στους αλύτρωτους Έλληνες να διεκδικήσουν την πολιτική τους αυτοτέλεια, αισιοδοξώντας για τη νίκη των Ρώσων εναντίον των Τούρκων.

Αντάρτικα κινήματα διοργανώθηκαν τότε στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία και στη Μακεδονία για την απελευθέρωση των περιοχών αυτών. Ο Ιωάννης Ψιλιανός πρωταγωνίστησε τότε στο αντάρτικο κίνημα στην Ήπειρο, γεγονός για το οποίο συνελήφθη από τις αγγλικές αρχές στη Λευκάδα και εξορίστηκε στα Αντικύθηρα, όπου υπέφερε τα πάνδεινα.[47]

Η ευτυχής συγκυρία του εορτασμού για τα 200 χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης έφερε σε γνώση μας την ύπαρξη του γόνου αυτού της Λευκαδίτικης οικογένειας αγωνιστών και της προσπάθειάς του να συγγράψει δραματικό έργο με θέμα την Επανάσταση του 1821 και την εχθρική στάση της Αγγλίας έναντι του ιστορικού αυτού γεγονότος.

Πληροφορούμαστε έτσι για την πρώτη(;) απόπειρα δραματουργικής γραφής του και μάλλον τελευταία, εάν δεν βρεθεί άλλο δικό του σχετικό κείμενο, ιστορικής σημασίας λόγω της μοναδικότητάς του, δημιουργία ενός μέλους ένδοξης οικογένειας αγωνιστών του 1821, για το οποίο πολύ λίγες πληροφορίες έχουν εντοπιστεί.

Όπως σημειώνει και ο Πανταζής Κοντομίχης, δεν είναι η μοναδική περίπτωση. «Πολλοί πνευματικοί άνθρωποι της Λευκάδας, γόνοι της αρχοντιάς, εργάστηκαν πνευματικά και αξιόλογα, αλλά

[40] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 134.
[41] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 155.
[42] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 144.
[43] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 158.
[44] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 25.
[45] Κοντομίχης, *ό.π.*, σ. 167.
[46] Βλ. Δέσποινα Κατηφόρη, «Ο πατριώτης Ιωάννης Ψιλιανλός: Από τους ενωτικούς αγώνες των Επτανησίων», εφημ. *Ηχώ της Λευκάδος*, αρ. φ. 17, Μάιος 1972 και αρ. φ. 18, Ιούνιος 1972.
[47] Μαχαιράς, *Λευκάς και Λευκάδιοι επί αγγλικής προστασίας*, σ. 146· Κατηφόρη, *ό.π.* Βλ. επίσης Ροντογιάννης, *Ιστορία της νήσου Λευκάδος*, τόμ. Β΄, σ. 414-421.

τα χειρόγραφά τους πετάχτηκαν με κάρρα στα χωράφια των περιβολιών ή χρησιμοποιήθηκαν ως προσάναμμα στα αρχοντικά μαγκάλια».[48]

Ας ευχηθούμε με τη συνέχιση της ψηφιοποίησης διάφορων αρχείων να εντοπιστούν περισσότερες πληροφορίες που μελλοντικά να στοιχειοθετήσουν περαιτέρω την προσωπικότητα, τη δράση και το έργο του Ανδρέα Ψιλιανού.

[48] Κοντομίχης, *Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα 1800-1864*, σ. 185.

Ο Μάρκος Μπότσαρης στην ευρωπαϊκή τέχνη

Μαρίζα Γαλάνη
marizagalanh@gmail.com

Abstract

The fight of the heroes of the Greek Revolution for freedom seems to have been a source of inspiration for many European artists. A representative example is the death of Markos Botsaris, that has stimulated the imagination of creators in the context of the artistic creation of the nineteenth century until today.

The interartiality helps us to indicate that the words-signs are reflected in the eyes of the painter Jean Charles Langlois, the sculptor Pierre-Jean David d'Angers, and in the hearing of the composer Paul Carrer, who perceives writing as vocal, confirms the views of Steven Paul Scher and Jean-Louis Backès that within the text the two arts, literature and music composition, are interrelated and lead to the composer Carrer who transforms the words of the text into notes, gives them form and shape, and transforms them into stage musical action, into opera, creating the famous melodrama in combination with the libretto of the Italian poet Giovanni Katsaloupi, based on a novel narrative of the action of General Marcos Botsaris.

Ο Μάρκος Μπότσαρης στην ευρωπαϊκή τέχνη

Ο πίνακας του Ντελακρουά «Η μάχη του Κεφαλόβρυσου», που απεικονίζει τον Μάρκο Μπότσαρη να αιφνιδιάζει το στρατόπεδο των Τούρκων, το γλυπτό του Pierre-Jean David d'Angers «Η Ελληνοπούλα», η νεαρή κοπέλα που γέρνει πάνω στον τάφο του Μπότσαρη στο Μεσολόγγι, που συλλαβίζει το όνομα του ήρωα και συμβολίζει τη νεαρή απελευθερωμένη Ελλάδα, φαίνεται να ανασταίνονται μέσα από τα κείμενα που περιγράφουν τον ηρωικό θάνατο του Μπότσαρη. Όπως διηγείται ο ιστοριογράφος Gustav Hertzberg στο βιβλίο του στην *Ιστορία της Ελληνικής Επαναστάσεως*, «έπειτα δε μετά των 350 Σουλιωτών αυτού, επέπεσε μετ' ανήκουστου τόλμης επί το εχθρικόν στρατόπεδον. Επειδή οι Μιδρίται κατελήφθησαν εν τω ύπνω υπό της απροσδοκήτου επιθέσεως, παρήχθη εν αρχή ολεθρία τις σύγχυσις και οι Σουλιώται μεταξύ των καθολικών (στο θρήσκευμα) πολεμίων αυτών φοβεράν εποίησαν σφαγήν».[1] Οι λέξεις-σημεία αντανακλώνται στα μάτια των καλλιτεχνών, επιβεβαιώνοντας ότι η ζωτικότητα της εικόνας δίνει πειθώ και συγκινησιακή δύναμη, που μπορεί να διεγείρει ακόμα και πάθη.

Υπάρχει μια κρυφή επικοινωνία μεταξύ των δύο τεχνών, μια συνεργασία που καταλήγει σε μια αμφίδρομη σχέση καθώς η μια τέχνη επηρεάζει την άλλη. Δεν είναι τυχαίο που ο πρωτοστάτης του θεάτρου χωρίς λόγια, ο Beckett, εμπνεύστηκε από τον πίνακα του Friedrich «Δύο άντρες ατενίζουν το φεγγάρι» και έγραψε το θεατρικό έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Διάσημοι μουσικοσυνθέτες όπως ο Debussy, διαβάζοντας το ποίημα του Mallarmé *Το απόγευμα ενός φαύνου*, συνθέτει ένα από τα μεγαλύτερα ορχηστρικά έργα της καριέρας του, μια σύνθεση που οδηγεί τον ακροατή να αφεθεί ελεύθερος και να ονειρευτεί μαγευτικές εικόνες της αιώνιας φύσης, οδηγώντας τον στην απίστευτη ευχαρίστηση. Ο ίδιος συνθέτης επηρεάστηκε από τον πίνακα του Watteau «Επιβίβαση για τα Κύθηρα», και αυτή την ονειρική εικόνα προσπάθησε να την ενσαρκώσει μέσω της μουσικής του δημιουργώντας μια από τις πιο ευχάριστες μουσικές συνθέσεις, *Το χαρούμενο νησί*.

Στη συνέχεια ο Liszt συνθέτει τον *Άμλετ* του δημιουργώντας ένα μουσικό ψυχογράφημα των χαρακτήρων και της πλοκής. Ο Proust στο έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* αποτυπώνει τη στενή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία, καθώς η γραφή του είναι πλήρης αναφορών για ζωγράφους και έργα ζωγραφικής. Έτσι και ο Παύλος Καρρέρ αντιλαμβάνεται τη γραφή ως φωνητική, επιβεβαιώνει τις απόψεις των Steven Paul Scher[2] και Jean-Louis Backès[3] ότι μέσα στο κείμενο οι δύο τέχνες, η λογοτεχνία και η μουσική σύνθεση, είναι αλληλένδετα δεμένες και οδηγούν στην πλήρη ολοκλήρωση του έργου.[4]

Ο Καρρέρ μετατρέπει τις λέξεις του κειμένου σε νότες, τους δίνει μορφή και σχήμα και τις μεταλλάσει σε σκηνική μουσική δράση, σε όπερα, δημιουργώντας το περίφημο μελόδραμα σε συνδυασμό με το λιμπρέτο του Ιταλού ποιητή Τζοβάνι Κατσαλούπι βασισμένο σε μία μυθιστορηματική αφήγηση της δράσης του στρατηγού Μάρκου Μπότσαρη.

Στα «Απομνημονεύματα του Καρρέρ» η εικόνα που περιγράφει ο ίδιος ο μουσουργός ίσως και να αποτελεί το ιστορικό της έμπνευσης της σύνθεσης της όπεράς του. Τον Ιούνιο του 1842 ο Καρρέρ, παιδί ακόμα, έφυγε με τον θείο του για την Ευρώπη, με προορισμό να σπουδάσει στο Παρίσι, αφού πρώτα επισκέφτηκαν την Πάτρα και το Μεσολόγγι. Εκεί, βρέθηκαν σε ένα πανηγύρι. Οι εικόνες ήταν τόσο έντονες που χαράχτηκαν στο υποσυνείδητό του και αργότερα άσκησαν σοβαρή επιρροή στον ψυχικό κόσμο του καλλιτέχνη, που τον ώθησαν να συνθέσει το έργο «Μάρκος Μπότσαρης»:

---

[1] Βλ. Μιχάλης Στούκας, «Η μάχη του Κεφαλόβρυσου και ο ηρωικός θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη», *Πρώτο Θέμα*, 9 Φεβρουαρίου 2020, https://www.protothema.gr/stories/article/973300/i-mahi-tou-kefalovrusou-karpenisiou-kai-o-iroikos-thanatos-tou-markou-botsari-9-augoustou-1823/ [31/10/2021].

[2] Βλ. Jean-Pierre Barricelli – Joseph Gibaldi, *Interrelations of Litérature*, The Modern Language Association of America, New York 1982, σ. 226.

[3] Βλ. Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, PUF, Vendôme 1994, σ. 290 (μετ. δική μας).

[4] Βλ. Μαρίζα Γαλάνη, «Διατεχνική καλλιτεχνική δημιουργία», *Παράβασις* 17-18 (2022), προς δημοσίευση.

> Έφθασαν εις τους πρόποδες του βουνού μετά πυκνού δάσους αγρίων και μεγάλων δένδρων. Εις ένα μέρος του δάσους ήταν το ξωκλήσι και όπου είδα ήσαν μαζεμένοι κάμποσοι χωρικοί αμφοτέρων των φύλων, όλοι ενδεδυμένοι με την ελληνικήν ενδυμασίαν. Το εκκλησίδιο ήτο πολύ μικρόν, ώστε όλη η συνάθροισις έμεινε απ' έξω εις το δάσος, ακούγοντας την λειτουργίαν εν μεγίστη κατανύξει. Τη στιγμή της υψώσεως των Αχράντων Μυστηρίων εις την θύραν του εξωκκλησίου κι ενώ όλοι ήσαν γονυπετείς γύρωθεν και υπό των κολοσσιαίων δένδρων, ήτο κάτι τι υψηλοτάτου χαρακτήρος του τόπου. Εγώ δε αγκαλά δωδεκαετής έλαβον μίαν τοιαύτην εντύπωσιν τόσον ανεξάλειπτον εν τω νου και τη καρδία μου όπου μετά από δεκαεπτά έτη, όταν δηλαδή εμελοποίουν τον Μάρκον Μπότσαρη επηρέασεν κατά πολύ αυτή η εντύπωσις εις τη μουσουργίαν του τέλους της πρώτης πράξεως, ήτοι του όρκου εις Αγίαν Λαύραν των Καλαβρύτων, υπό του αειμνήστου Αρχιερέως Γερμανού.[5]

Ο Καρρέρ χρησιμοποιεί τον οφθαλμό σαν τον ήλιο[6] (le sens comme rayon de l'œil-soleil). Το ρήμα «βλέπω» σημαίνει εκπέμπω το φως και δημιουργώ την εικόνα για την οποία μιλάω. Ο Jacques Bril υποστηρίζει ότι σε πολλές γλώσσες η ετυμολογία των δύο λέξεων «μάτι» και «ήλιος» είναι συμβολικά ισοδύναμες. Η εικόνα αντανακλάται στα μάτια του μουσουργού και δημιουργεί τη δική του ερμηνεία, αναζωπυρώνοντας τη φαντασία του, σαν να αναπηδούν σπίθες φωτός στη σκέψη του, φέρνοντας μπροστά την εικόνα εκείνη, τη βιωματική, οδηγώντας τον σε μια απόλυτη ευχαρίστηση της αντίληψης της σημασίας του έργου που συνθέτει, τη χαρά της γέννησης, δημιουργώντας μια απεικονιστική μουσική. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τη λέξη ωτίον (ήλιος-ωτίον), καθώς ο Καρρέρ ακροάται ταυτόχρονα τη μελωδία της εικόνας συνθέτοντας την όπερά του.[7]

Στην περίπτωση που ο Καρρέρ εμπνεύστηκε και από τα κείμενα που αφηγούνται τον θάνατο του Μπότσαρη, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη σημασία του «λόγου του Άλλου, στη διακειμενικότητα που σύμφωνα με τον Riffaterre είναι το σύνολο των κειμένων που ανακαλούμε στη μνήμη μας καθώς διαβάζουμε κάτι. Σύμφωνα με τη Σαμαρά, γράφει η Φελοπούλου, «ο καλλιτέχνης είναι σαν τον Περσέα που πρέπει να περάσει δύο στάδια: να δει το κείμενο του άλλου, όπως ο Περσέας το κεφάλι της Μέδουσας, όχι κατάματα, γιατί δεν θα κατέληγε στη δημιουργικότητα, αλλά μέσα από έναν καθρέφτη, τη δική του ασπίδα που λάμπει, και στη συνέχεια να το προσφέρει στην Αθηνά· το κείμενό του δεν θα είναι πλέον το κείμενο ενός άλλου, αλλά πρωτότυπο και θα μπορεί να διακοσμήσει την ασπίδα της θεάς της σοφίας».[8]

Έτσι ο Καρρέρ, τα τέσσερα σημαντικά σημεία της αφήγησης της μάχης του Κεφαλόβρυσου, που είναι το τολμηρό σχέδιο του Μάρκου Μπότσαρη για χτύπημα εναντίον του πασά της Σκόδρας Μουσταή, η νυχτερινή έφοδος και η κατατρόπωση των Τουρκαλβανών, ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη και η ταφή του στο Μεσολόγγι, τα μετατρέπει σε πλασματική δράση, συνθέτοντας την όπερά του σε τέσσερις πράξεις που διαδραματίζονται στα πρώτα χρόνια της Επανάστασης (1821-1823), κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Μεσολογγίου. Ο στρατηγός Μάρκος Μπότσαρης στέλνει μια Ελληνίδα πρόσφυγα από την Κωνσταντινούπολη, με ανδρική φορεσιά, στο στρατόπεδο των Τούρκων για να κατασκοπεύσει τις εχθρικές γραμμές. Η κοπέλα συλλαμβάνεται και οδηγείται στον Μουσταφά Πασά, τον Πολιορκητή. Στο πρόσωπό του αναγνωρίζει τον εξισλαμισθέντα Έλληνα εραστή της, που πρόδωσε τη Φιλική Εταιρεία στην Πόλη. Ο Μουσταφά ζητάει να συνθηκολογήσει με

---

[5] Βλ. Αντώνης Μποσκοΐτης, «Ο συνθέτης της ελληνικής επανάστασης του 1821, Παύλος Καρρέρ», *Lifo*, 25 Μαρτίου 2015, https://www.lifo.gr/culture/music/o-synthetis-tis-ellinikis-epanastasis-toy-1821-paylos-karrer-0 [31/10/2021].

[6] Βλ. Ζωή Σαμαρά, *Le langage des dieux*, Ρώμη, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 31.

[7] Βλ. Μαρίζα Γαλάνη, «Διατεχνική προσέγγιση των μικροδιηγημάτων της Ζωής Σαμαρά», *Οι εν Θεσσαλονίκη* 1 (2020), σ. 39.

[8] Σοφία Φελοπούλου, «Ζωή Σαμαρά, Le langage des dieux», *Διάστιχο*, 26 Μαρτίου 2017, https://diastixo.gr/kritikes/meletesdokimia/6702-le-langage-des-dieux [31/10/2021].

τον Μάρκο. Το έργο τελειώνει με τη νικηφόρο έξοδο της φρουράς των Σουλιωτών υπό τον Μάρκο μέσα σε αστραπές και βροντές, κατά την οποία ο ήρωας πληγώνεται θανάσιμα και πεθαίνει ζητώντας εκδίκηση και κραυγάζοντας νίκη.[9]

Ο «Μάρκος Μπότσαρης» θεωρείται η μεγαλύτερη ελληνική μελοδραματική επιτυχία του 19ου αιώνα, με ιδιαίτερη απήχηση και στον ελληνικό κόσμο των παροικιών. Πρωτοπαίχτηκε το 1861 στην Πάτρα, ενώ μέχρι το 1939 ολόκληρη η όπερα είχε ανέβει σε πολλά θέατρα και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Μασσαλία, Τεργέστη, Σικάγο, Σιένα, Οδησσό, Βουκουρέστι, Βράιλα). Σύμφωνα με τα απομνημονεύματά του, ήταν τέτοια η απήχησή του και η τόνωση του πατριωτικού φρονήματος που προξενούσε, ώστε το 1866, κατά τη διάρκεια της Κρητικής Επανάστασης, δημιούργησε στρατιές... εθελοντών πολεμιστών! Όπως γράφει και ο ίδιος ο Καρρέρ: «Δημιούργησεν τοιαύτη ατμόσφαιρα εθνικού παλμού ώστε να εξάψη τον πατριωτισμόν πολλών εκ των θεατών, οίτινες εζήτησαν να καταταγούν ως εθελονταί και να πολεμήσουν παρά το πλευρόν της επαναστάσεως».[10]

Ο Καρρέρ, επηρεασμένος από την εικόνα της φύσης, όπως περιγράφει ο ίδιος, παρουσιάζει το ιδανικό της ελευθερίας, συνδέοντας την αγάπη για την πατρίδα με τον έρωτα. Το κέρδος, σύμφωνα με τον Δουατζή, για τον μουσουργό, πέρα από την ερωτική μέθεξη κατά τη διάρκεια της μουσικής δημιουργίας, είναι πολλαπλό. Το εισπράττει ευτυχώς απευθείας ο ίδιος, λίγο πριν το απρόσμενο τέλος: Το έργο του μουσικού έχει ακουμπήσει την ψυχή του κοινού, υπάρχει πέρα και πάνω από πατρότητες και ονόματα, έχει μοιραστεί και δονεί τους ανθρώπους. Επικοινωνεί μαζί τους με δίαυλο το έργο του, που είναι η χαρά, η αγάπη, η επικοινωνία, η κοινή πλεύση προς την ελευθερία.[11] Η μουσική αποτελεί αρχικά έκφραση συναισθημάτων και ιδεών, όμως μελετώντας τη μουσική δημιουργία στα βάθη των αιώνων θα παρατηρούσε κανείς ότι πάντα υπάρχει στους συνθέτες έντονη η επιθυμία να «αναπαραστήσουν» εικόνες μέσω της μουσικής, πράγμα που αποτελεί παραδοσιακά πεδίο των εικαστικών τεχνών. Η ελευθερία που προσδοκά να μεταδώσει ο Καρρέρ στους Έλληνες είναι αυτή που αναζητεί ο κάθε άνθρωπος τον οποίο τον κατευθύνει να δράσει πνευματικά και να γευτεί ωραίες ή τραγικές στιγμές της ζωής παρακολουθώντας την όπερά του. Ο ηρωικός θάνατος του Μπότσαρη αποδεικνύει την αέναη επίδραση της ιστορίας της Ελληνικής Επανάστασης στη μορφή της τέχνης, ένα γεγονός πολιτισμικής αξίας και συνεργασίας των ευρωπαϊκών λαών, καθώς η όπερα συνεχίζει να εμπνέει και σύγχρονους συνθέτες των μεταγενέστερων αιώνων, δίνοντας τη σκυτάλη στον Βύρωνα Φιδετζή, ο οποίος υιοθετεί το έργο του Καρρέρ και παρουσιάζει τον θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη στον εικοστό πρώτο αιώνα από τη δική του οπτική σκηνική δράση.

[9] Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Το εθνικό στοιχείο στην Επτανησιακή Όπερα. Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ», *Ariadne* 16 (2010), σ. 169-199, https://users.ionio.gr/~GreekMus/xepapadakou.pdf [31/10/2021].

[10] Βλ. Μποσκοΐτης, «Ο συνθέτης της ελληνικής επανάστασης του 1821, Παύλος Καρρέρ», *Lifo*, 25 Μαρτίου 2015, https://www.lifo.gr/culture/music/o-synthetis-tis-ellinikis-epanastasis-toy-1821-paylos-karrer-0 [31/10/2021].

[11] Γιώργος Ρούσκας, «Το ξύπνημα της δημιουργίας», *Book Press*, 1 Ιουνίου 2017, https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezografia/7652-douatzis-giorgos-stixis-o-mousourgos [31/10/2021].

Η ιδέα της θεατρικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος ως μίας σημαντικής παιδαγωγικής, διδακτικής μεθόδου στην εκπαίδευση, πριν και μετά την απελευθέρωση του Έθνους: Κωνσταντίνος Οικονόμος, Νεόφυτος Δούκας

Έρη Γεωργακάκη
eleftheriageorgakaki@gmail.com

Abstract

Ancient Greek tragedy texts have already been in the center of interest of the classical studies since the 16th century, thus they were integrated in the Humanity Studies. At the same time, a small number of ancient drama theatre performances by school groups is documented in Europe. The representation of classic texts has been used in European colleges and universities as a means of teaching the ancient Greek and Latin drama. Teachers found that having their students role-playing the texts helped them learn the language and understand better the ideas and the spirit of the classics.

Inspired by the western model, Greek schools of the Diaspora included ancient Greek drama in their educational program already before the Revolution of 1821. Ancient drama was officially included in Greek secondary school educational programs in 1836/37.

In this announcement we will focus on the case of two highly enlightened teachers and scholars, Konstantinos Oikonomos and Neophytos Doukas, pioneers in inspiring their students to represent the Greek drama as a tutorial means in understanding it. The influence of both in teaching, interpreting and understanding ancient Greek culture is evaluated as particularly important, especially as their pedagogic ideas of dramatizing the classics are found to be modern and effective even today.

Στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα[1] και στα ανεπτυγμένα κέντρα στις παρυφές του ελληνικού κόσμου, η διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών κειμένων[2] χρησιμοποιήθηκε ώστε να εξυπηρετήσει τους εθνικοαπελευθερωτικούς στόχους της εποχής.[3] Οι δάσκαλοι κατέβαλαν ιδιαίτερα φιλότιμες προσπάθειες να παραδώσουν στους νέους Έλληνες την κληρονομιά του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Από νωρίς εκδόθηκαν φιλολογικά εγχειρίδια που περιλάμβαναν αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Το 1710, στη Βενετία, τυπώθηκε η *Εγκυκλοπαιδεία Φιλολογική εις Τέσσαρας Τόμους*[4] του Ιωάννη Πατούσα, έργο που διαδόθηκε και συνέβαλε στη διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών στα ελληνικά σχολεία. Στον Δ΄ τόμο της περιλαμβάνονται: η *Εκάβη* (σ. 1) και η *Μήδεια* του Ευριπίδη (σ. 49), ο *Αίας Μαστιγοφόρος* του Σοφοκλή (σ. 101), ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* του Αισχύλου (σ. 154) και ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη (σ. 193). Ως σχολικό εγχειρίδιο χρησιμοποιήθηκε η *Εγκυκλοπαιδεία* του Στέφανου Κομμητά (Βιέννη, 1814),[5] στον δωδέκατο τόμο της οποίας περιλαμβάνονται: ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* (σ. 1) του Αισχύλου, ο *Αίας Μαστιγοφόρος* (σ. 50) του Σοφοκλή, η *Εκάβη* (σ. 116) και ο *Κύκλωψ* (σ. 175) του Ευριπίδη, ο *Πλούτος* (σ. 215) του Αριστοφάνη. Με σκοπό να χρησιμοποιηθεί στα σχολεία εκδόθηκε το τετράτομο σχολικό εγχειρίδιο για τη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας, με τίτλο *Στοιχεία της Ελληνικής Γλώσσης εις χρήσιν των Σχολείων της Ελλάδος*, γραμμένο από τον Γερμανό φιλόλογο Friedrich Jacobs και μεταφρασμένο στα ελληνικά από τον Θεόκλητο Φαρμακίδη. Στον Δ΄ τόμο, ο οποίος τυπώθηκε το 1818,[6] περιλαμβάνονται αποσπάσματα από το αρχαίο ελληνικό δράμα (μέρος Στ΄ «Εκ των δραματικών ποιητών», σ. 139-160) καθώς και λυρικά αποσπάσματα από το αρχαίο ελληνικό δράμα («Παράρτημα λυρικών τινών κομματιών», σ. 161-228).

Αρχικά, η διδασκαλία των τραγικών ποιητών κατείχε περιορισμένη θέση στα προγράμματα των σχολείων. Η θέση του αρχαίου δράματος μέσα στις υπάρχουσες εκπαιδευτικές δομές βρισκόταν στον ανώτερο κύκλο σπουδών, τα λεγόμενα «Μουσεία», «Ελληνομουσεία», «Φροντιστήρια» ή «Γυμνάσια».[7] Από το ερευνητικό έργο μελετητών στη χώρα μας, εκτιμώνται ασφαλείς οι πληροφορίες που μαρτυρούν διδασκαλία τραγωδιών του Ευριπίδη από τον Μανουήλ Γαλησιώτη στο Πατριαρχικό

[1] Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, πρόλογος Β. Πούχνερ, τόμος Α΄, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 258, με παραπομπή στη σχετική βιβλιογραφία στην υποσ. 17.

[2] Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 258.

[3] Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 258-259.

[4] *Εγκυκλοπαιδεία Φιλολογική εις Τέσσαρας Τόμους διηρημένη, προς χρήσιν των φιλολόγων και φιλομαθών της Ελληνικής Γλώττης συναρμοσθείσα, Προσφωνηθείσα δε τω εκλαμπροτάτω […] κυρίω Σπυρίδωνι τω Περουλίω […] παρά του […] Ιωάννου Πατούσα […]*, τόμος τέταρτος, Ενετίησιν: Παρά Νικολάω τω Σάρω, αψι΄[=1710]). Επανέκδοσή της το 1805 απόκειται στη Βιβλιοθήκη του ΑΠΘ.

[5] Στέφανος Κομμητάς, *Εγκυκλοπαιδεία Ελληνικών Μαθημάτων, Γραμματικής, Ρητορικής, και Ποιητικής, την διδασκαλίαν αυτών περιέχουσα, και Συλλογήν μετ' εκλογής εκ των Αρίστων Ελλήνων Συγγραφέων και Ποιητών, μετά των αναγκαίων Υποσημειώσεων, και Λεξικών, Ονοματικού τε και Λεκτικού, εις τε των δυσχερών σαφήνειαν, και των λέξεων εξήγησιν, συντεθείσά τε και συλλεγείσα παρά Στεφάνου Κομμητά του εκ Φθίης*, Τόμος Δωδέκατος, Περιέχων Ιστορίαν των Ελληνικών Δραμάτων, περί κατασκευής θεάτρου Ελληνικού, και όπως εδιδάσκοντο τα δράματα εν αυτώ. Και εκ των αρίστων Δράματα πέντε Αισχύλου *Προμηθέα*, Σοφοκλέους *Αίαντα*, Ευριπίδου *Εκάβην* και *Κύκλωπα*, και Αριστοφάνους *Πλούτον*, Εκ της Τυπογραφίας Αντωνίου Χαϊκούλ, Εν Βιέννη της Αουστρίας 1814.

[6] *Στοιχεία της Ελληνικής Γλώσσης εις χρήσιν των Σχολείων της Ελλάδος*, Τόμος Τέταρτος, Ποιητική Ανθολογία, Εκ της Τυπογραφίας Ιωαν. Βαρθ. Τσβεκίου, Εν Βιέννη της Αυστρίας 1818. Βλ. και Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, σ. 259-262.

[7] Ευθύμιος Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.: η περίπτωση της εκπαίδευσης. Προγράμματα σπουδών, σχολικά εγχειρίδια, εκπαιδευτικά βοηθήματα, φιλολογικές εκδόσεις*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 63.

Σχολείο της Κωνσταντινούπολης,[8] ύπαρξη κωδίκων σχολικής χρήσης στην Πατριαρχική Σχολή με το κείμενο της *Εκάβης* του Ευριπίδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, όπως επίσης μαθήματα για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από τον Διαμαντή τον Ρύσιο στη Χίο.[9] Επίσης, αναφέρεται διδασκαλία της *Εκάβης* -και του σοφόκλειου *Αίαντα*– στο «Ελληνικό Φροντιστήριο» της Αργυρούπολης του Πόντου κατά τον 18ο αιώνα[10] και διδασκαλία άγνωστων έργων του Ευριπίδη από τον Σέργιο Μυστάκη και τον Σκαρλάτο Βυζάντιο.

Βουκουρέστι

Η πρώτη ελληνική θεατρική παράσταση αρχαίου δράματος είναι πιθανόν να δόθηκε στο Βουκουρέστι, όπου η ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα της Ελληνικής Ακαδημίας ήταν σημαντική. Σύμφωνα με τη Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, η παράσταση αυτή «πιθανολογείται προ του 1805, όταν ο Λάμπρος Φωτιάδης (1752-1805), καθηγητής τότε στην Ελληνική Ακαδημία του Βουκουρεστίου, μετέφρασε την *Εκάβη* του Ευριπίδη[11] και την παρουσίασε στη σκηνή με θίασο των φοιτητών του».[12]

Στην Ελληνική Ακαδημία του Βουκουρεστίου, αργότερα, το 1816-17, ο Στέφανος Κομμητάς παρουσίασε σκηνές από αρχαίες τραγωδίες και κωμωδίες.[13]

Κωνσταντίνος Ασώπιος, Τεργέστη

Την ίδια εποχή, ο Κωνσταντίνος Ασώπιος, ένας από τους δασκάλους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, «από τη θέση του διδασκάλου στο ελληνικό σχολείο της Τεργέστης μάς προσφέρει πολλά στοιχεία για το πώς είδε ο Διαφωτισμός το θέατρο στο σχολείο· υπογραμμίζει, κυρίως, στο έργο του διαφωτιστικού σχολείου τη χρησιμότητα του θεάτρου».[14] Στον λόγο του, στο τέλος του σχολικού έτους 1816-1817, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο θέατρο:

> Ωφελεί όστις διά λόγου κηρύττει το καλόν, περισσότερον όστις και το πράττει. Αλλά το παν κατορθώνει, όστις σμίγων το ωφέλιμον με το τερπνόν, ωφελεί εν ω τέρπει. Τερπνόν και ενταυτώ ωφέλιμον, αναγκαίον εις το περί ου λαλούμεν, ω άνδρες Έλληνες, είναι το τρίτον μέσον της εκπαιδεύσεως· τούτο είναι εκείνο όπου όλοι γνωρίζομεν όσοι ζώμεν εις την Ευρώπην, ολίγοι το εκτιμώμεν ως πρέπει, και ολιγώτεροι ακόμη ωφελούμεθα όσον είναι δυνατόν· τούτο είναι το θέατρον.[15]

[8] «Ο Μανουήλ Γαλησιώτης ήταν σε θέση να διδάσκει αρχαίους τραγικούς, όπως μαρτυρεί σημείωμα ενός μαθητή του που περιέχει τραγωδίες του Ευριπίδη». Βλ. Κ. Χατζόπουλος, *Ελληνικά σχολεία στην περίοδο της Οθωμανικής Κυριαρχίας (1453-1821)*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991.

[9] Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, σ. 260.

[10] Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.*, σ. 64.

[11] Έκδοση της *Εκάβης* με τις σημειώσεις του Λάμπρου Φωτιάδη, σε επιμέλεια του Νικόλαου Δόσιου, κυκλοφόρησε το 1887 «εν Γαλαζίω», στο σημερινό Γαλάτσι της Ρουμανίας. Πρόκειται για την έκδοση: Ευριπίδου *Εκάβη* μετά ψυχαγωγίας εξ ιδιογράφου Λάμπρου του Φωτιάδου και νεωτέρων εξηγητικών σχολίων και σημειώσεων υπό Νικολάου Γ. Δοσίου Δ. Φ., καθηγητού των ανωτέρων γυμνασιακών τάξεων του εν Γαλαζίω Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου (μετ' εικόνος του Λάμπρου Φωτιάδου), Εκ του νέου τυπογραφείου «Δακιά», Εν Γαλαζίω 1884.

[12] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης τον 19ο αιώνα», *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*. Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 39.

[13] Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 39· Walter Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence*, Cambridge University Press 2017, σ. 285.

[14] Γεωργία Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σ. 33-34.

[15] *Ερμής ο Λόγιος*, 1 Αυγούστου 1817, σ. 361.

Προερχόμενη ήδη από τον Οράτιο, η ιδέα του «τερπνού» και του «ωφέλιμου» ως στοιχείων που περιγράφουν τους σκοπούς της ποίησης απασχόλησε τους μελετητές του Διαφωτισμού[16] και αποτέλεσε ζητούμενο από τους δασκάλους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Για τον Αδαμάντιο Κοραή, ο οποίος προέτρεπε τη διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών κειμένων έτσι που να «μην καταγίνεται εις τας λέξεις πλην τόσον μόνον όσον συμβάλλουσιν εις την κρίσιν των πραγμάτων», η «εξήγησις» των αρχαίων συγγραφέων πρέπει να προκαλεί «ωφέλειαν και ηδονήν».[17] Η χρήση των όρων «τερπνόν» και «ωφέλιμον» από τον Ασώπιο, ως των αναγκαίων στοιχείων της διαδικασίας της διδασκαλίας, τα οποία ενυπάρχουν στο θέατρο, φανερώνει το πόσο ενδεδειγμένο κατά τη γνώμη του είναι το θέατρο ως μέσον διδασκαλίας που μπορεί συνάμα να τέρπει καθώς ωφελεί.[18]

Κωνσταντίνος Οικονόμος

Την ίδια χρονιά, το 1817, κυκλοφόρησαν τα *Γραμματικά* (*Γραμματικών, ή Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ΄*, Βιέννη 1817),[19] το πρώτο μελέτημα που επιχειρούσε τη συστηματική εξέταση των λογοτεχνικών ειδών αλλά και ζητημάτων που αφορούν την παραγωγή και την αποτίμηση της λογοτεχνίας στα νέα ελληνικά.[20] Στα *Γραμματικά* εντοπίζεται η πλέον -ως εκείνη την εποχή- ουσιαστική αναφορά στους αρχαίους Έλληνες τραγικούς ποιητές και το έργο τους. Ο συγγραφέας των *Γραμματικών*, Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων,[21] προσέβλεπε στη χρήση του βιβλίου του ως σχολικού εγχειριδίου αλλά και ως οδηγού για την αναγέννηση της εθνικής λογοτεχνίας.[22]

Ο Οικονόμος διέγραψε δεκαετή θητεία ως διδάσκαλος των φιλολογικών μαθημάτων στο νεοϊδρυθέν[23] Φιλολογικό Γυμνάσιο της Σμύρνης (1809-1819), μετά από πρόσκληση του φίλου του Κων-

---

[16] Το ζήτημα που αφορά το αν η ποίηση θα πρέπει να αποσκοπεί πρωτίστως στο να τέρπει («τερπνόν») ή στο να ωφελεί («ωφέλιμον») έχει εισαχθεί ήδη από τη διαπίστωση του Οράτιου: «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*» (οι ποιητές θέλουν είτε να ωφελούν είτε να τέρπουν), και έχει απασχολήσει κατά καιρούς τους λόγιους κλασικιστές ήδη από την Ιταλική Αναγέννηση. Η «τέρψη» και η «ωφέλεια» εναλλάσσονταν στον ρόλο του σκοπού και του μέσου (βλ. Α. Αθήνη – Ι. Ξούριας, «Η κωδικοποίηση της λογοτεχνίας: λογοτεχνική θεωρία και κριτική», *Νεοελληνική Γραμματεία 1670-1830*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, σειρά «Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα», Αθήνα 2015, σ. 330, και Ι. Ξούριας, «Η ποιητική θεωρία στην *Εγκυκλοπαιδεία Ελληνικών Μαθημάτων* του Στέφανου Κομμητά», *Η Μελέτη* 3 (2006), σ. 267, υποσ. 6).

[17] Αδ. Κοραής, *Προλεγόμενα στους Αρχαίους Έλληνες Συγγραφείς*, Α΄ (πρόλογος Κ. Θ. Δημαρά), ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, σ. 140.

[18] «Ο Ασώπιος προβάλλει τις παραστάσεις της Οδησσού και της Κέρκυρας (*Πολυξένη*, 1817) ως πρότυπα της παιδαγωγικής του άποψης για τη σχέση θεάτρου και σχολείου»: Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 35.

[19] *Γραμματικών, ή Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ΄, συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, Διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης και πρώτου Ιεροκήρυκος των Εκκλησιών αυτής*, Τόμος Α΄, περιέχων βιβλία δύω, Εκ της Τυπογραφίας του Ιωάν Βαρθ. Τζβεκίου, Εν Βιέννη της Αυστρίας 1817.

[20] Γιάννης Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο (Η θεωρία των «Γραμματικών Τεχνών»)*, Ριζάρειο Ίδρυμα, 2007, σ. 26. Για το ζήτημα της προσπάθειας του Οικονόμου να εισαγάγει μία αισθητική θεωρία στα *Γραμματικά* του, βλ. και Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, «Η εξέλιξη της νεοελληνικής αισθητικής και το πρόβλημα της ονοματοθεσίας της», *Estudios Neogriegos* 14 (2011-2012), σ. 203-223.

[21] Για τον κληρικό, θεολόγο, φιλόλογο και συγγραφέα Κωνσταντίνο Οικονόμο τον εξ Οικονόμων (1780-1857), ενδεικτικά βλ. το λήμμα στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, συλλογικό έργο, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 1612-1613.

[22] Αθήνη – Ξούριας, *Νεοελληνική Γραμματεία 1670-1830*, «Η κωδικοποίηση της λογοτεχνίας: λογοτεχνική θεωρία και κριτική», σ. 333. Βλ. και την αναφορά του ίδιου του Οικονόμου στον πρόλογο των *Γραμματικών* με τίτλο: «Προς τους Έλληνας», *Γραμματικά*, σ. η΄. Βλ. και τη δημοσίευση για την έκδοση του βιβλίου στον *Λόγιο Ερμή*, 15 Μαρτίου 1818, σ. 109-113.

[23] Το 1803, ως «Νέα Δημόσια Σχολή», που στη συνέχεια μετονομάστηκε σε «Φιλολογικό Φροντιστήριο» και «Φιλολογικό Γυμνάσιο». Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο*, σ. 33. Ο Κοραής είναι ο εμπνευστής και ο εμψυχωτής αυτής της προσπάθειας, *ό.π.*, σ. 34.

σταντίνου Κούμα, ο οποίος είχε αναλάβει τη διεύθυνση της νέας σχολής της πόλης.[24] Το Φιλολογικό Γυμνάσιο αναδείχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα διαφωτισμού,[25] κορυφαίο παράδειγμα της προσπάθειας να εφαρμοστεί νέα εκπαιδευτική πρακτική με την εισαγωγή επιστημονικών μαθημάτων και την υιοθέτηση σύγχρονων παιδαγωγικών μεθόδων, γεγονός που προκάλεσε οξείες αντιπαραθέσεις από συντηρητικούς κύκλους.[26] Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Οικονόμος ως «αρχιδιδάσκαλος της Ελληνικής Γλώσσης, της Ρητορικής, Ποιητικής, Λογικής και Γεωγραφίας»[27] διεύρυνε τους πνευματικούς του ορίζοντες και διαμόρφωσε μια κατασταλαγμένη ιδεολογική θέση, εντασσόμενος στον κύκλο του Κοραή και μαχόμενος για την υπόθεση του εκπαιδευτικού διαφωτισμού.[28] Από το διδακτικό έτος 1811-1812 εισήγαγε το αρχαίο δράμα στην ύλη των αρχαίων ελληνικών, στο πρόγραμμα των φιλολογικών του μαθημάτων, για μία ώρα κάθε μέρα («πλην του Σαββάτου»): «Τραγωδίας τινάς των ποιητών Ευριπίδου και Σοφοκλέους και μέρους του Ξενοφώντος».[29] Η *Ποιητική* διδάχθηκε, σύμφωνα με τις υπάρχουσες πληροφορίες, κατά τα έτη 1811-1812, 1814-1815, 1815-1816, 1818-1819.[30]

Οι επιλογές των κειμένων των φιλολογικών μαθημάτων φαίνεται πως αντλήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από την *Εγκυκλοπαιδεία* του Πατούσα[31] κατά τη συνήθεια των διδασκάλων της εποχής. Ο Οικονόμος εφάρμοσε την προτεινόμενη από τον Κοραή «μονολεκτική» μέθοδο,[32] αντί για τη διαδεδομένη την εποχή εκείνη «ψυχαγωγία», δηλαδή την παράθεση πολλών κοινών λέξεων στη θέση της λέξης στο αρχαίο κείμενο. Στο Φιλολογικό Γυμνάσιο τα συγγράμματα τα οποία χρησιμοποιούνταν για διδασκαλία ήταν γραμμένα στην ομιλούμενη γλώσσα. Σταθερό σημείο αναφοράς της διδασκαλίας των αρχαίων κειμένων ήταν η ομιλούμενη,[33] που έγινε και μέσο και αντικείμενο διδασκαλίας.

Στο ενεργητικό του Κωνσταντίνου Οικονόμου καταγράφεται η επιβεβαιωμένη παράσταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη, την οποία ετοίμασαν οι μαθητές της σχολής των Κυδωνιών το 1817.[34] Μαζί

---

[24] Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο*, σ. 21.

[25] Ξούριας, *ό.π.*

[26] Ξούριας, *ό.π.*, σ. 36.

[27] *Ερμής ο Λόγιος*, 15 Φεβρουαρίου 1811, σ. 57-58.

[28] Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο*, σ. 36.

[29] Βλ. *Ερμής ο Λόγιος*, 15 Νοεμβρίου 1811, σ. 390-391.

[30] Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο*, σ. 49.

[31] Ξούριας, *ό.π.*, σ. 52-53.

[32] Ξούριας, *ό.π.*, σ. 58-59.

[33] Ξούριας, *ό.π.*, σ. 58.

[34] Η πληροφορία αναφέρεται από τον A. Firmin-Didot, *Notes d'un voyage fait dans le Levant en 1816-17*, Paris [χ.χ.], σ. 387. Την πηγή αυτή αναφέρει ο Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 49, υποσ. 36, η Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, «Η εποχή του Κοραή και το Θέατρο», β' έκδοση, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 30, υποσ. 51 και η Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το θέατρο στην ελληνόφωνη εκπαίδευση της Σμύρνης και η παιδαγωγός Σαπφώ Λεοντιάς», στον τόμο Ιωάννης Καραχρήστος – Παρασκευάς Ποτηρόπουλος (επιμ.), *Σμύρνη: Η ανάπτυξη μιας μητρόπολης της Ανατολικής Μεσογείου (17ος αι.-1922), Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Υμηττός, 20-23 Σεπτεμβρίου 2012*, Εθνικό Τυπογραφείο, Αθήνα 2016, σ. 454, υποσ. 4. Επίσης, οι παραστάσεις της *Εκάβης* και του *Φιλοκτήτη* αναφέρονται από τον ίδιο τον Κωνσταντίνο Οικονόμο, σε μια μαρτυρία που καταγράφει ο Comte de Marcellus. Βλ. *Les Grecs anciens et les Grecs moderns*, Michel Lévy Frères, Paris 1861, σ. 228. Την πηγή αυτή αναφέρει ο Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 49, υποσ. 37 και η Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, σ. 267, υποσ. 71. Μετάφραση των λεγομένων του Κ. Οικονόμου από τη μαρτυρία του Marcellus βρίσκεται στα *Σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου Οικονόμου του εξ Οικονόμων*, εκδίδοντος Σοφοκλέους Κ. του εξ Οικονόμων, ιατρού, Τομ. Α΄, Αθήνησι, Τύποις των τέκνων Ανδρ. Κορομηλά, α΄ωοα (1871), σ. λδ΄-λε΄-λστ΄, υποσ. (β). Την πηγή αυτή αναφέρει ο Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 49, υποσ. 37, η Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*, «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», σ. 30, υποσ. 51 και η Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολο-*

με την *Εκάβη* δόθηκε παράσταση και του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Σύμφωνα με τη μαρτυρία, η έντονη παρακολούθηση από τις τουρκικές αρχές[35] στάθηκε εμπόδιο να δοθεί παράσταση και των *Περσών* του Αισχύλου.[36]

Ο Οικονόμος προσπάθησε να εισαγάγει την κλασική παιδεία στην εκπαίδευση, έχοντας στόχο τον ολόπλευρο εμπλουτισμό των γνώσεων των νέων, ακολουθώντας τις οδηγίες του Κοραή αλλά εισάγοντας και τις δικές του απόψεις στην εκπαιδευτική διαδικασία. Χωρίς να περιγράφονται στα κείμενά του ως μέσον διδασκαλίας, οι θεατρικές αναπαραστάσεις του αρχαίου δράματος από μαθητές εντάσσονται στα αιτήματα του εκπαιδευτικού διαφωτισμού. Ο Οικονόμος είχε την πεποίθηση ότι οι μαθητικές παραστάσεις θα ενίσχυαν τη διαμόρφωση του νεοελληνικού «δημοσίου θεάτρου».[37]

Νεόφυτος Δούκας

Με πλούσιο συγγραφικό και διδακτικό έργο σε ό,τι αφορά το αρχαίο δράμα στα ελληνικά σχολεία, από τους πιο συνεπείς εκπροσώπους του αρχαϊσμού κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα υπήρξε ο Νεόφυτος Δούκας.[38] Ο Γιαννιώτης λόγιος έζησε για αρκετά χρόνια στη Βιέννη και αργότερα βρέθηκε στο Βουκουρέστι προσκεκλημένος από τον ηγεμόνα Ιωάννη Καρατζά, με σκοπό να αναλάβει το ελληνικό σχολείο (1815). Ερχόμενος στο απελευθερωμένο κράτος εγκαταστάθηκε στην Αίγινα (1831), όπου ασχολήθηκε με την έκδοση έργων των αρχαίων Ελλήνων ποιητών. Το 1834

γία στο νεοελληνικό δράμα, σ. 268, υποσ. 72. Αναφορά στις μαθητικές παραστάσεις αρχαίου δράματος στις Κυδωνίες κάνει και ο Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence*, σ. 282, παραθέτοντας βιβλιογραφία στην υποσ. 42: A. Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX- e siècle», *Balcania* VI (1943), σ. 385· Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο: ήτοι, πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή*, Αθήνα 1971, σ. 29. Για τη συμβολή του Οικονόμου στην ανάδειξη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ως σημαντικής κληρονομιάς με γλωσσικούς αλλά και γνωσιακούς στόχους, και για την παράσταση της *Εκάβης*, βλ. Gonda Van Steen, «Greece: A History of Turns, Traditions and Transformations», στον τόμο: Van Zyl Smit Betine (επιμ.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Blackwell, Wiley & Sons, Malden 2016, σ. 203-204.

[35] «Ο Οικονόμος έχων παρ' εαυτώ μαθητήν τινά του Σχολείου των Κυδωνιών, είπε προς τους παρευρισκομένους ότι το Σχολείον περιεστοιχισμένον και σχεδόν καταπιεσμένον υπό του φανατισμού των ασιατικών εθνών, έχει ανάγκην μείζονος φροντίσεως και προφυλάξεως». Βλ. *Σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου Οικονόμου του εξ Οικονόμων*, σ. λε΄, υποσ. (β).

[36] Βλ. *Σωζόμενα φιλολογικά*, σ. λε΄, υποσ. (β). Για την ανάγνωση μέρους των *Περσών* από μαθητή του Οικονόμου το 1820, βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, σ. 267-268· Gonda Van Steen, «Rehearsing Revolution: Aeschylus' *Persians* and the Greek War of Independence», στον τόμο: K. A. Dimadis (επιμ.), *The Greek World between the Age of Enlightenment and the Twentieth Century*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών – Γ΄ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), τόμ. 2, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 131-138· Αλέξης Πολίτης, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus στα 1859», Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 383-399. Αναφορά στην ανάγνωση των *Περσών* κάνει και η Ταμπάκη, «Το θέατρο ως φορέας παιδείας και ιδεολογικών αναζητήσεων κατά την Φαναριώτικη περίοδο», *Πόλη και Παιδεία «Ουκ εισέτι εάλω και εάν εάλω η Πόλις»* (Διήμερο Συμπόσιο Πόλη και Παιδεία. Η ελληνική παιδεία στην Κωνσταντινούπολη τα τελευταία 200 χρόνια), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 131-142, όπως και ο Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence*, σ. 282.

[37] *Σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα*, σ. λε΄, υποσ. (β).

[38] Περισσότερες πληροφορίες για τον Νεόφυτο Δούκα και το εκπαιδευτικό του έργο, βλ.: Νεόφυτος Χαριλάου, *Νεόφυτος Δούκας: ένας μεγάλος δάσκαλος και λόγιος του 18ου-19ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, 1999· Αριστοφάνης Ζαμπακίδης, *Ο Νεόφυτος Δούκας (1760-1845) και το εκπαιδευτικό του έργο: Συμβολή στην ιστορία της νεοελληνικής εκπαιδεύσεως*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Σχολή Θεολογική, Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας, 2003.

κυκλοφόρησε, σε δική του παράφραση και σχόλια, η δίτομη έκδοση των *Απάντων* του Σοφοκλή[39] και η εξάτομη έκδοση των *Απάντων* του Ευριπίδη,[40] ενώ ακολούθησε, το 1839, η έκδοση των *Απάντων* του Αισχύλου.[41] Οι εκδόσεις χρησιμοποιήθηκαν ως σχολικό εγχειρίδιο για τις πρώτες τάξεις του Γυμνασίου.[42] Ο Δούκας υπήρξε ένας από τους πρωταγωνιστές της φιλολογικής διαμάχης της εποχής,[43] η οποία οδήγησε τους Έλληνες λογίους να χωριστούν σε αντιμαχόμενες ιδεολογικές παρατάξεις.[44] Η γλωσσική του θέση θεμελιωνόταν στην πίστη πως η λύση στο πρόβλημα της ελληνικής εκπαίδευσης μπορούσε να δοθεί με τη στροφή στην κλασική παιδεία. Η αρχαία γλώσσα θα έπρεπε, σύμφωνα με τον Δούκα, να καλλιεργηθεί συστηματικά, για να μπορέσουν οι νέοι Έλληνες να κοινωνήσουν άμεσα την αρχαία σοφία.[45]

Στον πρόλογο της έκδοσης των *Απάντων* του Σοφοκλή ο Νεόφυτος Δούκας εξηγεί τους λόγους που τον οδηγούν να προχωρήσει στην έκδοση των τριών τραγικών. Έχοντας την πολυετή εμπειρία του δασκάλου, εκτιμά ότι είναι χρήσιμο για τους νέους να μπορούν να διαβάζουν την τραγωδία σε κατανοητή γλώσσα και μάλιστα με τη βοήθεια των σχολίων, που τους λύνουν γλωσσικές απορίες και βοηθούν περισσότερο στην ερμηνεία του έργου.[46] Ο στόχος του Νεόφυτου Δούκα ήταν όχι μόνο οι μαθητές να μάθουν να γράφουν όπως οι αρχαίοι ποιητές, αλλά και να εμπεδώσουν τον ποιητικό λόγο μέσα από τη δράση: στο προλογικό του κείμενο προτρέπει τους καθηγητές να παρουσιάζονται οι τραγωδίες στο σχολείο δι' απαγγελίας, με βοήθημα την παράφρασή του, προωθώντας, έτσι, την ιδέα της θεατρικής αναπαράστασης ως μίας σημαντικής παιδαγωγικής, διδακτικής μεθόδου[47] που θα βοηθήσει τους μαθητές να συγκρατήσουν τα νοήματα των δραμάτων:

> Νυν δε και έτερόν τι υμίν ήκω ερών, ονήσιμον μεν, ως έγωγ' εμαυτόν πείθω, δυσχερές δε ίσως διά το επίπονον εσόμενον των διδασκάλων ενίοις ακούσαι τι δ' εστι τούτο; τα δράματα ταύτ', ω άνδρες, α αν διδαχθώσιν οι μαθηταί, τι μη ουχί υποκρίνοιντ' αν και δρώντες εν τοις γυμνασίοις, ούτως αυτοσχεδίως, ως έχουσι τη σκευή; αυτοσχέδιον δε σκευήν λέγω, ην έχουσιν εσθήτα μη μεταβάλλειν, μήτε τάλλα των προσηκόντων θεάτρω των περί την όψιν περιεργάζεσθαι· ου γαρ έξεστιν· αλλά μόνον την από του δράματος θηρωμένους ωφέλειαν, μιμείσθαι τους δρώντας έσται δ' αύτη ούτω τοσούτω μείζων, όσω και λόγου έργον το γαρ εκμανθάνειν του μανθάνειν απλώς, και του διδάσκεσθαι το πράττειν πολλώ διενήνοχεν, ειγ' ου μόνον ταύτ' αυτά, α αν μάθωσιν, επισταμένως μανθάνουσιν, αλλά και δυσαπαλλάκτως εγκολάπτουσι ταύτα τη μνημη·εώ δ' ειπείν, ότι κακ του απαγγέλλειν ταύτα τρανώς

[39] *Σοφοκλής*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα. Εις τόμους δύο. Εν Αιγίνη, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1834.

[40] *Ευριπίδης*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα. Εις τόμους εξ. Εν Αιγίνη, Εκ της Τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1834.

[41] *Αισχύλος*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα, εις τόμους δύο. Εν Αιγίνη, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1839.

[42] Ζαμπακίδης, *Ο Νεόφυτος Δούκας (1760-1845) και το εκπαιδευτικό του έργο: Συμβολή στην ιστορία της νεοελληνικής εκπαιδεύσεως*, σ. 298· Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.: η περίπτωση της εκπαίδευσης*, σ. 353.

[43] Είναι η διαμάχη ανάμεσα στους αρχαϊστές και τους κοραϊστές. Ενδεικτικά σε ό,τι αφορά τον Νεόφυτο Δούκα, βλ. Χαριλάου, *Νεόφυτος Δούκας: ένας μεγάλος δάσκαλος και λόγιος του 18ου-19ου* αιώνα, «Το γλωσσικό ζήτημα. Η διαμάχη Δούκα-Κοραή», σ. 280-550.

[44] Χαριλάου, *ό.π.*, σ. xxi.

[45] Χαριλάου, *ό.π.*, σ. xxi-xxii.

[46] *Σοφοκλής*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα, Τόμος Πρώτος, σ. β΄. Η έκδοση του Νεόφυτου Δούκα έχει στοιχεία φιλολογικής έκδοσης, μαζί με μετάφραση, «παράφραση» όπως την ορίζει ο ίδιος, με ξεκάθαρο στόχο την καλύτερη κατανόηση των δραμάτων από τους μαθητές. Η έκδοσή του επομένως έχει ουσιαστικά εκπαιδευτική χρήση.

[47] Για τις παιδαγωγικές μεθόδους που ακολούθησε ο Νεόφυτος Δούκας βλ. Χαριλάου, *Νεόφυτος Δούκας: ένας μεγάλος δάσκαλος και λόγιος του 18ου-19ου αιώνα*, σ. 210-223.

> και μετ' επιστασίας πολλή αυτοίς εγγίνεται και φιλοτιμία και παρρησία, οίαν δει είναι μάλιστα τοις ευδαίμονα και ελεύθερον διώκουσι βίον, προς το εκφράζεσθαι. Είη δ' αν ταύθ' ούτως εις πράξιν άγειν, ήτοι το μέτρον αυτό, ήτοι την παράφρασιν απαγγέλοντας, ταυτόν, ως έγωγε οίδα, εκατέρωθεν όφελος θηρωμένους· αφ' ω και μάλλον μοι ούτως ο πόνος εσπούδασται, όπως και οι μήπω ποιητικών αψάμενοι λόγων, των από των επών καλών απολαύοντες, ράω την εις εκείνα έχοιεν είσοδον.[48]

Επανέρχεται μάλιστα στην πρότασή του, στον ίδιο πρόλογο, με αφορμή την παράθεση των ειδών της «ποιητικής τέχνης», αναφέροντας το παράδειγμα της αναπαράστασης της (πρώτης) ραψωδίας (α΄) της *Ιλιάδας* από μαθητές του γυμνασίου στο Βουκουρέστι, για να τονίσει ιδιαίτερα τη σημασία που έχει στη διαδικασία της μάθησης η ενεργός δράση και εμπλοκή των μαθητών:

> Ειδέναι δε δει, ότι και το Επικόν αυτό υπάγοιτ' αν εις το μικτόν, είποτε προσλάβοιμεν μετά του απαγγελτικού και πρόσωπα δρώντα. Τούτο δε και ημίν πέπρακται ου μεμπτώς εν Βουκουρεστίω χάριν ωφελείας των μαθητών δημοσία, την πρώτην της Ιλιάδος παραστησάντων ραψωδίαν· συνελθόντων γαρ των θεατών εν χρόνω ρητώ εν τω γυμνασίω, παρέστη πρώτος ο ποιητής τούτ' αυτό απαγγέλλων το εαυτού, όσον κατ' αρχάς εστιν απαγγελτικόν·είτα εισήχθησαν εξής και τα πρόσωπα Χρύσης συν τω κηρυκίω εστεφανωμένος, το εαυτώ προσανήκον δρων· ειθ' ούτως Αγαμέμνων εξής, Αχιλλεύς, Κάλχας, Αθηνά, Νέστωρ· ένθ' ευδοκήμησαν ούτως οι μαθηταί παρά θεαταίς μάλιστα, μήπω τότε τοις πλείοσι θέατρον ιδούσιν, ώστ' αναστάντα τινά των προυχόντων, άνδρα πεπαιδευμένον, ειπείν, ταληθές ειπόντα, Νυν έργω συνήκα, τίποτε πεποίηκεν Όμηρος. Διά τούτο είρεταί μοι και εν προοιμίοις μη απαξιούν τους διδασκάλους προσεπασκείν τους εαυτών μαθητάς μη μόνον ακούειν, αλλά και δραν, α αν ακούσωσι·χωρίς γαρ της γλώσσης και ιδέαι πραγμάτων αυτοίς τε τούτοις και τοις θεωρουμένοις εναργώς προσγενήσονται.[49]

Χωρίς να είναι επηρεασμένη από συγκεκριμένες παιδαγωγικές αρχές, η μέθοδος του Δούκα ήταν διαποτισμένη από τις ιδέες του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Στηρίχθηκε σε ένα νέο παιδαγωγικό ήθος, το οποίο λάμβανε υπόψη τις ατομικές ανάγκες του μαθητή σε συνδυασμό με την ηθική και πνευματική αξιότητα του παιδαγωγού - δασκάλου. Πρότεινε μια νέα, σύγχρονη αντίληψη διδακτικής μεθοδολογίας, η οποία θα καθιστούσε τους παράγοντες της εκπαιδευτικής διαδικασίας, δασκάλους και μαθητές, συνεργάτες και όχι εχθρούς, δημιουργώντας μία σχέση ανάλογη με τη σχέση του γονέα με το παιδί. Έτσι, με αγάπη και όχι βία, ως κυρίαρχο μέσο διδακτικής μεθόδου και πρακτικής, θα μπορούσαν να επιτευχθούν τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα. Το μόνο αναχρονιστικό στοιχείο που θα μπορούσε να αποδοθεί στη ριζοσπαστική, για την εποχή, παιδαγωγική του είναι η εμμονή στη χρήση της λόγιας γλώσσας στις προχωρημένες τάξεις, ενώ για τις μικρότερες συνιστούσε τη χρήση απλής γλώσσας. Σε κάθε περίπτωση, αποτελεί γεγονός αναμφισβήτητο ότι ο Δούκας επιβλήθηκε στην πράξη ως ένας σπουδαίος δάσκαλος.[50]

---

[48] Βλ. *Σοφοκλής*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα, Τόμος Πρώτος, σ. γ΄-δ΄.

[49] Στο σώμα του κειμένου ο Δούκας απαριθμεί τα είδη της ποιητικής τέχνης σε *Απαγγελτικόν*, *Δραματικόν και Μικτόν*, και στη συνέχεια παραθέτει τις κατηγορίες κάθε είδους, βλ. *Σοφοκλής*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα, Τόμος Πρώτος, σ. ζ΄-η΄: «Τω μεν Απαγγελτικώ συγκλείεται η Εποποιΐα, η Μελοποιΐα, ο εστίν η Λυρική, και η Διδακτική· τω δε Δραματικώ, η Τραγωδία, και η Κωμωδία· τω δ' αυ Μικτώ, η Βουκολική, και ο Απόλογος· ος έστιν έμμετρος μυθοποιΐα». Στο σημείο αυτό υπάρχει αστερίσκος υποσημείωσης, στην οποία επανέρχεται στη σημασία της αναπαράστασης και της δράσης από την πλευρά των μαθητών για τη διαδικασία της μάθησης.

[50] Σχετικά με την αποτίμηση της παιδαγωγικής θεωρίας του Ν. Δούκα και της επιμονής του στην αρχαΐζουσα γλώσσα, βλ. Χαριλάου, *Νεόφυτος Δούκας: ένας μεγάλος δάσκαλος και λόγιος του 18ου-19ου αιώνα*, σ. 223.

Η διδασκαλία αρχαίου δράματος στα σχολεία μετά την Επανάσταση

Η ιδέα της θεατρικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος ως διδακτικής μεθόδου στα ελληνικά σχολεία, όπως την πρότεινε ο Νεόφυτος Δούκας το 1934, δεν φαίνεται να καταγράφεται στις εγκυκλίους που ρύθμιζαν τη διδασκαλία του αρχαίου δράματος στο απελευθερωμένο ελληνικό κράτος. Παρόλο που ήδη από το 1829 αναφέρεται διδασκαλία του *Πλούτου*, της *Εκάβης*, του *Προμηθέα Δεσμώτη*, του *Αίαντα* και της *Μήδειας* στο «Ελληνικό Σχολείο» του Λεωνιδίου, και ευριπίδειων δραμάτων μαζί με σοφόκλεια και αισχύλεια δράματα στο αντίστοιχο σχολείο της Κέας το 1830, όπως επίσης διδασκαλία δραμάτων του Ευριπίδη στην Αίγινα την ίδια περίοδο,[51] η ένταξη του αρχαίου δράματος στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση ορίστηκε με το Βασιλικό Διάταγμα της 31ης Δεκεμβρίου 1836/12 Ιανουαρίου 1837, το οποίο αποτέλεσε τη βάση όσων νομοθετικών ρυθμίσεων ακολούθησαν. Στο Διάταγμα προβλέπεται η διδασκαλία του αρχαίου δράματος στο πρόγραμμα της Δ΄ τάξης του Γυμνασίου, όπου και θα παραμείνει σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, με εξαίρεση την πρόβλεψη να διδάσκονται στην Γ΄ τάξη του Γυμνασίου τα «ευληπτότερα του Ευριπίδου».[52] Επιπλέον, αφήνεται στην ευχέρεια του καθηγητή να επιλέξει το δραματικό έργο που θα διδάξει.[53] Χαρακτηριστική ένδειξη για την ασάφεια που επικράτησε το πρώτο διάστημα αποτελεί το γεγονός ότι στις επανεκδόσεις των εγχειριδίων για σχολική χρήση δεν περιλαμβάνονται οι τόμοι που περιέχουν τα τμήματα που αφορούν το αρχαίο δράμα.[54] Μετά τα εγχειρίδια των Κομμητά, Jacobs και Φαρμακίδη, που περιλάμβαναν αποσπάσματα δραματικής ποίησης, ορίστηκε το 1855 η υποχρεωτική διδασκαλία της *Ελληνικής Χρηστομάθειας*[55] των Ραγκαβή-Βυζαντίου, στα «Ελληνικά Σχολεία»,[56] με υπουργική εγκύκλιο,[57] ενώ ως σχολικό εγχειρίδιο είχε ήδη εγκριθεί από το 1844 (Ραγκαβής).[58] Στο ωρολόγιο και αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών του 1867 προβλέπεται για το δεύτερο εξάμηνο της Δ΄ τάξης του Γυμνασίου η διδασκαλία ενός ή δύο «εκ των καλλιτέρων δραμάτων του Σοφοκλέους ή του Ευριπίδου».[59] Σε αυτό το αναλυτικό πρόγραμμα το υπουργείο επεσήμανε ξεκάθαρα ως τρόπο διδασκαλίας των ποιημάτων,

---

[51] Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.: η περίπτωση της εκπαίδευσης*, σ. 66-67. Για τη διδασκαλία των δραμάτων στο Λεωνίδιο, βλ. αναφορά και στη σ. 79.

[52] Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 69.

[53] Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 70.

[54] Το γεγονός αυτό παρατηρείται τόσο στην επανέκδοση του εγχειριδίου του Φαρμακίδη όσο και του Ραγκαβή (Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 186 και 203 αντίστοιχα).

[55] Στην έκδοση του 1844, στον Γ΄ τόμο, ο Ραγκαβής παραθέτει αποσπάσματα δραματικής ποίησης, χωρίς να απομακρύνεται από τις επιλογές των Jacobs και Φαρμακίδη. Επιλέγει την *Εκάβη* (στ. 514-578), τον *Ιππόλυτο* (στ. 1173-1254), την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (στ. 49-114 και 1550-1612), τις *Φοίνισσες* (στ. 588-632) και την *Άλκηστη* του Ευριπίδη (στ. 280-391), τον *Αίαντα* (στ. 545-582, 646-692, 815-865) και τον *Φιλοκτήτη* (στ. 254-316, 468-506, 730-826, 865-1044) του Σοφοκλή, τους *Πέρσες* (στ. 176-214, 353-514) και τις *Χοηφόρους* (στ. 235-305) του Αισχύλου, τις *Νεφέλες* (στ. 1-132) και τον *Πλούτο* (στ. 415-597) του Αριστοφάνη. Ο Ραγκαβής ανθολογεί σε ξεχωριστή, σύντομη ενότητα και λυρικά μέρη από τη δραματική ποίηση. Επιλέγει χορικά από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, τους *Όρνιθες* και τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη. Στον Δ΄ και Ε΄ τόμο της έκδοσης του 1852, που υπογράφεται από τους Ραγκαβή και Βυζάντιο, παρατίθενται πλήρη κείμενα αρχαίων δραμάτων. Στον Δ΄ τόμο οι τραγωδίες *Εκάβη* και *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και στον Ε΄ τόμο ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, οι *Πέρσαι* του Αισχύλου και οι κωμωδίες *Πλούτος* και *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη. Από τα δράματα αυτά, η ευριπίδεια *Ηλέκτρα*, ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* και οι *Βάτραχοι* εντάσσονται για πρώτη φορά σε διδακτικά εγχειρίδια. Αξίζει να σημειωθεί ότι το εγχειρίδιο αυτό, η *Ελληνική Χρηστομάθεια* του 1852, αποτελεί το τελευταίο εκδομένο στην Ελλάδα εγχειρίδιο στα περιεχόμενα του οποίου βρίσκει κανείς αρχαία δράματα.

[56] Με βάση το Βασιλικό Διάταγμα του 1836/37, η μέση εκπαίδευση χωρίστηκε σε δύο βαθμίδες: τα τριτάξια Ελληνικά Σχολεία και τα τετρατάξια Γυμνάσια (Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.*, σ. 69).

[57] Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 70.

[58] Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 196.

[59] Καλτσούνας, *ό.π.*, σ. 71.

άρα και του δράματος, την αποστήθηση αλλά και την απαγγελία των ποιημάτων από τους μαθητές.[60] Στο αναλυτικό πρόγραμμα του 1896 σημειώνεται μία οδηγία που προσδιορίζει με μεγαλύτερη σαφήνεια την ουσιαστική διαφορά του δράματος σε σχέση με τα υπόλοιπα είδη της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Σύμφωνα με την οδηγία, ο καθηγητής οφείλει να απαγγέλλει ο ίδιος τα αποσπάσματα των δραμάτων, με τέτοιο τρόπο ώστε με τον «χρωματισμόν της φωνής» να αποδίδονται σωστά «τα πάθη υφ' ων κατέχονται οι χαρακτήρες των ομιλούντων».[61] Οι απόψεις αυτές είχαν ήδη διατυπωθεί από τον καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιωάννη Πανταζίδη, το 1889, ο οποίος σημείωνε:

> Πριν μεταβώσιν οι μαθηταί εις την ανάγνωσιν οιουδήποτε αρχαίου δράματος, είνε ανάγκη, πλην μικράς τινός θεωρίας περί της δραματικής ποιήσεως και ιδίως περί τραγωδίας [...] να προταχθή μικρά τις εισαγωγή περί του αρχαίου θεάτρου και της εν αυτώ διδασκαλίας ή παραστάσεως, ως λέγομεν σήμερον· διότι η ανάγνωσις πρέπει να γίνηται ούτως, ώστε να φαντάζωνται και ο διδάσκαλος και οι μαθηταί τα δρώντα πρόσωπα επί της αρχαίας σκηνής, και να παρακολουθώσι μετά προσοχής την επ' αυτής πορείαν του δράματος». [...] πολλάκις ο διδάσκαλος κατά την ανάγνωσιν τραγικών σπεύδων να συσσωρεύση πλείσας όσας [...] σημειώσεις [...] λησμονεί το κύριον έργον της ερμηνείας, δηλ. την κατάληψιν του ποιήματος ως δράματος από σκηνής διδασκομένου.[62]

Η οδηγία του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, περίπου έναν αιώνα μετά τις προσπάθειες των φωτισμένων δασκάλων του Διαφωτισμού, επανέρχεται ως διδακτική αντίληψη η οποία φωτίζει το ποιητικό κείμενο ως μέρος μίας δραματικής πράξης, πέρα από τη διδασκαλία της γλώσσας.[63]

Όσο ο 19ος αιώνας έφθανε προς το τέλος του γινόταν φανερό ότι οι παιδαγωγικοί στόχοι του

---

[60] Στο υπουργικό υπόμνημα συγκεκριμένα αναφέρεται: «Δεν νομίζομεν δ' αλυσιτελές να παραγγέλλωνται οι ποιητάς παραδιδόμενοι μαθηταί, όπως τα καλλίτερα και προσφορώτερα αυτών τεμάχια αποστηθίζωσι και απαγγέλλωσιν από της έδρας. Η τοιαύτη άσκησις μέγα και σπουδαίον έξει το αποτέλεσμα, το μεν εντυπούσα εις τας νεαράς των μαθητών ψυχάς ανεξιτηλοτέρους τους τύπους της ποιητικής καλλονής του αναγιγνωσκομένου συγγραφέως, το δε διδάσκουσα αυτούς την προσήκουσαν απαγγελίαν των Ελλήνων ποιητών». Δ. Αντωνίου, *Τα προγράμματα της Μέσης Εκπαίδευσης (1833-1929)*, τόμ. 1, σειρά «Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας» ΓΓΝΓ, Αθήνα 1987, σ. 176.

[61] Αναλυτικά το απόσπασμα έχει ως εξής: «Ο καθηγητής πρέπει κατά την διδασκαλίαν των διαλόγων των δραμάτων να αναγιγνώσκη κατά τας παθητικάς ρήσεις και κατά τας απαγγελίας των ρητορικών λόγων ου μόνον μετά του απαιτουμένου λογικού τόνου, αλλά και μετά του χρωματισμού εκείνων, τους οποίους παρέχουσι πολλάκις οι χαρακτήρες των ομιλούντων, αι περιστάσεις εν αις ομιλούσι, τα πάθη υφ' ων κατέχονται, οι σκοποί ους επιδιώκουσιν· ειρωνεία, θαυμασμός, έλεος, οργή, μίσος, αποστροφή, παράκλησις, ικεσία κτλ. δέον και δια της φωνής του αναγιγνώσκοντος να αποδίδωνται». Βλ. Αντωνίου, *ό.π.*, σ. 328.

[62] Ιωάννης Πανταζίδης, *Γυμνασιακή Παιδαγωγική. Προς χρήσιν των τε φοιτητών της φιλολογίας και πάντων εν γένει των διδασκάλων της μέσης εκπαιδεύσεως*, Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Εν Αθήναις 1889, σ. 148.

[63] Βλ. το σχετικό απόσπασμα της εγκυκλίου 16780/7 Νοεμβρίου 1896, από: Αντωνίου, *Τα προγράμματα της Μέσης Εκπαίδευσης (1833-1929)*, σ. 330: «Η ανάγνωσις και η διδασκαλία του δράματος πρέπει να γίνηται ούτως, ώστε να φαντάζωνται και οι διδάσκαλοι και οι μαθηταί τα δρώντα πρόσωπα επί της αρχαίας σκηνής και να παρακολουθώσι μετά προσοχής την επ' αυτής πορείαν του δράματος· δεν πρέπει να λησμονώμεν το κύριον έργον της ερμηνείας δηλ. την κατάληψιν του ποιήματος ως δράματος από σκηνής διδασκομένου. Τούτο μόνον δύναται να κινήση του μαθητού την προσοχήν και την ηδονήν. Κατά την ερμηνείαν των δραμάτων πρέπει να επιστήσωμεν την προσοχήν εις τας ποιητικάς καλλονάς ου μόνον της εξωτερικής μορφής δηλ. της ποιητικής γλώσσης αλλά μάλιστα της δραματικής τέχνης, εις τας δραματουργικάς καλλονάς, εις την διαγραφήν των χαρακτήρων, εις την οικονομίαν του μύθου, εις την τοιαύτην ή τοιαύτην πλοκήν, δέσιν και λύσιν αυτού, εις την τοιαύτην ή τοιαύτην συνάντησιν ή συνδρομήν των περιστάσεων, εξ ων δύναται να καταδειχθή ο χαρακτήρ των δρώντων προσώπων, έτι δε και εις τας θρησκευτικάς ή ηθικάς ή πολιτικάς αρχάς διεπούσας την δραματικήν πράξιν».

Διαφωτισμού (το αντιτυραννικό πνεύμα, η δημοκρατική αγωγή, η παιδαγωγική διάσταση της αισθητικής αγωγής) εξαλείφθηκαν από τα ζητούμενα του σχολικού εκπαιδευτικού προγράμματος. Το θεσμοθετημένο σχολείο του νεοελληνικού κράτους είχε ως σκοπό, μέσα από τις σχολικές παραστάσεις αρχαίου δράματος, την αρχαιογνωσία, η οποία αποτελούσε κεντρικό άξονα του εκπαιδευτικού αλλά και του γενικότερου κοινωνικού γίγνεσθαι. Η βιωματική εμπειρία του μαθητή ως παιδαγωγικό εργαλείο που θα ωφελήσει στη διαδικασία της μάθησης, πόσω μάλλον στη διδασκαλία του θεάτρου, έγινε ζητούμενο της παιδαγωγικής επιστήμης τον 20ό αιώνα. Χρειάστηκε να περάσουν πολλά χρόνια από το «τούς μαθητάς μη μόνον ακούειν, αλλά και δραν, α αν ακούσωσι» του Νεόφυτου Δούκα για να φτάσουμε στο λεγόμενο «learning by doing» του φιλόσοφου και παιδαγωγού Τζον Ντιούι (John Dewey, 20/10/1859 - 1/6/1952).

Άνω κάτω για τον Γεώργιο Καραϊσκάκη

Κωνστάντζα Γεωργακάκη
kgeorga@theatre.uoa.gr

Abstract

The revue, as a genre of popular culture, could not easily challenge a fighter of 1821 and present him without the supernatural dimensions of the legend. Mikios Lambros, at the end of the 19th century, presents Georgios Karaiskakis as a simple, everyday man in the revue *Ano kato (Upside down)*, provoking a strong reaction from the audience and the activation of preventive censorship. In the 21st century, the deconstruction of stereotypes as well as the comic or unconventional treatment of a hero of official Greek history also affects revisionist writing, again sparking debates about the correctness of these choices.

Πού πας παλληκάρι ωραίο σαν μύθος και ολόισια προς το θάνατο κολυμπάς…

Οι στίχοι αυτοί, σύμφωνα με τον Διονύση Σαββόπουλο, ήταν εμπνευσμένοι από τον Αργεντίνο επαναστάτη Τσε Γκεβάρα, αλλά ο τίτλος του τραγουδιού *Ωδή στον Γεώργιο Καραϊσκάκη* παρέπεμπε σε έναν πρωταγωνιστή της επίσημης ελληνικής ιστορίας. Όπως λέει, μάλιστα, και ο ίδιος ο τραγουδοποιός, «δεν θα δυσαρεστηθεί ο στρατηγός Καραϊσκάκης που τον δάνεισα στον Τσε, ούτε και το ανάποδο, ο ένας περιέχει τον άλλο κατά κάποιο τρόπο».[1] Η αναλογία ήταν εύστοχη και συνετέλεσε στην παράκαμψη των λογοκριτικών μηχανισμών της δικτατορίας, ενώ η φολκ ροκ μουσική λειτουργούσε «ως απάντηση στα τσάμικα του καθεστώτος».[2] Ο γιος της καλόγριας, ωστόσο, ακόμα και στις περιπτώσεις που αποτελούσε την αρχική πηγή έμπνευσης ενός δημιουργού, δύσκολα χωρούσε σε καλούπια. Ήταν ένας «πολύτροπος ήρωας», ικανός να ξεφεύγει όχι μόνο «από τον χαλινό της λογοτεχνίας»,[3] αλλά και από κάθε άλλη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η ελληνική δραματουργία των μετεπαναστατικών χρόνων, πάντως, παρά τις δυσκολίες στη σκιαγράφηση του γεμάτου αντιφάσεις βίου του, προσπάθησε να αναδείξει τον στρατιωτικά μεγαλοφυή ηγέτη δραματοποιώντας, σύμφωνα με την τάση της εποχής, πτυχές της πορείας του «ανάλογα με τα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα» της κάθε εποχής.[4] Ήδη το 1828 κυκλοφόρησε στο Λιβόρνο η πεντάπρακτη τραγωδία του Γεωργίου Ναύτη *Ο θάνατος του Καραϊσκάκη ή Η διάλυσις του ελληνικού στρατοπέδου εις την Αττικήν*, ενώ το 1842 ο Παναγιώτης Σούτσος, τηρώντας μια υπόσχεση που είχε δώσει στον ίδιο τον ήρωα, εξέδωσε το τρίπρακτο λυρικόν δράμα μετά χορών *Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης*. Το 1843 ο Ιωάννης Ζαμπέλιος αναμετρήθηκε και αυτός με τον ήρωα στην πεντάπρακτη ομότιτλη τραγωδία του. Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1885, ο Αντώνιος Αντωνιάδης ενέταξε στα δραματικά πρόσωπα του έμμετρου τρίπρακτου δράματος *Κατσαντώνης* έναν καχεκτικό νεαρό, τον Καραϊσκάκη, ο οποίος «προοικονομεί με την έλευσή του τη συνέχιση των αγώνων της γενιάς του Κατσαντώνη κι εγγυάται τη νικηφόρα περάτωσή τους».[5] Σε συνδυασμό μάλιστα με τη θετική εικόνα που διαμόρφωσε ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος[6] γι' αυτόν, ο Καραϊσκάκης αναδύθηκε σε ένα από τα σύμβολα της Επανάστασης. Αυτό ακριβώς το πρότυπο όφειλαν να προβάλλουν οι παραστάσεις σύμφωνα με τον αρχαιολάτρη καθηγητή Γεώργιο Μιστριώτη:

---

[1] Διονύσης Σαββόπουλος, «Πώς έγραψα *Το Περιβόλι του Τρελλού*», *Lifo*, 29 Ιουλίου 2019, https://www.lifo.gr/culture/music/dionysis-sabbopoylos-pos-egrapsa-periboli-toy-trelloy. Για το ίδιο θέμα βλ. Kostas Katsapis, «*Ode to Georgios Karaiskakis*. The hero of the Greek Revolution in Dionyssis Savopoulos' music», *Χρόνος* 7 (2013), http://chronosmag.eu/index.php/index.php/k-katsapis-ode-to-georgios-karaiskakis.html [17/6/2022]. Για αναλογίες ανάμεσα στους ήρωες του 1821 και στους επαναστάτες της Λατινικής Αμερικής βλ. Κώστας Βούλγαρης, *Ο Κολοκοτρώνης ωραίος σαν Μπολιβάρ, Ο Νίκος Εγγονόπουλος απέναντι στον μακρυγιαννισμό*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2020.

[2] Κωστής Κορνέτης, «Το '21, η Επταετία και η Μεταπολίτευση», *Αρχειοτάξιο* 23 (2021), σ. 150.

[3] Πόλυ Κρημνιώτη, «Παντελής Μπουκάλας: Ο Καραϊσκάκης είναι αντάρτης που δεν χωράει ούτε καν στη φυλακή της λογοτεχνίας», εφημ. *Η Αυγή*, 23 Μαΐου 2021.

[4] Αρετή Βασιλείου, «Τα πολλαπλά είδωλα του Γεωργίου Καραϊσκάκη», *Επί ξυρού ακμής*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 127-157. Βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, «Η συμβολή του Παναγιώτη Σούτσου στην πατριωτική δραματογραφία: *Γεώργιος Καραϊσκάκης* 1842, *Ευθύμιος Βλαχάβας* 1851», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 39 (2007-2008), σ. 39-88· Άννα Ταμπάκη, «Η Επανάσταση του 1821 στο θέατρο. Η περίπτωση του Ιωάννη Ζαμπέλιου», *Πρακτικά Συνεδρίου Η επίδραση της ελληνικής επαναστάσεως στη λογοτεχνία και στην τέχνη*, Αρχονταρίκι, Αθήνα 2021, σ. 317-328.

[5] Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 354.

[6] «Τα μεν ελαττώματα αυτού παρέλαβεν από της ανατροφής, τα δε προτερήματα [...] οφείλει εις το πνεύμα της επαναστάσεως, το επιφυσήσαν επ' αυτού και αλλοιώσαν και εξευγενίσαν τον άνθρωπον τούτον», Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, Τυπογραφείον Νικήτα Πάσσαρη, Αθήναι 1867, σ. 10-11.

> Εάν εν τω πραγματικώ κόσμω ελλείπωσι πρότυπα αρετής και μεγαλοπραγμοσύνης, επιθυμούμεν να έλθωμεν εις συνέντευξιν αυτών, έστω και εν τω θεάτρω. [...] Θέλομεν να ίδωμεν τον Κολοκοτρώνην και τον Καραϊσκάκην εν τη μεγαλοπρεπεία των ελευθερωτών της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδος.[7]

Οι αγωνιστές του ’21, επομένως, ήταν εμβληματικά πρόσωπα, τα οποία ως αρχέτυπες μορφές έπρεπε να αποτελέσουν την πρώτη ύλη ενός θεατρικού έργου για να συμβάλουν στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας.

Ακόμα και στα λαϊκά θεάματα, οι ήρωες της Επανάστασης είχαν επιβλητική παρουσία και άψογη εμφάνιση. Ο Gaston Deschamps ενθουσιάστηκε, στο Θέατρο του Λαού, από μια παράσταση πατριωτικής παντομίμας με τα *Τρομερά κατορθώματα του Μάρκου Μπότσαρη*, όπου ο ήρωας εμφανιζόταν με «ύφος περήφανο, κόκκινα παπούτσια που η μύτη τους είναι πιο γυριστή κι από τη λάμα της σπάθας του, πόδια αδύνατα και μια υπέροχη φουστανέλα».[8] Η χρονική απόσταση από τον αγώνα, όμως, κυρίως στη δεκαετία του 1890, ανέτρεψε την εικόνα αυτή και επέτρεψε μια διαφορετική, χιουμοριστική, προσέγγιση των ηρωικών μορφών στη διάρκεια της αποκριάς. Οι πατριωτικές μασκαράτες, των οποίων η αισθητική ερχόταν σε σύγκρουση με αυτήν των αστών καθώς διαμορφωνόταν «μια αίσθηση “διακωμώδησης” (δηλαδή από-ιεροποίησης) των παριστανομένων»,[9] είχαν πολλούς υποστηρικτές. Μπορεί η *Εφημερίς* του Κορομηλά να υποστήριζε ότι «προτιμώμεν την βασιλείαν της καμήλας και των ροπάλων από την κυριαρχίαν των σκηνών της Ελληνικής Ιστορίας, παρωδουμένων μελοδραματικώς εις τους δρόμους»,[10] αλλά είναι προφανές ότι οι ήρωες του ’21, σε αυτές τις καρναβαλικές εκδηλώσεις, έγιναν πιο προσιτοί και απέκτησαν περισσότερο ανθρώπινες διαστάσεις.

Στο επαγγελματικό θέατρο, όμως, η επί σκηνής εικόνα ενός αγωνιστή, χωρίς τα στερεότυπα και τις υπερφυσικές διαστάσεις του θρύλου, ήταν προφανές ότι θα ενοχλούσε την πλατεία. Η τόλμη του Μίκιου Λάμπρου να εντάξει έναν Καραϊσκάκη «της διπλανής πόρτας» σε επιθεωρησιακό νούμερο αποδείχτηκε μια ατυχής πρωτοβουλία. Τις συνέπειες αυτής της επιλογής δεν μπορούσε να φανταστεί όταν, σε συνεργασία με τον Λάμπρο Αστέρη, έγραψαν την επιθεώρηση *Άνω Κάτω*, η οποία ανέβηκε από τον θίασο «Ευάγγελου Παντόπουλου, Δημοσθένη Αλεξιάδη και Νικολάου Ζάχου» στο Υπαίθριο Θέατρο «Τσόχα», στις 22 Αυγούστου 1895. Η παράσταση, με τη μουσική του Λουδοβίκου Σπινέλη και τα σκηνικά του Ιωάννη Πουλάκου,[11] για να προσελκύσει το ενδιαφέρον των θεατών, επιχειρούσε να αξιοποιήσει διαφημιστικά τον τίτλο της: «Από της προσεχούς Τρίτης αι Αθήναι θα γίνουν άνω-κάτω. Όλα τα τμήματα της πόλεως, αι εφημερίδες, οι ανδριάντες, τα πάντα θα γίνουν άνω-κάτω».[12]

Το γεγονός της επικαιρότητας που ώθησε τους επιθεωρησιογράφους να εντάξουν μια μορφή του ’21 στο κείμενό τους ήταν η απόφαση του Δημάρχου Πειραιά Θεόδωρου Ρετσίνα να στήσει έναν ανδριάντα του Καραϊσκάκη, έργο του Γεωργίου Φυτάλη, στην πλατεία, που θα έφερε, πλέον, το όνομά του,[13] στο πλαίσιο δημιουργίας τοπόσημων μνήμης στον δημόσιο χώρο. Η πρακτική αυτή ήταν συνήθης στις ευρωπαϊκές χώρες και, σύμφωνα με τον Burke, αυτά τα μνημεία «εκφράζουν ταυ-

[7] Γεώργιος Μιστριώτης, «Κρίσις Λασανείου Δραματικού Αγώνος», εφημ. *Παλιγγενεσία*, 29 Μαρτίου 1889.

[8] Γκαστόν Ντεσάν, *Η Ελλάδα του Χαρίλαου Τρικούπη* (μετ. Αριστέα Κομνηνέλλη), Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σ. 132.

[9] Νίκος Ποταμιάνος, *Οι νοικοκυραίοι. Μαγαζάτορες και βιοτέχνες στην Αθήνα, 1880-1925*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 312.

[10] [χ.σ.] «Προς το επαπειλούμενον κομητάτον των Αποκρεών», εφημ. *Εφημερίς*, 2 Φεβρουαρίου 1891.

[11] [χ.σ.] «*Άνω κάτω*», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 26 Αυγούστου 1895.

[12] [χ.σ.] «*Άνω-κάτω*», εφημ. *Σκριπ*, 20 Αυγούστου 1895.

[13] Για πληροφορίες σχετικές με το παρασκήνιο που προηγήθηκε βλ. Στέφανος Μίλεσης, «Η παράξενη ιστορία του πρώτου ανδριάντα του Καραϊσκάκη στην ομώνυμη πλατεία του Πειραιά», http://pireorama.blogspot.com/2018/05/blog-post_7.html [17/6/2022].

τόχρονα και διαμορφώνουν την εθνική μνήμη (national memory)».[14] Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όμως, δεν ικανοποίησε και οι αντιδράσεις, μετά τα αποκαλυπτήρια, ήταν, στην πλειοψηφία τους, αρνητικές.[15] Ευθύνες αποδίδονταν και στον δημοτικό άρχοντα, καθώς «ο κ. Ρετσίνας, ίνα νεωτερίση και εις τούτο, εύρε κάπου ερριμένον εν άγαλμα, το εβάπτισε Καραϊσκάκην και διά να ρεκλαμάρη εις βάρος του Δήμου, ετέλεσε και επίσημα αποκαλυπτήρια».[16] Αρκετά χρόνια αργότερα ο Ι. Κονδυλάκης σημείωνε ότι «ο ανδριάς παριστά ένα νεαρόν φουστανελλάν, όστις δύναται να ομοιάζη προς οιονδήποτε ειρηνικόν γαλατάν, αλλά προς την ηρωικήν μορφήν του Καραϊσκάκη δεν έχει τίποτε το κοινόν».[17] Ο χρονογράφος επηρεάστηκε ίσως από τον πίνακα που φιλοτέχνησε ο Νικηφόρος Λύτρας το 1895, *Ο γαλατάς σε ώρα ανάπαυσης*, και μοιραία έκανε κάποιες συγκρίσεις.

Το 1895, όμως, είναι η χρονιά που ήλθε στην επικαιρότητα και το θέμα δύο ακόμα ανδριάντων, του Γλάδστωνα και του Λόρδου Βύρωνα. Η Σύγκλητος του Πανεπιστημίου Αθηνών από το 1882 είχε αποφασίσει να τιμηθεί εν ζωή, για τις πολιτικές του αρετές, ο Άγγλος πολιτικός, αλλά εξαιτίας της στάσης του Ηνωμένου Βασιλείου και της ταραγμένης πολιτικής κατάστασης στο εσωτερικό της χώρας καθυστέρησε το στήσιμο του ανδριάντα, τον οποίο είχε φιλοτεχνήσει ο Γεώργιος Βιτάλης.[18] Την επίμαχη χρονιά στήθηκε προσωρινά στο Ζάππειο, στο πλαίσιο της Έκθεσης της Βιοτεχνικής Εταιρείας. Την ίδια τύχη είχε και ο ανδριάντας του λόρδου Βύρωνα, τον οποίο χρηματοδότησε ο Δημήτριος Στεφανόβικ Σκυλίτσης και τον ανέθεσε, παρά τις αντιδράσεις, σε έναν Γάλλο γλύπτη, τον Michel Antoine Chapu, ο οποίος πέθανε πριν ολοκληρώσει το έργο του. Εξαιτίας των γαλλικών αντιδράσεων, επειδή δεν τιμήθηκαν Γάλλοι φιλέλληνες, για να μη δημιουργηθούν «αγγλόφιλες συνδηλώσεις»,[19] καθυστέρησε το στήσιμο και αυτού του ανδριάντα, που έγινε το 1896, τις παραμονές των Ολυμπιακών Αγώνων.

Το επίκαιρο αυτό θέμα δεν μπορούσε να μείνει αναξιοποίητο από την επιθεώρηση. Το νούμερο με τους ανδριάντες, λοιπόν, γράφτηκε αλλά στην πρεμιέρα δεν ολοκληρώθηκε. Στην πλατεία, από την έναρξη της παράστασης, παρατηρήθηκε μια ένταση και ο «κόσμος ανεμίγνυεν πνευματωδεστάτας απαντήσεις εις τας ανόστους φλυαρίας των ηθοποιών».[20] Όταν, στην τρίτη πράξη, «ο κ. Λάμπρος επαρουσίασεν από σκηνής τον Καραϊσκάκην ως γαλατάν ελεεινόν», το κλίμα φορτίστηκε επικίνδυνα καθώς θεωρήθηκε ότι ο συγγραφέας «ανεβίβασεν επί της σκηνής και τον ανδριάντα του Καραϊσκάκη, όπως εμπαίξη και διαπομπεύση βεβαίως ό,τι έχει να επιδείξη ιερόν η νεωτέρα Ελλάς».[21]

---

[14] Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cornell University Press, σ. 48.

[15] Ενδεικτικά σχόλια της επομένης των αποκαλυπτηρίων: «Ομοφώνως σχεδόν ο Τύπος απεφάνθη περί του ανδριάντος του Καραϊσκάκη ότι δεν εκφράζει ούτος τον τύπον τον οποίον η φαντασία ημών εκ των ιστορικών μαρτυριών και των κυκλοφορουσών εικόνων, εσχημάτισε περί του ήρωος», [χ.σ.] «Ο ανδριάς του στρατηγού», εφημ. *Εφημερίς*, 9 Μαΐου 1895, «Τα αδρά χαρακτηριστικά και η ζωηρά έκφρασις της φυσιογνωμίας του ήρωος δεν φαίνονται επί της μορφής του ανδριάντος [...] Πλήρης αποτυχία είναι ο ιδρυθείς εις Πειραιά ανδριάς και λυπηρόν ότι τοιούτος ιδρύθη», [χ.σ.] «Δεν είνε[sic] αυτός», εφημ. *Ακρόπολις*, 8 Μαΐου 1895.

[16] «Έλεγχος της λογοδοσίας του Δημάρχου Πειραιώς και προέδρου της Λιμενικής Επιτροπής κ. Θεοδώρου Γ. Ρετσίνα ή πώς εσπαταλήθησαν 13.000.000 δραχμών», εφημ. *Το Άστυ*, 18 Αυγούστου 1895.

[17] Διαβάτης [Ι. Κονδυλάκης], «Ο ανδριάς», εφημ. *Εμπρός*, 15 Φεβρουαρίου 1908.

[18] Για την τύχη των δύο ανδριάντων και τον τρόπο με τον οποίο η εξωτερική πολιτική μπορεί ν' αποτυπώνεται στη δημόσια γλυπτική βλ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, «Εθνική ιδεολογία και νεοελληνική γλυπτική: Η περίπτωση των γλυπτικών απεικονίσεων των Φιλελλήνων», Elizabeth Close, George Couvalis, George Frazis, Maria Palaktsoglou, Michael Tsianikas (επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, Adelaide 2007, σ. 549-564.

[19] Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σ. 174.

[20] [χ.σ.] «Η πρώτη του *Άνω κάτω*», εφημ. *Εφημερίς*, 23 Αυγούστου 1895.

[21] Σερέτης, «Τσόχα», εφημ. *Παλιγγενεσία*, 23 Αυγούστου 1895.

Η σκηνή θεωρήθηκε απαράδεκτη και κατέληξε σε μαξιλάρωμα των ηθοποιών. Στην *Εστία* σώζεται το κείμενο,[22] το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι δύο Άγγλοι συνομιλούν μεταξύ τους, ο Γλάδστων σχολίαζε την απόφαση να τοποθετηθεί, με αρκετή καθυστέρηση, ο ανδριάντας στο Παναθηναϊκό Στάδιο, ο Βύρων χαιρόταν γι' αυτή τη γειτνίαση και, στη συνέχεια, διακόπτοντας τη συνομιλία τους, εμφανιζόταν ο Καραϊσκάκης, ο μόνος ανδριάντας που είχε ήδη στηθεί. Αφού συστήθηκε στους θεατές, αναπαρήγαγε τις αντιδράσεις που είχαν διατυπωθεί για την πιστότητα του γλυπτού:

> Καραϊσκάκην με εβάπτισαν στον Πειραιά και Καραϊσκάκης πρέπει να μείνη. Αλλά στα εγκαίνια μου κανείς δεν με αναγνώρισε και όλοι έψαχναν να μ' εύρουν, διότι δεν επίστευον ότι εγώ είμαι εκείνος [...]
>
> Μ' έβαλαν σε μιαν βάσιν υψηλήν και παρομοιάζομαι με οβελίσκον παρά με άγαλμα. Αφού ύστερα από τόσα χρόνια, από τους ήρωες εκείνους που ανέστησαν αυτόν τον τόπον, που έχυσαν το αίμα τους δι' αυτόν, εμένα και μόνον ενθυμήθηκαν, έπρεπε να εφρόντιζαν το άγαλμα μου να στηθή αλλού και όχι εκεί που με έβαλαν. Έπρεπε η φουστανέλλα αυτή να τιμάται περισσότερον και όχι παραρριμμένη να τη βάζουν σε μια γωνιά εκεί.

Το νούμερο δεν ολοκληρώθηκε. Οι αντιδράσεις του κοινού κορυφώθηκαν με την ασεβή, υποτίθεται, εμφάνιση του ήρωα αλλά και του ανδριάντα, τον οποίο παρουσίασαν με μια χαρτοσακούλα στο κεφάλι.[23] Στη συνέχεια, σε μια μάλλον σουρεαλιστική ατμόσφαιρα,

> ο επί της σκηνής παριστών τον ανδριάντα του Γλάδστωνος αρχίζει να ομιλή: –Σωπάτε και θα δήτε ότι το έργον είναι καλόν... Στο τέλος θα δήτε... Ο δήθεν Καραϊσκάκης, εισελθών προς στιγμήν εις τα παρασκήνια, εξέρχεται και πάλιν, οπότε βροχή μαξιλαριών ρίπτεται επί της σκηνής [...] Οι ανδριάντες αποχωρούν. Επί της σκηνής φαίνεται γυνή σωματώδης –η Ελλάς υποθέτομεν μετά της κυανολεύκου σημαίας μας. Αρχίζει ο Εθνικός μας ύμνος. Το ακροατήριον εγείρεται ευλαβώς, αποκαλύπτονται πάντες και η παράστασις τελειώνει.[24]

Η εύστοχη επιλογή να ακουσθεί ο Εθνικός Ύμνος συνετέλεσε στον κατευνασμό των αντιδράσεων στην πλατεία, οι οποίες είχαν ενταθεί με την παρέμβαση του πρωταγωνιστή Ευάγγελου Παντόπουλου. Προκάλεσε, όμως, ποικίλα δηκτικά σχόλια και για τον συγγραφέα, ο οποίος φαινόταν να είχε προβλέψει τις αντιδράσεις και πρόκρινε μια λύση που ηρεμούσε τα πνεύματα, την ανάκρουση του Εθνικού Ύμνου, λύση που προκάλεσε σκωπτικά σχόλια:

Αλλά με τρόπο τεχνικό / Στο τέλος κάπως εμπαλώθηκες
Τον ύμνον χτύπησες τον εθνικό / Κι από χειρότερα ελευθερώθηκες.[25]

Ο Παντόπουλος, την επομένη, σε επιστολή του στην *Εστία*, έγραφε ότι είπε στους θεατές:

> Ευγενές κοινόν. Ο συγγραφεύς σας ευχαριστεί δι' εμού. Λυπείται δε ότι η τόσον απροόπτως διακοπείσα σκηνή υπό ενίων προδιατεθειμένων εναντίον του συγγραφέως, δεν εξετελέσθη. Η σκηνή αύτη τιμά τον συγγραφέα, τον θίασον και εν γένει την Εθνικήν υπερηφάνειαν.[26]

[22] [χ.σ.] «*Άνω Κάτω*. Η σκηνή του Καραϊσκάκη», εφημ. *Εστία*, 24 Αυγούστου 1895.
[23] [χ.σ.] «Η πρώτη του *Άνω κάτω*», εφημ. *Εφημερίς*, 23 Αυγούστου 1895.
[24] [χ.σ.] «*Άνω κάτω*. Όνομα και πράγμα», εφημ. *Το Άστυ*, 23 Αυγούστου 1895.
[25] [χ.σ.] «Στο *Άνω κάτω*», εφημ. *Ακρόπολις*, 23 Αυγούστου 1895.
[26] Επιστολή του Ευάγγελου Παντόπουλου, εφημ. *Εστία*, 23 Αυγούστου 1895.

Συχνά, στα θέατρα του 19ου αιώνα, υπήρχαν οι κλακαδόροι που επιδοκίμαζαν ή αποδοκίμαζαν συγγραφείς και ηθοποιούς. Εκτιμώντας, μάλιστα, ότι οι ίδιοι αποτελούσαν την vox populi, μπορούσαν να επιβάλουν τις απόψεις των συμφερόντων που υπηρετούσαν.[27] Σε αυτούς προφανώς αναφερόταν ο ηθοποιός, καθώς θεωρούσε ότι τα επεισόδια ήταν οργανωμένα. Ακόμα, όμως, και σε αυτή την περίπτωση είναι προφανές, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, ότι η πλατεία, στο σύνολό της, σχεδόν, δεν συμφωνούσε με τη «γελοιοποίηση» ενός ήρωα του 1821. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος υποστήριζε ότι «το κοινό δεν αντιδρά στο κακό ή στο μέτριο, αλλά όταν κάτι ξεπεράσει αυτό, που εκείνο θεωρεί ως μέτρο».[28] Η κωμική ή «αντισυμβατική» διαχείριση ενός αγωνιστή δεν ήταν οικεία στους θεατές, οι οποίοι είχαν προκατασκευάσει μια υπερφυσική εικόνα του ήρωα. Αισθάνθηκαν, λοιπόν, ότι ο συγγραφέας, εμφανίζοντάς τον με αυτόν τον τρόπο, αμφισβητούσε την προσφορά του και ουσιαστικά τον αποκαθήλωνε από το βάθρο του.

Αυτή η αντίληψη, άλλωστε, αναδυόταν και από τις πρώτες ανακοινώσεις για τη δημιουργία επιτροπής ελέγχου των θεαμάτων, «δια να μη έχουν το δικαίωμα οι κ.κ. συγγραφείς να παρουσιάζουν, ως ο του *Άνω-Κάτω*, Καραϊσκάκηδες-αλευρωμένους μυλωνάδες-σαλτιμπάγκους-γαλατάδες».[29] Μάλιστα, ο αστυνομικός διευθυντής Αθηνών «κ. Μπαϊρακτάρης σκέπτεται να ζητήση παρά των διαφόρων θιάσων την καθιέρωσιν γενικών δοκιμών μετά φορεμάτων, όπως συνειθίζονται εις όλα τα μέρη του κόσμου την παραμονήν της πρώτης παραστάσεως, καθ' ας θα παρίσταται η ελεγκτική επιτροπή».[30] Η επιτροπή, η οποία δημιουργήθηκε, απαρτιζόταν από τον καθηγητή Γεώργιο Μιστριώτη, του οποίου οι ακραία συντηρητικές απόψεις ήταν γνωστές, τον Γενικό Γραμματέα Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Ιωάννη Καλοστύπη και τον πρώτο αρχισυντάκτη της *Διάπλασης των παίδων* Αριστοτέλη Κουρτίδη. Πρόκειται ουσιαστικά για την πρώτη επιτροπή προληπτικής λογοκρισίας στο θέατρο, που θα έκρινε «εάν το έργον είναι παρουσιάσιμον».[31] Οι αντιδράσεις, μάλιστα, για τη σύστασή της δεν ήταν αρνητικές, καθώς διατυπώθηκε η άποψη ότι καθυστέρησε η αστυνομική παρέμβαση στα δημόσια θεάματα «διότι ένια εξ αυτών πλην της ανίας, ην προκαλούσιν, προσβάλλουσι και την δημοσίαν αιδώ ή την εθνικήν φιλοτιμίαν».[32] Οι φωνές που ακούστηκαν για αποφυγή υπερβολών καθώς «δύναται να δημιουργήση παρ' ημίν λογοκρισίαν αφόρητον και επικίνδυνον εις την πρόοδον της δραματικής ημών φιλολογίας»[33] ήταν σαφώς λιγότερες. Το οξύμωρο, πάντως, στην περίπτωση αυτή είναι ότι ένας αθυρόστομος ήρωας, μια «γλώσσα φύσει αχαλίνωτος» συνέδεσε το όνομά του με τη θεατρική λογοκρισία. Η παρουσία ενός αγωνιστή επί σκηνής δεν θα μπορούσε να είναι παρά μόνον αγιογραφική, καθώς η χώρα χρειαζόταν στρατιωτικά πρότυπα σε μια ταραγμένη πολιτικά περίοδο, με συνεχείς διεκδικήσεις και ανταγωνισμούς μεταξύ των λαών της Νοτιοανατολικής Ευρώπης.

Στον 21ο αιώνα προφανώς μπορεί να υπάρξουν κάποιες διαφορετικές αναγνώσεις για τον ηρωισμό του Καραϊσκάκη. Η εικόνα, όμως, που σχηματίζουμε για τον εαυτό μας είναι συνδεδεμένη με την ιστορία που μας αφηγήθηκαν όταν ήμασταν παιδιά και επηρεάζει το μέλλον μας, σύμφωνα με τον Marc Ferro.[34] Η σημερινή εικόνα του ήρωα, λοιπόν, «είναι προϊόν μιας μακράς διαδικασίας ηρωοποίησης, άμβλυνσης των πλέον ενοχλητικών στιγμών της ιστορίας του, σταδιακής ιεροποίησης

[27] Yann Robert, «La claque et la représentation politique au XIXe siècle », *Romantisme* 136/2 (2007), σ. 121-133.
[28] Μυρτώ Λοβέρδου, «Θεατές εναντίον θεάτρου», εφημ. *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008.
[29] [χ.σ.] «Η αστυνομία και τα θέατρα. Προληπτικά μέτρα. Ο διορισμός ελεγκτικής επιτροπής», εφημ. *Ακρόπολις*, 25 Αυγούστου 1895.
[30] [χ.σ.] «Ειδήσεις», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 26 Αυγούστου 1895.
[31] Γ. Β., «Ζήτημα δημοσίας τάξεως», εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Αυγούστου 1895.
[32] [χ.σ.] «Μέτρα δια τα δημόσια θεάματα», εφημ. *Πρωία*, 24 Αυγούστου 1895.
[33] [χ.σ.] «Μέτρον αστυνομικόν», εφημ. *Οι Καιροί*, 24 Αυγούστου 1895.
[34] Marc Ferro, *Πώς αφηγούνται την Ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο* (μετ. Πελαγία Μαρκέτου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.

της μνήμης του».[35] Σε μια επιθεώρηση, επομένως, που απευθυνόταν σε ένα ευρύ λαϊκό κοινό, ο ήρωας εναρμονιζόταν με τις μνήμες της πλατείας από το σχολείο, καθώς οι συγγραφείς δεν είχαν καμία διάθεση να έλθουν σε ρήξη με το κοινό αίσθημα, ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένο σε θέματα παραδοσιακών αξιών.

Το καλοκαίρι του 2012, στην επιθεώρηση *ΤΡΩΕΙ STORY* στο Δελφινάριο, με κείμενα των Μάρκου Σεφερλή και Στέλιου Παπαδόπουλου, εμφανίσθηκε ένας Καραϊσκάκης βγαλμένος από τις σχολικές αίθουσες, μια εικόνα πιστή στις επίσημες αφηγήσεις, χωρίς ανανεωτικούς πειραματισμούς. Οι παρεμβάσεις του Καραϊσκάκη ήταν ελάχιστες καθώς πρωταγωνιστής ήταν ο Κολοκοτρώνης, τον οποίον υποδυόταν ο θιασάρχης. Το νούμερο ουσιαστικά αναπαρήγαγε, χωρίς ίχνος νηφαλιότητας, κάποιες φορτισμένες συναισθηματικά αφηγήσεις για το 1821 και κινδυνολογούσε, κατηγορώντας όλους τους νεότερους πολιτικούς ως προδότες του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Στο πεδίο της λαϊκής κουλτούρας, σε μια κρίσιμη πολιτική περίοδο, με τη στερεοτυπική αναπαράσταση των αγωνιστών και την προβολή των «φιλολαϊκών» μηνυμάτων τους, ενισχύεται ο θυμός των πολιτών για την αντιλαϊκή πολιτική των σύγχρονων ηγετών. Προβληματίζει, μάλιστα, το γεγονός ότι αρκετοί θεατές στην κριτική τους στο *Αθηνόραμα*[36] επικροτούσαν αυτό το νούμερο, το οποίο, μηδενίζοντας το πολιτικό σύστημα, οδηγούσε σε επικίνδυνους, ακραίους ιδεολογικά, δρόμους.

Διαφορετική σκηνική αφήγηση και μια τάση αναθεωρητικού προβληματισμού υπήρχε στη «σκωπτική "αντι-θεώρηση" της επετείου», το καλοκαίρι του 2021, στο *The 1821-η επιθεώρηση* των Φοίβου Δεληβοριά και Δημήτρη Καραντζά, καθώς οι δημιουργοί της επιχείρησαν την απομυθοποίηση των στερεοτύπων της Ιστορίας. Στο ιδεολογικά αμφιλεγόμενο νούμερο «Μη μας τηράτε πλέον», που γράφτηκε ομαδικά, με αφετηρία τον λόγο του Κολοκοτρώνη στην Πνύκα, ο διάλογος των δύο ηρώων με αποσπάσματα από δικές τους παρεμβάσεις προκαλεί ποικίλες εντυπώσεις. Το παράστημα του Γιάννη Κουκουράκη-Καραϊσκάκη[37] προσέδιδε μέγεθος στον ήρωα, αλλά η ροκ, total black «αναιδής» εμφάνισή του με τη μαύρη περούκα, το δερμάτινο γιλέκο και τη μαύρη φουστανέλα δεν συμβάδιζαν με την προκατασκευασμένη εικόνα του ήρωα. Ακόμα και η μαύρη φουστανέλα, σε ευθύ διάλογο με τις φουστανέλες της Έλλης Παπαγεωργακοπούλου, στη σύγχρονη εκδοχή της *Γκόλφως*, το 2013, εντυπωσίασε τη νεότερη γενιά θεατών αλλά δημιούργησε ερωτηματικά στο παραδοσιακό κοινό του είδους, που δεν ήταν υποψιασμένο και αντιμετώπισε αυτή τη σκηνική αισθητική ως «διασυρμό» του ήρωα.

Σε κριτική για το έργο υποστηρίχτηκε ότι «αν η υπερβολική χρήση βωμολοχιών αποτελούσε άλλοτε στοιχείο παρακμής του επιθεωρησιακού λόγου, στην παράσταση οι βωμολοχίες διαμεσολαβούνται ώστε να μην ενοχλούν. Έτσι στο "Μη μας τηράτε πλέον" ο αθυρόστομος Καραϊσκάκης βρίζει χωρίς έλεος».[38] Το επιθεωρησιακό κείμενο, ωστόσο, εργαλειοποίησε[39] το απύλωτο στόμα

---

[35] Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Μια μετωνυμία της ίδιας της Επανάστασης», εφημ. *Εποχή*, 19 Δεκεμβρίου 2021. Το κείμενο βασίζεται στην ομιλία του στην παρουσίαση του βιβλίου του Π. Μπουκάλα, https://epohi.gr/articles/mia-metonymia-ths-idias-ths-epanastashs/ [10/6/2022].

[36] Η γνώμη του κοινού, «Τρώει story 30 χρόνια τώρα», *Αθηνόραμα*, https://www.athinorama.gr/theatre/performance/troei_story_30_xronia_tora-10017927 [10/6/2022].

[37] Ο Καραϊσκάκης είναι ο ήρωας που απασχόλησε ιδιαίτερα το θέατρο με αφορμή την επέτειο των 200 ετών. Ανέβηκαν τα έργα: Γιάννης Κωσταράς, *Καραϊσκάκης: Ο παρεξηγημένος ήρωας*, 25 Ιουλίου 2021, Θέατρο Πέτρας, Μάγδα Μαυρογιάννη, *Μουσικοί διάλογοι με την Ιστορία: Ο γιος της καλογριάς. Γεώργιος Καραϊσκάκης* (13 Μαΐου 2021, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη), Σοφία Καψούρου, *Καραϊσκάκενα, ο θρύλος* (2 Απριλίου 2022, πολυχώρος Vault). Επίσης, *Το Μάγουλο της Παναγίας*, Άγρα, Αθήνα 2021, η αυτοβιογραφική εικασία του Γεωργίου Καραϊσκάκη, του Παντελή Μπουκάλα, προοριζόταν για το θεατρικό σανίδι πριν τυπωθεί στο χαρτί.

[38] Ματίνα Καλτάκη, «*1821 - Η επιθεώρηση*: Κριτική για τη μεγάλη θεατρική παραγωγή του καλοκαιριού», *Lifo*, 17 Ιουνίου 2021, https://www.lifo.gr/culture/theatro/1821-i-epitheorisi-kritiki-gia-ti-megali-theatriki-paragogi-toy-kalokairioy [10/6/2022].

[39] Το ίδιο συνέβη, άλλωστε, και με το τραγούδι *Έτσι μού είπαν να σας τα πω*, που ακουγόταν στην ταινία του Νίκου Καλογερόπουλου *Οι ιππείς της Πύλου* (2011) σε δική του μουσική και στίχους, και ερμηνεία του Βασίλη

του αγωνιστή για να πετύχει όχι μόνο την αποδόμηση του εθνικού αφηγήματος αλλά και να εκφράσει συγκεκριμένες πολιτικές θέσεις. Στα σχόλια του κοινού, στο *Αθηνόραμα*, ένας θεατής σημείωνε ότι στην παράσταση που παρακολούθησε «κάποιος παρεξηγήθηκε, προφανώς νομίζοντας ότι οι σκηνοθέτες έβαλαν τον εθνικό μας ήρωα να μιλάει κατά αυτό τον τρόπο, και σηκώθηκε, κατέβηκε προς τη σκηνή και άρχισε να διαμαρτύρεται».[40] Ανάλογες αντιδράσεις εκδηλώθηκαν και σε άλλη παράσταση, καθώς «ξένισε η βωμολοχία του Γεώργιου Καραϊσκάκη».[41] Η αμφισβήτηση των εθνικών στερεοτύπων στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία εξακολουθεί να προκαλεί συζητήσεις, ενώ στη δημοφιλή κουλτούρα η επιλογή αυτή μπορεί να θεωρηθεί και «ιεροσυλία».

Στον 21ο αιώνα «οι έννοιες της ελευθερίας και της διεκδίκησής της, όπως και όλοι οι τόποι της μνήμης που συνδέθηκαν με την εποχή της Επανάστασης, πρέπει να αποδράσουν από τις σελίδες των σχολικών βιβλίων, στις οποίες έχουν παραμείνει εγκλωβισμένες».[42] Οι σύγχρονοι αναγνώστες, στο σύνολό τους όμως, δεν είναι πάντα πρόθυμοι να απομακρυνθούν από τις εθνικές φαντασιώσεις και να αποδεχτούν μια ανατρεπτική ματιά που αμφισβητεί τις ιδεολογικές βεβαιότητες και υπονομεύει το επίσημο αφήγημα. Ένα κείμενο, άλλωστε, του Αριστείδη Χατζή για κάποιες απόψεις του Καραϊσκάκη δημιούργησε μεγάλες αντιδράσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και προκάλεσε τεράστια αναστάτωση στην Επιτροπή Ελλάδα 2021· ουσιαστικά έκανε *Άνω-κάτω* την επιτροπή.[43]

Στο θεατρικό σανίδι, πάλι, ο Καραϊσκάκης ούτε δαιμονοποιείται ούτε αγιοποιείται. Θα περάσει, όμως, αρκετός χρόνος για να αξιοποιηθεί από την επιθεωρησιακή σκηνή ο μπεκετικός τίτλος του Λάκη Λαζόπουλου *Περιμένοντας τον Καραϊσκάκη*. Το ευρύ κοινό θα εξακολουθεί να αντιμετωπίζει με καχυποψία την παρουσίαση των σκοτεινών πλευρών του και την προβολή του ατίθασου και αμφιλεγόμενου εαυτού του. Εάν, μάλιστα, ακουσθεί συμπληρωματικά και ο βωμολοχικός λόγος του και αμφισβητηθεί ο ηρωισμός του, είναι βέβαιο πως θα κοκκινίσει όχι μόνο το μάγουλο της Παναγιάς, αλλά και πολλών θεατών, και θα ξαναγίνει πάλι *Άνω κάτω* η πλατεία.

Παπακωνσταντίνου. Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Γρηγόρη Ιωαννίδη, που μου το θύμισε.

[40] Η γνώμη του κοινού, «The 1821 - η επιθεώρηση», *Αθηνόραμα*, https://www.athinorama.gr/theatre/performance/the_1821___i_epitheorisi-10071431#UserRreviews [10/6/2022].

[41] Λία Παπαϊωάννου, «Είδαμε την πρεμιέρα του *1821: Η Επιθεώρηση*», *News* 24 Ι 7, https://www.news247.gr/sunday-edition/1821-i-epitheorisi-to-vioma-ginetai-theatro-se-chrono-dt-kai-se-pro-s-kalei-na-gelaseis.9254333.html [10/6/2022].

[42] Λίνα Ρόζη, «Από το αρχείο της Ιστορίας στη σκηνή του θεάτρου: σύγχρονες παραστάσεις με αφορμή το 1821», *Χάρτης* 35 (2021), https://www.hartismag.gr/hartis-35/afierwma/selides-1821-oeatro-kai-kinhmatografos [15/6/2022].

[43] Σπύρος Σεραφείμ, «Ελλάδα 2021: Βοά το διαδίκτυο με κείμενο για τα... ερωτικά του Καραϊσκάκη», εφημ. *Έθνος*, 25 Μαΐου 2020, https://www.ethnos.gr/greece/article/107351/ellada2021boatodiadiktyomekeimenogiataerotikatoykaraiskakh [10/6/2022].

Οι ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης, ως ρόλοι, στο νέο ελληνικό θέατρο, όπως παρουσιάζονται στα έργα *Το μπουκάλι* του Βασίλη Ζιώγα, *Οι προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη και όπως αποτυπώθηκαν στις σημαντικές παραστάσεις τους

Ελένη Γεωργίου
selana_nera@yahoo.gr

Abstract

In this paper two of the most recognized dramatic pieces of Greek repertory that have as thematic the Greek Revolution and display aims and references beyond the historical events of their time (*The Bottle* by Vasilis Ziogas and *The Protectors* by Mitsos Efthimiadis) are presented.

In both plays the playwrights partially "undermine" the historical reality. Real people that participated in the War's events are involved with characters made up by the writers, and function at an allegorical and diachronic level of action.

Therefore, the manner the playwrights outline the heroes of the revolution and the special role of every character in a historical and a synchronic framework are examined. Finally, the important performances that promoted these dramas (the 1975 performance of *The Protectors* directed by Yorgos Lazanis at Theatro Technis and the 1987 performance of *The Bottle* directed by Nikos Armaos at the National Theatre of Northern Greece) are presented.

Δ ιακόσια χρόνια από την Επανάσταση, με δύο εξαιρετικά θεματικά θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα και του Μήτσου Ευθυμιάδη, το *Μπουκάλι* και τους *Προστάτες*, αντίστοιχα, προσεγγίζουμε την Ιστορία και τον άνθρωπο, αλλά κυρίως την Ιστορία μέσα από τον άνθρωπο, τον άνθρωπο ως μονάδα, αποξενωμένο από τα ιδανικά. Πρόκειται για σύγχρονα έργα, για κωμωδίες ιστορικού περιεχομένου που επαναπροσδιορίζουν, μέσα από μια νέα φόρμα, τις σελίδες της Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας.[1] Είναι έργα που εκτείνονται στον χρόνο και χρησιμοποιούν την Επανάσταση ως σημείο εκκίνησης για να δηλώσουν την εκάστοτε παρούσα και αναλλοίωτη στον χρόνο πραγματικότητα, ή έστω μια επαναλαμβανόμενη πραγματικότητα.

Στη μοναδική και σπουδαία φωνή της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας του Ζιώγα αντηχούν σπουδαίες επιρροές.[2] Η ειρωνεία, ο υπαρξισμός, ο σουρεαλισμός, η γκροτέσκ απεικόνιση της ζωής και της ερμηνείας της συναντούν τη θεατρική παράδοση και διαμορφώνουν τον άξονα της γραφής του συγγραφέα.[3] Ακόμα και με το Θέατρο του Παραλόγου παρουσιάζεται μια ιδεολογική συγγένεια[4] που επηρεάζει τη σπουδαία θεατρική γραφή του Ζιώγα, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος αρχικά αρνήθηκε τη σχέση του με το συγκεκριμένο είδος θεάτρου.[5] Στα έργα του η μυθοπλασία, η σκληρότητα, η ανθρωποφαγική μανία,[6] η γκροτέσκ αποτύπωση μιας κεκαλυμμένης πολιτισμένης εκδοχής της ύπαρξης και τα τεράστια ερωτηματικά γύρω από αυτήν ορθώνονται με σάρκα και οστά μέσα από τους χαρακτήρες του συγγραφέα, οι οποίοι μας μυούν σε μια νέα εκδοχή του μύθου και της ιστορίας.

Ο Ζιώγας, όπως εύκολα ανατρέπει τους μύθους, έτσι εύκολα ανατρέπει και τους ήρωες και πολύ περισσότερο τον ηρωισμό.

Το *Μπουκάλι* λειτουργεί ως έργο μυθοπλασίας μέσα στο οποίο ήδη υπογραμμίζεται και διαρκώς επανέρχεται η παραίσθηση ως βασικό δομικό υλικό του δράματος. Με αυτό το κείμενο ο συγγραφέας δεν στοχεύει απλώς στην απομυθοποίηση του Αγώνα, αλλά, ιδωμένο υπό το πρίσμα μιας σύγχρονης οπτικής της Ιστορίας και της ανθρώπινης φύσης, στοχεύει στην ανάδειξη της ματαιότητας κάθε αγώνα, καθώς η ατομικότητα καταστρατηγεί τη συλλογικότητα. Ο Ζιώγας αντικαθιστά τα ιδανικά με τα προσωπικά συμφέροντα και τις προσωπικές αγωνίες, εμπειρίες και εμμονές. Αντικαθιστά το ομαδικό πνεύμα, την αδελφοσύνη, το όραμα του Αγώνα με κοινούς στόχους και την αυταπάρνηση με τον ατομικισμό. Αντικαθιστά τον ανθρωπισμό με τη σκληρότητα. Με την αλληγορία, με την πρόφαση της παραίσθησης, με φιλοσοφικές και υπαρξιακές διαστάσεις, ο Ζιώγας διαπερνά το νήμα του χρόνου και αναδεικνύει, στο θεατρικό έργο του, το γεγονός της πολιορκίας του Μεσολογγίου κάνοντας αναγωγή στο σήμερα και ασκώντας κριτική στην Επανάσταση, εστιάζοντας τόσο στα αποτελέσματα του Αγώνα όσο και στις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές.

---

[1] Ο Χατζηπανταζής ξεχωρίζει τρεις κωμωδίες ιστορικού περιεχομένου που γελοιογραφούν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σελίδες της νεότερης ελληνικής ιστορίας και «σήμαναν την πανηγυρική κατάργηση του είδους»: Μήτσου Ευθυμιάδη *Προστάτες*, Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, και Βασίλη Ζιώγα *Το μπουκάλι*. Βλ. στο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 246-249.

[2] Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. ΙΙ Ελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σ. 194.

[3] Ελένη Γεωργίου, «Μύθος και παραλλαγές: αρχέτυπα, δίπολα, υπερκείμενο και αισθητικές γραμμές», *Η δυναμική του Ελληνικού λόγου στο θέατρο*, Εαρινό Φεστιβάλ, 2018-2020, Μάρτιος, Απρίλιος, Μάιος, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, σ. 60.

[4] Από συνέντευξη στη Βένια Γονατοπούλου, «Η ελευθερία αποκτιέται με την πράξη», εφημ. *Πρώτη*, 22 Απριλίου 1987.

[5] Βλ. σχετικά τη συνέντευξη του συγγραφέα στη Βένια Γεωργακοπούλου, «Το πόδι μου δε χώρεσε στο παπούτσι του Κουν», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 14 Ιουλίου 1986 και Βάλτερ Πούχνερ, «Η ανομολόγητη γοητεία του αντίπαλου δέους. Βασίλης Ζιώγας και Σάμουελ Μπέκετ», *Γραφές και σημειώματα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ergo, Αθήνα 2005, σ. 185-193.

[6] Για την «κανιβαλιστική μυθολογία» του Βασίλη Ζιώγα βλέπε και Β. Πούχνερ, «Ο Βασίλης Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 421-446.

Το έργο αναπτύσσεται σε δύο μέρη και διαδραματίζεται στο Μεσολόγγι λίγες ώρες πριν και λίγες ώρες μετά την Έξοδο.[7]

Στην τυπολογία των προσώπων εμφανίζονται δύο Πολωνοί φιλέλληνες, ο Γιαν και ο Γιάνκι, οι οποίοι έχοντας καταφύγει για προσωπικούς λόγους στην επαναστατημένη Ελλάδα εγκλωβίζονται στο Μεσολόγγι. Ο Γιαν πολεμάει στο όνομα της απελευθέρωσης της πατρίδας του και ο Γιάνκι για την ερωτική απελευθέρωση.

Στο πρώτο μέρος του έργου οι δύο Πολωνοί βρίσκονται σε μια τάμπια των τειχών του Μεσολογγίου. Ο δραματικός χώρος συμπληρώνεται με ένα σκασμένο κανόνι, με άδειες μπάλες που βρίσκονται γύρω του και με τα όπλα των πρωταγωνιστών.[8] Παρακολουθούμε τα πρόσωπα να προσπαθούν να ξεγελάσουν την πείνα τους, με παραισθησιογόνα χόρτα τα οποία όμως φέρνουν σταδιακά παράλυση των άκρων και τελικά προκαλούν τον θάνατο. «Ο θάνατος κάνει τη σχέση τους τεταμένη».[9] Σε μικρή απόσταση από αυτούς βρίσκεται ο Αγωνιστής, ο οποίος είναι επίσης σοβαρά τραυματισμένος από μια βαθιά πληγή στο μέτωπο[10] και «ζει πάντα σε ένα "νιρβάνα" πατριωτισμού».[11]

Οι ήρωες συζητούν μεταξύ τους για την πείνα, τον πόνο, τις γυναίκες, τον Αγώνα και την ελευθερία, και εκθέτουν περιστατικά από το παρελθόν. Ο Γιαν δείχνει ρεαλιστής και ωφελιμιστής, φαίνεται πως δέχεται τα πράγματα όπως έρχονται, ο Γιάνκι μοιάζει περισσότερο σκεπτικιστής και θέτει στον Γιαν τα υπαρξιακά του ερωτήματα, εστιάζοντας στο δίπολο της ζωής και του θανάτου. Παρουσιάζει τον εαυτό του ως άνθρωπο που γαλουχήθηκε με την ιδέα του ανθρώπινου μεγαλείου.

Στην αντίθεση ζωής και θανάτου, ορθώνεται η πρώτη εμφάνιση της ανθρωποφαγίας του Ζιώγα, μια ανθρωποφαγία που γίνεται αισθητή από την αντίδραση του Γιαν ως προς τον φόβο για τον τρόπο με τον οποίο θα επιλέξει να επιβιώσει ο Γιάνκι[12] και λειτουργεί ως μοτίβο μεταξύ των δύο ηρώων.

> Γιαν: Απ' όσα μου εξήγησες μέχρις εδώ, ξέρεις πώς τον κατάλαβα τον συνεταιρισμό σου εγώ; Εκεί που θα τα τινάζουμε κι οι δυο μας, μισοπεθαμένοι απ' την πείνα, θα δώσεις μια θεόρατη πηδιά εσύ, θα πέσεις επάνω μου και θα ξεπεράσεις το θάνατο, τρώγοντας εμένα. [...] Και θα 'ναι η πρώτη φορά στην ζωή σου, μάλιστα, που θα τρως άνθρωπο δίχως τύψεις.[13]

Με διαρκείς αυξομειώσεις των αντοχών των ηρώων ξετυλίγεται το νήμα του δράματος. Για τον ετοιμοθάνατο Αγωνιστή, το τρίτο κεντρικό πρόσωπο του δράματος, η πίστη στην ιδεολογία, η πίστη στον Αγώνα είναι αμετάβλητες. Με αφορμή την κατάσταση του συγκεκριμένου ήρωα αρχίζει να χρησιμοποιείται το μπουκάλι ως δραματουργικό σχήμα που νοηματοδοτεί την αδιέξοδη κατάσταση μεταξύ ζωής και θανάτου.[14]

Η αίσθηση του μπουκαλιού γίνεται όλο εντονότερη όσο ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του έργου και, λίγο πριν ολοκληρωθεί, μπαίνει η τάπα στο μπουκάλι.

Στο δεύτερο μέρος, κι ενώ η υπόθεση εκτυλίσσεται κατά την Έξοδο, συνεχίζει να εμφανίζεται ως σταθερά το μπουκάλι, κλειστό πλέον, με τους τρεις ήρωες εγκλωβισμένους στο εσωτερικό του. Οι πολιορκημένοι συνεχίζουν τον μάταιο αγώνα της επιβίωσής τους σε ένα περιβάλλον εγκλεισμού που περιορίζει, επιβάλλει και επιβραβεύει. Η βία γίνεται κυρίαρχη σε όλο το δεύτερο μέρος και

---

[7] Βασίλης Ζιώγας, *Το μπουκάλι: Πολιορκία και Έξοδος*, Ερμής, Αθήνα 1983, σ. 59.
[8] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 9.
[9] Ζιώγας, *ό.π.*
[10] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 38.
[11] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 10.
[12] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 17.
[13] Ζιώγας, *ό.π.*
[14] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 47.

κάθε ένδειξη ελπίδας καταρρίπτεται με την «παρέλαση» των ηρώων, οι οποίοι, άλλοι ως θύματα και άλλοι ως θύτες, υπογραμμίζουν το αναπόφευκτο του κύκλου του σπαραγμού τον οποίο τροφοδοτούν είτε συμφέροντα είτε ατομικότητες. Ο Μπότσαρης γίνεται η φωνή του Αγώνα.[15] Είναι ο ήρωας που έρχεται με το σχέδιο της Εξόδου, αλλά διαψεύδεται από τον Σημαιοφόρο και τις γυναίκες που δεν ελπίζουν ούτε στη βοήθεια των Ελλήνων ούτε στον Αγώνα. Πρόκειται για τα πρόσωπα έξω από το μπουκάλι, που έχουν κατανοήσει τον διχασμό. Η κριτική και η έμφαση στην προδοσία γίνονται ξεκάθαρα, τόσο στα διαλογικά μέρη όσο και στις περικοπές.[16] Από το παράθεμα από το *Χρονικό του Μεσολογγίου* του Μιχαήλ Σπυρομίλιου[17] πληροφορούμαστε πως οι Έλληνες, παρά το γεγονός ότι έβλεπαν τους Μεσολογγίτες να περικυκλώνονται, αδρανούσαν[18] και, από εκείνους που διασώθηκαν, οκτακόσιοι σαράντα άνθρωποι στη Δερβάκιστα έπεσαν θύματα αισχροκέρδειας διάφορων ωφελουμένων.[19]

Τα πρόσωπα εναλλάσσονται διαρκώς: Ένας Αγωνιστής φέρνει την είδηση της προδοσίας. Μια γυναίκα που έχει βιαστεί από έναν Τούρκο δολοφονείται. Εμφανίζονται ένας γέρος που έχει αποκεφαλιστεί και κρατάει στα χέρια το κεφάλι του, ενώ ένα παιδί που κρατάει στο χέρι τον μαστό της μάνας του δολοφονείται από έναν Τούρκο.[20] Ένας άγγελος ρίχνει καρότα μέσα στο μπουκάλι για να ταΐζει τους έγκλειστους. Εμφανίζεται μια Παρθένος, ένα κορίτσι βιασμένο, που παρουσιάζεται με τον έναν μαστό γυμνό και αφηγείται το όνειρο που είδε με τον Άγιο Νικόλαο, ένα όνειρο μήνυμα για τους πολιορκημένους. Μοιάζει με πρόσωπο αρχαίας τραγωδίας, σαν μια άλλη Κασσάνδρα μιας άλλης Τροίας. Ο νεκρός Τούρκος βιαστής της σηκώνεται και της μιλάει για έρωτα, ενώ εκείνη αντιλαμβάνεται πως το μόνο που τους ενώνει είναι ο θάνατος. Οι εικόνες των προσώπων είναι πια που τροφοδοτούν τις συζητήσεις των ηρώων, οι οποίοι παραμένουν απομονωμένοι στο μπουκάλι και τους κρατούν απασχολημένους με τα καρότα που τους πετούν. Τα εγκλωβισμένα πρόσωπα ερμηνεύουν το ζήτημα των αμοιβών και της ελευθερίας και περνούν σε μια συγκρουσιακή κατάσταση η οποία επιτείνεται όσο μιλούν για το πώς και αν μπορούν να βγουν από το μπουκάλι. Η παθητικότητα, η παράλυση της θέλησης και η αίσθηση ότι οι ήρωες δεν ανήκουν πουθενά είναι η διαρκής αίσθηση που φροντίζει να περνάει ο Ζιώγας πίσω από κάθε φράση.

Φτάνει και μόνο η ιδέα του να προσπαθήσει ο Γιάνκι να κάνει «πειραματική επανάσταση» για να έρθει το έργο στο τέλος του με μια εικόνα από το μέλλον των ηρώων. Με έναν ειρωνικό σύνδεσμο του μυστικισμού και της σταθεράς που προσδίδει η επιστήμη[21] δύο Άγγελοι - ταχυδρόμοι ξεδιπλώνουν πάνω από το μπουκάλι ένα πανό με ένα ατομικό μανιτάρι. Το μαχαιρωμένο Παιδί σηκώνεται από τη νεκρική ακαμψία του, αναφέρεται στον θάνατο των γονιών του για τη λευτεριά και συνεχίζει να τους βλέπει να χάνονται ξανά και ξανά, επαναλαμβανόμενα. Με τα μάτια καρφωμένα και στο παρελθόν αλλά και στο μέλλον βλέπει μια άλλη, μεγαλύτερη σε έκταση τραγωδία να έρχεται: ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα.

Το έργο ασκεί μια καθαρά στοχευμένη κριτική απέναντι στην ιδιοτελή τακτική που ακολουθήθηκε κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Μεσολογγίου, αλλά η έμφαση στην ιδιοτέλεια εκτείνεται πέρα από τον χρόνο των ιστορικών γεγονότων. Ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί πως μόνο η σύμπνοια του κοινωνικού συνόλου θα βοηθήσει να έρθει κάποτε η συνειδητοποίηση για την αναγκαιότητα της αλληλεγγύης που θα οδηγήσει στην πρόοδο της ανθρωπότητας, αν ο άνθρωπος κινητοποιηθεί για να διαφύγει από την τραγωδία του σύγχρονου εγκλωβισμού.

---

[15] Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 52-53.

[16] Ζιώγας, *ό.π.*

[17] Σπυρομίλιος, *Χρονικόν του Μεσολογγίου: 1825-1826*, Γαλαξίας, Αθήνα 1969.

[18] Σπυρομίλιος, *ό.π.*, σ. 61-62.

[19] Σπυρομίλιος, *ό.π.*, σ. 63,66.

[20] Σπυρομίλιος, *ό.π.*, σ. 54-55.

[21] Χαρά Μπακονικόλα Γεωργοπούλου, «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

Ο Ζιώγας γράφει για το έργο σε σημείωμά του για το πρόγραμμα της παράστασης στο ΚΘΒΕ.

> Είναι ίσως η μοναδική φορά στην ανθρώπινη ιστορία, που μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων, ορφανεμένη από κάθε βοήθεια, χτυπημένη από κάθε είδος απελπισίας και περικυκλωμένη από έναν αργό θάνατο που όλο πλησιάζει, έτοιμος να ξεχυθεί μέσα απ' τις ρωγμές των μισογκρεμισμένων τειχών του φρουρίου, τ' αντιμετωπίζει όλα μέσα από ψευδαισθήσεις και ημιπαράλυση. Λες και είχαν ταχτεί η δοκιμασία τους να γίνει ακόμη πιο φρικτή ζώντας την ανατομία του θανάτου κάτω απ' τις παρακρούσεις του αλμυρόχορτου. Αλλά και για όσους επέζησαν μετά την έξοδο να δουν την προδοσία του αγώνα με τον διχασμό και τη μοναξιά του αγωνιστή. Το Μεσολόγγι δεν είναι μόνον η Ελλάδα αλλά κι η καθημερινή δοκιμασία του ανθρώπου μέσα στους αιώνες.[22]

Και σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Θεσσαλονίκη* είχε πει: «Το μπουκάλι δεν είναι σημερινό. Υπάρχει από καταβολής κόσμου. Συνεχίζουμε να ζούμε εγκλωβισμένοι στο μπουκάλι του συστήματος. Όλη η Ελληνική Επανάσταση τελικά καταλήγει σε μια εμφιάλωση, ενώ από έξω υπάρχουν οι νεκροί».[23]

Εξετάζοντας τα πρόσωπα του έργου ως ρόλους, έτσι όπως προκύπτουν από τις οδηγίες του Ζιώγα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι γενικότερα η κίνηση είναι αυτή που προσδιορίζει τους χαρακτήρες. Ο Ζιώγας επιδίδεται σε λεπτομερέστατες διδασκαλίες και στα δύο μέρη του έργου. Οι διδασκαλίες του περιγράφουν με ακρίβεια την κίνηση στον χώρο, την κίνηση λόγω κατάστασης, αλλά και τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων. Κάποιες φορές την κίνηση ή τις αντιδράσεις την υποβάλλει το ίδιο το διαλογικό κείμενο.

Οι δύο κεντρικοί ήρωες, ο Γιαν και ο Γιάνκι, έχουν αδυναμία να σταθούν στα πόδια τους, γι' αυτό συνήθως σέρνονται. Επίσης, δεν έχουν πνευματική διαύγεια. Η κίνησή τους, πέρα από την αδυναμία, υποβάλλεται από τα τραύματα που φέρουν (ο Γιαν είναι τραυματισμένος στο κεφάλι και ο Γιάνκι στον αριστερό ώμο και στο αριστερό πόδι) αλλά και από τα τραύματα που αποκτούν κατά τη διάρκεια του έργου (κάψιμο, μαχαίρωμα κ.λπ). Οι κινήσεις και οι εκφράσεις των δύο ηρώων, οι εξάρσεις και η δυναμική των σχέσεών τους περιγράφονται λεπτομερώς με τις διδασκαλίες. Περνούν διαδοχικά από την αδυναμία στην οργή, από τον πόνο στην πείνα, από την απελπισία στην έκρηξη και ακολούθως στην παραίτηση, σωματοποιώντας την ψυχική τους κατάσταση και διατηρώντας πάντα την αίσθηση του πόνου και της ασάφειας. Ο Ζιώγας πέρα από την κίνηση και τις αντιδράσεις σε κάποια σημεία περιγράφει ακόμα και τον ρυθμό.

Το έργο ενέχει τόσο στοιχεία ταύτισης όσο και στοιχεία αποστασιοποίησης. Τα τελευταία εμφανίζονται κυρίως στο δεύτερο μέρος του κειμένου. Ψήγματά τους όμως εμφανίζονται και στο πρώτο μέρος.

Το βασικό σωματικό χαρακτηριστικό του Αγωνιστή είναι το βαθύ τραύμα στο κεφάλι, ένα τραύμα που επιφέρει άμεσα τον θάνατο. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν σωματοποιεί τον πόνο του. Βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, μοιάζει μάλιστα με νεκρό που διαρκώς επανέρχεται και έχει τη δυνατότητα να ταλαντεύεται σαν να τον παρασύρει ο άνεμος. Ο Αγωνιστής χαρακτηρίζεται από την αντοχή απέναντι στον πόνο. Ένα βασικό χαρακτηριστικό του είναι η άργητα· άργητα στον λόγο, στην κίνηση και κατηγορείται ακόμα και για άργητα στη σκέψη. Περιγράφει τον θάνατο ως βύθιση και βουλιάζει σε αυτόν παραμένοντας για μεγάλα διαστήματα ακίνητος. Η συγκίνηση αλλοιώνει τη φωνή του, όταν μερακλώνει για την πατρίδα. Κλείνει η φωνή του, και

[22] Βασίλης Ζιώγας, *Το μπουκάλι*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σκηνοθεσία Νίκος Αρμάος, Θεατρική Περίοδος 1986-1987, Βασιλικό Θέατρο [χ.σ.].

[23] Βάνα Χαραλαμπίδου, «Ζούμε εγκλωβισμένοι στο μπουκάλι του συστήματος», εφημ. *Θεσσαλονίκη*, 31 Μαρτίου 1987.

αδυνατεί να ολοκληρώσει τις λέξεις. Χρησιμοποιεί μέσα στον πατριωτικό οίστρο του δεκαπεντασύλλαβο στίχο αλλά και τραγούδι. Το πρώτο μέρος, εκτός από τα δύο μέρη δεκαπεντασύλλαβου, είναι καθαρή πρόζα.

Στο δεύτερο μέρος, τα πρόσωπα εμφανίζονται διαδοχικά με κίνηση χωρίς λόγο, με πρόζα ή με αφήγηση, διαφοροποιώντας ουσιαστικά τη δυναμική του έργου. Στην πρώτη σκηνή του δεύτερου μέρους τα πρόσωπα (Νότης Μπότσαρης, Μεσολογγίτισες, Σημαιοφόρος, Αγωνιστής) δίνουν πληροφορίες για την έκβαση του Αγώνα και για την προδοσία, με πρόζα. Αντιθέτως, τα πρόσωπα στην πρώτη εικόνα του δεύτερου μέρους (Γυναίκα, Γέρος, Παιδί, Παιδοκτόνος) εκτελούν δράσεις. Η λεπτομερώς καταγεγραμμένη κίνηση, η βιαιότητα και το αποτέλεσμά της υποστηρίζονται από ελάχιστες περιγραφές που χρωματίζουν και μεταβάλλουν το ύφος με ελάχιστες φράσεις που προφέρονται από τον Παιδοκτόνο. Οι Άγγελοι εκτελούν δράσεις χωρίς καμία έκφραση, χωρίς κανένα συναίσθημα. Η Παρθένος επιδίδεται σε ένα εκτενές αφηγηματικό μονολογικό μέρος, το οποίο μόνο στο τέλος χρωματίζεται με θλίψη από τον τρόπο που κάθεται, σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα. Ο Σημαιοφόρος επίσης ακολουθεί έναν αφηγηματικό μονόλογο, με τη διαφορά ότι τα τραύματά του τον αναγκάζουν και αυτόν να σέρνεται.

Τον τρόπο της αφήγησης ακολουθεί και ο Κίτσος Τζαβέλας, ο οποίος δείχνει τη φρίκη του μόνο όταν αγναντεύει το Μεσολόγγι. Οι σκηνές του Τούρκου με την Παρθένο και των τριών κεντρικών ηρώων είναι καθαρές σκηνές πρόζας με ακριβείς περιγραφές κινήσεων και συναισθημάτων. Αυτές οι διαφορετικές δυναμικές στον λόγο και στην κίνηση δημιουργούν μια εναλλαγή μεταξύ ταύτισης και αποστασιοποίησης, σε ένα περιβάλλον που ήδη δηλώνεται ως κλειστό, αποστασιοποιημένο, νεκρικό.

Η πρώτη παρουσίαση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 6 Απριλίου του 1979, στο Θεατρικό Εργαστήρι, με τη θεατρική ομάδα του συγγραφέα, σε μια πειραματική παράσταση[24] που ανέβηκε με τη σκηνοθεσία και τον σκηνικό διάκοσμο του Γιάννη Μιγάδη, και τους: Δημήτρη Αντωνιάδη, Νικήτα Αστρινάκη, Ντίνο Αυγουστίδη, Γιούλη Δαμβέργη, Στέλιο Δρίβα, Θανάση Κάτσικα, Ελβίρα Πουλιανού.[25] Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία το νεολαιίστικο κίνημα που αναπτύχθηκε στη δικτατορία αρχίζει να μεταβάλλεται και να δίνει τη θέση του στην απομυθοποίηση των «συντρόφων» και του εαυτού.[26]

Το 1978 ο Ζιώγας έγραψε ένα παντομιμικό έργο για έναν ηθοποιό με τον τίτλο *Το στριπτίζ του τσολιά*, το οποίο ανέβηκε στο φεστιβάλ της ΚΝΕ.[27] Πρόκειται για ένα έργο μιας σελίδας που δεν έχει εκδοθεί. Στη σκηνή εμφανιζόταν ένας τσολιάς, ενώ από ένα πιάνο ακούγονταν διάφορες μουσικές που εναλλάσσονταν ανάλογα με τις αλλαγές του ηθοποιού. Ο τσολιάς έβγαζε τη στολή του και αποκαλυπτόταν ότι φορούσε κάτω ένα φράκο που τον μεταμόρφωνε σε Πρώσο στρατηγό. Με τον ίδιο τρόπο ο ηθοποιός συνέχιζε να αλλάζει στολές και κάθε φορά που πετούσε τη μία εμφανιζόταν με μια άλλη, ενός διαφορετικού στρατηγού: ενός Γάλλου, ενός Άγγλου, ενός Αμερικάνου. Στο τέλος, πετώντας όλες τις στολές έμενε στη σκηνή ένας σκελετός, σαν η ουσία της μάχης να έδενε τον εκάστοτε στρατιωτικό με μία κοινή αποστολή διεκδίκησης, αλλά και με μία αναπόφευκτα κοινή μοίρα που καθορίζεται από τον πόλεμο. Το έργο, εκείνη την περίοδο, στο φεστιβάλ της ΚΝΕ διαβάστηκε με στρατευμένη οπτική: Οι ξένοι στρατιώτες είναι αυτοί που επιβάλλονται στην Ελλάδα και «τρώνε» τον τσολιά. Με όποιον τρόπο και να ερμηνεύσουμε την αλλαγή των προσώπων στον συγκεκριμένο παντομιμικό σχεδιασμό, μπορούμε να ανιχνεύσουμε ψήγματα από το νόημα του *Μπουκαλιού*, κυρίως ως προς την ανάπτυξη της εμπλοκής των κεντρικών ηρώων σε έναν στόχο που τους συνδέει ως μονόδρομος με τον θάνατο.

[24] Χαραλαμπίδου, *ό.π.*

[25] Ζιώγας, *Το μπουκάλι*.

[26] Μπάμπης Δερμιτζάκης, «Τρεις νεοέλληνες λογοτέχνες: Μάριος Χάκκας, Φαίδωνας Ταμβακάκης, Βασίλης Ζιώγας», *Λέξημα*, 3 Νοεμβρίου 2007, http://lexima.gr/lxm/read-1304.html [8/6/2022].

[27] Προφορική μαρτυρία του καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακου.

Και στην περίπτωση του Μήτσου Ευθυμιάδη εντοπίζουμε την ιδεολογική χρήση της ιστορίας της περιόδου που εξετάζουμε. *Οι προστάτες*, έργο με το οποίο κάνει την εμφάνισή του ο συγγραφέας το 1975, είναι ένα κείμενο με συγκεκριμένη πολιτική οπτική, το οποίο λειτουργεί ως απομυθοποίηση του '21, ίσως και ως επιστέγασμα των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη, που παρουσιάζεται με τη σύγχρονη δομή του θεατρικού έργου, πολύ περισσότερο, δε, σχεδιασμένο ως σπονδυλωτό θέαμα δύο πράξεων, με σατιρικές σκηνές, εναλλαγές σκηνών και ατμόσφαιρας από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Ο πολιτικοποιημένος Ευθυμιάδης με τους *Προστάτες* παίρνει θέση συνδέοντας το ιστορικό παρελθόν με τη σύγχρονή του εποχή και επιλέγει βιβλιογραφικές πηγές αριστερών ιστορικών, όπως του Κορδάτου και του Σταματόπουλου.[28] Διαβάζουμε σε συνέντευξή του:

> Η απάτη και η βία της άρχουσας αστικής τάξης, η συνεργασία της με το ξένο κεφάλαιο όπως και η εξάρτηση της Ελλάδας από τους «Προστάτες» φίλους ή συμμάχους, με στόχο την από κάθε πλευρά καταπίεση του λαού μας όχι μόνον υπάρχουν, αλλά με τον χρόνο εμφανίζονται όλο και οξύτερες, καθώς ο λαός μας παλεύει ενάντια στον ιμπεριαλισμό.[29]

Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στον στίχο του Ανδρέα Κάλβου «Παρά προστάτας νάχωμεν» από τα *Λυρικά*, Ωδή έκτη, *Αι Ευχαί*.[30]

Η επιτυχία του Καμπανέλλη με το έργο του *Το μεγάλο μας τσίρκο*, που στη μορφή του θύμιζε το *1789* της Αριάν Μνουσκίν,[31] επηρέασε και τον Μήτσο Ευθυμιάδη. Όπως *Το μεγάλο μας τσίρκο*, έτσι και οι *Προστάτες* είναι ένα έργο με αποσπασματική μορφή.

Πρόκειται για ένα κείμενο με συνθετικές σκηνές που δεν αριθμούνται ανάμεσα στις δύο πράξεις, το οποίο φέρει στοιχεία και από το θέατρο Ντοκουμέντο αλλά και από το λαϊκό θέατρο, ένα έργο που φέρει την ιστορική περίοδο σε συνομιλία με τη σύγχρονη εποχή. Γραμμένο σε πεζό λόγο αναπτύσσεται κυρίως με ρίμες, που εντείνουν και τη λαϊκότητα του κειμένου με στόχο την ανάδειξη μιας λαϊκής μορφής θεάτρου, αλλά και του κωμικού υπόβαθρού του. Είναι άξιος μελέτης ο χειρισμός των συνόλων των προσώπων του από την πλευρά του συγγραφέα.

Στην πινακοθήκη των προσώπων του Ευθυμιάδη προελαύνουν διπλωμάτες, κοτζαμπάσηδες, τσιφλικάδες, πολιτικάντηδες, γραφειοκράτες, πρόσωπα ιστορικά, υποταγμένοι στις προσταγές των Μεγάλων Δυνάμεων, των τραπεζιτών και των κεφαλαίων τους.[32] Στον αντίποδα, σε μικρότερη κλίμακα ως ένδειξη του παραγκωνισμού τους στέκονται οι αγωνιστές και ο ανήμπορος λαός. Δραματικός χώρος και χρόνος είναι ρευστά, όπως και το δραματικό είδος. Στη σύνθεση του Ευθυμιάδη όλα συντελούν στην ανάδειξη ενός θεάματος που επανεξετάζει την εποχή, με τον μεγεθυντικό φακό της πολιτικής κατεύθυνσης. Την ιστορική αληθοφάνεια υποστηρίζει αλλά και υπονομεύει ταυτόχρονα η σύνθεση ενός θεάτρου εν θεάτρω, με ένα διαρκές παιχνίδι ρόλων[33] και με τη χρήση μιας γελοιογραφικής παρουσίασης των «αρνητικών» χαρακτήρων, των «κακών» της Ιστορίας.

---

[28] Γιάννης Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της επαναστάσεως του 1821*, Συλλογή, Αθήνα 2008· Τάκης Σταματόπουλος, *Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός χωρίς θρύλο*, Κάλβος, Αθήνα 1974.

[29] Ελένη Σπανοπούλου, «Οι *Προστάτες* του Μ. Ευθυμιάδη στο Θέατρο Τέχνης. Συνέντευξη με τον συγγραφέα», εφημ. *Η Αυγή*, 19 Οκτωβρίου 1975.

[30] Κωνστάντζα Γεωργακάκη, «Σπονδυλωτά θεάματα της μεταπολίτευσης: "Παίζοντας" με την Ιστορία», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 251-266.

[31] Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το μεγάλο μας τσίρκο», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. ΙΙ Ελληνικό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, σ. 98.

[32] Θυμέλη, «Προστάτες: ένα έργο που πρέπει να δουν όλοι», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 20 Νοεμβρίου 1975.

[33] Βασικά στοιχεία της έννοιας του «θεάτρου εν θεάτρω» βλ. στο οικείο λήμμα του Patrice Pavis, *Λεξικό τον*

Πρόκειται για ένα παιχνίδι ρόλων κλειστό, το οποίο καθορίζεται από σαφέστατες διδασκαλίες για την κίνηση, το ύφος, τη λειτουργία των μεγάλων συνόλων, την αλλαγή σκηνών, ακόμα και τη χρήση των ήχων. Ο Ευθυμιάδης έχει σημειώσει ακόμα και τις δυναμικές. Σε αυτό το παιχνίδι ρόλων οι ηθοποιοί λειτουργούν κυρίως με τεχνικές αποστασιοποίησης που ορίζονται από τον συγγραφέα και αφορούν και το ύφος του κειμένου αλλά και το ύφος της υπόκρισης, τα διαφορετικά είδη θεάτρου που διαρκώς μεταβάλλουν τη ροή, αλλά και τις εμβόλιμες αλλαγές, τις μετακινήσεις και τα τραγούδια. Τα σκηνικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται με τέτοιον τρόπο, ώστε να μεγεθυνθούν όλα τα σκηνικά ευρήματα που δεν αποτελούν σκηνοθετική επιλογή αλλά συγγραφική.

Σε ένα πλαίσιο που εστιάζει στην ιδιοτέλεια μεταξύ κοτζαμπάσηδων, Μεγάλων Δυνάμεων, Εκκλησίας, οι φιγούρες σημαντικών προσωπικοτήτων της εποχής, όπως ο Μαυροκορδάτος και ο Παλαιών Πατρών Γερμανός, παρουσιάζονται ως καρικατούρες.

Στην Α΄ πράξη αυτού του θεάτρου εν θεάτρω μας εισάγει ένας ηθοποιός που βγαίνει ως αφηγητής και παρουσιάζει όλη τη θεματική του έργου σε λίγες γραμμές.[34]

Ο Ευθυμιάδης έχει φροντίσει να καταγράψει λεπτομερώς την κίνηση του πλήθους των προσώπων στη σκηνή, τις εισόδους, τις εξόδους και το ύφος της υποκριτικής γραμμής. Από τις πρώτες σελίδες, λοιπόν, του έργου εμφανίζονται οι Κοτζαμπάσηδες που δέρνουν τον λαό και εκτελούν,[35] ενώ η Εκκλησία δηλώνει ρητά πως αδιαφορεί για την Ελλάδα. [36]

Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός και ο Μητροπολίτης μιλούν επικριτικά για τον Παπαφλέσσα, που ξεσηκώνει τον λαό να επαναστατήσει, με κίνδυνο να χάσει η Εκκλησία τα προνόμια και την περιουσία της.[37] Όταν η σκηνή αλλάζει και βρισκόμαστε στη συνέλευση της Ζαράκοβας, ο Πονηρόπουλος είναι το πρώτο πρόσωπο που ζητάει ευκρινώς η εξουσία να περάσει στην ολιγαρχία και να απομακρυνθούν οι αγωνιστές από τις θέσεις εξουσίας.[38] Οι Μεγάλες Δυνάμεις εμφανίζονται σε ένα είδος ιντερλούδιου στο οποίο κατονομάζονται συμφέροντα και βλέψεις.[39] Το πλαίσιο των αποφάσεων ενισχύεται με το γνωστό παιχνίδι του παπά με τα τραπουλόχαρτα.[40]

Οι πολεμιστές ζητούν Εθνική Συνέλευση και απειλούν με τα όπλα, φέρνοντας τους Κοτζαμπάσηδες σε δύσκολη θέση.[41] Η λύση φαίνεται να έρχεται με τον Μέτερνιχ, ο οποίος μιλάει στην καθαρεύουσα, σε πεζό λόγο, και διατάζει την παύση κάθε ανατρεπτικής - επαναστατικής προσπάθειας στην Ευρώπη, συντονίζοντας τον Καποδίστρια ως φερέφωνο του Τσάρου, αλλά και τις υπόλοιπες χώρες των Μεγάλων Δυνάμεων.

Όλες οι πλευρές ζητούν την εξουσία, όταν οδηγούμαστε στη συνέλευση της Επιδαύρου, όπου πάλι πρωτοστατεί ο Πονηρόπουλος, ο οποίος γίνεται και βουλευτής. Συγκροτούνται το Εκτελεστικό και το Βουλευτικό Σώμα και, ενώ μοιράζονται τα χαρτοφυλάκια του Εκτελεστικού, εμφανίζεται ο Μαυροκορδάτος που ζητάει «πλήρη υποταγή εις την διοίκησιν»![42] Εμφανίζεται και ο Μπαλής, εκπρόσωπος των ιδεών της Αριστεράς, και πέφτει το σύρμα για τον κομμουνιστικό κίνδυνο εν όψει,

---

Θεάτρου (μετ. Αγνή Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 217. Για μια εμπεριστατωμένη θεωρητική διερεύνηση του θέματος βλ. Gerhard Fischer – Bernhard Greiner (επιμ.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, Rodopi B.V. Amsterdam-New York 2007.

[34] Μήτσος Ευθυμιάδης, *Οι προστάτες*, *Ο Φώντας*, *Το υπόστεγο*, *Ψόφιοι κοριοί*, Αστάρτη, Αθήνα 2009, σ. 9.

[35] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 11.

[36] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 14.

[37] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 15-16.

[38] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 22-23.

[39] Λίλα Μαράκα, «Οι Μεγάλες Δυνάμεις: διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Συγκριτική μελέτη παραδειγμάτων από το γερμανικό και το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Θέατρο και δράμα: μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματουργία*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 378.

[40] Ευθυμιάδης, *Οι προστάτες*, *Ο Φώντας*, *Το υπόστεγο*, *Ψόφιοι κοριοί*, σ. 27-28.

[41] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 29.

[42] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 35.

με ένα υπονοούμενο μεταφοράς των δεδομένων στον χρόνο. Αυτές οι συγχρονικές αναφορές επαναλαμβάνονται δυο τρεις φορές στο κείμενο, για παράδειγμα, με την αναφορά στην Αμερική και στον ρόλο που θα παίξει στο μέλλον ή με την αναφορά στο κόμμα της Νέας Δημοκρατίας.[43]

Σέρνονται στο δικαστήριο οι Καραϊσκάκης και Ανδρούτσος, οι οποίοι δικάζονται με την εσχάτη των ποινών και είναι έτοιμοι να ζητήσουν προστασία. Αρχίζει η αναζήτηση μονάρχη και στα πάρε δώσε μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας οι εκπρόσωποι πιάνονται στα χέρια.

Στη Β΄ πράξη υπογραμμίζεται, με σατιρικό χαρακτήρα, η στενή σχέση της Αγγλίας με τον γόη, μπήχτη και βαρβάτο Μαυροκορδάτο μέσα από ένα παράξενο και κωμικό ζευγάρωμα.[44] Η Αγγλία παρουσιάζεται ως ξερακιανή γεροντοκόρη, ο Μαυροκορδάτος τη φλερτάρει και το ζευγάρι επιδίδεται σε ένα κρυφτούλι. [45] Πάνω στο φλερτ πέφτει η ιδέα των δανείων και αναπτύσσεται η σκηνή των τραπεζιτών, η οποία κορυφώνεται με την κοροϊδία έναντι των Γραικών.[46]

Στην Τρίτη Εθνοσυνέλευση πέφτει το Μεσολόγγι, και οι Μεγάλες Δυνάμεις συνεχίζουν στον σκοπό τους.

Ανάμεσα στα πρόσωπα που εμφανίζονται αρκετά στη Β΄ πράξη, εκτός από τους Κοτζαμπάσηδες, τις ξένες δυνάμεις και τον Μαυροκορδάτο, είναι ο Κόχραν και ο Κωλέττης. Κάποια στιγμή φτάνει η είδηση της πτώσης του Καραϊσκάκη και ξεκινάει η Τέταρτη Εθνοσυνέλευση στην Τροιζήνα. Οι στρατιώτες είναι εκείνοι που μιλούν για τα δεινά της πατρίδας. Τότε εμφανίζεται ξανά ο αφηγητής και, απευθυνόμενος στο κοινό, αναλύει τον ρόλο που έπαιξαν και οι τσιφλικάδες και οι Άγγλοι στην υπόθεση της Ελλάδας. Η Αμερική αναφέρεται ως ο προστάτης που θα αναλάβει την Ελλάδα, μετά την Αγγλία.[47]

Το έργο κλείνει με την Αγγλία, που εμφανίζεται να κρατάει αγκαζέ μια γελοιογραφική εκδοχή του Όθωνα, και ο Λαός τραγουδάει: «Πέτυχε η επανάστασή μας κι έφτασε η νεκρανάστασή μας όπως γράφει κι η Ιστορία στα μαθητικά βιβλία».[48]

Από το σύνολο του κειμένου διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας έχει φροντίσει με τις διδασκαλίες του να θέσει ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο και για τις ερμηνείες αλλά και για τη σκηνοθεσία του έργου του.

Λόγω του πολυπληθούς θιάσου και των απαραίτητων αλλαγών ρόλων, ο συγγραφέας καταγράφει λεπτομερώς την κίνηση εισόδων και εξόδων των προσώπων. Αυτού του τύπου η δράση, η κίνηση για την αλλαγή, φαίνεται πως έχει σχεδιαστεί ανάλογα με τον χρόνο που είναι απαραίτητος για τις αλλαγές σκηνών και ρόλων. Επίσης, ο σχεδιασμός των εμπλοκών και των καβγάδων είναι απολύτως ακριβής και κάθε φορά ολοκληρώνεται με μία εικόνα.

Βλέπουμε οδηγίες τόσο για την ένταση όσο και για τη μεταβολή της φωνής, για τον τρόπο που οι φωνές αλλάζουν σε τραγούδι. Σε κάποια σημεία η φωνή των ηθοποιών επιβάλλεται να αλλάξει, να κοπεί, εξαιτίας του σωματικού πόνου που έχει προκληθεί από τις σκηνές βίας και έντασης.

Τα αντικείμενα (κουδούνες, σφυριά, τραπουλόχαρτα, ξίφη, κουμπούρια, τσουβάλια, κούκλες, κόκαλα, χαλιά, φανάρια) και η χρήση τους από τις διαφορετικές ομάδες των ηθοποιών καθορίζουν και την κίνηση και τον τρόπο ερμηνείας.

---

[43] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 37.

[44] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 58.

[45] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 52.

[46] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 62.

[47] Ευθυμιάδης, *ό.π.*, σ. 76. Βλ. επίσης Παρασκευή Γιαννοπούλου, «Το πολιτικό θέατρο στη Μεταπολίτευση: Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 317-329.

[48] Ευθυμιάδης, *Οι προστάτες*, *Ο Φώντας*, *Το υπόστεγο*, *Ψόφιοι κοριοί*, σ. 78.

Σημειώνονται με λεπτομέρεια οι αλλαγές του φωτισμού όταν αυτές προσδιορίζουν αλλαγές δράσης, εικόνων ή ολόκληρων σκηνών.

Μέσα από διαφορετικά μουσικά και κινησιολογικά σχήματα ενδυναμώνεται το ελληνικό στοιχείο ως προς τις διαφορές του με το ευρωπαϊκό.

Συχνά οι αλλαγές των σκηνών και η εμφάνιση των νέων προσώπων πραγματοποιούνται με χορό και τραγούδι.

Οι προστάτες ανέβηκαν το 1975 στο Θέατρο Τέχνης με την εμβληματική, για την εποχή, σκηνοθεσία του Γιώργου Λαζάνη. Τη σκηνογραφία έκανε ο Δαμιανός Ζαρίφης και τη μουσική συνέθεσε ο Χρήστος Λεοντής. Στην παράσταση έπαιξαν οι Γιώργος Αρμένης, Ανδρέας Γαλανόπουλος, Όλγα Δαμάνη, Γιάννης Δεγαΐτης, Πάνος Ζαχαρόπουλος, Στέφανος Κοτσίκος, Τάκης Μαργαρίτης, Θόδωρος Μπογιατζής, Βασίλης Παπαβασιλείου, Μελίνα Παπανέστορα, Βάνα Παρθενιάδου, Αννίτα Σαντοριναίου, Σπύρος Σταυρινίδης, Κώστας Τσαπέκος, Ράσμυ Τσόπελα, Στάθης Βούτος, Όλια Λαζαρίδου, Βασίλης Κοεμτζής κ.ά.

Η παράσταση ξεχώρισε τόσο για τον ιδιόμορφο χαρακτήρα του κειμένου όσο και για τις σκηνοθετικές επιλογές. Χαρακτηριστική ήταν η σκηνογραφία με τις χρωματικές εναλλαγές που ενδυνάμωσαν το ύφος του κειμένου.[49]

Η αποδοχή της παράστασης από τους κριτικούς επικυρώνει τον καθαρά πολιτικό χαρακτήρα της καθώς οι κριτικοί που προέρχονται από τον χώρο της Αριστεράς επιδοκιμάζουν ως προς το σύνολό τους το κείμενο και την παράσταση, ενώ οι κριτικοί που προέρχονται από τον χώρο της Δεξιάς αντιδρούν, κυρίως ως προς τον χειρισμό της Ιστορίας από τον συγγραφέα. Ψάχνοντας για μια ισορροπητική γραμμή ως προς τις καλλιτεχνικές επιλογές που ενδυναμώνονται από τις πολιτικές επιλογές μπορούμε να ανατρέξουμε σε μια κριτική του Τακόπουλου:

> Οι απομυθοποιήσεις γίνονται τόσο εύκολα όσο οι μυθοποιήσεις. Αλλά γι' αυτό ίσως οι αντιμύθοι μάς χρειάζονται περισσότερο από τους μύθους, άσχετα αν δημιουργούν άλλους μεταμύθους. Ο κίνδυνος έγκειται κυρίως στις περιπτώσεις που η «απομυθοποίησις» γίνεται βάσει ενός άλλου «παραμύθου» [...].[50]

Το έργο ανέβηκε και το 1981 από το Θεσσαλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, με σκηνικά και κοστούμια του Γιάννη Κύρου και μουσική του Χρήστου Λεοντή.

Εξετάζοντας και τα δύο έργα παράλληλα διαπιστώνουμε πως, αν και με διαφορετικό αντικειμενικό σκοπό για κάθε συγγραφέα, και τα δύο εκτείνονται στον χρόνο χρησιμοποιώντας την Επανάσταση ως σημείο εκκίνησης για να δηλώσουν την εκάστοτε παρούσα και αναλλοίωτη πραγματικότητα, ή έστω μια επαναλαμβανόμενη πραγματικότητα. Και τα δύο απομακρύνονται από ένα ρεαλιστικό πλαίσιο σημασιοδότησης και ερμηνειών, και προσδιορίζονται από τον απόλυτο σχεδιασμό ως προς τα σημεία που αφορούν το ανέβασμα του έργου στη σκηνή.

---

[49] «Ο Δαμιανός Ζαρίφης στο Θέατρο Τέχνης. Ένας νέος ενδυματολόγος παίζει με τα χρώματα», εφημ. *Η Καθημερινή*, 5 Δεκεμβρίου 1975.

[50] Πάρις Τακόπουλος, *Τα Κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα 2002, σ. 69.

Έρωτας στα χρόνια της Επανάστασης: Θεατρικά προσωπεία της Μαντώς Μαυρογένους

Βαρβάρα Γεωργοπούλου
vargeorg@uop.gr, vargeorg@theatre.uoa.gr

Abstract

The presentation refers to the theatrical transfer of the life and the heroine's action of the Greek Revolution Manto Mavrogenous, focusing on the play with the same name by Georgios Roussos.

The play centered on Mavrogenous gives a mural of the Greek Revolution with the aim of capturing the heroine's relations with the important figures of the struggle and of highlighting her contribution to the outcome of the Revolution.

Special emphasis is given to her love affair with Prince Dim. Ypsilantis, which ends ingloriously condemned by the internal confrontations of political parties. The play, starting with the theatrical performance in the year it was written (1959), will be the occasion for a rich reception both theatrical and cinematographic.

Η Ελληνική Επανάσταση του 1821, το μεγαλύτερο ιστορικό γεγονός της νεότερης Ελλάδας, άφησε, όπως ήταν αναμενόμενο, έντονο το αποτύπωμά της τόσο στο θέατρο της εποχής εκείνης[1] όσο και στο μεταγενέστερο, στην Ελλάδα[2] και στην Ευρώπη.[3] Άλλωστε με την Επανάσταση γεννιέται η νέα ελληνική σκηνή, σύμφωνα με τον ιστορικό του θεάτρου μας Γ. Σιδέρη.

Η δράση των γυναικών στον Εθνικοαπελευθερωτικό Αγώνα είναι σε γενικές γραμμές αγνοημένη ή και παραποιημένη από την επίσημη ιστοριογραφία.[4] Τις αυθεντικότερες μαρτυρίες τις έχουμε από το δημοτικό τραγούδι, ενώ από τους ποιητές μας ο Διον. Σολωμός αποτύπωσε με ιδιαίτερη δύναμη και λυρισμό τη θυσία τους στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Ξένοι περισσότερο παρά Έλληνες, ιστορικοί και περιηγητές της εποχής αφιέρωσαν λαμπρές σελίδες στην Ελληνίδα αγωνίστρια. Βασικές μαρτυρίες της φιλοπατρίας και του ηρωισμού των Ελληνίδων παρέχουν αυτόπτες μάρτυρες, ποιητές, συγγραφείς, φιλέλληνες αγωνιστές, ιστοριογράφοι και ζωγράφοι. Το 1933 η εκπαιδευτικός και φεμινίστρια Σωτηρία Αλιμπέρτη, έχοντας στο ενεργητικό της πλούσιο εθνικό και κοινωνικό έργο, μας έδωσε μια πρώτη συστηματική ιστορική μαρτυρία για την προσφορά των γυναικών συνδεόμενη με τον χώρο δράσης τους.[5] Άγνωστες Ελληνίδες στάθηκαν ηρωικά στο πλευρό των αγωνιστών ως σύζυγοι, αδελφές, μανάδες, ενώ άλλες γνωστότερες από ηγετικές θέσεις ως καπετάνισσες ή αγωνίστριες πρωτοστάτησαν στον Αγώνα.

Η Μαντώ Μαυρογένους κατέχει ξεχωριστή θέση στο πάνθεο των ηρώων του 1821 εξαιτίας του φύλου της, της αριστοκρατικής της καταγωγής, του φλογερού της χαρακτήρα και της θυελλώδους και ανεπίδοτης σχέσης της με τον νεαρό πρίγκιπα Δημήτριο Υψηλάντη, ο οποίος από τον Ιούνιο του 1821 είχε έρθει στην Ελλάδα ως εκπρόσωπος του αδελφού του Αλέξανδρου. Η Μαντώ μόλις ξέσπασε η Επανάσταση έφυγε από την Τεργέστη, όπου ζούσε με την οικογένειά της, και πήγε στην ιδιαίτερη πατρίδα της, τη Μύκονο, όπου έλαβε μέρος στην αντίσταση των συμπατριωτών της κατά των Τούρκων. Η παρουσία της στον ελληνικό χώρο εκείνη την εποχή ωφέλησε σημαντικά τον Αγώνα, και το όνομά της έγινε θρυλικό στους φιλελληνικούς κύκλους της Ευρώπης.[6] Ντυμένη ευρωπαϊκά, μορφωμένη, διαθέτοντας φλογερή ιδιοσυγκρασία και μην κρύβοντας τον έρωτά της, σε μια Ελλάδα γεμάτη ρακένδυτους πολεμιστές και επιτήδειους πολιτικάντηδες, προκαλούσε τα ήθη της εποχής, γεγονός που εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο οι πολιτικοί αντίπαλοι του Υψηλάντη. Θύμα λοιπόν της πολιτικής συγκυρίας, η νεαρή Μαντώ, αφού θα διαθέσει στον Αγώνα όλη της την περιουσία, θα εισπράξει όλη την αχαριστία και τη σκληρότητα των συμπατριωτών της πεθαίνοντας μόνη της και πάμφτωχη, αρνούμενη κατηγορηματικά ως υποτιμητικούς τους αβάσιμους τίτλους της «χήρας» ή της «απομάχου», που θα της εξασφάλιζαν μια μικρή σύνταξη.[7] Πολιτική λοιπόν και έρωτας στο πρόσωπο της Μαυρογένους συνδέονται για μία ακόμη φορά, αναδεικνύοντας το αδύνατον της συνύπαρξής τους σε οριακές εποχές.

Εντυπωσιακή υπήρξε η αποσιώπηση της πολεμικής δράσης της Μαντώς εκ μέρους των Ελλήνων ιστορικών και απομνημονευματογράφων της εποχής και των αμέσως μεταγενέστερων, εκτός από τον Φαναριώτη Νικ. Δραγούμη.[8]

---

[1] Γ. Σιδέρης, «Το Εικοσιένα και το θέατρο», *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στο 1821) 88 (1970), σ. 151-191.

[2] Β. Πούχνερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», *Διάλογοι και Διαλογισμοί*, Χατζηνικολή, Αθήνα 2000, σ. 147-237.

[3] Β. Πούχνερ, «Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο», *Ανιχνεύοντας την θεατρική παράδοση*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 256-301.

[4] Για το θέμα βλ. Λ. Νικολάου-Σμοκοβίτη, «Η συμβολή της γυναίκας στην επανάσταση», *Παρνασσός* 29 (1987), σ. 41-42.

[5] Σ. Αλιμπέρτη, *Αι ηρωίδες της ελληνικής επαναστάσεως*, Ήλεκτρον, Αθήνα 2021.

[6] Για την προσωπικότητα και τη δράση της ηρωίδας βλ. Α. Πρασσά, «Μαντώ Μαυρογένους (1796-1840), Η ρομαντική πατριώτισσα», *Οι αγωνίστριες του 1821*, Περισκόπιο, Αθήνα 2010, σ. 62-79.

[7] Πρασσά, *ό.π.*, σ. 76-77.

[8] Σημειώνουμε ότι η αναφορά του Ν. Δραγούμη στην ηρωίδα είναι πολύ σύντομη και αφορά την παρουσία της στην Γ΄ Εθνική Συνέλευση της Τροιζήνας. Ν. Δραγούμης, *Ιστορικαί Αναμνήσεις*, τόμ. Α΄, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1973, σ. 48.

Στο πλαίσιο αυτό της γενικότερης αδιαφορίας ερμηνεύεται πιθανόν και η απουσία σχετικών θεατρικών έργων για την ηρωίδα, αν και η πολυκύμαντη ζωή της, δημόσια και ιδιωτική, πρόσφερε έναν πλούσιο δραματικό πυρήνα.

Ωστόσο αξίζει να αναφέρουμε μια πρώιμη, γύρω στο 1930, απόπειρα, η οποία παρέμεινε αθησαύριστη μέχρι τώρα, τη *Μαντώ Μαυρογένους* του Κεφαλονίτη συγγραφέα Ν. Λιβαδά.[9] Ο συγγραφέας έχει κατ' επανάληψη αναζητήσει στο μυθικό και ιστορικό παρελθόν την έμπνευσή του. Η Μαντω Μαυρογένους κρίνεται κατάλληλη από τον συγγραφέα για να ανταποκριθεί στο αίτημα του Λυκείου των Ελληνίδων που του «εζήτησεν ένα έργον ηθικοπλαστικόν», όπως γράφει ο ίδιος στο σύντομο εισαγωγικό σημείωμα. Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε για τη θεατρική δραστηριότητα του Λυκείου, το έργο τελικά δεν πρέπει να παρουσιάστηκε.[10] Επιπλέον, δεν φέρει χρονολογική ένδειξη. Μπορούμε να υποθέσουμε ως πιθανή χρονολόγηση το 1930, επειδή σύμφωνα με το εξώφυλλο το έργο υποβλήθηκε συγχρόνως και στον Διαγωνισμό της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων ο οποίος πραγματοποιήθηκε τη χρονιά αυτή. Ωστόσο δεν περιλαμβάνεται στην καταγραφή των υποβληθέντων έργων.[11] Σύμφωνα με τη μαρτυρία του συγγραφέα, το έργο σέβεται απόλυτα την ιστορία και, μάλιστα, παραθέτει και τις πηγές από τις οποίες άντλησε το υλικό του.[12] Ο Λιβαδάς, τονίζοντας υπερβολικά τον πατριωτισμό και την αυταπάρνηση της ηρωίδας του, αδικεί τη θηλυκή της υπόσταση.[13] Είναι ωστόσο αξιοσημείωτη η κρίση του συγγραφέα ότι «πρόκειται για μια γυναίκα πολυαδικημένη».[14]

Τον χαρακτηρισμό αυτόν, ο οποίος ανταποκρίνεται στις ιστορικές μαρτυρίες, φαίνεται να αποδέχεται απόλυτα ο Γιώργος Ρούσσος, όπως γίνεται εμφανές από τον τίτλο του δικού του έργου, *Μαντώ Μαυρογένους, η μεγάλη γελασμένη*,[15] το οποίο γράφει τριάντα περίπου χρόνια μετά τον Λιβαδά, το 1959. Ο συγγραφέας, εκφράζοντας τον θαυμασμό του «για την θαυμαστή αυτή γυναίκα», ομολογεί ότι έναυσμα και κύριο κίνητρο «για να αναπλάσει την μορφή της μεγάλης γελασμένης» ήταν η έκκληση της Μαντώς «προς τις παρισινές Κυρίες» (σ. 212) για στήριξη της Επανάστασης.[16]

Δώδεκα εικόνες δίνουν έναν έγχρωμο πίνακα της Επανάστασης, όπου παρελαύνουν γνωστές προσωπικότητες του Αγώνα, οι οποίες ανήκουν σε όλες τις παρατάξεις και τα κοινωνικά στρώματα: πρίγκιπες, κληρικοί, φιλικοί, προεστοί, αγωνιστές, Φαναριώτες, φιλέλληνες, ο Δημ. Υψηλάντης, ο Αναγνωσταράς, ο Ξάνθος, ο Κατακουζηνός, ο Θεόδ. Κολοκοτρώνης, η Μπουμπουλίνα, ο Παλαιών

[9] Ν. Λιβαδάς, *Μ. Μαυρογένους, χαρακτήρ εις μέρη δύο*. Το έργο είναι χειρόγραφο, δακτυλογραφημένο και αποτελείται από πενήντα πέντε σελίδες (από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα, ευγενική παραχώρηση στην υπογράφουσα από την κόρη του κ. Ελβίρα Βλάχου-Λιβαδά).

[10] Ελένη Μπόμπου-Πρωτοπαπά, *Το Λύκειο των Ελληνίδων 1911-1991*, Αθήνα 1993.

[11] Κυριακή Πετράκου – Διον. Μουσμούτης, *Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Ergo, Αθήνα 2008.

[12] Δραγούμης, *Ιστορικαί αναμνήσεις*· T. Blancard, *Les Mavroyeni*, Paris 1893.

[13] Για το έργο βλ. Β. Γεωργοπούλου, «Έρωτας στα χρόνια της επανάστασης: *Η Μαντώ Μαυρογένους* του Νικ. Λιβαδά», Πέτρος Πετράτος (επιμ.), *Σύμμικτα Παλλικής*, τόμ. Β΄, Ιακωβάτειος Βιβλιοθήκη Ληξουρίου, Ληξούρι 2019, σ. 339-350.

[14] Λιβαδάς, *Μαντώ Μαυρογένους*, χειρόγραφο.

[15] Αυτός ήταν ο πλήρης τίτλος του έργου. Γ. Ρούσσος, *Μαντώ Μαυρογένους*, *Θέατρο* (Θ. Κρίτα), 1960, σ. 215. Οι αριθμοί των σελίδων στο κυρίως κείμενο παραπέμπουν στο έργο του Ρούσσου.

[16] Ρούσσος, *ό.π.*, σ. 212. Η Μαυρογένους στο πλαίσιο του φιλελληνικού κινήματος έκρινε σκόπιμο να απευθυνθεί προς τις φιλελληνίδες της Γαλλίας και της Αγγλίας ζητώντας τη συνδρομή τους (Πρασσά, *Οι αγωνίστριες του 1821*, σ. 68-70).

Πατρών Γερμανός, ο Παπαφλέσσας, ο Ρεϋμπώ[17] και η ζητιάνα Ψωροκώσταινα.[18]

Την ίδια ποικιλία παρουσιάζουν και οι δραματικοί χώροι: το αρχοντικό των Μαυρογένηδων στην Τεργέστη, το σπίτι της Μαντώς στη Μύκονο, ένα χάνι στο Μοριά, ένα τζαμί στο Άργος, το σπίτι της Μαντώς στ' Ανάπλι, η Εθνοσυνέλευση της Τροιζήνας. Ο δραματικός χρόνος του έργου εκτείνεται από το 1815 μέχρι και το 1832, δηλαδή από πριν την έναρξη της Επανάστασης μέχρι και τον ερχομό του Καποδίστρια.

Στην πρώτη εικόνα, έξι χρόνια πριν την Επανάσταση, προβάλλει το αριστοκρατικό περιβάλλον της Μαντώς στη διάρκεια ενός αποκριάτικου χορού στο αρχοντικό των Μαυρογένηδων. Η ηρωίδα μας, δεχόμενη με δυσφορία απανωτά κομπλιμέντα με χαρακτηρισμούς όπως «bella greca», «λα σπιρτόζα γκρέκα», δείχνει να ασφυκτιά στις συνθήκες της ζωής της και αρνείται την πρόταση γάμου του πρίγκιπα Κατακουζηνού. Ο διάλογος με τον «φλογερό νέο», όπως η ίδια αποκαλεί τον Φιλικό Αθανάσιο Τσακάλωφ, θα φέρει στην επιφάνεια τους προβληματισμούς και τους κρυφούς της πόθους σχετικά με την ιδέα της Επανάστασης, ενώ ο Τσακάλωφ διαπιστώνει με ενθουσιασμό: «Υπάρχει μέσα σας ορμή» (σ. 219). Τα τραγούδια των καρμπονάρων, που πανηγυρίζουν την πτώση του Ναπολέοντα, καλύπτουν τη μουσική του χορού και η επαναστατική τους ιαχή «βίβα λα λιμπερτά» αγγίζει βαθιά τον ψυχισμό της Μαντώς, που αποδοκιμάζει με πάθος τη βία των Αυστριακών ενάντια στους επαναστάτες. Οι συζητήσεις στο αρχοντικό των Μαυρογένηδων περιστρέφονται γύρω από την Επανάσταση και τους επίδοξους αρχηγούς. Η Μαντώ, ακούγοντας για τους αδελφούς Υψηλάντη, εκφράζει ζωηρά την προτίμησή της στον Δημήτρη, που, αντίθετα με τον «γόη των σαλονιών» Αλέξανδρο, είναι χαμηλών τόνων, αλλά φαίνεται να «έχει καρδιά», να κρύβει μια «γοητεία διαφορετική» (σ. 221). Την κρυμμένη αυτή γοητεία του πρίγκιπα η ίδια πρόκειται να αποκαλύψει, με μοιραίες όμως συνέπειες.

Η γνωριμία με σημαίνοντα πρόσωπα της Επανάστασης, την Μπουμπουλίνα και τον Παπαφλέσσα, θα την ενθουσιάσει και, παρόντος του Εμμ. Ξάνθου, θα μυηθεί στην αόρατη αρχή της Φιλικής Εταιρείας. Πιστή στις αρχές της τελευταίας, θα έρθει στην Ελλάδα για να συμβάλει στην προετοιμασία της εθνικής εξέγερσης, την έναρξη της οποίας θα πληροφορηθεί από τον Παπαφλέσσα, τον πληρεξούσιο της Φιλικής Εταιρείας στον Μοριά.

---

[17] Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους Ευρωπαίους Φιλέλληνες που κατά τα δύο πρώτα χρόνια της Επανάστασης ήρθαν στην Ελλάδα να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους. Πήρε μέρος σε πολλές στρατιωτικές επιχειρήσεις και κατέγραψε τις εμπειρίες του στις *Αναμνήσεις* του: Maxime Raybaud, *Memoires sur la Grèce, pour servir a l'histoire de la guerre de l'Indépendance, accompagnes de plans topographiques, avec une introduction historique, par Alph. Rabbe*, Tournachon-Libraire, Παρίσι 1824. Η καταγραφή αυτή συνιστά σημαντική ιστορική πηγή για τα δύο πρώτα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης. Το 1824 ήρθε ξανά στην Ελλάδα ως διοικητής του στρατιωτικού τμήματος της τέταρτης αποστολής. Με τη Μαυρογένους είχαν γνωριστεί στο αρχοντικό της στη Μύκονο το 1822. Τον είχε εντυπωσιάσει με τον πατριωτισμό, τη χάρη, τη γοητεία και κυρίως την ανιδιοτέλειά της, «την συγκινητική απρονοησία για το προσωπικό μέλλον» (Κ. Σιμόπουλος, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του 1821* (1), Αθήνα 1984, σ. 300).

[18] Υπαρκτό πρόσωπο, που έζησε στο Ναύπλιο την ίδια εποχή με τη Μαυρογένους. Τις πρώτες μαρτυρίες μάς τις δίνει ο Ναυπλιώτης λόγιος, βουλευτής και νομομαθής Μιχαήλ Λαμπρινίδης: «Πρόσωπα και πράγματα. Η Ψωροκώσταινα», εφημ. *Αθήναι*, 1 Φεβρουαρίου 1904. Την τραγική αλλά και συγκινητική ιστορία της Αϊβαλιώτισσας Πανώριας Χατζή, τη σφαγή του άντρα της και των τεσσάρων παιδιών της μπροστά στα μάτια της κατά την κατάληψη της πατρίδας της από τους Τούρκους το 1821, την αναγκαστική της εξορία στα Ψαρά και ύστερα στο Ναύπλιο, όπου ζητιανεύοντας μεγαλώνει τα ορφανά του αγώνα, και στον έρανο υπέρ του Μεσολογγίου το 1826 θα προσφέρει το ασημένιο δακτυλίδι της και ένα γρόσι, θα διηγηθεί στη διάρκεια του έργου στη Μαντώ η Μπουμπουλίνα.

Για τα ιστορικά γεγονότα που συνδέονται με το πρόσωπό της, τις μαρτυρίες και την αναγωγή του όρου «Ψωροκώσταινα» σε πολιτικό σύμβολο οικονομικής εξαθλίωσης, αρχής γενομένης από την Ελλάδα των χρόνων της επανάστασης, βλ. «Ο μύθος της Ψωροκώσταινας», *Αργειακή Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού*, https://argolikivivliothiki.gr/tag/ψωροκώσταινα/ [16/6/2022].

Στην επαναστατημένη πατρίδα, ηγείται θριαμβευτικά της πολιορκίας της Μυκόνου, αδιαφορώντας παντελώς για τον έρωτα του Άγγελου Μπράκαρη, «ενός νέου λεπτοφυούς, παριζιάνικα ντυμένου, της ρομαντικής σχολής» (σ. 226), που με θαυμασμό θα την αποκαλέσει η «Ζαν ντ' Άρκ της Ελλάδας». Η απόφαση να διαθέσει ολόκληρη την προίκα της για τις ανάγκες του Αγώνα σημαίνει και την οριστική ρήξη με τη μητέρα της. Χορεύοντας ξεκινάει για τον Μοριά, δηλώνοντας: «Εκεί είναι τώρα το σπίτι το δικό μου» (σ. 227). Ενθουσιασμένη με την έκβαση της Επανάστασης και έχοντας «ψηλώσει πολύ από την λατρεία του λαού», εξομολογείται στον Ρεϋμπώ ότι ξύπνησε μέσα της η απωθημένη λόγω των πατριωτικών καθηκόντων ερωτική επιθυμία· τώρα πια επιτρέπει στον εαυτό της να ερωτευτεί. Η πατριωτική έξαψη θα συναντήσει το ερωτικό πάθος με απρόβλεπτα αποτελέσματα.

Ο Υψηλάντης ενδιαφέρεται να τη γνωρίσει. Η πρώτη τους συνάντηση προοιωνίζει την εξέλιξη της σχέσης τους. Ο πρίγκιπας επικρίνει τον Αλέξανδρο Κατακουζηνό, που έκανε τις συστάσεις: «Αλέξανδρε δεν είσαι δυνατός στην περιγραφή, υστερείς στο ...χρώμα, στη λάμψη, στην έκφραση... στα μάτια». Και η Μαντώ συγκινημένη: «Λεπτότερο κομπλιμέντο που άκουσα ποτέ» (σ. 229). Ο Υψηλάντης γοητεύεται από τη θέρμη της, την έξαρση της φωνής της, την απόλυτη αφοσίωση στον Αγώνα.

Ωστόσο τα πρώτα σημάδια του εμφύλιου διχασμού έχουν εμφανιστεί. Η Μαντώ, κόρη και ανιψιά πολιτικού, έχοντας γνωρίσει καλά τις συνέπειες της διχόνοιας, εξορκίζει τον πρίγκιπα να τις προλάβει αναθέτοντάς του το μέγιστο χρέος της συμφιλίωσης. Ο Υψηλάντης το υπόσχεται. Όταν η ίδια θα καταφέρει για λίγο να κατευνάσει τα πάθη, ο Παλαιών Πατρών Γερμανός θα τη θαυμάσει: «Έχει την τέχνη να αγγίζει τον άνθρωπο στην καρδιά βαθιά» (σ. 232). Μέσω της υπαγόρευσης στον Υψηλάντη της επιστολής προς τις Γαλλίδες κυρίες, τις οποίες θα εξορκίσει να στηρίξουν τον Αγώνα εγκαταλείποντας για λίγο τις γυναικείες ασχολίες και τη φροντίδα της ομορφιάς τους,[19] η Μαντώ θα του αποκαλύψει το πάθος της για την ελευθερία συγχρόνως με την ισχυρή –απωθημένη μέχρι τώρα– θηλυκότητά της. Είναι η κατάλληλη στιγμή για εκδήλωση του αμοιβαίου έρωτα και για εκ βαθέων εκμυστηρεύσεις, που κορυφώνονται στην εξομολόγησή της: «Η πραγματική νίκη του άνδρα είναι όταν η γυναίκα τον αναγνωρίσει για πεπρωμένο της: Κι εσύ το ένοιωσα είσαι το πεπρωμένο μου, Δημ. Υψηλάντη» (σ. 236). Στον μυστικό τους γάμο η Μαντώ θα δηλώσει με τόλμη στον πρίγκιπα: «Ούτε σκλάβα ούτε αφέντρα, συμβία στη χαρά και στη λύπη» (ό.π.).

Ωστόσο οι δύο ευαίσθητοι ερωτευμένοι ζουν σε οριακές εποχές, κατέχοντας και οι δύο επίσημα αξιώματα, που τους φέρνουν στην πρώτη γραμμή του Αγώνα. Ο Εμφύλιος μαίνεται, οι Κοτζαμπάσηδες κατηγορούν τον Υψηλάντη ότι τον επηρεάζει η Μαντώ. Οι συμπληγάδες της ιστορίας θα τη συντρίψουν: την εκτοπίζουν βίαια στη Μύκονο, την απειλούν με διαπόμπευση, με θάνατο. Η εγκατάλειψη του Υψηλάντη είναι η χαριστική βολή. Η Μαντώ παίρνει την καταλυτική απόφαση: «Τώρα πια θα πολεμήσω μόνο για την Μαντώ» (σ. 243).

Στη Συνέλευση της Τροιζήνας εκλιπαρεί για δικαιοσύνη, τη διώχνουν. Μάταια ο Κολοκοτρώνης της θυμίζει τις παλιές της αρετές, τώρα είναι μια γυναίκα που μισεί και δεν μπορεί να κλάψει. Δεν έβαλε μέτρο στην προσφορά και στη θυσία, τώρα δεν βάζει μέτρο στο μίσος. Οι πράξεις της και η ερωτική της διαθεσιμότητα ξεπέρασαν το φύλο της· πληρώνει το τίμημα. Πέντε χρόνια ζει με κλειστά παράθυρα στο σπίτι της στ' Ανάπλι. Ο Ρεϋμπώ της αναγγέλλει τον θάνατο του Υψηλάντη και την παρακαλεί να τον συγχωρέσει μεταφέροντας την επίμονη παράκληση του πρίγκιπα και την ομολογία του έρωτά του. Είναι ανένδοτη: «Εγώ δεν είχα μέτρο, τα 'δωσα όλα και συντρίφτηκα, με πούλησε για να κερδίσει το αξίωμα» (σ. 245). Τελικά τον συγχωρεί, αφιερώνοντας στον τάφο του το σπαθί των Μαυρογένηδων που ο ίδιος είχε αρνηθεί να πάρει ζωντανός. Η στάση αυτή, δίνοντας ένα συμβατικό τέλος στο έργο και αποκαθιστώντας την ηρωίδα, δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στα ιστορικά δεδομένα.[20]

[19] Η επιστολή έχει αυστηρό και συχνά επιτιμητικό τόνο για τη νοοτροπία και τον τρόπο ζωής των γυναικών του Παρισιού (Πρασσά, *Οι αγωνίστριες του 1821*, σ. 68).

[20] Σύμφωνα με αυτά, η Μαντώ ποτέ δεν συγχώρησε τον Υψηλάντη, ενώ το 1927 στη συνέλευση της Τροιζήνος

Η ερωτική σχέση της Μαντώς Μαυρογένους με τον πρίγκιπα είναι γεγονός, το οποίο μάλιστα ορισμένοι μελετητές το θεωρούν αιτία της αποσιώπησης της πολεμικής της δράσης εκ μέρους της επίσημης ιστοριογραφίας. Αριστοκράτες και οι δύο και γαλλοτραφείς, βρήκαν κοινούς κώδικες επικοινωνίας στην επαναστατημένη Ελλάδα, παρά τις εμφανείς διαφορές στην εξωτερική εμφάνιση αλλά και τον χαρακτήρα. Η καλοφτιαγμένη και τολμηρή Μυκονιάτισσα γοητεύτηκε από τον ανιδιοτελή πρίγκιπα και ο ρομαντισμός της αγνόησε τόσο τα φυσικά όσο και τα επίκτητα ελαττώματά του.[21]

Η ανθρώπινη και δη η γυναικεία περιπέτεια ξεδιπλώνεται σε όλο το τραγικό μεγαλείο, ενώνοντας αξεδιάλυτα το ατομικό με το συλλογικό δράμα. Πώς θα συνυπάρξουν ο έρωτας και η επανάσταση, όταν γύρω τους μαίνεται ο εθνικός διχασμός, πιο άγριος και κυρίως πιο ψυχοφθόρος από τον πόλεμο με τους Οθωμανούς; Πώς η μορφωμένη και ευαίσθητη αρχοντοπούλα της Τεργέστης, η θαυμάστρια του Ρουσσώ και του Βολταίρου και η κόρη του Μαυρογένη να δεχτεί να είναι στη σκιά ενός μοναχικού και δειλού πρίγκιπα, με τον οποίο όμως είναι βαθιά ερωτευμένη και ως απόλυτα ρομαντική φύση μια φορά μόνο μπορεί να ερωτευτεί; Η τύχη τους φαίνεται να είναι εκ των προτέρων προδιαγεγραμμένη, ακολουθώντας τους σαιξπηρικούς εραστές του τέλους της αρχαιότητας, Αντώνιο και Κλεοπάτρα. Πάνω απ' όλα, στο έργο κυριαρχεί το δράμα μιας παθιασμένης γυναίκας που προδόθηκε τόσο από τους ομοϊδεάτες συναγωνιστές της όσο και από τον αγαπημένο της. Τα όρια φιλοδοξίας και έρωτα είναι δυσδιάκριτα και αδυνατούν να εξεταστούν νηφάλια, καθώς και οι δύο εραστές είναι αναπόσπαστα δεμένοι με την ισχυρή ιδιοσυγκρασία μιας ρομαντικής φύσης.

Το εκτεταμένο, πολυπρόσωπο, συχνά δαιδαλώδες έργο του Ρούσσου, μέσω του οποίου ο συγγραφέας φέρνει για δεύτερη φορά –μετά την *Αμαλία*– γυναικεία ηρωίδα στη σκηνή συγκρούεται συχνά με τις αφηγηματικές ευκολίες που κινδυνεύουν να αφανίσουν το δράμα. Ο θρύλος με τη γοητεία των προσαρμογών συναντάει δυναμικά την ιστορία – και συχνά την υπερβαίνει ή και τη μεταπλάθει. Τα όρια της μυθοπλασίας συνιστούν δείκτη αξιολόγησης, αλλά η παρέμβαση της φαντασίας του δημιουργού οφείλει να υπακούσει σε δραματουργικούς κανόνες.

Τα δευτερεύοντα πρόσωπα συχνά φαίνεται να μην είναι απαραίτητα και οι διάλογοι πολλές φορές είναι συμβατικοί, αναμενόμενοι και μονότονοι. Ωστόσο επιτείνουν και δυναμώνουν την προσωπικότητα της κεντρικής ηρωίδας, χρωματίζοντας παράλληλα την τοιχογραφία της Ελληνικής Επανάστασης. Η κόρη της Μπουμπουλίνας θυμίζει στη Μαντώ τις χαρές του έρωτα και την απόλυτη αφοσίωση της γυναικείας φύσης, στην οποία η ίδια αδυνατεί να υποταχθεί. Η πρώην Αϊβαλιώτισσα αρχόντισσα, τώρα Ψ'ωροκώσταινα, προσθέτει μια γραφική νότα, προϊδεάζοντας για τη δεινή θέση που θα βρεθεί η ίδια η ηρωίδα μετά την Επανάσταση, εκπροσωπώντας παράλληλα την αδιαφορία του ελληνικού κράτους και τη συμβολή της ατομικής δράσης. Μια πιο προσεγμένη επιλογή προσώπων και καταστάσεων, μείωση ορισμένων σκηνών και μελοδραματικών εξάρσεων, και εστίαση στην ηρωίδα και τις εξωτερικές και εσωτερικές συγκρούσεις της θα πρόσθεταν στο έργο μεγαλύτερη δραματικότητα και συνοχή.

Τις προαναφερθείσες δυσκολίες, που από τη φύση του εμπεριέχει το ιστορικό δράμα, εξισορρόπησαν εν μέρει οι δυνατότητες σκηνοθετικής παρέμβασης και εικαστικής αξιοποίησης που πρόσφερε το έργο.

Ήδη τον χρόνο γραφής του, το 1959, το έργο παρουσιάστηκε στο Θέατρο «Ακροπόλ» από το ελεύθερο θέατρο ως εναρκτήρια παράσταση του νεοσύστατου θιάσου της σημαντικής πρωταγωνίστριας του Εθνικού Θεάτρου Μαίρης Αρώνη, με την ίδια στον πρωταγωνιστικό ρόλο και επιτελείο σημαντικών ηθοποιών: τον Ανδρέα Μπάρκουλη στον ρόλο του Υψηλάντη, τον Τζαβαλά Καρούσο στον ρόλο του Κολοκοτρώνη, τον Θόδωρο Μορίδη στον ρόλο του Παλαιών Πατρών Γερμανού, τον

τον κατήγγειλε δημόσια για αθέτηση γάμου (Πρασσά, *ό.π.*, σ. 74, 75).

[21] Η εξωτερική εμφάνιση του Υψηλάντη ήταν στον αντίποδα της Μαντώς: κοντός, καχεκτικός, ισχνός, φαλακρός, με ένα ευδιάκριτο ελάττωμα στην προφορά. Αλλά και στον χαρακτήρα οι διαφορές ήταν έντονες: διακρινόταν από μια έμφυτη δειλία, ήταν ασταθής και ευκολόπιστος (Πρασσά, *ό.π.*, σ. 72-73). Η συγγραφέας στηρίζεται στον Απ. Βακαλόπουλο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. Ε΄, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 618.

Βύρωνα Πάλλη στον ρόλο του εκρηκτικού Παπαφλέσσα κ.ά. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο έμπειρος σκηνοθέτης της κρατικής σκηνής Κωστής Μιχαηλίδης, και τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Γ. Ανεμογιάννης.[22]

Η επιλογή ενός πολυπρόσωπου και απαιτητικού στο ανέβασμα ελληνικού έργου και μάλιστα με θέμα από την Ελληνική Επανάσταση ως εναρκτήριο του νέου θιάσου επαινέθηκε από την κριτική[23] και αναγνωρίστηκε στον συγγραφέα του η ικανοποιητική γνώση της ιστορικής περιόδου.[24] Εκφράστηκαν ωστόσο σοβαρές επιφυλάξεις ως προς την επιτυχή διαχείριση των συγκρούσεων και την ανάδειξη των δραματικών πυρήνων που θα μπορούσαν να στηρίξουν τη συγγραφή περισσότερων του ενός έργου. Στον τομέα της υποκριτικής τα σχόλια ήταν θετικά σε γενικές γραμμές, με εξαίρεση την ερμηνεία του κεντρικού ρόλου. Η επιτήδευση της πρωταγωνίστριας, ιδανική υποκριτική γραμμή για άλλους ρόλους, αδίκησε τη χειμαρρώδη και ειλικρινή ιδιοσυγκρασία της ηρωίδας της Μυκόνου.[25] Η ανάδειξη των υποκριτικών προσόντων της Αρώνη θεωρήθηκε ως κύριο μέλημα του συγγραφέα, ο οποίος υπέκυψε στον βεντετισμό, χαρακτηριστική ένδειξη της παθογένειας της θεατρικής ζωής.[26] Ωστόσο η σκηνοθετική καθοδήγηση και η εικαστική παρέμβαση[27] φαίνεται να δημιούργησαν ένα γοητευτικό θέαμα, που κατόρθωσε να κρατήσει το ενδιαφέρον των θεατών με τη ζωηρή εναλλαγή των γεγονότων και των ψυχολογικών καταστάσεων.

Μέσω του δράματος του Ρούσσου η Μαντώ Μαυρογένους έγινε γνωστή στο λαϊκό κοινό και πέρασε στο λαϊκό φαντασιακό με ποικίλες επαναλήψεις και μεταπλάσεις από το επαγγελματικό και ερασιτεχνικό θέατρο, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο κυρίως ως επετειακή εκδήλωση. Μέσω της λαϊκότερης τέχνης του κινηματογράφου, για σειρά ετών η εικόνα της Τζένης Καρέζη κινητοποιεί τη μνήμη και διεγείρει συναισθήματα θαυμασμού και συμπάθειας για τη γενναία διπλά προδομένη ηρωίδα της Μυκόνου. Αλλά και ο εθνικός μας συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης θα βάλει τη σφραγίδα του υπογράφοντας το 1974 τη μουσική στα τραγούδια «του προδομένου λαού», όταν το έργο θα ανεβάσει η εθνική μας σταρ Αλίκη Βουγιουκλάκη σε σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη, με συμπρωταγωνιστή τον Νικήτα Τσακίρογλου ως Υψηλάντη, τον Μάνο Κατράκη στον ρόλο του Κολοκοτρώνη και σκηνικά Σπ. Βασιλείου.

Δέκα περίπου χρόνια αργότερα από το έργο του Ρούσσου, το 1969, ο Παναγιώτης Καγιάς στο έργο του *Μαντώ και Υψηλάντης*[28] θα επιχειρήσει να δώσει μια γενικότερη τοιχογραφία της εποχής, χρησιμοποιώντας ως δραματικά πρόσωπα εξέχουσες μορφές του Αγώνα. Η μυθοπλασία δημιουργεί ένα νέο πρόσωπο της Μαντώς, υπάκουο σε κελεύσματα άλλων, παρουσιάζοντας τη σχέση της με τον Υψηλάντη σαν έρωτα κατά παραγγελία του Γεώργιου Γεννάδιου για το καλό της Επανάστασης. Η ηθογραφία έχει νικήσει το δράμα.[29]

---

[22] Έλ. Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 640.

[23] Κ. Μανιάτης, Θέατρο «Ακροπόλ», Θίασος Μαίρης Αρώνη, Γ. Ρούσσου, *«Μαντώ Μαυρογένους»*, *Επιθεώρηση τέχνης* 57/58 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1959), σ. 156.

[24] Μ. Πλωρίτης, «Το θέατρο. *Μαντώ Μαυρογένους* του Γ. Ρούσσου. Θίασος Μαίρης Αρώνη-Θέατρον "Ακροπόλ"», εφημ. *Ελευθερία*, 18 Οκτωβρίου 1959.

[25] Ά. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Η΄ (1959-1961), Ίδρυμα Ουράνη, Αθήναι 1980, σ. 149.

[26] Μ. Καραγάτσης, «*Μαντώ Μαυρογένους* του κ. Γ. Ρούσσου, Θίασος Μ. Αρώνη», εφημ. *Η Βραδυνή*, 17 Οκτωβρίου 1959 (αναδημοσίευση: Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου*, Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), Εστία, Αθήνα 1999, σ. 598-599).

[27] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του Θρύλου για το ανατολίζον ύφος των σκηνογραφιών του Ανεμογιάννη, το οποίο αποδοκιμάζει, παρά τη γενικότερη θετική στάση της απέναντι στο έργο του (Θρύλος, τόμ. Η΄, σ. 150).

[28] Π. Καγιάς, *Θέατρον*, τόμ. Β΄, Μέλισσα, Αθήνα 1969, σ. 81-151.

[29] Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 496-497.

Η Μαντώ Μαυρογένους, λόγω της ισχυρής προσωπικότητας, των τολμηρών ερωτικών επιλογών και της αξιόλογης κοινωνικής και εθνικής δράσης, εγγράφεται στις δυναμικές και ολοκληρωμένες καταθέσεις του γυναικείου φύλου αναζητώντας επιτακτικά τη δραματουργική και σκηνική γραφή που θα αναδείξει εκ νέου τους στιβαρούς δραματικούς πυρήνες της ζωής και του έργου της.

«Εις του σπηλαίου το βάθος»: Οι σπηλιές του Αγώνα εντός και εκτός θεάτρου

Ξένια Γεωργοπούλου
georgopx@yahoo.com

Abstract

In the Greek plays that refer to the era around the Greek Revolution of 1821, caves are described as lairs, as refuges for women and children, or even as the homes of the revolutionaries and their families. In some cases, even, the cave acquires an important role in the play. Based on several references to caves which we find in Christoforos Samartsidis's *Armatoloi kai Kleptai* (and in his prototype, Georgios Zalokostas's «little poem» with the same title), but also in plays by Ioannis Zambelios (*Odysseus Androussou*, *Markos Vossaris*), as well as in Antonios Antoniadis's *Odysseus Androutsos*, in *Oi Martyres tou Arkadiou* by Timoleon Ambelas and elsewhere, we shall attempt to trace the historical reality behind these references, paying a visit to some of the caves that were used as lairs, shelters, or homes of the revolutionaries during the Greek War of Independence. Among them Odysseus Androutsos's famous «Mavri Troupa» in Tithorea (Velitsa), mentioned by Zambelios and Antoniadis.

Στα ελληνικά θεατρικά έργα που αναφέρονται στην εποχή γύρω από την Ελληνική Επανάσταση του 1821, τα σπήλαια περιγράφονται ως λημέρια κλεφτών, καταφύγια γυναικόπαιδων, ή ακόμη και κατοικίες αγωνιστών και των οικογενειών τους. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, ο χώρος του σπηλαίου αποκτά σημαντικό ρόλο μέσα στο έργο. Με αφορμή διάφορες αναφορές σε σπηλιές που βρίσκουμε στο έργο *Αρματωλοί και κλέπται* του Χριστόφορου Σαμαρτσίδη (αλλά και στο πρότυπό του, το ομότιτλο «ποιημάτιον» του Γεώργιου Ζαλοκώστα), καθώς και σε έργα του Ιωάννη Ζαμπέλιου (*Οδυσσεύς Ανδρούσσου*, *Μάρκος Βόσσαρις*), αλλά και στον *Οδυσσέα Ανδρούτσο* του Αντώνιου Αντωνιάδη, στους *Μάρτυρες του Αρκαδίου* του Τιμολέοντα Αμπελά και αλλού, θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε την ιστορική πραγματικότητα πίσω από αυτές τις αναφορές, με μια περιήγηση σε κάποια από τα σπήλαια που χρησιμοποιήθηκαν ως λημέρια, καταφύγια ή και κατοικίες των αγωνιστών κατά τον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα. Ανάμεσα σε αυτά και η περίφημη «Μαύρη Τρούπα» του Οδυσσέα Ανδρούτσου στην Τιθορέα (Βελίτσα), που αναφέρουν ο Ζαμπέλιος και ο Αντωνιάδης.

Πρόλογος

Πριν ξεκινήσω, νιώθω την ανάγκη να απολογηθώ. Κι αυτό γιατί το αντικείμενό μου δεν είναι το νεοελληνικό θέατρο, και ούτε είμαι ιστορικός, για να έχω μια πιο πλήρη άποψη για την εποχή. Η ιδέα για την παρουσίαση αυτή προέκυψε περισσότερο από την ιδιότητά μου ως σπηλαιολόγου και λιγότερο ως θεατρολόγου. Η σπηλαιολογία είναι μια δραστηριότητα που γεμίζει τον ελεύθερο χρόνο μου, με την οποία ασχολούμαι τόσο σοβαρά όσο και με τη δουλειά μου, ως μέλος του Σπηλαιολογικού Ελληνικού Εξερευνητικού Ομίλου (ΣΠΕΛΕΟ) από το 2007. Το 2021, με αφορμή τα 200 χρόνια από την Επανάσταση του 1821, παρουσίασα μέρος μιας έρευνας που έχω ξεκινήσει από το 2020 σχετικά με τα σπήλαια που χρησιμοποιήθηκαν ως κρησφύγετα ή καταφύγια κατά την Ελληνική Επανάσταση αλλά και κατά τη διάρκεια του ελληνικού απελευθερωτικού αγώνα γενικότερα. Στη συνέχεια, το επετειακό συνέδριο του Τμήματός μας μου έδωσε την ιδέα να αναζητήσω αναφορές σε σπήλαια και στα ελληνικά θεατρικά έργα που έχουν ως θέμα τους τον Αγώνα. Δεδομένης της σπουδαιότητας των σπηλαίων λόγω του πολλαπλού τους ρόλου κατά τον Απελευθερωτικό Αγώνα των Ελλήνων, υπέθεσα πως μάλλον δεν θα μείνω με άδεια χέρια. Και πράγματι, σπήλαια αναφέρονται σε αρκετά έργα που αγγίζουν το κομμάτι αυτό της ελληνικής ιστορίας.[1] Άλλα είναι ανώνυμα κι άλλα επώνυμα, όπως η διάσημη «Μαύρη Τρούπα» στην Τιθορέα, στην οποία ο Οδυσσέας Ανδρούτσος είχε εγκαταστήσει όλη του την οικογένεια. Η παρουσίαση που θα ακολουθήσει δεν είναι σε καμία περίπτωση εξαντλητική. Το δε βάθος του θέματος εξαντλείται στο βάθος των σπηλαίων που θα αναφέρουμε. Ωστόσο είναι μια ευκαιρία να ταξιδέψουμε για λίγο στον χρόνο, αλλά και στον τόπο μας.

[1] Για τα νεοελληνικά έργα που αναφέρονται στον Απελευθερωτικό Αγώνα των Ελλήνων βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής, Αθήνα 2000, κεφάλαιο 6 («Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία»)· *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Πορεία, Αθήνα 2004, κεφάλαιο 6 («Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης»). Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «[τ]ο ελληνικό πατριωτικό δράμα με ήρωες και επεισόδια του 1821 ξεκινάει ουσιαστικά με τον *Νικήρατον* (1826) της Ευανθίας Καΐρη, που δραματοποιεί την ηρωική Έξοδο του Μεσολογγίου τρεις μήνες μετά τα ιστορικά γεγονότα» (*Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 289). Σχετικά με το έργο της Καΐρη βλ. και *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, κεφάλαιο 8 («*Να ζη το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα (1928) και ο *Νικήρατος* της Ευανθίας Καΐρη (1826). Περιστασιακά σημειώματα μιας διαχρονικής ανάγνωσης»). Ανάλογα έργα εντοπίζονται και στο θέατρο σκιών. Βλ. Πούχνερ, *Ο μίτος της Αριάδνης*, κεφάλαιο 9 («Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα»). Για τον Γεώργιο Καραϊσκάκη ειδικότερα βλ. Αρετή Βασιλείου, «Τα πολλαπλά είδωλα του Γεωργίου Καραϊσκάκη στην ελληνική δραματουργία», Έφη Βαφειάδη – Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 47-66.

Το σπήλαιο ως κρησφύγετο

Στις περισσότερες αναφορές των δραματουργών που θα εξετάσουμε, το σπήλαιο παρουσιάζεται ως κρησφύγετο αγωνιστών ή κλεφτών. Μια γενική εικόνα της χρήσης των σπηλαίων από τους αγωνιστές και πριν την Επανάσταση του ’21 μας δίνει από το 1797 και ο Ρήγας Φεραίος στον *Θούριο*, από τους πρώτους κιόλας στίχους του:

> Ως πότε, παλληκάρια, να ζούμεν στα στενά,
> μονάχοι, σαν λιοντάρια, στες ράχες, στα βουνά;
> σπηλιές να κατοικούμεν, να βλέπωμεν κλαδιά,
> να φεύγωμ’ απ’ τον κόσμον, για την πικρή σκλαβιά;[2]

«Σπηλιές να κατοικούμεν», αναφέρει, λοιπόν, ο Ρήγας ήδη στον τρίτο στίχο του *Θούριου*, ενώ πιο κάτω έχουμε μια ακόμη αναφορά, πιο συγκεκριμένη ως προς την καταγωγή των αγωνιστών:

> Σουλιώτες και Μανιάτες, λιοντάρια ξακουστά,
> ως πότε στες σπηλιές σας, κοιμάσθε σφαλιστά;[3]

Αλλά και στα απομνημονεύματα των αγωνιστών της εποχής καταγράφονται σπήλαια που χρησιμοποιήθηκαν ως λημέρια ή καταφύγια, όπως η σπηλιά του Δαγρέ (που παλαιότερα ονομαζόταν «Τρύπα του Μπούρμπουνα») στην περιοχή της Καπνίστρας, κοντά στο χωριό Λουκά της Αρκαδίας (Εικόνα 1). Εκεί ταμπουρώθηκε ο οπλαρχηγός Γιαννάκος Δαγρές με τους άνδρες του τη νύχτα της 9ης Αυγούστου του 1821, όταν οι Τούρκοι τους επιτέθηκαν αιφνιδιαστικά. Από τη δύσκολη θέση τούς έβγαλε ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, που έστειλε ενισχύσεις. Την επομένη, 10 Αυγούστου του 1821, ο Δαγρές και οι άνδρες του ενώθηκαν με τις δυνάμεις του Κολοκοτρώνη στη μάχη της Γράνας, όπου κατατρόπωσαν τους Τούρκους. Το σπήλαιο αναφέρεται στα απομνημονεύματα του πρώτου υπασπιστή του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη Φώτιου Χρυσανθόπουλου, γνωστού ως Φωτάκου.[4]

Ας δούμε όμως κάποιες αναφορές από τη δραματουργία που αφορά τον επαναστατικό αγώνα των Ελλήνων. Το 1864 δημοσιεύεται για πρώτη φορά το έργο *Αρματωλοί και κλέπται* του Χριστόφορου Σαμαρτσίδη, και επανεκδίδεται το 1867. Η σκηνική οδηγία στο πρώτο μέρος της δεύτερης πράξης περιγράφει την όλη ατμόσφαιρα εντός και εκτός ενός σπηλαίου-λημεριού, το οποίο τοποθετεί κάπου στην Ήπειρο:

> (Η σκηνή παριστά τα πλάγια όρους[·] προς το βάθος φαίνεται σπήλαιον φωτιζόμενον υπό ρητίνης και φρουρούμενον υπό σκοπού· έξωθεν χορός κλεπτών οίτινες έχουσιν εν τω μέσω αρνίον, και καθήμενοι κύκλω τρώγουν, η δε πλώσκα περιέρχεται συνεχώς.)[5]

Την ίδια ατμόσφαιρα περιγράφει και το «ποιημάτιον» με τον ίδιο τίτλο του Γεώργιου Ζαλοκώστα, το οποίο προηγείται χρονολογικά (1853) και εμπνέει τον Σαμαρτσίδη, όπως επισημαίνει η Κωνσταντίνα Ριτσάτου:[6]

---

[2] Ρήγας Βελεστινλής, *Τα επαναστατικά*, Δημήτριος Απ. Καραμπερόπουλος (επιμ.), Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα, Κηφισιά 2005 ([1]1994), σ. 65.

[3] Βελεστινλής, *ό.π.*, σ. 67.

[4] Φωτάκος [Φώτιος Χρυσανθόπουλος], *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως*, τύποις και βιβλιοπολείω Π. Α. Σακελλαρίου, Αθήνα 1858, σ. 99-100.

[5] Χρ. Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, δράμα εις πράξεις δύω, εκδοθέν υπό Χρ. Σαμαρτσίδου, μετατυπωθέν Ζ. Ι. Ελαφοπούλου, εκ της τυπογραφίας του Αιόλου, Αθήνα 1867, σ. 26.

[6] Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση», *σκηνή* 7 (2015), σ. 252.

> Ρητίνη σπήλαιον βαθύ και σκοτεινόν φωτίζει
> Και κνίσσα τις απαίσιος πληροί την ατμοσφαίραν.[7]

Η «κνίσσα» που αναφέρει ο Ζαλοκώστας, που είναι μάλλον βαριά για τα λεπτά του γούστα, μπορεί κάλλιστα να συνδεθεί με το «αρνίον» του Σαμαρτσίδη.

Αυτό το σπήλαιο-λημέρι θεωρείται απόρθητο. Όταν ο γερο-Θώμος, που παρατηρεί «το ραχοκόκκαλον του αρνίου» (μια συνήθεια που βλέπουμε και στον *Θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη* του Θεόδωρου Αλκαίου αλλά και στον *Οδυσσέα Ανδρούτσο* του Αντώνιου Αντωνιάδη),[8] προβλέπει «κακαίς δουλιαίς», «[α]ίμα [...], και φωτιά και ταραχή», ο Γ΄ κλέφτης τον διαβεβαιώνει: «λημέρι, 'σαν αυτό εδώ που έχομεν, φόβο δεν έχει». Ο Β΄ κλέφτης τον περιπαίζει κιόλας:

> Κοιμάσαι, γέρο, ή ξυπνητός είσαι; γύρισε να ιδής από εδώ. Ζαλίζεται το 'μάτι να σκύψης κάτω. Απ' επάνω εκεί, (δεικνύων τα χιονοσκεπή βουνά) το χιόνι στέκει και σε χαιρετά, και απ' εδώ κλεισούρα και τα δένδρα τα πυκνά. Ή μη θ' ανέβουν απ' εκεί; Πρέπει να έχουν, μα τον ουρανόν, ογδοήντα πηχών σκάλα.[9]

Με τον πήχυ στα 0,648 μ., οι ογδόντα πήχες είναι πάνω από 50 μέτρα. Δεν ξέρουμε αν ο συγγραφέας αναφέρεται σε κάποια υπαρκτή σπηλιά. Ωστόσο παρόμοιες δυσπρόσιτες σπηλιές πάνω σε βράχο βρίσκουμε σε διάφορα σημεία της Ελλάδας, όπως στα «Κόκκινα Βράχια», απέναντι από τη θέση «Χαλκιά» στην Αργολίδα. Οι σπηλιές στο σημείο αυτό αποτελούσαν κρησφύγετο του Αχλαδοκαμπιώτη αγωνιστή Κωνσταντίνου Ντούσια (Εικόνα 2).[10]

Στην πέμπτη σκηνή της δεύτερης πράξης του Σαμαρτσίδη ο Κίσσας, κλέφτης που κρατεί αιχμάλωτο τον αρματολό Φλώρο, τον φοβερίζει: «Μήπως νομίζης ότι το σπήλαιόν μου είνε η αυλή του Χρόνη;» [ο Χρόνης είναι αρματολός, και πεθερός του Φλώρου].[11] Λίγο πιο κάτω, ο Κίσσας προστάζει τον έμπιστό του Στράτο να οδηγήσει τον Φλώρο «εις του σπηλαίου το βάθος», όπου και θα τον βασανίσουν.[12]

Ο Φλώρος του Σαμαρτσίδη είναι πιθανότατα ο Γιάννης Φλώρος, Σαμαρινιώτης αρματολός που έδρασε στην Ήπειρο, ο οποίος υπήρξε και συναγωνιστής του Ανδρούτσου.[13] (Υπάρχει, βέβαια, ένα πρόβλημα χρονολόγησης. Κάτω από τα πρόσωπα του έργου αναφέρεται ότι το έργο τοποθετείται «περί τας αρχάς της ΙΗ΄ εκατονταετηρίδος».[14] Αν, ωστόσο, θεωρήσουμε ότι ο Φλώρος είναι ιστορικό πρόσωπο, ο συγγραφέας μάλλον εννοεί τις αρχές του 19ου αιώνα.) Ο Γιάννης Φλώρος ήταν γιος του οπλαρχηγού Μίχου Φλώρου, που έπεσε ηρωικά με τους άνδρες του στην Έξοδο του Μεσολογγίου (1826), με τη θυσία τους να αποτυπώνεται στο τραγούδι «Παιδιά της Σαμαρίνας». Αλλού ο Φλώρος αναφέρεται ως κλέφτης,[15] πράγμα που αποτυπώνει τα ρευστά όρια μεταξύ των δύο ιδι-

---

[7] Γ. Χ. Ζαλοκώστας, *Αρματωλοί και κλέπται*, ποιημάτιον, τύποις Λ. Δ. Βιλαρά και Β. Λιούμη, Αθήνα 1853, σ. 7.

[8] Θεόδωρος Αλκαίος, *Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, τραγωδία εις πράξεις τρεις, Βιβλιοπωλείον Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρου, Αθήνα χ.χ., σ. 7-8, 21, 25 (στον Αλκαίο βρίσκουμε και το μοτίβο του ονείρου [σ. 36-37])· Αντώνιος Ιω. Αντωνιάδης, *Οδυσσεύς Ανδρούτσος*, τραγωδία εις γλώσσαν δημώδη, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδη, Αθήνα 1886, σ. 14-15. Στον Αντωνιάδη βρίσκουμε την ερμηνεία και άλλων σημαδιών (σ. 6) αλλά και το θέμα του ονείρου (σ. 25-26).

[9] Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, σ. 28.

[10] Ιωάννης Σπ. Αναγνωστόπουλος, «Ντούσιας Κ. Κωνσταντίνος (1800;-1864;)», *Αργολική Αρχειακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού*, 19 Μαΐου 2010, https://argolikivivliothiki.gr/2010/05/19/ντούσιας-κ-κωνσταντίνος-1800-1864/ [12/6/2022].

[11] Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, σ. 32.

[12] Σαμαρτσίδης, *ό.π.*, σ. 34.

[13] Βλ. Σπύρος Ι. Ασδραχάς, *Πρωτόγονη επανάσταση. Αρματολοί και κλέφτες (18ος-19ος αι.)*, ΕΑΠ, Αθήνα 2019, σ. 70, 71, 83, 96.

[14] Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, σ. 2.

[15] Ασδραχάς, *Πρωτόγονη επανάσταση*, σ. 96.

οτήτων. Στην εισαγωγή του στο βιβλίο του Σπύρου Ασδραχά *Πρωτόγονη επανάσταση. Αρματολοί και κλέφτες (18ος-19ος αι.)* ο Νίκος Θεοτοκάς συνοψίζει την «τυπική [...] σχέση αρματολού και κλέφτη» που περιγράφει ο Ασδραχάς:

> Ο κλέφτης επιδίδεται στη ληστεία κι έτσι αποκτά δύναμη και πόρους που του επιτρέπουν να διευρύνει την ομάδα του και να αναπτύξει τυπικά και συγγενικά δίκτυα που στηρίζουν τη δραστηριότητά του αυτή. Στόχος του η κατάληψη αρματολικιού. Αυτό μαρτυρείται απ' όλες τις πηγές και περιγράφει έναν μηχανισμό που η εμβέλειά του ξεπερνά τις συγκυρίες και τις ιστορίες των προσώπων. Ο κλέφτης ληστεύει, διαγουμίζει και σκοτώνει προσβλέποντας στον δρόμο της νομιμότητας, στον δρόμο του αρματολικιού. Κι η αξιοσύνη του στη ληστρική δράση εγγυάται τη δυνατότητά του να αναδειχθεί σε τηρητή της ευταξίας, δηλαδή να κυνηγά κλέφτες, που κι εκείνοι με τη σειρά τους θα προσπαθούν να του αρπάξουν τ' αρματολίκι. Έτσι [όπως λέει ο Ασδραχάς] «η κλεφτουριά θ' ακολουθήσει έναν φαύλο κύκλο, από την παρανομία στη νομιμότητα, και θα τραφεί από το ίδιο της το κρέας».[16]

Αντίθετα με το έργο του Σαμαρτσίδη, στο ποίημα του Ζαλοκώστα το θύμα που βασανίζεται (και όχι ο θύτης) είναι ο Κίσσας, που εδώ είναι αρματολός, και ο θύτης είναι ο Φώτος, που και στο έργο του Σαμαρτσίδη αναφέρεται ως κλέφτης. Εδώ είναι δικό του το λημέρι, κι όχι του Κίσσα. Ωστόσο στο έργο του Σαμαρτσίδη ο Κίσσας αναφέρεται ως πρώην αρματολός, πράγμα που γι' ακόμη μια φορά αποτυπώνει τα ρευστά όρια μεταξύ των δύο ιδιοτήτων.

Στον Ζαλοκώστα το σπήλαιο, που κι εδώ είναι βαθύ, είναι και φωλιά νυκτόβιου πουλιού:

> Εν τούτοις νύκτιον πτηνόν, λιπόν την φωλεάν του,
> Από τα μαύρα χάσματα εξήλθε του σπηλαίου.
> Τον θόλον περιήλθε τρις ατάκτως πτερυγίζον
> Και συριγμόν ως άνεμον εκχύνον προς τα κάτω,
> Ενώ των οφθαλμών το πυρ, εν κύκλω ανθρακίζον,
> Εις του σπηλαίου την πυκνήν σκοτίαν επλανάτο.[17]

Η παρουσία νυκτόβιων πτηνών δεν είναι άγνωστη σε τέτοια σπήλαια. Στη «σπηλιά του Τσώκρη», λημέρι του οπλαρχηγού Δημητρίου Τσώκρη, που βρίσκεται δίπλα στο εκκλησάκι της Ανάληψης πάνω από τον οικισμό Χούνη στην Αργολίδα, έχει βρει καταφύγιο ακόμη και σήμερα ένα γλαυκόμορφο πτηνό. Σε αντίθεση με τη σπηλιά του Σαμαρτσίδη, το σπήλαιο αυτό είναι προσβάσιμο από μια χτιστή σκάλα με πολλά σκαλοπάτια, αλλά η πρόσβαση προς το εκκλησάκι και τη σπηλιά περνά από μια χτισμένη πύλη (Εικόνα 3).

Η «Μαύρη Τρούπα»

Η πιο διάσημη σπηλιά του Αγώνα είναι αναμφίβολα η «Μαύρη Τρούπα», λημέρι και κατοικία του Οδυσσέα Ανδρούτσου και της οικογένειάς του (Εικόνα 4). Βρίσκεται στη βορειοανατολική πλευρά του Παρνασσού, στη Φθιώτιδα, κοντά στην Τιθορέα. Κατά την Επανάσταση χρησιμοποιήθηκε ως καταφύγιο από τους κατοίκους του χωριού (που τότε λεγόταν Βελίτσα), ενώ από το 1822 ως το 1825 ήταν η μόνιμη κατοικία και το ορμητήριο του Ανδρούτσου.

Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος,[18] στον πρόλογο που γράφει για το έργο του *Οδυσσεύς Ανδρούσσου*, αναπαράγει μια περιγραφή της «Μαύρης Τρούπας» από τον Άγγλο περιηγητή James Emerson:

---

[16] Νίκος Θεοτοκάς, «Ο Σπύρος Ασδραχάς και η εννοιολόγηση της πρωτόγονης επανάστασης», πρόλογος στο Σπύρος Ι. Ασδραχάς, *Πρωτόγονη επανάσταση. Αρματολοί και κλέφτες (18ος-19ος αι.)*, ΕΑΠ, Αθήνα 2019, σ. xii-xiii.

[17] Ζαλοκώστας, *Αρματωλοί και κλέπται*, σ. 7.

[18] Όπως παρατηρεί η Άννα Ταμπάκη, «[μ]ετά την Επανάσταση, ο Ζαμπέλιος αισθάνεται το καθήκον να "δρα-

> Εύρε δε [ο Οδυσσέας Ανδρούτσος] επιτήδειον εις τους μέλλοντας εκείνους σκοπούς του και εν μεγάλον σπήλαιον κείμενον εις μίαν των κορυφών του Παρνασσού, το οποίον ακολούθως πολύ προς αυτόν εχρησίμευσεν. Ίνα τις το εύρη, έπρεπε να αναβή άβατον βράχον σχεδόν εκατό ποδών ύψους, καθώς διηγείται ο περιηγητής Άγγλος Εμερσών, διά κλίμακος, την οποίαν έπρεπε να στήση και αναβιβάση τρις μέχρι της κορυφής. Εις ταύτην έκειτο μικρόν επίπεδον εξ ου κατέβαινεν εις το σπήλαιον διά πολλών γύρων, οίτινες εμπόδιζον τας Βόμβας ακόμη να το βλάψωσι. Το σπήλαιο εχώρει καλώς δύο χιλιάδας άνδρας, και ανέβρυε πηγήν πόσιμον και ανεξάντλητον· μετά την έναρξιν του αγώνος, το ενεδυνάμωσε και μετά τινων τηλεβόλων, μετά πολλών όπλων και πολεμοφοδίων, και μετά τόσων τροφών, ώστε αν πολλά έτη επολιορκείτο, δεν εστενοχωρείτο. Εκεί έκρυψε την οικογένειάν του, και τα χρήματά του, και κατέφυγε και αυτός ο ίδιος, ότε κατετρέχετο παρά των εις την Ελληνικήν Κυβέρνησιν εχθρών του.[19]

Όσο για το ίδιο το έργο του Ζαμπέλιου, σε μια σκηνική οδηγία στην πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης αναφέρεται τόσο στην τοποθεσία της σπηλιάς (ή, μάλλον, στην ευρύτερη περιοχή) όσο και στον διττό της ρόλο: «Σπήλαιον μέγα ίσως μιας των κορυφών του Παρνασσού. Όπλα κρεμάμενα, και ολόγυρα έπιπλα και σκεύη οικιακά· παράμερα εις κοιτίδα κοιμώμενον βρέφος».[20]

Αλλά και στον *Οδυσσέα Ανδρούτσο* του Αντωνιάδη βλέπουμε τη σπηλιά «που 'ταν τ' Ανδρούτσου σπίτι»:[21] η πρώτη σκηνή του δεύτερου μέρους του έργου διαδραματίζεται στη «Σπηλιά του Οδυσσέως».[22] Στο έργο του Αντωνιάδη, στην πρώτη σκηνή του δεύτερου μέρους, η Ελένη, η γυναίκα του Ανδρούτσου, του προτείνει: «Να φράξωμε το στόμα τούτης της σπηλιάς / και να σκοτώνουμ' όποιος θα 'ρθει οχτρός εδώ». Ο Ανδρούτσος όμως δεν δέχεται: «Ο γυιος τ' Ανδρούτσου να κλειστεί σαν ποντικός / σε μία τρύπα μέσα; τότε πειο καλά / τον τάφο του νανοίξει μέσα σε σπηλιά».[23]

Το χτίσιμο του σπηλαίου, ωστόσο, για το «ταμπούρωμα» είναι αρκετά κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο τοίχος με τις πολεμίστρες που κλείνει τη σπηλιά της Αγίας Ιερουσαλήμ κοντά στο χωριό Βρούστι στην Αργολίδα (Εικόνα 5). Η παράδοση λέει ότι κατά τα Ορλωφικά (το 1770) η σπηλιά χρησίμευσε ως καταφύγιο των κατοίκων του Άργους, ενώ κατά την Ελληνική Επανάσταση του 1821 αποτέλεσε ορμητήριο του Δαγρέ κατά τις συμπλοκές με τον Ιμπραήμ.[24]

Καταφύγια γυναικόπαιδων

Πέρ' από τη «Μαύρη Τρούπα», που αποτέλεσε μόνιμη κατοικία για την οικογένεια του Ανδρούτσου κατά την Επανάσταση, οι σπηλιές χρησίμευσαν πολλές φορές ως καταφύγιο γυναικόπαιδων. Στον *Μάρκο Βόσσαρι* του Ζαμπέλιου, στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης, ο Τούσσας (θείος και υπασπιστής του Μάρκου Μπότσαρη) παρατηρεί:

ματοποιήσει" τα ένδοξα γεγονότα του Αγώνα, ακριβώς όπως έκαναν και οι αρχαίοι» (*Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σ. 294). Η στροφή του Ζαμπέλιου προς αυτή τη θεματική εγκαινιάζεται με το έργο *Ρήγας ο Θεσσαλός* (βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 222, 231-232). Αναλυτικότερα για τον Ζαμπέλιο βλ. Άννα Ταμπάκη, «Η Επανάσταση του 1821 στο θέατρο. Η περίπτωση του Ιωάννη Ζαμπέλιου», *Ι΄ Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο για τα 200 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση «Η επίδραση του 1821 στη λογοτεχνία και την τέχνη» (27-28 Νοεμβρίου 2020)*, Αρχονταρίκι, 2021, σ. 317-328.

[19] Ιωάννης Ζαμπέλιος, *Τραγωδίαι*, τόμος Β΄, έκδοσις Σεργίου Χ. Ραφτάνη, Ζάκυνθος 1860, σ. 320.

[20] Ζαμπέλιος, *ό.π.*, σ. 365.

[21] Αντωνιάδης, *Οδυσσεύς Ανδρούτσος*, σ. 28.

[22] Αντωνιάδης, *ό.π.*, σ. 32.

[23] Αντωνιάδης, *ό.π.*

[24] Αλέξης Τότσικας, «Αγία Ρουσαλή Βρουστίου», *Αργολική Αρχειακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού*, 20 Μαρτίου 2014, https://argolikivivliothiki.gr/2014/03/20/holy-jerusalem/ [12/6/2022].

Εν ω παντού, γενναίοι, θρασείς Στρατάρχαι,
Στρατολογούντες όσους, πιάνουσιν όπλα,
Ποδοβολούσι, χτυπούνται με τους Τούρκους,
Ωχρών γυναικοπαίδων, φεύγοντα πλήθη,
Λωφώσιν εις τα όρη, κ' εις των σπηλαίων,
Και βάλτων τους κρυψώνας.[25]

Αλλού αναφέρονται και παράλια σπήλαια. Ο Γαβριήλ, Ηγούμενος της Μονής Αρκαδίου στους *Μάρτυρες του Αρκαδίου* του Τιμολέοντα Αμπελά αναφέρει, μεταξύ άλλων, πλήθος γυναικόπαιδα «[ε]ις σπήλαια παράλια κρυπτόμενα».[26] Κατά τον Απελευθερωτικό Αγώνα οι Έλληνες κατέφευγαν ακόμη και σε ενάλια σπήλαια, στα οποία μετέβαιναν με τις βάρκες τους. Οι κάτοικοι της Οκτωνιάς στην κεντρική Εύβοια, για να κρυφτούν από τους Τούρκους, χρησιμοποιούσαν και τα ενάλια σπήλαια γύρω από το ακρωτήριο Πούντα.[27] Από τα σπήλαια αυτά μόνο ένα προσφέρει ένα κομμάτι στεριάς ως καταφύγιο, και δυστυχώς σήμερα είναι γεμάτο σκουπίδια (Εικόνα 6).

Δεν ξέρουμε σε ποια παράλια σπήλαια της Κρήτης αναφέρεται ο Αμπελάς κι αν αναφέρεται σε υπαρκτές σπηλιές. Τον ίδιο ρόλο, πάντως, έπαιξαν και σπήλαια αρκετά ψηλότερα από τη θάλασσα. Κάποια από αυτά, μάλιστα, συνδέονται με τοπικά ολοκαυτώματα, όπως το σπήλαιο Γεροντόσπηλιος στον Νομό Ρεθύμνου, όπου τον Ιανουάριο του 1824 πέθαναν από ασφυξία εκατοντάδες κάτοικοι του Μελιδονίου, κυρίως γυναικόπαιδα που είχαν καταφύγει εκεί και πολιορκήθηκαν από τον Χουσεΐν Μπέη.

Με ένα τέτοιο ολοκαύτωμα, αλλά σε άλλο σημείο της Ελλάδας, ασχολείται ο Κυριάκος Κάσσης στο έργο του *Οι ψυχές των Ελλήνων ή Το Ολοκαύτωμα του Βρονταμά (15-16 Σεπτ. 1825)*, δημοσιευμένο το 2003 στο βιβλίο του με τίτλο *Άνθη της πέτρας. Λησμονημένοι ή άγνωστοι αληθινοί ήρωες και ηρωίδες της επανάστασης του 1821-1827*. Στα μέσα Σεπτεμβρίου του 1825 οι 450 περίπου κάτοικοι του Βρονταμά Λακωνίας έχασαν τη ζωή τους στο Παλαιομονάστηρο, πολιορκούμενοι από τον Ιμπραήμ. Αυτό το περιστατικό περιγράφει στο έργο του ο Κάσσης. Η σκηνική οδηγία στην αρχή της τρίτης σκηνής της πρώτης πράξης περιγράφει το «στενάχωρο σπηλαιώδες μοναστήρι». Η σπηλιά έχει δύο επίπεδα. Στο επάνω επίπεδο «στα παράθυρα είναι στημένα τα παλληκάρια με τα όπλα στα χέρια», ενώ στο κάτω επίπεδο βρίσκονται οι άμαχοι.[28]

Εκτός από το Παλαιομονάστηρο ο Ιμπραήμ επιτέθηκε και σε άλλα παρόμοια «σπηλαιώδη μοναστήρια». Τον Σεπτέμβριο του 1826, για να εκδικηθεί τον θάνατο του ανιψιού του, πολιόρκησε τους κατοίκους του Βαλτεσινίκου που είχαν καταφύγει στο οχυρωμένο μοναστήρι του Αγίου Νικολάου και τις γύρω σπηλιές (Εικόνα 7). Μετά από πολλαπλές αποτυχημένες απόπειρες, ο Ιμπραήμ τελικά διέταξε υποχώρηση. Η παρουσία των σπηλαίων είναι έντονη στο ποίημα του Γρηγόρη Κριμπά, γεννημένου στο Βαλτεσινίκο της Αρκαδίας το 1934, «Μπραΐμ Πασάς εδιάβαινε για το Βαλτεσινίκο»:

Τι έχει ο Μπραΐμης και βογγά και βαριαναστενάζει;
Του είπαν πως ο Μπούμπουλης με τους Βαλτεσινιώτες
του χάλασαν τον ανηψιό και γδικιωμό γυρεύει.
[...]

[25] Ιωάννης Ζαμπέλιος, *Τραγωδίαι*, τόμος Α΄, έκδοσις Σεργίου Χ. Ραφτάνη, Ζάκυνθος 1860, σ. 310.

[26] Τιμολέων Δ. Αμπελάς, *Οι μάρτυρες του Αρκαδίου*, δράμα εις πράξεις πέντε, έκδοσις τρίτη, διασκευασμένη, εκ του τυπογραφείου της «Πατρίδος», Σύρος 1867, σ. 5.

[27] *Οκτωνιά. Φύση, Ιστορία, Τέχνη, Παράδοση, Αξιοθέατα και Σύγχρονη Ζωή / Oktonia. Nature, History, Art and Tradition, Sightseeings and Modern Life*, τουριστικός οδηγός, Αθήνα 2016, σ. 36.

[28] Κυριάκος Κάσσης, *Άνθη της πέτρας. Λησμονημένοι ή άγνωστοι αληθινοί ήρωες και ηρωίδες της επανάστασης του 1821-1827*, Ιχώρ, Μάνη-Αθήνα 2003, σ. 249.

Κι ο κόσμος όλος ήτανε μες τον Άγιο-Νικόλα
πο 'χει τις σκοτεινές σπηλιές και τα μεγάλα βράχια.
[...]
Τρεις μέρες κάνουν πόλεμο τρεις μέρες και τρεις νύχτες.
[...]
Αχολογούνε οι σπηλιές και σειέται ο τόπος όλος.[29]

Παρόμοια τύχη είχε για τον Ιμπραήμ και η πολιορκία της Μονής Τιμίου Προδρόμου κοντά στο χωριό Καστρί στην Κυνουρία της Αρκαδίας. Τον Αύγουστο του 1826 ο Ιμπραήμ πολιόρκησε το μοναστήρι, χωρίς επιτυχία. Οι αγωνιστές τότε είχαν στείλει τις οικογένειές τους κι όλα τα γυναικόπαιδα στη Σπηλιά του Προδρόμου, που βρίσκεται πίσω από τη μονή (Εικόνα 8).

Επίλογος

Τα σπήλαια, ζεστά τον χειμώνα και δροσερά το καλοκαίρι, αποτέλεσαν ένα φιλόξενο καταφύγιο για τους αγωνιστές και τις οικογένειές τους κατά τα επαναστατικά και προεπαναστατικά χρόνια. Ωστόσο κάποια έγιναν και τόποι μαρτυρίου. Σε κάθε περίπτωση, η σπουδαιότητά τους επιβεβαιώνεται από την παρουσία τους σε αρκετά θεατρικά έργα, αλλά και λογοτεχνικά κείμενα γενικότερα, γύρω από τον Απελευθερωτικό Αγώνα των Ελλήνων. Στα έργα αυτά η αναφορά στις σπηλιές δεν φαίνεται να έχει κάποιον συμβολικό χαρακτήρα, αφού αποτυπώνει την πραγματικότητα της εποχής. Το σπήλαιο δεν παύει, ωστόσο, να αποτελεί έναν γοητευτικό χώρο διαχρονικά στη λογοτεχνία, ακόμη και σήμερα.

[29] Το ποίημα του Κριμπά βρίσκεται σε ξύλινη κορνίζα μέσα στο μοναστήρι του Αγίου Νικολάου στο Βαλτεσινίκο.

Εικόνα 1. Η σπηλιά του Δαγρέ στην Καπνίστρα
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 2. Οι σπηλιές στα «Κόκκινα Βράχια»
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 3. Η σπηλιά του Τσώκρη και το εκκλησάκι της Ανάληψης πάνω από τη Χούνη
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 4. Η «Μαύρη Τρούπα»
(φωτογραφία: Βασίλης Τουντόπουλος, 2013)

Εικόνα 5. Η Αγία Ιερουσαλήμ Βρουστίου
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 6. Ενάλιο σπήλαιο κοντά στο ακρωτήριο Πούντα
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 7. Ο Άγιος Νικόλαος και οι γύρω σπηλιές στο Βαλτεσινίκο
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Εικόνα 8. Το εσωτερικό της σπηλιάς πίσω από τη Μονή Τιμίου Προδρόμου
(φωτογραφία: Ξένια Γεωργοπούλου, 2020)

Η πολιορκία της Κορίνθου: Μια φιλελληνική όπερα του Gioachino Antonio Rossini στον απόηχο της Ελληνικής Επανάστασης

Άννα Γρίβα
annagriva@hotmail.com

Abstract

The three-act opera *The Siege of Corinth* by Gioachino Antonio Rossini, in libretto by Giuseppe Luigi Balocchi and Alexandre Soumet, was first performed with great success in the Paris Opera in 1826, in French (*Le siège de Corinthe*), and in 1827 in the Roman Philharmonic Academy, in Italian (*L'assedio di Corinto*). This work contains an original combination of elements of ancient, medieval and modern Greek history, with parallel references to ancient Greek tragedy. The study of the work can reveal the way in which Europe perceives the importance of the Greek Revolution but also the meaning of Hellenism. This article will study the particular synthesis of elements of Greek antiquity, medieval Hellenism and the events of the Greek Revolution, while interesting conclusions will be drawn about the way in which the Greek Revolution is perceived as a seal of the Greek *ethos*; this emerges through the ancient Greek tragedy, that is, as an entanglement of higher powers, such as fate, and human virtues, such as patriotism and debt fulfillment.

Το έργο *Η πολιορκία της Κορίνθου* στις σκηνές της Ευρώπης: μια δημοφιλής φιλελληνική όπερα του 19ου αιώνα

Το έργο *Η πολιορκία της Κορίνθου* είναι ένα από τα γνωστότερα φιλελληνικά μουσικά έργα του 19ου αι., το οποίο ο Ροσσίνι συνέθεσε[1] και παρουσίασε με σκοπό να συγκεντρωθούν χρήματα που θα ενίσχυαν τον Αγώνα των Ελλήνων.[2] Το έργο παρουσιάστηκε σε λιμπρέτο των Giuseppe Luigi Balocchi και Alexandre Soumet για πρώτη φορά στην Όπερα των Παρισίων, στις 9 Οκτωβρίου 1826, στα γαλλικά, με ιδιαίτερη επιτυχία, και τα μεγάλα έσοδα που συγκεντρώθηκαν δόθηκαν για την ενίσχυση του απελευθερωτικού αγώνα των Ελλήνων. Η όπερα μεταφράστηκε στα ιταλικά από τον Callisto Bassi και παρουσιάστηκε σε πολλές πόλεις επίσης με ιδιαίτερη επιτυχία: το 1827 στη Φιλαρμονική Ακαδημία της Ρώμης, στις Βρυξέλλες, τη Βουδαπέστη και τη Βαρκελώνη, το 1828 στην Πάρμα και στη Γένοβα, το 1830 στην Αγία Πετρούπολη, το 1831 στη Βιέννη και το 1835 στη Νέα Υόρκη.[3]

Η υπόθεση του έργου

Το κείμενο εμπνέεται από την τρίτη πολιορκία και την Έξοδο του Μεσολογγίου (Απρίλιος 1825-Απρίλιος 1826), γεγονός που συγκλόνισε την Ευρώπη και το φιλελληνικό κίνημα,[4] ενώ στον τίτλο του υπολανθάνει ένας φόρος τιμής στον λόρδο Βύρωνα, αφού και ο Βύρων είχε γράψει ένα έργο με τον ίδιο τίτλο (*The Siege of Corinth*, 1816).[5] Άλλωστε, ο Ροσσίνι θαύμαζε τον Βύρωνα και συγκλονίζεται από τον θάνατό του στο Μεσολόγγι το 1824.[6] Πρόκειται για ένα έργο που ανήκει στη σειρά των Turcherie, των έργων δηλαδή στα οποία οι Τούρκοι παρουσιάζονται ως ιδιαιτέρως βίαιοι βάρβαροι ή παρωδούνται ως απολίτιστοι.[7]

Η υπόθεση της όπερας τοποθετείται στο 1458, οπότε ο Μωάμεθ Β΄ πολιορκεί την Κόρινθο, προφασιζόμενος τη μη καταβολή φόρου υποτέλειας από τον Δημήτριο και Θωμά Παλαιολόγο, τα αδέλφια του Κωνσταντίνου, που ήλεγχαν ακόμη την Πελοπόννησο. Ας δούμε αναλυτικά το περιεχόμενο των τριών πράξεων της όπερας:

---

[1] Σε μεγάλο βαθμό ο Ροσσίνι ακολουθεί τα μουσικά μοτίβα που έχει χρησιμοποιήσει στο έργο του *Maometto Secondo* (1820) σε λιμπρέτο του Cesare della Valle. Το λιμπρέτο της *Πολιορκίας της Κορίνθου*, επίσης, ακολουθεί σε κάποια σημεία το λιμπρέτο του Cesare della Valle.

[2] Ο Ροσσίνι προσπαθεί να στηρίξει τις φιλελληνικές επιτροπές, οι οποίες συντελούν στη διάδοση του αγώνα των Ελλήνων στην Ευρώπη, αλλά και ενισχύουν οικονομικά τους επαναστατημένους, ενώ ειδικά το έργο του *Η Πολιορκία της Κορίνθου* συντελεί στη σύνθεση αμέτρητων φιλελληνικών έργων διάφορων κειμενικών ειδών σε όλη την ιταλική χερσόνησο, όπως ο «ηρωικός χορός» (ballo eroico) *L'ultimo giorno di Missolungi* του Antonio Cortesi, η παντομίμα σε έξι πράξεις (azione pantomimica in sei atti) *Alì pascià di Giannina* του Giovanni Galzerani, η τραγωδία *Marco Bozzari* του Tommaso Zauli Saiani κ.ά. (βλ. Andrea Giovanni Noto, *La ricezione del Risorgimento greco in Italia (1770-1844): Tra idealità filelleniche, stereotipi e Realpolitik*, Edizioni Nuova Cultura, 2016, σ. 144).

[3] Περισσότερα για το ανέβασμα του έργου βλ. Richard Osborne, «Le siège de Corinthe», Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Macmillan Publishers, Inc., London 1998, σ. 364-365.

[4] Η εφημερίδα *Moniteur Universel* έγραψε ότι «στην Κόρινθο είδαμε το Μεσολόγγι. Με την Πολιορκία της Κορίνθου, ο Ροσσίνι και οι Έλληνες πολιόρκησαν και κατέλαβαν το Παρίσι». Βλ. Αλέξης Σπανίδης, *Ο Ροσσίνι και η Ελλάδα*, https://www.academia.edu/34790593/Ο_ΡΟΣΣΙΝΙ_ΚΑΙ_Η_ΕΛΛΑΔΑ.doc [30/8/2021].

[5] Η υπόθεση του έργου του Βύρωνα δεν έχει σχέση βέβαια με την όπερα του Ροσσίνι, αφού αφορά την πολιορκία του Ακροκορίνθου από τους Οθωμανούς το 1715 και τη σφαγή της βενετικής φρουράς.

[6] Το 1824 ο Ροσσίνι θα δώσει στο Λονδίνο συναυλία και θα παρουσιάσει ένα ottavino (σύντομο έργο για οκτώ φωνές), αφιερωμένο στον θάνατο του Λόρδου Βύρωνος, το οποίο μόλις είχε συνθέσει. Στο έργο με τίτλο «Ο Θρήνος των Μουσών για τον θάνατο του Λόρδου Βύρωνος» («Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron»), θα τραγουδήσει ο ίδιος ο Ροσσίνι τον πρώτο ρόλο. Βλ. *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 41, No. 683 (Jan. 1, 1900).

[7] Πρβλ. το dramma giocoso σε δύο πράξεις *L'Italiana in Algeri*, σε λιμπρέτο Angelo Anelli (πρεμιέρα το 1813) και την opera buffa σε δύο πράξεις *Il Turco in Italia*, σε λιμπρέτο Felice Romani (πρεμιέρα το 1814).

Πράξη Α΄

Ο Κλεομένης, κυβερνήτης της Κορίνθου, μοιάζει απογοητευμένος σχετικά με τη δυνατότητα αντίστασης των Ελλήνων. Ο νεαρός, όμως, αξιωματικός Νεοκλής υποστηρίζει ότι πρέπει να γίνει επίθεση. Έτσι, όλοι ορκίζονται να νικήσουν ή να πεθάνουν. Θαυμάζοντας το θάρρος του, ο Κλεομένης αποφασίζει να του προσφέρει το χέρι της θυγατέρας του Παμίρας. Η Παμίρα όμως αποκρίνεται πως έχει ήδη υποσχεθεί τον εαυτό της σε κάποιον άλλον, του οποίου αποκαλύπτει μόνο το όνομα: Αλμαντζόρ. Η εχθρική επίθεση πλησιάζει: η Παμίρα υπόσχεται στον πατέρα της πως, αν τα πράγματα κυλήσουν δυσμενώς για τους Έλληνες, θα αυτοκτονήσει, για να μην πέσει λεία κάποιου μουσουλμάνου. Όλοι κατευθύνονται στη μάχη.

Κατά την επίθεση, οι Έλληνες απωθούνται και ο Κλεομένης αιχμαλωτίζεται. Ο Μωάμεθ Β΄ διατάζει να δείξουν σεβασμό στα αριστουργήματα που κοσμούν την πόλη, προστατεύοντας την υστεροφημία του. Κατόπιν παροτρύνει όλους να γιορτάσουν τον θρίαμβό τους. Ο Ομάρ αναφέρει στον Μωάμεθ πως ολόκληρη η πόλη βρίσκεται στα χέρια τους εκτός από το φρούριο, που εξακολουθεί να αντιστέκεται. Ένας από τους αρχηγούς των Ελλήνων έχει συλληφθεί αιχμάλωτος και ο Μωάμεθ διατάζει να μην τον θανατώσουν, αλλά να τον οδηγήσουν μπροστά του.

Μπαίνει ο Κλεομένης δέσμιος. Μάταια ο Μωάμεθ τον προτρέπει να διατάξει τους δικούς του να παραδώσουν τα όπλα. Τελικά απειλεί να αφανίσει όλους τους υπερασπιστές της Κορίνθου. Τότε πέφτει ικέτιδα στα πόδια του η Παμίρα, η οποία αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον Αλμαντζόρ. Ακολούθως, ο Μωάμεθ, ο Ομάρ, η Παμίρα, η Ισμήνη και ο Κλεομένης εκφράζουν αντικρουόμενα συναισθήματα: η Παμίρα διχάζεται ανάμεσα στον έρωτα και το καθήκον. Ο Κλεομένης καταριέται την κόρη του. Ο Μωάμεθ Β΄ αναγνωρίζει στο πρόσωπο της Παμίρας τη γυναίκα που είχε ερωτευτεί όταν είχε έρθει στην Κόρινθο ως κατάσκοπος για λογαριασμό του πατέρα του και είχε παρουσιαστεί με το όνομα Αλμαντζόρ. Προσφέρει τότε ειρήνη στους Έλληνες, εφόσον η Παμίρα τον παντρευτεί. Παρά τις ικεσίες του Κλεομένη να φύγει η κόρη του μαζί του, η Παμίρα μένει με τον Μωάμεθ.

Πράξη Β΄

Η Παμίρα, μπερδεμένη και ανήσυχη, επικαλείται τη νεκρή μητέρα της. Η ίδια και οι έμπιστές της προσεύχονται να ξαναβρεί η πατρίδα τους την ειρήνη. Ο Μωάμεθ προτείνει στην Παμίρα να γίνει γυναίκα του, ωστόσο η ίδια δεν τολμά να επισύρει το μίσος του πατέρα της. Η Ισμήνη και οι άλλες γυναίκες προτρέπουν την Παμίρα να υποχωρήσει και εύχονται να μετριαστεί η οργή του Κλεομένη.

Η γαμήλια τελετή πρόκειται να ξεκινήσει με τραγούδια και προσευχές, αλλά φτάνει ο θυμωμένος Νεοκλής. Η Παμίρα καταφέρνει να κατευνάσει τον θυμό του Μωάμεθ παρουσιάζοντάς τον ως αδερφό της. Ο Μωάμεθ διατάζει να τον λύσουν, με τη διαταγή να γίνει μάρτυρας του γάμου. Ο Νεοκλής αρνείται και η Παμίρα διστάζει να προχωρήσει στον γάμο. Τότε ο Ομάρ ανακοινώνει πως η Κόρινθος στασίασε και πάλι και το οχυρό έχει γεμίσει ένοπλους πολεμιστές. Υψώνεται η φωνή του Κλεομένη, που καλεί την κόρη του. Η Παμίρα δεν μπορεί να αντισταθεί στο κάλεσμα και απομακρύνεται με τον Νεοκλή και τους Έλληνες, αποφασισμένη να πεθάνει με τιμή, ενώ ο Μωάμεθ, αφού την παρακαλά για τελευταία φορά να τον παντρευτεί, οδηγεί τους άντρες του εναντίον των Ελλήνων.

Πράξη Γ΄

Ο Νεοκλής συναντά τον Άδραστο, που του ανακοινώνει πως η μάχη χάθηκε. Στο νεκροταφείο των Ελλήνων βρίσκεται το τελευταίο προπύργιο αντίστασης. Υψώνονται οι φωνές της Παμίρας και των γυναικών, που ζητούν θεϊκή εκδίκηση ενάντια στους άπιστους. Ανάλογη προσευχή εκστομίζει πλέον και ο Νεοκλής. Πλησιάζει τότε ο Κλεομένης αναζητώντας ακόμη την Παμίρα, η οποία πέφτει στα πόδια του και απαρνιέται την αγάπη της για τον Μωάμεθ. Ο Κλεομένης αγκαλιάζει την Παμίρα και τον Νεοκλή. Μαζί εκφράζουν την πίστη τους πως θα βρεθούν στον ουρανό. Ο Ιέρων ανακοινώνει πως ο εχθρός έχει περικυκλώσει το νεκροταφείο και όλοι ορκίζονται να αντισταθούν μέχρι θανάτου. Ο Ιέρων θυμίζει τους ήρωες του Μαραθώνα και των Θερμοπυλών σε όλους και προφητεύει τη μελ-

λοντική επανάσταση των Ελλήνων. Η Παμίρα και οι γυναίκες επικαλούνται το έλεος των ουρανών. Με τις τελευταίες άμυνες των Ελλήνων να έχουν διαλυθεί, ο Μωάμεθ ξεχύνεται μπροστά, αποφασισμένος να αρπάξει την Παμίρα. Μα εκείνη προτιμά να πεθάνει. Η Κόρινθος εξαφανίζεται μέσα σε μια τεράστια πυρκαγιά.

Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας και της ελληνικής τραγωδίας στο έργο *Η πολιορκία της Κορίνθου*

Στο έργο *Η πολιορκία της Κορίνθου* παρατηρείται μια ιδιάζουσα διαπλοκή στοιχείων που καθόρισαν την ιστορική πορεία του Ελληνισμού. Σε αυτή την ενότητα θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτή η διαπλοκή, ώστε να αναδειχθεί πώς ο ευρωπαϊκός φιλελληνικός κόσμος αντιλαμβάνεται την έννοια του Ελληνισμού και τη σχέση αρχαίας-μεσαιωνικής-νεότερης ιστορίας.

Πολλοί από τους πρωταγωνιστές έχουν ονόματα που απαντώνται στην αρχαία τραγωδία και μάλιστα ανακαλούν στοιχεία των αρχαίων έργων: η Ισμήνη είναι εκείνη που στέκεται δίπλα στη γενναία ηρωίδα Παμίρα, ως μια πιστή αδερφή, καθώς η πρωταγωνίστρια αποφασίζει να εκπληρώσει το χρέος της και να θυσιάσει γι' αυτό τη ζωή της ως άλλη Αντιγόνη. Μάλιστα, σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι η Παμίρα, όπως και η ηρωίδα του Σοφοκλή, επιτελεί το χρέος της όχι ως ένα πλάσμα αποστραγγισμένο από συναισθήματα, που το μόνο που επιδιώκει είναι η εκπλήρωση ενός ανώτερου νόμου, αλλά διαρκώς πονά για την απώλεια της ομορφιάς της ζωής και της δυνατότητας ευτυχίας που δίνει ο έρωτας.[8] Άλλο ένα πρόσωπο που το όνομά του παραπέμπει στην ελληνική τραγωδία είναι ο Άδραστος, ο γενναίος πολεμιστής της Κορίνθου, ο οποίος γίνεται υπερασπιστής των γυναικών και των παιδιών της Κορίνθου και μάλιστα τονίζει πως *la patria non ha che queste tombe* (=η πατρίδα δεν έχει παρά αυτούς τους τάφους), όταν πια οι Κορίνθιοι βρίσκονται στο νεκροταφείο τους προσπαθώντας να αντισταθούν με τις έσχατες δυνάμεις τους. Φαίνεται πως σε αυτό το σημείο ακολουθείται η μυθολογική παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Άδραστος, ο βασιλιάς του Άργους, εμφανίστηκε ως ικέτης στους Αθηναίους και με τη μεσολάβησή τους κατάφερε να πάρει πίσω τους νεκρούς στρατηγούς που είχαν εκστρατεύσει ενάντια στη Θήβα από τον νέο βασιλιά της πόλης, τον Κρέοντα, και να τους θάψει στην Ελευσίνα, πράγμα που δείχνει την αξία της ταφής ως μιας ιερής πράξης που δηλώνει τον σεβασμό στους νεκρούς. Το ζήτημα αυτό άλλωστε είναι που πραγματεύονται και οι *Ικέτιδες* του Ευριπίδη.

Σε μεγάλο βαθμό το σύνολο της όπερας δομείται επί του θέματος της άγνοιας της πραγματικής ταυτότητας και της μετέπειτα αναγνώρισης: η Παμίρα και ο Μωάμεθ αρχικά δεν αναγνωρίζουν ο ένας στο πρόσωπο του άλλου την ταυτότητα του αγαπημένου τους. Όταν τελικά περνούν από την άγνοια στη γνώση, το αποτέλεσμα είναι να δημιουργηθεί μια βαθύτατη εσωτερική σύγκρουση στην ψυχή της Παμίρας. Μπροστά σε αυτή τη σύγκρουση υπερέχει το χρέος και η αγάπη για την πατρίδα, ενώ από την άλλη πλευρά, καθώς ο Μωάμεθ χάνει την αγαπημένη του, τρελαίνεται από τον πόνο και από το πάθος για εκδίκηση, που καταλήγει στην ολική καταστροφή της Κορίνθου. Έτσι, η αναγνώριση οδηγεί στην κορύφωση του έργου και στο τραγικό τέλος, ενώ διαγράφονται πλέον καθαρά τα ήθη των πρωταγωνιστών: από τη μία πλευρά, η Παμίρα δεικνύει το υψηλό ήθος της ελληνικής ψυχής, που πειθαρχεί και επιλέγει το χρέος προς την πατρίδα, ενώ ο Μωάθεμ και οι πολεμιστές του δεικνύονται ως κτηνώδεις φύσεις που μετατρέπουν τα προσωπικά πάθη σε μια αλόγιστη εκδικητικότητα.[9]

---

[8] Βλ. Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, στ. 891 κ.ε., όπου η Αντιγόνη θρηνεί για τον χαμένο έρωτα και το νυφικό της κρεβάτι.

[9] Πρβλ. Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος*, όπου η αναγνώριση της πραγματικής ταυτότητας του Οιδίποδα οδηγεί στην τραγική κορύφωση του έργου, με ολέθριες συνέπειες για το σύνολο των πρωταγωνιστών. Η Παμίρα του Ροσσίνι ως νέα Ιοκάστη υπό το βάρος των ενοχών τελικά επιλέγει τον θάνατο, θεωρώντας τον τη μόνη αξιοπρεπή πράξη μπροστά στις συμφορές της.

Το ζήτημα της εκδίκησης βέβαια επανέρχεται και στα λόγια των Ελλήνων, αλλά δίνεται έμφαση στη διαφορετική φύση αυτής της εκδίκησης σε σχέση με τη μανιώδη συμπεριφορά του Μωάμεθ: οι Έλληνες απαιτούν και προφητεύουν να αποδοθεί η δίκαιη τιμωρία στους εχθρούς τους για τα δεινά στα οποία οδηγήθηκε η πόλη τους.[10] Έτσι, μέσα από το ίδιο θέμα διαφαίνεται το διαφορετικό ήθος των αντιπάλων.

Οι ήρωες της *Πολιορκίας* αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως θύματα μιας αδυσώπητης μοίρας από την οποία δεν μπορούν να ξεφύγουν: η μοίρα δοκιμάζει τους Έλληνες για να αναδειχθεί το υψηλό τους φρόνημα και το ξεχωριστό τους ήθος.[11] Μάλιστα η μοίρα είναι που τους θέτει ενώπιον της επιλογής του συμβιβασμού και της αντίστασης, ως μια δύναμη που διαρκώς δοκιμάζει τα όριά τους. Από τους πολεμιστές, οι οποίοι διαρκώς βρίσκονται μπροστά στο δίλημμα θάνατος και αντίσταση ή υποχώρηση και υποταγή, έως την Παμίρα, η οποία ταλαντεύεται μεταξύ αγάπης-ζωής από τη μία και χρέους-φιλοπατρίας από την άλλη, η μοίρα συντελεί στο να αναφανεί η γενναιότητα των Ελλήνων.

Γίνονται άμεσες και έμμεσες αναφορές στο αρχαίο ιστορικό παρελθόν. Έτσι, ο κυβερνήτης της Κορίνθου ονομάζεται Κλεομένης, παραπέμποντας με το όνομά του στον ομώνυμο βασιλιά της Σπάρτης (519-490 ή 489 π.Χ.) και ετεροθαλή αδερφό του Λεωνίδα, ο οποίος ισχυροποίησε την πόλη του και μέσω της Πελοποννησιακής Συμμαχίας συνέτριψε το Άργος. Επιπλέον, ο Νεοκλής παραπέμπει με το όνομά του στον πατέρα του Θεμιστοκλέους, του σπουδαίου Αθηναίου στρατηγού. Επομένως, οι δύο άντρες πρωταγωνιστές ανακαλούν την αρχαία Αθήνα και την αρχαία Σπάρτη: η Κόρινθος των μεσαιωνικών χρόνων γίνεται μια συνέχεια του αρχαίου παρελθόντος, συμπυκνώνοντας στο εσωτερικό της τις διαφορετικές δυνάμεις που καθόρισαν τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Εξάλλου, εντός της όπερας, οι υπερασπιστές της Κορίνθου ανακαλούν τον Μαραθώνα και τις Θερμοπύλες, επικαλούνται τον Λεωνίδα και αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως αντάξια συνέχεια του αρχαίου κλέους και του ελληνικού ήθους που υπερασπίζεται την πατρίδα απέναντι στη βαρβαρότητα.

Παρά τη διαρκή υπόμνηση και τις άμεσες ή λανθάνουσες αναφορές στο αρχαίο παρελθόν, έχει επιλεχθεί ως χρόνος η μεσαιωνική Ελλάδα. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται ο μεσαιωνικός ελληνισμός ως συνέχεια της αρχαιότητας. Οι Πέρσες είναι πια Οθωμανοί και οι αρχαίοι Αθηναίοι και Σπαρτιάτες στρατηγοί είναι πια οι γενναίοι άντρες του ελληνικού Μεσαίωνα, ενώ ο Μωάμεθ γίνεται ένας νέος Νέρων που χαίρεται καίγοντας μια ολόκληρη πόλη.[12] Και, βέβαια, το νήμα που

---

[10] Η διαρκής αναφορά στη δίκαιη εκδίκηση φέρνει το έργο πιο κοντά στις αρχαιοελληνικές αντιλήψεις παρά στη χριστιανική παράδοση. Πρβλ. Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, στ. 639-644, όπου διατυπώνεται η κοινή ελληνική αντίληψη για την αποδεκτή εκδίκηση προς τους εχθρούς. Άλλωστε, το πλήθος των εκδικήσεων στην ελληνική τραγωδία εκκινεί συχνά από την προσπάθεια δικαίωσης κάποιου ενώπιον μιας τρομερής αδικίας που υπέστη: ακόμη και στις περιπτώσεις που οι συνέπειες της εκδίκησης ξεπερνούν το μέτρο και είναι ολέθριες, φαίνεται πως η αρχική πρόθεση των ηρώων για εκδίκηση ήταν κάτι το αποδεκτό στην κοινή αντίληψη: για παράδειγμα, και στην περίπτωση της *Μήδειας* ή της *Εκάβης*, ο χορός χωρίς αμφιβολία αναγνωρίζει στις ηρωίδες το δικαίωμα της εκδίκησης και το απόλυτο ηθικό προβάδισμα έναντι των αντιπάλων τους, εφόσον αρχικά έχουν την εντύπωση ότι οι γυναίκες θα στραφούν ενάντια στους φυσικούς αυτουργούς της συμφοράς τους, τον Ιάσονα και τον Πολυμήστορα, δολοφονώντας τους.

[11] Σύμφωνα με τον Schiller (*Ober das Erhabene*, 1801), ο οποίος επηρεάζει τον 19ο αι. ως προς την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, μέσα από την τραγική σύγκρουση με τη μοίρα, όπως παραδίδεται στην ελληνική τραγωδία, προκύπτει το «υψηλό»: ο άνθρωπος, δέσμιος της μοίρας του, υποφέρει, αλλά τελικά, ακόμα και αν περνά από τη συντριβή και τον θάνατο, νικά ηθικά και ευρύνει τα όρια της ύπαρξής του, κι έτσι κατορθώνει την εσωτερική του κάθαρση.

[12] Είναι απολύτως πρωτότυπη η αυτοκτονία ενός ολόκληρου λαού επί σκηνής. Με αυτόν τον τρόπο, η όπερα αποκτά μια ρομαντική υφή και, όπως υποστηρίζει ο Φώτης Παπαθανασίου σε σχετική εργασία του, «ο συνδυασμός της μουσικής με την δραματική σκηνική δράση δημιούργησε... μια νέα αισθητική "φρίκης" στην όπερα και αποτελεί σαφώς τον πρόδρομο των μεγάλων ρομαντικών λυρικών έργων» (Φώτης Παπαθανασίου,

ενώνει την αρχαιότητα με τον Μεσαίωνα εκτείνεται μέχρι τον νεότερο ελληνισμό αφού τα γεγονότα της πολιορκίας ανακαλούν τα όσα συνέβησαν στο Μεσολόγγι, ενώ οι προφητείες των Κορινθίων για μια δίκαιη εκδίκηση μοιάζουν να πραγματοποιούνται με την επανάσταση των Ελλήνων έναντι του τουρκικού ζυγού.[13]

Συμπέρασμα

Μελετώντας κανείς το έργο του Ροσσίνι *Η πολιορκία της Κορίνθου*, διαπιστώνει ότι άλλοτε με άμεσο και άλλοτε με λανθάνοντα τρόπο το διαπερνούν αναφορές στη διαχρονία της ελληνικής ιστορίας, καθώς και στην αρχαία γραμματεία, πρωτίστως στην τραγωδία. Το συγκεκριμένο έργο γίνεται ο «καθρέπτης» μέσα στον οποίο αντανακλάται ο τρόπος με τον οποίο η Ευρώπη του 19ου αι. προσλαμβάνει την έννοια του Ελληνισμού: οι Έλληνες που επαναστατούν ενάντια στον τουρκικό ζυγό είναι απόγονοι του ήθους των αρχαίων Ελλήνων με συνδετικό κρίκο τους Έλληνες των μεσαιωνικών χρόνων. Ο πυρήνας του ήθους των Ελλήνων ως ένας διαχρονικός συνδυασμός γενναιότητας, επιμονής στην εκτέλεση ενός ανώτερου χρέους και φιλοπατρίας, καθώς και τα ζητήματα της αδυσώπητης δύναμης της μοίρας και της δίκαιης εκδίκησης, η οποία μένει μετέωρη για το μέλλον, δρουν παράλληλα με όσα πληροφορούνται οι Ευρωπαίοι για τον Αγώνα των Ελλήνων και δημιουργούν ένα συναισθηματικά φορτισμένο έργο, το οποίο συγκίνησε βαθιά και συνετέλεσε στην ανάπτυξη του φιλελληνισμού.

Με αυτή την παρουσίαση ελπίζω να δοθεί το έναυσμα για μια ευρύτερη μελέτη της πρόσληψης της αρχαίας γραμματείας και της ελληνικής ιστορίας στην όπερα του 19ου αι., ώστε να αναφανεί ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε το ευρωπαϊκό φιλελληνικό κίνημα.

«Η Πολιορκία της Κορίνθου, του μεγάλου Φιλέλληνα και συνθέτη Ροσσίνι – το πρώτο Live Aid στην ιστορία», *Εταιρία για τον Ελληνισμό και τον Φιλελληνισμό*, 2020, βλ. https://www.eefshp.org/i-poliorkia-tis-korinthoy-toy-megaloy-filellina-kai-syntheti-rossini-to-proto-live-aid-stin-istoria/ [25/9/2021]).

[13] Είναι χαρακτηριστικό ότι στο τέλος του προγράμματος της *Πολιορκίας της Κορίνθου* υπήρχε τυπωμένο ένα ποίημα όπου αναφερόταν: «Εκδικηθείτε περήφανοι Έλληνες».

Η ιστορική μορφή του Ρήγα Βελενστινλή ως θεατρική έμπνευση στο ομώνυμο έργο του Βασίλη Ρώτα

Ευαγγελία Ι. Δαμουλή
litsadamouli@gmail.com

Abstract

The historical figure of the Modern Greek Enlightener Rigas Velestinlis, forerunner of the Revolution of the enslaved Greeks and peoples of the Balkans, during the Ottoman Tyranny and his Thurius, has inspired many artists synchronically and diachronically. His arrest in Trieste, his martyrdom, his tragic death and also that of his comrades, was the subject of many works of foreign and domestic dramaturgy and scene. The poet, novelist, dramatist and theatre man Vasilis Rotas wrote the tragedy *Rigas Velestinlis*, which fully expresses his ideological and thematic attitude in Theatre and in Life since the interwar period. The aim of this announcement is to highlight this particular theatrical text of Vasilis Rotas as an important focal point of his dramaturgical and generally literary journey. What is more, an effort is made to trace the dimension of theatrical inspiration as a personal and literary depiction of the historical truth. Reference will be made both to the literary fate of this particular play and to the performances to which it gave rise.

Ο Βασίλης Ρώτας καλλιέργησε όλα τα είδη του λόγου. Σε όλους όμως είναι περισσότερο γνωστός ως δραματουργός και θεατράνθρωπος. Ιδιαίτερα στον Μεσοπόλεμο, αναγνωρίστηκε ως κριτικός και θεωρητικός του θεάτρου. Ακολούθησε για λίγο τις παραδοσιακές απόψεις του Μεσοπολέμου, κι έπειτα έκανε στροφή, ιδεολογικά και θεματικά, προς τις κοινωνικές και πολιτικές απόψεις της Αριστεράς στο θέατρο, κατά την Κατοχή και τη μεταπολεμική περίοδο. Το χρονικό διάστημα 1930-1938 ίδρυσε στο Παγκράτι το «Λαϊκό Θέατρο Αθηνών», όπου ανέβασε τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, με πρωταγωνιστή τον Μάνο Κατράκη στον ρόλο του Οδυσσέα. « [...] η παράσταση του *Κύκλωπα* θέλει να είναι σύμβολο, θεμέλιο και κριτήριο»[1] για τη μετέπειτα θεατρική του πορεία.

Η ιδεολογική μεταστροφή του Ρώτα άρχισε από τον χειμώνα του 1936, που ήταν φευγάτος επάνω στα Τρίκαλα της Ζήρειας,[2] λόγω της Μεταξικής Δικτατορίας που τον παρακολουθούσε γιατί είχε δείξει την εύνοιά του στο ΚΚΕ. Το ίδιο ίσχυε και για τον εκδότη του Κ. Γκοβόστη. Εκεί σύνθεσε το έργο αυτό ο ποιητής,[3] το δράμα *Ρήγας ο Βελεστινλής*, το οποίο απευθύνεται σε ενήλικες που ζουν σε ένα απολυταρχικό καθεστώς, όπως ο ίδιος. Η ιστορική μορφή και η θυσία του Ρήγα Βελεστινλή έχει από τον 19ο αιώνα εμπνεύσει πολλούς δραματουργούς. Έχουμε τα εξής θεατρικά έργα τα οποία προηγήθηκαν της συγγραφής του Β. Ρώτα: του Ιωάννου Ζαμπέλιου Λευκάδιου *Ρήγας Θεσσαλός*, Κέρκυρα 1833, του Γεράσιμου Μαρκορά *Ρήγας Φεραίος*, Δράμα, Κέρκυρα, του Δημήτρη Καλαποθάκη *Ρήγας Φεραίος*, Δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήνα 1880, του Αριστομένους Προβελέγγιου *Ο Ρήγας*, Αθήναι 1888. Ο Σπύρος Μελάς θα γράψει το 1962 το ιστορικό δράμα *Ρήγας Βελεστινλής*.[4]

Στην τραγωδία *Ρήγας ο Βελεστινλής*, η οποία τυπώθηκε το 1938 από την Εστία, είναι εμφανές ότι το θέμα του Αγώνα και η θυσία των Ελλήνων στην προετοιμασία της Επανάστασης για την απόκτηση της ελευθερίας τον απασχολεί ιδιαίτερα, ως δημοκράτης σοσιαλιστής που είναι, την επικίνδυνη εποχή που ζει, και βρίσκει διέξοδο στην έκφραση μέσα από τη δραματουργία του. Ο Ρήγας Βελεστινλής (Βελεστίνο 1757-Βελιγράδι 1798), με τα υψηλά ιδανικά του, θα γίνει το φερέφωνο του Βασίλη Ρώτα και θα τον καθοδηγεί στη ζωή και στην ιδεολογία του στο θέατρο. Σύμφωνα με τις ιδέες του Ρήγα, το θέατρο πρέπει να έχει παιδευτικό ρόλο, να καθοδηγεί τον λαό, και ως τέτοιο θα το κοινωνήσει και ο Β. Ρώτας σε κάθε περίσταση.

Το θεατρικό έργο *Ρήγας ο Βελεστινλής* είναι μια τραγωδία που εξελίσσεται σε πέντε πράξεις και δώδεκα σκηνές, γραμμένη στη δημοτική, και περιλαμβάνει και τη μουσική των τεσσάρων τραγουδιών που πλαισίωναν το έργο.

Το δράμα διαδραματίζεται σε διάφορους τόπους: σε ένα χωριό της Θεσσαλίας, στα τέλη του 17ου αιώνα, στη Βιέννη, στην Τεργέστη, στο Βελιγράδι, και περιλαμβάνει περίπου σαράντα πρόσωπα όλων των κοινωνικών τάξεων. Το λαϊκό αυτό δράμα μοιάζει στη δομή της τραγωδίας και πράγματι ξεκινάει με έναν πρόλογο (μονόλογο ή διάλογο) που παρουσιάζει το θέμα. Υπάρχει και το τραγούδι εισόδου.

Στην Πρώτη Πράξη είμαστε σε μια «ήμερη απλωσιά, σ' ένα χωριό της Θεσσαλίας, όπου αντάμα ζουν Έλληνες κι Οθωμανοί με ειρήνη, αντάμα καμπαναριό και μιναρές δοξολογούνε το πνέμα της συμπόνιας και της καλοσύνης. Εδώ παλικαράκι ακόμα ο ήρωάς μας παλικαρίσια βγαίνει αντίμαχος στη Βία και μ' αίμα παίρνει το άγιο βάπτισμα του αγώνα».[5]

---

[1] Θεόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α΄, Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 289-290.

[2] Βασίλης Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, Γκοβόστης, Β΄ έκδοση διορθ., Αθήνα 1946, σ. 84-85.

[3] Ρώτας, ό.π., σ. 84.

[4] Δημήτρης Καραμπερόπουλος, «Τα Θεατρικά Έργα για τον Ρήγα Βελεστινλή», *Εισαγωγή στο θεατρικό έργο της Ουρανίας Μπομπότη, Ρήγας Βελεστινλής ο Επαναστάτης*, Έκδοση Επιστημονικής Εταιρείας Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, 2006.

[5] Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, σ. 5-6.

Στην πρώτη σκηνή ο νεαρός Αντώνης Κυριαζής, δεκαεπτά ετών, ο μετέπειτα Ρήγας, παίζει φλογέρα και τραγουδάει το γνωστό τραγούδι: «Ακόμα τούτ' την άνοιξη/ραγιάδες, ραγιάδες-[...]

Όσο που νάρθει ο Μόσκοβος- / ραγιάδες, ραγιάδες- / [...] / να φέρει το σεφέρι [...]».[6]

Ξαφνικά έρχεται είδηση για το παιδομάζωμα και ένας νεαρός Τούρκος προσπαθεί να σώσει κρύβοντας δυο χριστιανόπουλα. Περιγράφονται τραγικές σκηνές μανάδων που τους παίρνουν τα παιδιά από την αγκαλιά, κόβοντάς τους τα χέρια, και γέροντες που κακοποιούνται από τους τυράννους.

Ο πρωταγωνιστής του Βασίλη Ρώτα από την αρχή ξεκαθαρίζει τις προθέσεις του: είναι υπέρ των φτωχών, άμοιρων ευθυνών, Ελλήνων και Οθωμανών, οι μεγάλοι φταίνε για όσα συμβαίνουν, όχι ο δυστυχής, σκλαβωμένος λαός.[7]

Ο νεαρός λοιπόν Αντώνης Κυριαζής δεν αντέχει άλλο, είναι αποφασισμένος να φύγει και ζητάει την ευχή της μάνας του για να πάει κλέφτης στα βουνά, ή για να γίνει αρματολός ή για να πάει στην ξενιτιά: «Καλύτερα μιας ώρας ελεύθερη ζωή, παρά σαράντα χρόνια σκλαβιά και φυλακή».[8]

Στη δεύτερη σκηνή ο Αντώνης Κυριαζής είναι στην ξενιτιά, όπως κι άλλοι πολλοί Έλληνες, στην Αυστρία, στη Βιέννη, ενώ η «νύχτα της σκλαβιάς σκεπάζει την Ευρώπη».[9] Οι Έλληνες νομίζουν απελευθερωτή τους τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη και τραγουδούν τη Μασσαλιώτιδα. Φιλελεύθερο πνεύμα ξεχύνεται στην Ευρώπη. «Κι ο Θεσσαλός ο νέος πούχει τώρα αντρειέψει με όνομα Ρήγας σαν απόστολος γυρίζει, λέει λευτεριάς τραγούδι στους ξενητεμένους, φυσάει στους σκλάβους θάρρος και βουλή για αγώνα».[10]

Ο τόπος είναι ένα Ελληνικό Καφενείο στη Βιέννη, ενώ ακούγονται έξω επαναστατικά τραγούδια και πυροβολισμοί. Δύο Έλληνες συνομιλούν, ο Νικόλας και ο Μυτιληνιός Τσιφτετέλης, με πολλές προφυλάξεις: «Μωρέ εδώ είναι Βιέννη, [...] Βιέννη, που θα πει φιδοφωλιά».[11] Στη συντροφιά τους έρχονται και ο Ιωάννης Καρατζάς, λόγιος από τη Λευκωσία της Κύπρου, με τον Κορωνιό, και ο δεύτερος φέρνει νέα από το Τριέστι (Τεργέστη) και τους ενημερώνει ότι κατέφθασαν πρόσφυγες από την Ήπειρο, τα περισσότερα γυναικόπαιδα. Ο Αντώνιος Κορωνιός από τη Χίο είναι λόγιος και υπάλληλος στα εργαστήρια του Οικονόμου. Την παρέα συμπληρώνουν ο Πέτερς, δάσκαλος της Γαλλικής, ο Ιωάννης Εμμανουήλ, φοιτητής της Ιατρικής από την Καστοριά, ο Δημήτριος Νικολίδης, γιατρός από τα Ιωάννινα, και ο Ευμορφίδης, φοιτητής της Ιατρικής, οι οποίοι ως νέοι επιστήμονες αμφισβητούν πολλά προηγούμενα στερεότυπα.[12]

Επίσης, εμφανίζεται στην παρέα τους ο Ευστράτιος Αργέντης, έμπορος από τη Χίο, ανταγωνιστής του Οικονόμου. Τους φέρνει μαύρα νέα από τη σκλαβωμένη πατρίδα. Μπαίνουν στο καφενείο και δύο καλόγηροι Σιναΐτες για εράνους. Ο πλούσιος άρχοντας Αργέντης προσφέρεται να τους ενισχύσει οικονομικά στον Αγώνα τους: «Καλόβολος άνθρωπος και υποστηρίζει τους πατριώτες».[13]

Τότε στο καφενείο μπαίνει ο Ρήγας, άντρας σαραντάρης, ωραίος, μεγαλόσωμος, και τους τραγουδάει με τη φλογέρα το «Ως πότε παλληκάρια θα ζούμε στα στενά [...]».[14] Ο Αργέντης προσκαλεί όλη την παρέα στο σπίτι του.

Στη συνέχεια μεταφερόμαστε στο σπίτι του Δημήτρη Οικονόμου, επιχειρηματία, στη Βιέννη. Πέφτει η αυλαία και ο Κανονάρχος, σαν τον Χορό στην αρχαία ελληνική τραγωδία, κουτσομπολεύει ή προϊδεάζει τον αναγνώστη-κοινό για το τι θα επακολουθήσει στην τρίτη σκηνή και, έμμεσα

[6] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 6.
[7] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 7.
[8] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 9.
[9] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 9.
[10] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 9-10.
[11] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 10.
[12] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 12.
[13] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 22.
[14] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 15.

ήδη, υποστηρίζει τη γυναίκα, που άλλαξε απλά εξουσία με τον γάμο και κακόπεσε. Ο Δημήτρης Οικονόμου δεν έχει ιερό και όσιο, είναι αντίθετος προς οποιαδήποτε επανάσταση, «έχει πίστη και Θεό του τον μαμωνά [...]. Κλεισμένη μέσα εδώ στα πλούτη και στα κάλλη, θα ιδείτε τη γυναίκα σε σκλαβιά μεγάλη».[15] Η σκηνή αρχίζει με τις υποδείξεις της Κυράς προς τη δούλα. Συνομιλούν η Κατίνκα, η σύζυγος του Οικονόμου, με τη Σουσάνα. Η Κατίνκα ήρθε νύφη στη Βιέννη: «Μα εγώ είμ' αλλιώς συνηθισμένη από το σπίτι μου. Στην Πόλη, εμείς οι Φαναριώτες είμαστε άρχοντες, κι εδώ που μ' έριξεν η μοίρα μου στα ξένα, θέλω τη θέση μου όπως πρέπει να κρατήσω».[16] Στη συνέχεια ακολουθεί διαπληκτισμός της Κατίνκας με τον πολύ μεγαλύτερό της σύζυγο Οικονόμου, που δεν την κρατάει ενήμερη για τις οικονομικές του υποθέσεις και τη χρησιμοποιεί σαν διακοσμητικό στοιχείο: «Η μοίρα μ' έριξε στα χέρια σου. Λοιπόν θέλω μαζί σου, μέσ' στη δράση σου να μπω, θέλω να ζήσω όπως με κυβερνάει το πνεύμα μου, που το τραβούν διπλωματία, πολιτική κι άσβυστος πόθος λευτεριάς για την πατρίδα μας. Μεσ' τα βιβλία μεγάλωσα [...]».[17] Ο Ρήγας είχε ζήσει κοντά στην εύπορη τάξη των Φαναριωτών και ήξερε τις συνήθειες των γυναικών τους και πώς μεγάλωναν. Γι' αυτό παίρνει το μέρος εδώ της νεαρής Φαναριώτισσας που είναι δυστυχισμένη, μακριά από το πολιτισμένο περιβάλλον της Πόλης όπου την υπολόγιζαν. Στον γάμο της ζει μέσα στον φόβο, στην περιφρόνηση, στην απαξίωση, στον εξευτελισμό, στην αδιαφορία. Εδώ διαφαίνονται οι επαναστατικές επιρροές του Διαφωτισμού του 18ου αιώνα και οι επερχόμενες τάσεις του 19ου με τον ρομαντισμό και την υποστήριξη της γυναικείας ευαισθησίας και της έκφρασης των συναισθημάτων της.[18]

Έπειτα ο Οικονόμου συναντιέται με τους υπόλοιπους «πατριώτες που έχουν σύναξη στο σπίτι του Αργέντη»,[19] για να γνωρίσει τον Ρήγα, που είναι νεοφερμένος στη Βιέννη. Να πώς ο Αντώνης Κορωνιός, ο Χιώτης, τον παρουσιάζει: «Ο Ρήγας, αυτός είναι ταξιδεμένος και σπουδαγμένος άνθρωπος. Είναι γερό μυαλό κι αντρίκεια καρδιά κ' έχει [...] ανταπόκριση με δυνατά πρόσωπα στη Βλαχιά, στη Μπογδανία, στην Ήπειρο και στο Μωριά».[20]

Ο Ρήγας, κατατρεγμένος από την Τουρκοκρατία, κατέφυγε στο Άγιον Όρος, στην Αθωνιάδα Σχολή και στην πλουσιότατη και στα χρόνια της Τουρκοκρατίας Μονή Βατοπεδίου, που ενίσχυε οικονομικά τόσο το Πατριαρχείο όσο και ανάλογα ιδρύματα στην Πόλη. Στη συνέχεια φιλοξενήθηκε στη Θεσσαλονίκη, στην Πατριαρχική Μονή των Βλατάδων και στην οικογένεια του μεγαλέμπορου Ιωάννου Καυταντζόγλου, προύχοντα στην Πόλη, στα Βαλκάνια και στην Ευρώπη, μυημένου στη Φιλική Εταιρεία και χορηγού της. Ο Ρήγας ως έμπορος διευκολύνθηκε στις μετακινήσεις του.[21] Ταξίδεψε στην Κων/πολη και στο γραφείο του Υψηλάντη, που είχε μεγάλη μόρφωση και ικανότητα στις γλώσσες ως Μέγας Διερμηνέας της Υψηλής Πύλης, γνώρισε πολλούς ανθρώπους της Διπλωματίας, του πνεύματος, ιερωμένους, πλούσιους εμπόρους. Έτσι εντάχθηκε στο περιβάλλον των Φαναριωτών, πλούσιων Ελλήνων αστών, παλιών αρχοντικών οικογενειών, με έντονο κοσμοπολιτισμό, ιδιαίτερα μορφωμένων, που ασχολούνταν και με τις μεταφράσεις ξένων έργων. Συχνά δε χρηματοδοτούσαν διάφορα έντυπα της εποχής που εκδίδονταν από Έλληνες. Ο Ρήγας διεύρυνε τις σπουδές του στην εκμάθηση ξένων γλωσσών και ξεχώρισε στον «κύκλο» των Φαναριωτών λογίων.[22] Υπήρξε υπόδειγμα μορφωμένου νέου του 18ου αιώνα, που μεγάλωσε με τα νάματα του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και

[15] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 16.

[16] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 17.

[17] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 19.

[18] Άννα Ταμπάκη, «Rhigas Velestinlis entre les Lumières et le Romantisme», *Actes du Colloque International «Rhigas Velestinlis (1757-1798) intellectuel et combattant de la Liberte»* (Paris, Palais de l'UNESCO, 12-13 decembre 1998), Παρίσι, UNESCO / Desmos, 2002, σ. 41-49.

[19] Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, σ. 22.

[20] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 22.

[21] Χρυσόστομος Ροδοστόλου, *Γράμματα και Άρματα στον Άθωνα*, τ. 2, Άγιον Όρος 2000, σ. 360-361.

[22] Πολυχρόνης Ενεπεκίδης, *Ρήγας-Υψηλάντης-Καποδίστριας*, Εστία, 1965, σ. 33.

της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά και με τις διδασκαλίες του σοφού Ευγενίου Βουλγάρεως και του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, είχε μεγάλους πνευματικούς ορίζοντες, σύμφωνα με τον Χριστόφορο Περραιβό,[23] συνεργάτη, συναγωνιστή και μετέπειτα βιογράφο του, και θα μπορούσε να σταθεί σε πόλεις σαν το Βουκουρέστι και τη Βιέννη της εποχής εκείνης. Όταν ο Υψηλάντης έφυγε για το Ιάσιο, προκειμένου να γίνει ηγεμόνας της Μολδαβίας, ο Ρήγας τον ακολούθησε ως γραμματέας του Ηγεμόνα της Βλαχίας Νικολάου Μαυρογένη και πήγε στο Βουκουρέστι, έδρα της ηγεμονίας. Εκεί εντάχθηκε στον πνευματικό «κύκλο» του Δημήτρη Φωτιάδη-Καταρτζή, του κατά τον Émile Legrand «Μαικήνα των γραμμάτων της Βλαχίας και σεβάσμιου πατριάρχη των λογίων».[24] Μετά τον Ρωσοτουρκικό πόλεμο και την ήττα της Τουρκίας το 1790, ο Μαυρογένης αποκεφαλίστηκε ως υπαίτιος της ήττας και ο Ρήγας κατέφυγε στη Βιέννη.

«Κάθε Ελληνόπουλο με πνευματικές ανησυχίες που έφευγε από την ιδιαίτερη πατρίδα του ακολουθούσε το καθιερωμένο δρομολόγιο: Κων/πολη-Βουκουρέστι(Ιάσιο)-Βιέννη-λοιπή Ευρώπη».[25]

Στη Βιέννη το 1796, ο Ρήγας ανέπτυξε σπουδαία εκδοτική και επαναστατική δραστηριότητα στο Τυπογραφείο των αδελφών Πούλιου. Γνώριζε τα προβλήματα της παιδείας και πρότεινε καινοτομίες μεταφράζοντας και ανεβάζοντας θέατρο.

Στην τέταρτη σκηνή του έργου του Β. Ρώτα, που έχει ήδη προαναγγείλει ο Κανονάρχος, θα δώσουν όρκο οι παρευρισκόμενοι πατριώτες για τη λευτεριά της πατρίδας.

Ο Αργέντης τους πληροφορεί ότι: «Η ιδέα του Ρήγα είναι να συστήσουμε, αρχίζοντας από δω, μυστική εταιρεία, που σιγά-σιγά ν' απλωθεί σ' όλο το γένος μας [...] και να σηκωθούμε όλοι μονομιάς να καταλύσουμε τον τύραννο».[26]

Ο Ρήγας προσθέτει: «Το θεμέλιο της δουλειάς μας είναι η ένωση. Είμαστε μεγάλος λαός ο λαός των σκλάβων, όχι μονάχα εμείς οι Γραικοί, παρά κ' οι Οθωμανοί και οι Αρβανίτες κ' οι Βούλγαροι κ' οι Σέρβοι κ' οι Ρουμάνοι. Γιατί όλους μας ενώνει η ίδια δίψα, η δίψα για τη λευτεριά».[27] «Ελευθερία θα πει ισότητα στην απολαβή της ζωής».[28]

«Σκοπός μου είναι να φωτίσω το γένος».[29]

Σ' εκείνη τη συνάντηση όλοι παραδέχονται τον Ρήγα για αρχηγό τους. «Πιστοί, ορκισμένοι ως το θάνατο!»[30] Μπαίνει και ο Δεσπότης και τους λέει ότι «εάν βασανίζονται οι χριστιανοί, το θέλημα είναι του Κυρίου».[31]

Ο Ρήγας του απαντάει:

> Σκλάβοι για μας δεν είναι μόνο οι χριστιανοί, ούτε οι Γραικοί μονάχα. Σκλάβοι είναι κ' οι Τούρκοι, Σέρβοι και Βλάχοι κι Αρβανίτες και Βούλγαροι. Σε όλα τα μέρη Χριστιανοί κι Οθωμανοί ζούνε με αγάπη κι αλληλοϋποστηρίζονται, τι είναι κακός και για τα δύο μέρη ο τύραννος. [...] Η εκκλησία του καθενού δεν έχει εδώ να μας χωρίσει, τι μας ενώνει ένας Θεός [...], ο θεός των σκλάβων.[32]

[23] Χριστόφορος Περραιβός, *Σύντομος βιογραφία του Ρήγα Φεραίου*, Μπάυρον, Αθήνα 1971, σ. 7.
[24] Émile Legrand, *Lettres de Constantin Stamatis*, Paris 1872, σ. 12.
[25] Αντώνης Φραγκούλης, *Η παιδαγωγική σκέψη στο έργο του Ρήγα Φεραίου-Βελεστινλή*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Τμήμα Θεολογίας, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 58.
[26] Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, σ. 25.
[27] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 25
[28] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 26.
[29] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 27.
[30] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 29.
[31] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 32
[32] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 34.

Ο Ρήγας έρχεται σε ρήξη με τα πιστεύω του Δεσπότη.[33] Στη σύναξη των πατριωτών, ήταν και ο ηγεμόνας της Βλαχίας Νικόλαος Μαυρογένης, ο οποίος είπε: «Έτσι είναι αγέρωχο το ράσο. Θέλει πάντα την πρωτοκαθεδρία. Όμως καλό δεν είναι, γι' αυτό ας τον πιάσει ο πατριώτης [εννοούν τον Οικονόμου, που προθυμοποιήθηκε] να του πει φρόνιμα λόγια». Στη συνέχεια ορκίζονται όλοι: «Ή λευτεριά ή θάνατος».[34]

Στη δεύτερη σκηνή, όπως μας ειδοποιεί ο Κανονάρχος στον πρόλογο, η δράση εκτυλίσσεται στο πλούσιο σπίτι του Δημήτρη Οικονόμου, όπου εκεί θα είναι και ο Πρίγκηπας, ο οποίος ενδιαφέρεται μόνο για διασκέδαση και ωραίες γυναίκες και θα φλερτάρει τη νέα, όμορφη και έξυπνη γυναίκα του Οικονόμου, την Κατίνκω, με τις ευχές του συζύγου της. Ο δε Οικονόμου ενδιαφέρεται ερωτικά μόνο για την υπηρέτριά της, τη Σουσάνα,[35] ενώ ο επιχειρηματίας Οικονόμου τους εμπαίζει όλους στην Εταιρεία και σκέπτεται μόνο το κέρδος του και το συμφέρον του: «[...] τον πρίγκηπά μας, άμα του φουσκώσω το κεφάλι, να τόνε ρίξω στων τρελλών την εταιρεία, θα διαφεντέψω εγώ το βιος του ώσπου να γίνει όλο δικό μου. [...] Θα 'ναι σ' αυτό ζεμένοι οι πατριώτες όλοι να με δουλεύουνε όλοι, άγγελοι και διάβολοι».[36]

Έπειτα ο Κανονάρχος μας μεταφέρει στον πρόλογό του στο δωμάτιο του Ρήγα, ως κραυγαλέα αντίθεση σε ό,τι συμβαίνει στο αρχοντικό του Οικονόμου.

Ο Ρήγας γράφει στο φως του κεριού και ετοιμάζει προκηρύξεις του Αγώνα. Στο δωμάτιό του μπαίνει ο νεαρός Βασίλης, σπουδαστής της Ιατρικής «που ο πατέρας του έχει σπίτια στα Γιάννενα και στανοτόπια στην Κολώνια και στη Γράμοστα, κι έχει και θείο στο Βουκουρέστι, μεγαλέμπορα [...]»,[37] ο οποίος συγκατοικεί μαζί του και του ζητάει πάλι δανεικά, δέκα φιορίνια για διασκεδάσεις. Ο Ρήγας δικαιολογεί το ανώριμο της νεότητάς του και την αγάπη του για τον έρωτα, τις διασκεδάσεις, τη ζωή. Έπειτα του διαβάζει τα εκατόν είκοσι τέσσερα άρθρα που έγραψε: «Η ελευθερία είναι εκείνη η δύναμις όπου έχει ο άνθρωπος εις το να κάμει όλον εκείνο όπου δε βλάφτει εις τα δίκαια των γειτόνων του. Αυτή έχει ως θεμέλιον την φύσιν, διότι φυσικά αγαπώμεν να είμεθα ελεύθεροι. Έχει ως κανόνα τη δικαιοσύνην [...]».[38]

Στην Τρίτη Πράξη, ο Κανονάρχος μας προαναγγέλλει τις δολοπλοκίες που ετοιμάζει ο Δημήτρης Οικονόμου για να «πιάσει ο Μαμωνάς της λευτεριάς το αηδόνι».[39] Στο σπίτι του η υπηρέτρια και ερωμένη του Οικονόμου προσπαθεί να δηλητηριάσει την Κυρά της και αντίζηλό της, αλλά στο τέλος μετανιώνει και της το αποκαλύπτει. Πέφτει η μία στην αγκαλιά της άλλης και αλληλοϋποστηρίζονται ενώπιον του κοινού εχθρού τους, του άντρα Οικονόμου, που τις υποτιμάει και τις εκμεταλλεύεται και τις δύο. Σε λίγο η σύζυγος του Οικονόμου αποδέχεται τον έρωτα του Πρίγκηπα. Στο αρχοντικό μπαίνει ο Ρήγας και διαπληκτίζεται με τον Πρίγκηπα σχετικά με την απόφασή του να ξεσηκώσει τον σκλάβο λαό. Μπαίνει και ο νεαρός σπουδαστής Βασίλης που ο Πρίγκηπας κοιτάει να τον έχει του χεριού του δωροδοκώντας τον. Περιμένουν και τον Δεσπότη και ο Οικονόμου συμβουλεύει τον Πρίγκηπα πώς να του φερθεί: «Με το Δεσπότη να είσαι εις άκρον γνωστικός γιατ' είναι εις άκρον πονηρός. Την ιεροσύνη τήνε χαλούνε μάλιστα δύο σατανάδες, η φιλοχρηματία κ' η φιλοδοξία. Ετούτος έχει και τους δύο-Κολάκεψέ του τον έναν [...] διψάει για πατριάρχης. [...] Ως κι ο Δεσπότης έλαβε μια πανταχούσα πατριαρχική, τον Ρήγα να τον αφορίσει».[40]

Η δεύτερη σκηνή του έργου μάς μεταφέρει στη Βιέννη, στο σπίτι του Πέτροβιτς, νεαρού σπουδαστή, όπου ο φίλος του Πέτερς, διδάσκαλος της Γαλλικής, τραγουδάει τη Μασσαλιώτιδα. Στο σπίτι

[33] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 33.
[34] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 35
[35] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 41.
[36] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 42.
[37] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 51.
[38] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 44-45.
[39] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 46.
[40] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 53-54.

του λοιπόν έρχονται οι Καρατζάς, Τσιφτετέλης και άλλοι με δέματα. Τα δέματα περιέχουν χάρτες της Βαλκανικής χερσονήσου και στο περιθώριο μορφές από την αρχαία Ελλάδα. Πρόκειται για τη Χάρτα του Ρήγα.[41]

Στην τρίτη σκηνή, στο σπίτι του Αργέντη, ο δάσκαλος Ευμορφίδης προσπαθεί να μάθει σωστά ελληνικά τη Φανή, αλλά μένει στους τύπους της γραμματικής. Ο Ρήγας τραγουδάει το τραγούδι «Χαρείτε φίλοι»[42] και κερδίζει περισσότερο το νεαρό κορίτσι που του ζητάει να της πει κι άλλα τραγούδια στη γλώσσα του λαού.

Στην Τέταρτη Πράξη, η ιστορία εκτυλίσσεται στην Τεργέστη, στο γραφείο-μαγαζί του Οικονόμου όπου εστάλησαν από τον Ρήγα οι κάσες με τις τυπωμένες φυλλάδες του. Ο Ρήγας αναθέτει στον Βασίλη να πάρει τις τυπωμένες φυλλάδες μαζί του στο καράβι και να μπαρκάρει για την Πρέβεζα για να μοιραστούν στον σκλαβωμένο λαό. Ο Οικονόμου μεταπείθει τον νεαρό Βασίλη να μη φύγει για την Ελλάδα και αθετεί την υπόσχεσή του στον Ρήγα, προτείνοντάς του να τον κάνει δήθεν συνεργάτη του.[43]

Η δράση της δεύτερης σκηνής εκτυλίσσεται στο Τριέστι, στο σπίτι του Οικονόμου. Μπαίνει ο Ρήγας για να αποχαιρετήσει την Κατίνκα, τη γυναίκα του Οικονόμου, που τον αγάπησε από την πρώτη στιγμή που τον γνώρισε. Του ζητάει να την πάρει μαζί του: «Λευτέρωσέ με, Ρήγα, πάρε με μαζί σου» [...].[44] Ο Ρήγας όμως με πόνο ψυχής το αρνείται, διότι πρόκειται να μπαρκάρει για την πατρίδα. Τον καθυστερεί σκόπιμα ο Οικονόμου, μέχρι να ειδοποιήσει την Αστυνομία για να τον συλλάβει μαζί με τους συνεργάτες του.[45] Η Κατίνκα δηλητηριάζεται και η υπηρέτρια μαχαιρώνει τον Οικονόμου που κατέδωσε τον Ρήγα.

Στην Πέμπτη Πράξη ο Κανονάρχος στον πολύ μεγάλο πρόλογό του προετοιμάζει τον αναγνώστη και το κοινό για το τι θα επακολουθήσει για τον Ρήγα, μετά την προδοσία. Στην ανάκριση θα αναγκαστεί να αναφέρει και τους συνεργάτες του.

Ακολουθεί μια μόνη σκηνή στο μπουντρούμι στο φρούριο του Βελιγραδίου, όπου βρίσκονται φυλακισμένοι ο Ρήγας, ο Τσιφτετέλης, ο Νικολίδης, ο Εμμανουήλ, ο Καρατζάς, ο Αργέντης, κι αισθάνονται απέξω την άνοιξη που φτάνει. Τι πιο φυσικό για τους Έλληνες που ζούσαν τόσα χρόνια στην Αυστρία, ξενιτεμένοι. Ο Ρήγας και οι σύντροφοί του θα κρατηθούν έξι μήνες φυλακισμένοι στον παραποτάμιο του Δούναβη Πύργο Νεμπόιζα του Βελιγραδίου. Στη συνέχεια έρχονται γενίτσαροι να τους βασανίσουν και να τους σκοτώσουν. Ακολουθεί η πάλη με τα παλικάρια, ιδίως με τον Ρήγα, και το τραγικό τέλος τους.[46] Τα σώματά τους ρίχτηκαν στον Δούναβη.

Ο Κανονάρχος κάνει τον επίλογο της τραγωδίας σχολιάζοντας:

> Οι ήρωες δεν πεθαίνουν κι αν θανατωθούνε. Τι με το θάνατο το θάνατο πατούνε. Πετάγονται από τον τάφο τους αναστημένοι, σαν άστρα λάμπουνε κι οδηγούν την Οικουμένη. Του Ρήγα ο σπόρος έπιασε, έβγαλε λουλούδι, κι όλη η Ελλάδα λέει της λευτεριάς τραγούδι. [...] Έτσι κι η Λευτεριά απ' τα κόκκαλα βγαλμένη του Ελληνισμού, μιαν νέαν Ελλάδα δημιουργεί που πάλι με κλωνάρι ελιά στεφανωμένη σηκώνει ανάστημα το λόγο της να ειπεί: [...], να νικήσουμε τη Βία και τη σκλαβιά [...] Γιατί με αγάπη και χωρίς τον φόβο ο βίος γίνεται αλήθεια σαν τραγούδι ωραίος και θείος![47]

[41] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 57-58.
[42] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 60.
[43] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 67.
[44] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 69.
[45] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 73.
[46] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 81-82.
[47] Ρώτας, *ό.π.*, σ. 82-83.

Ο Ρήγας ο Βελεστινλής του Βασίλη Ρώτα είναι πολύ ανθρώπινος. Γεμάτος ευαισθησία και αισθήματα που δεν διστάζει να τα εκφράσει για την υποστήριξη των αδυνάτων, συμπεριλαμβανομένης της γυναίκας, αποτυπώνοντας την αλλαγή των καιρών και το αργό πέρασμα από τον Διαφωτισμό του 18ου αιώνα προς τον Ρομαντισμό του επόμενου αιώνα. Απαξιώνει και περιφρονεί τους ανεύθυνους και τους προδότες της πατρίδας, όπως ο νεαρός σπουδαστής Βασίλης, που συνέπραξε με τον έμπορο Δημήτρη Οικονόμου στη Βιέννη και παράτησε τον Αγώνα για τη λευτεριά. Το ίδιο και ο Ρώτας απαξιώνει τους προδότες σε όλα τα έργα του. Ο Ρήγας αγαπάει τη ζωή και το τραγούδι. Στην περίπτωση του μεγαλομάρτυρα Ρήγα, ο λαός μας ταύτισε το τραγούδι, τον *Θούριό* του, με τον δημιουργό του. Στο θεατρικό έργο του Βασίλη Ρώτα, αποδέκτρια των καινοτομιών αυτών του Ρήγα είναι η νεαρή Φανή, με την αγάπη της για τα τραγούδια, για τη ζωή, κι όχι για τους γραμματικούς τύπους των σκονισμένων βιβλίων. Όλες οι κοινωνικές τάξεις είναι χρήσιμες για τον Ρήγα στον Αγώνα για τη λευτεριά της πατρίδας από κάθε είδους ζυγό.

Μέσα από την οπτική αυτή ο Βασίλης Ρώτας βλέπει το θέατρο ως άριστο μέσο για να διδάξει ευκολότερα στον θεατή οτιδήποτε, και κυρίως την Ιστορία. Η μεταφορά στο θέατρο του ιστορικού δράματος *Ρήγας ο Βελεστινλής* σκοπό έχει να διδάξει τον λαό της εποχής του με το δίδαγμα του Ρήγα, κάνοντας Τέχνη για τον λαό. Η ιστορική μορφή του Νεοέλληνα Διαφωτιστή Ρήγα Βελεστινλή ενέπνευσε τους καλλιτέχνες συγχρονικά και διαχρονικά, και αποτέλεσε το θέμα πολλών έργων της εγχώριας και ξένης δραματουργίας και σκηνής.

Η Μεταξική Δικτατορία δεν άφησε να παρασταθεί, μολονότι η Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού, τον Φλεβάρη του 1937 (Κ. Καρθαίος, διευθυντής του θεάτρου, Κ. Μπαστιάς, εισηγητής του δραματολογίου, Γρ. Ξενόπουλος, Θ. Συναδινός, Παύλος Νιρβάνας, Ν. Ροντήρης, σκηνοθέτης), το είχε συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό της.[48] Ούτε τον άλλο χρόνο επέτρεψε να βραβευτεί, από το Υπουργείο Παιδείας, μόλον που η Επιτροπή (Γρ. Ξενόπουλος, Θ. Συναδινός, Λ. Κουκούλας, Π. Πρεβελάκης κ.ά.) αυτό το έργο έκρινε άξιο για το βραβείο.[49]

Η Ακαδημία Αθηνών το βράβευσε το 1939.

«[...] Ο Ρώτας το χειμώνα του 1942 μέσα στα πλαίσια του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ ίδρυσε το "Θεατρικό Σπουδαστήριο", που λειτούργησε ως τις αρχές του 1944, περισσότερο σαν δραματική σχολή παρά σαν θεατρικό σχήμα».[50] Η δραματική του σχολή γίνεται χώρος μυστικών συναντήσεων των αντιστασιακών οργανώσεων του ΕΑΜ της Αθήνας. Γύρω του συγκεντρώνει θεατράνθρωπους της Αριστεράς. Μαθητές και δάσκαλοι στο τέλος του 1944 σκόρπισαν άλλοι στα βουνά αντάρτες κι άλλοι στην Αθήνα. Από την άνοιξη του 1942, σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του Γεράσιμου Σταύρου,[51] κάθε περιοχή της Ελλάδας που ελευθερωνόταν οργάνωνε, μαζί με την αντίσταση, και την ψυχαγωγία της. «Ο αντιφασιστικός αγώνας δίνει αφορμή ν' αναπτυχθεί τόσο στις πόλεις, στην Αθήνα ιδιαίτερα, όσο και στην ύπαιθρο μια θεατρική κίνηση άμεσα συναπτόμενη μ' αυτόν, σε τρόπο που ολόκληρη αυτή η ιστορική περίοδος να αποτελεί μια ιδιαίτερη κατηγορία θεάτρου, γνωστή ως "θέατρο του βουνού"».[52]

Οι μαθητές του Γυμνασίου Βόλου έπαιξαν το έργο στις 25 Μάρτη 1938. Τέλος, βρήκε τη δικαίωσή του στον Αγώνα της Αντίστασης. Παίχτηκε παντού στην ελεύθερη Ελλάδα (Ευρυτανία, Κορυσχάδες) από ερασιτέχνες και θεατρίνους επαγγελματίες. Ένας θίασος της ΕΠΟΝ περιόδευσε στη Θεσσαλία, από χωριό σε χωριό, και έπαιζε το έργο με επιτυχία.[53] Από το 1939 κι έπειτα, το έργο

[48] Γλυκερία Κουκουρίκου, «Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία: από την κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)», Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσ/νίκη 2001, σ. 155.

[49] Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, σ. 84.

[50] Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα*, σ. 291-292.

[51] Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962).

[52] Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα*, σ. 288-289.

[53] Ρώτας, *Ρήγας ο Βελεστινλής*, σ. 84.

του Ρώτα παίχτηκε στο Βελεστίνο, στον Βόλο, στον Τύρναβο και στην Καρδίτσα.[54]

Μετά την απελευθέρωση, τον Δεκέμβρη του 1944, το έργο παίχτηκε, πάνω από έναν μήνα, από το κρατικό θέατρο στη Θεσσαλονίκη, που είχε ονομαστεί «Λαϊκό Θέατρο Βορείου Ελλάδας», με τη διεύθυνση του Γιάννη Αυλωνίτη, σκηνοθεσία του Μάνου Κατράκη, σκηνογραφίες του Ζάννου Σιφναίου, ενδυμασίες Ε. Βάρλα, μουσική συνεργασία Τώνη Γεωργίου. Οι ηθοποιοί που πήραν μέρος ήταν οι: Μάνος Κατράκης (Ρήγας), Παντελής Ζερβός (Οικονόμου), Δήμητρα Κεφαλά (Κατίνκα), Έλλη Ξανθάκη (Σουσάνα), Γιάννης Αυλωνίτης (Αργέντης), Κώστας Παππάς (Πρίγκηπας), Μ. Νικολόπουλος (Δεσπότης), Γιάννης Βεάκης, Φρ. Φραγκούλης, Ευγενία Παυλογιάννη, Μ. Σκορδίλης, Γ. Βλαχόπουλος, Μ. Βροντάκης, Π. Οικονομίδης, Π. Χριστοφορίδης, Αλ. Παππάς, Αλ. Παυλίδης, Σ. Ξανθάκης, Γ. Ολύμπιος, Ν. Κατσιώτης, Δ. Καρνιώτης, Κ. Σαράντογλου, Ντ. Βολανάκη, Αλ. Κανταρτζής, Ε. Καστοριάδης.

Στην Αθήνα παίχτηκε, από το Εθνικό Θέατρο, μια σκηνή από το έργο, σε γιορτή απελευθέρωσης.

Την άνοιξη του 1944, γράφει ο Θανάσης Καραγιάννης,[55] ο Β. Ρώτας με υπόδειξη της ΠΕΕΑ ανέβηκε στα βουνά της «Ελεύθερης Ελλάδας» και τέθηκε επικεφαλής θιάσου του «Θεατρικού Ομίλου ΕΠΟΝ Θεσσαλίας». Μεταξύ των ηθοποιών ήταν ο συγγραφέας Γεράσιμος Σταύρου, ο ηθοποιός Γ. Δήμας, ο Βάσης και η Άννα Ξένου, ο Νικηφόρος Ρώτας (γιος του Β. Ρώτα) και ο Αλ. Ξένος. Ο Γεράσιμος Σταύρου[56] θυμάται χαρακτηριστικά: «Ζύγωνε καλοκαίρι. Στη Ρούμελη βρισκόταν από μερικούς μήνες ο ποιητής Βασίλης Ρώτας, ο αδάμαστος μπαρμπα-Βασίλης. Ήρθε εδώ με τη γκλίτσα, τις αρβύλες, το μπερεδάκι και τη λεβεντιά του για ν' αγωνιστεί πιο ελεύθερα απ' όσο αγωνιζόταν μυστικά, μα πάντα μπρος, στην κατεχόμενη Αθήνα [...]». Με τον «Θεατρικό Όμιλο» έδωσαν θεατρικές παραστάσεις σε πολλά χωριά του θεσσαλικού κάμπου και της ορεινής Θεσσαλίας. Για τον Ρώτα, «το θέατρο είναι χώρος ιερός, όπου έχει το δικαίωμα να θρονιάζεται ο λαός και όπου [...] να μπορεί να παρακολουθεί το πρόσωπο της ζωής του, τα φλέγοντα ζητήματά του, τους καημούς και τους αγώνες του [...]».[57]

Μετά την απελευθέρωση (1945), αντιστασιακοί και αριστεροί ηθοποιοί ιδρύουν τον «Θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών», όπου δεσπόζουσα είναι η θέση του ελληνικού δραματολογίου. Εκεί ανεβαίνει, μεταξύ άλλων, και το ιστορικό δράμα *Ρήγας ο Βελεστινλής* του Ρώτα στο Θέατρο «Βρετάνια», στις 14 Δεκεμβρίου του 1945, ως τον Ιανουάριο του 1946, όπου έκαμε εξήντα και πλέον παραστάσεις με μεγάλη επιτυχία: «Ο κόσμος έμπαινε στο θέατρο κ' έβγαινε τραγουδώντας».[58] Σκηνοθέτησε ο Κ. Μιχαηλίδης, σκηνογράφησε ο Σπύρος Βασιλείου κι έπαιξαν οι καλλιτέχνες: Αιμίλιος Βεάκης (Οικονόμου), Θεόδωρος Μορίδης (Ρήγας), Αντ. Γιαννίδης (Αργέντης), Α. Λώρη (Κατίνκα), Εμμ. Στεφανίδη (Σουσάνα), Χριστόφορος Τσαγανέας (Πρίγκηπας), Γ. Γιολάσης (Δεσπότης), Εμ. Βεάκη (μάνα), Στ. Βάσης (Μεμέτης), Νικ. Καλλέργης (στρατιώτης), Λ. Λεβαντής (Καρατζάς), Φρ. Φραγκούλης (Κορωνιός), Φ. Γεννατάς (Πέτροβιτς), Γ. Δαμασιώτης (Πέτερς), Γ. Δήμος (Νικολίδης και σε μερικές παραστάσεις Ρήγας, αντικαθιστώντας τον Θ. Μορίδη), Χρ. Κολυβάς (Ευμορφίδης), Στ. Λαμπέτης (Μαυρογένης), Δ. Μήλας (Βασίλης), Μ. Μπούχλης (Τσιφτετέλης), Γ. Γεωργακοπούλου (Φανή), Γ. Χαλκιόπουλος (διερμηνέας), Κ. Χρυσούλης και Μ. Σταυρολέμης, που έπαιξε τον Κανο-

[54] Φώτης Βογιατζής, *Το θέατρο στο Βελεστίνο και οι θεατρικές παραστάσεις για τον Ρήγα στη Θεσσαλία*, Πρόλ. Β. Πούχνερ, Έκδοση Συλλόγου Βελεστινιωτών Αθηνών, Αθήνα-Βελεστίνο 1996, σ. 82 κ. εξ.

[55] Θανάσης Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007.

[56] Σταύρου, «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα», σ. 15.

[57] Βασίλης Ρώτας, «Για ένα θέατρο του λαού», *Επιθεώρηση Τέχνης* 3 (13) (Ιανουάριος 1956), σ. 33-35.

[58] Έλενα Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 96.

νάρχο, πρόσωπο που μπήκε "εκ των υστέρων" στην περιοδία του θιάσου της ΕΠΟΝ στη Θεσσαλία, για σκηνική ευκολία, και από τότε έμεινε».[59]

Ο θίασος Βεάκη-Γ. Παππά θα ανεβάσει τον *Ρήγα Βελεστινλή* στις 24 Μαρτίου 1947 για τον εορτασμό της εθνικής επετείου της 25ης Μαρτίου.

Ο Βασίλης Ρώτας μαζί με τον Γεράσιμο Σταύρου θεωρούνται οι στυλοβάτες του είδους αυτού του θεάτρου. Το έργο του Ρώτα, εμπνευσμένο από την ιστορική μορφή του Ρήγα, κατόρθωσε να τονώσει με την αμεσότητά του το φρόνημα των αγωνιζόμενων Ελλήνων για πίστη και συναδέλφωση για την απελευθέρωση από τις δυνάμεις Κατοχής και Εμφυλίου, και ενέπνευσε πολλές κατοπινές γενιές του θεάτρου, γενιές ποιητών και απλών ανθρώπων έως σήμερα.

[59] Σταματοπούλου, *ό.π.*, σ. 96-108.

Οι δύο γραφές του *Λόρδου Βύρωνος* του Αλέκου Λιδωρίκη

Παναγιώτα Δαούτη
pdaouti@yahoo.gr

Abstract

The purpose of this announcement is to present the central axes that formulate the play *Lord Byron* written by Alekos Lidorikis, with particular attention to reviews published in the press at the time of its performance by the National Theater of Greece in March 1934. It is worth noting that the criticism was varied, focusing mainly on aspects of the poet's life as they were presented by Alekos Lidorikis, as well as on his diverse personality, elements of which remained partly imperceptible in the play. In addition, an unknown text written by Alekos Lidorikis will be presented concerning the life of Lord Byron. This text, a literary biography of Lord Byron, was published in sequels in an Athenian newspaper almost at the same time as the theatre performance, and presents important aspects of his life and work, complementing the theatrical play. Furthermore, it offers the opportunity to better understand Alekos Lidorikis' approach of the poet. The convergence of two heterogeneous texts focusing on the life of Lord Byron, his travels and his relationship with the Greek Revolution offer the possibility to the writer to present various aspects of Byron's character, but at the same time to indicate how two texts that consist of different genre characteristics can interact with each other so as to lead to the emergence of Lord Byron's multifaceted personality.

Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας είναι να παρουσιαστούν οι κεντρικοί άξονες που διέπουν το θεατρικό έργο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη και να εξεταστούν οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον Τύπο της εποχής σχετικά με την παράσταση του έργου που ανέβηκε από το Εθνικό Θέατρο τον Μάρτιο του 1934. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κριτική που ασκήθηκε υπήρξε ετερόκλητη, εστιάζοντας κυρίως στις πλευρές του βίου του Άγγλου ποιητή, όπως αυτές παρουσιάστηκαν από τον Αλέκο Λιδωρίκη, καθώς και στην πολυσχιδή προσωπικότητά του, στοιχεία της οποίας παρέμειναν στο έργο δυσδιάκριτα. Ωστόσο, σχεδόν την ίδια περίοδο με τη θεατρική παράσταση, δημοσιεύεται και ένα λανθάνον έως σήμερα κείμενο του Αλέκου Λιδωρίκη που αφορά τη ζωή του Λόρδου Βύρωνος. Το εν λόγω κείμενο που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες σε αθηναϊκή εφημερίδα αποτελεί μία μυθιστορηματική βιογραφία του Βύρωνα και παρουσιάζει σημαντικές πλευρές της ζωής και του έργου του. Το κείμενο αυτό, λειτουργώντας συμπληρωματικά στο θεατρικό έργο, προσφέρει τη δυνατότητα να διαμορφωθεί μία πληρέστερη εικόνα για τον Άγγλο ποιητή, και να εισαχθούν νέες συνιστώσες με σκοπό την αρτιότερη κατανόηση της προσέγγισής του από τον συγγραφέα του.

Το θεατρικό έργο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη ανεβαίνει στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στις 13 Μαρτίου 1934 και κρατά μέχρι και τις 24 Μαρτίου 1934. Το κείμενο αποτελείται από Πρόλογο, 4 Πράξεις με δώδεκα εικόνες και Επίλογο, και παρουσιάζει κάποια σημαντικά γεγονότα-αποσπάσματα της ζωής του ποιητή από το 1794 έως και το τέλος του στο Μεσολόγγι το 1824. Στις 13 Μαρτίου, την ημέρα δηλαδή που παίζεται το έργο για πρώτη φορά, ο Αλέκος Λιδωρίκης δημοσιεύει στην εφημερίδα *Πρωΐα* ένα κείμενο στο οποίο επισημαίνει κυρίως τον τρόπο που αντιμετώπισε την προσωπικότητα του Λόρδου Βύρωνα και την παρουσίασε στο έργο του. Εκτός από τον έντονο θαυμασμό του προς τον ποιητή, υπογραμμίζει πως κύριος σκοπός του έργου του, ήταν να τονιστεί η προσωπικότητα του, οι συνεχείς ανησυχίες και αγωνίες του:

> Νομίζω πως ο Λόρδος Μπάιρον όσο ήταν μεγάλος ποιητής, ακόμα τόσο ήταν και μεγάλος άνθρωπος. Άνθρωπος με την πιο πλατειά έννοια της λέξεως, άνθρωπος ως τα βάθη της ψυχής του που ξεπερνούσε με τη σκέψι του τα «νοητά όρια» των κοινών προσπαθειών [...]. Δεμένος (απ' τη μέρα που γεννήθηκε ως τη στιγμή που πέθανε) με την αμφιβολία ζητούσε αυτό που δεν κατείχε. Αυτό που μέσα του συμβόλιζε μία τελειότητα άφθαστη. [...] Όμως δεν μένει χώρος δυστυχώς για να περάσωμε σε επεισόδια, σε παραδείγματα, σε ώρες της ζωής του, που αν περιγράφονταν θ' απόδειχναν τα παραπάνω. Αλλά στο έργο μου, αυτό προσπάθησα να κάνω. Αφήνοντας στο περιθώριο κάπως τον ποιητή και τον δημόσιο άνδρα πήρα τον σκέτο άνθρωπο αυτόν που είνε για μένα ο υπερτέλειος Βύρων. Μέσα σε δώδεκα εικόνες που δεν αποτελούνε βέβαια (πώς είνε δυνατόν;) όλη του τη ζωή, μα δίνουν μερικές χαρακτηριστικές, έτσι νομίζω, λάμψεις της, προσπάθησα να ζωγραφίσω το δράμα του εξαιρετικού ανθρώπου, του αδιάκοπα ανήσυχου που αναζητούσε κι' όταν ήταν κάτω απ' την επίδρασι της Αρετής και όταν ήταν μες' στα νύχια της Κακίας: την απολύτρωσι.[1]

Μέσα από αυτό το σημείωμα ο συγγραφέας εκφράζει ξεκάθαρα τις σκέψεις του για το πρόσωπο του Λόρδου Βύρωνα εστιάζοντας κυρίως στον άνθρωπο, τον οποίο προσπάθησε να παρουσιάσει στο έργο του με τρόπο αποσπασματικό, μέσω δηλαδή δώδεκα εικόνων-στιγμιοτύπων της ζωής του. Αυτή του την επιλογή εξηγεί και στο πρόγραμμα του θεατρικού έργου, όπου αναφέρει τους λόγους που δεν διάλεξε κάποια συγκεκριμένη στιγμή της ζωής του Βύρωνα την οποία θα μπορούσε να θεωρήσει ως δεσπόζουσα για να παρουσιάσει, αλλά μέσω δώδεκα εικόνων προσπάθησε να αποδώσει την αγωνιώδη συνεχή αναζήτηση ενός «ανήσυχου ανθρώπου»:

[1] Αλέκος Λιδωρίκης, «Η αποψινή πρώτη. *Ο Λόρδος Βύρων*. Πώς τον βλέπει ο συγγραφεύς του», εφημ. *Πρωΐα*, 13 Μαρτίου 1934.

> Και να γιατί δεν βρήκα ένα δράμα, μια στιγμή, μια ώρα του καλύτερη, εκφραστικώτερη, πειο αντιπροσωπευτική από τις άλλες. Ποιαν να διαλέξω; [...] Σε δώδεκα εικόνες μέσα προσπάθησα να δώσω όλο του το δράμα. [...] Να κλείσω σε μικρές κορνίζες αδελφωμένες όλες μεταξύ τους, το δρόμο της ζωής του. Πίστεψα πως μεσ' απ' τη σειρά αυτή, τη λίγο κινηματογραφική, αν θέλετε, θάβγαινε τελικά ο Λόρδος Βύρων, ο μελαγχολικός αναδρομάρης της Ζωής.[2]

Ο συγγραφέας λοιπόν απαντά εκ των προτέρων σε όσους αργότερα διερωτήθηκαν και εξέφρασαν τη δυσαρέσκειά τους, όπως φαίνεται και από τις κριτικές για το έργο, για τον τρόπο που ο ίδιος επέλεξε να παρουσιάσει τη ζωή του Άγγλου ποιητή. Πιο συγκεκριμένα, αρκετοί κριτικοί επεσήμαναν ότι το θεατρικό έργο χαρακτηριζόταν από προχειρότητα λόγω του τρόπου που ο συγγραφέας του αποφάσισε να παρουσιάσει τη ζωή του Βύρωνα μέσα από δώδεκα εικόνες. Επί παραδείγματι, στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* ο Μιχαήλ Ροδάς αναφέρει στην κριτική του για το έργο ότι ο θεατρικός συγγραφέας:

> Πήρε επιφανειακά, μυθιστορηματικά, κινηματογραφικά την πολυκύμαντη ζωή του ποιητή, χωρίς νά μπη στο βαθύτερο δράμα της ψυχής του, χωρίς ν' αναλύση την άβυσσο, [...]. Τον απασχόλησε η λεπτομέρεια με την ευκολία των διαφόρων «ταμπλώ» και όχι η ψυχική και δραματική πνευματική ουσία. [...] έτσι πρόχειρα –κινηματογραφικά όπως γράφει και ο ίδιος στο πρόγραμμα– έδωσε τον Βύρωνα.[3]

Εκτός από τον τρόπο παρουσίασης της ζωής του Βύρωνα από τον Λιδωρίκη, σε κάποιες κριτικές επισημαίνεται ότι ο συγγραφέας άντλησε αυτούσια στοιχεία από τα βιβλία που είναι αφιερωμένα στον Βύρωνα, όπως οι βιογραφίες, αλλά και από τα ίδια τα κείμενα του Άγγλου ποιητή. Ωστόσο, ο Λιδωρίκης, πριν ακόμη ασκηθεί η συγκεκριμένη κριτική, σημειώνει ότι μελέτησε τόσο τα κείμενα που αφορούσαν το έργο και τον βίο του Βύρωνα, όσο και τα έργα του ίδιου του ποιητή, ώστε να αποκτήσει μία πληρέστερη εικόνα για αυτόν και στη συνέχεια να επιλέξει τον τρόπο που θα τον παρουσιάσει:

> Μελέτησα το έργο του κι' ύστερα απ' τους βιογράφους, απ' τις δικές του σημειώσεις, απ' ό,τι σώθηκε γι' αυτόν, και απ' αυτόν, ζήτησα να διακρίνω ολοκάθαρο τον άνθρωπο που απ' το μεγάλο του έργο έμενε πάντα στη σκιά.[4]

Κάποιοι από τους κριτικούς εστίασαν στη σύνδεση του κεντρικού ήρωα με την ιστορική του υπόσταση στηρίζοντας την άποψή τους στο σχόλιο του συγγραφέα ότι την επιτυχία του εγχειρήματός του δεν μπορεί να την κρίνει ο ίδιος αλλά όσοι «νοιώθουν δύναμι, ανώτερη» από εκείνον «να

---

[2] Αλέκος Λιδωρίκης, «*Λόρδος Βύρων*», *Εθνικόν Θεατρον - Πρόγραμμα*, Δελτίον των παραστάσεων της Γ΄ περιόδου, περιοδική έκδοσις, 1934, σ. 11.

[3] Μιχαήλ Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον. *Λόρδος Βύρων* Αλέξ. Λιδωρίκη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαρτίου 1934. Ο τρόπος που ο Αλέκος Λιδωρίκης επέλεξε μέσα από συγκεκριμένες εικόνες να παρουσιάσει τον βίο του Λόρδου Βύρωνα σχολιάζεται και σε άλλες κριτικές. Ενδεικτικά, βλ.: Ω., «Εις το Εθνικόν Θέατρον. *Ο Βύρων*», εφημ. *Εστία*, 15 Μαρτίου 1934: «Έτσι και τώρα ακόμη, μετά τόσα έτη, είνε πραγματικά αδύνατον να ισχυρισθή κανείς ότι εξεκαθαρίσθη εντελώς, [...] ο ανθρώπινος χαρακτήρ, η βαθυτέρα προσωπικότης του ποιητού [...]. Αυτή ακριβως η διαπίστωσις, πρέπει να μας καταστήση απολύτως επιεικείς και συγκαταβατικούς, απέναντι της δυσκολίας, εις την οποίαν ευρέθη ο κ. Λιδωρίκης, επιχειρών μέσα εις μίαν συνέχειαν δώδεκα δραματικών εικόνων διαδεχομένων αλλήλας, χωρίς πραγματικήν συνοχήν, να δώση την πλήρη εικόνα του χαρακτήρος, της ψυχής, του πνεύματος του Λόρδου Βύρωνος»· Κ.Ο. (Κώστας Οικονομίδης), «Η πρώτη του Εθνικού. Ο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη», εφημ. *Έθνος*, 14 Μαρτίου 1934.

[4] Αλέκος Λιδωρίκης, «*Λόρδος Βύρων*», σ. 5. Ο συγγραφέας αναφέρεται στα βιβλία που μελέτησε για το έργο και τον βίο του Λόρδου Βύρωνα στο άρθρο του που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Πρωΐα*, όπου παρουσιάζει τον τρόπο που εργάστηκε για την συγγραφή του θεατρικού του έργου. Βλ.: Αλέκος Λιδωρίκης, «Η αποψινή πρώτη. *Ο Λόρδος Βύρων*. Πώς τον βλέπει ο συγγραφεύς του», εφημ. *Πρωΐα*, 13 Μαρτίου 1934.

πλησιάσουνε τον Βύρωνα».[5] Ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας στην κριτική του εκθέτει αρκετά παραδείγματα σχετικά με το ιστορικό δράμα και στη συνέχεια περνά στους νεότερους δραματουργούς, όπως ο Μπερνάρ Σω που απογύμνωσε «τα ιστορικά πρόσωπα από το ιστορικό μεγαλείο των και θέλησε να δώση ανθρώπους». Ωστόσο, εκτός από τον συγκεκριμένο θεατρικό συγγραφέα που κατάφερε να πετύχει τον στόχο του, οι σύγχρονοι του Λιδωρίκη «αρχίζουν ν' απομακρύνονται απ' αυτή τη μόδα. Αρχίζουν να ολοκληρώνουν τους ήρωας. Ακόμα και εκείνοι οι συγγραφείς που δεν δίνουν ολόκληρη τη ζωή αλλά μόνον ένα επεισόδιο», και αυτό συμβαίνει, σύμφωνα με τον κριτικό, επειδή πλέον η εποχή είναι λιγότερο ταραχώδης, σε σχέση με το παρελθόν, όταν μετά το τέλος του πολέμου «το ξεγύμνωμα των ηρώων ήταν μια ψυχολογική, μια πνευματική ανάγκη».[6] Επομένως, ένα αδύναμο σημείο του θεατρικού έργου ήταν ότι αγνοήθηκε ο δημόσιος άνδρας και ποιητής και δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στον ίδιο τον άνθρωπο Βύρωνα με την πολύπλοκη ψυχοσύνθεση, και αυτό πραγματοποιήθηκε μέσω μίας διαδοχής εικόνων-επεισοδίων της ζωής του ποιητή στις οποίες απουσίαζε το δραματικό ενδιαφέρον.[7] Επίσης, ο Λέων Κουκούλας επικεντρώνει την κριτική του στην ταύτιση της «ποιητικής αλήθειας με την ιστορική ακρίβεια», έχοντας ως γνώμονα το σχόλιο του Λιδωρίκη για αυτούς που κατανόησαν βαθύτερα τον Βύρωνα από τον ίδιο και άρα μπορούν να κρίνουν το θεατρικό έργο του. Μέσω παραδειγμάτων από έργα γνωστών θεατρικών συγγραφέων ο κριτικός υπογραμμίζει ότι αυτοί δεν ακολούθησαν πιστά την ιστορική αλήθεια, ώστε να συνθέσουν τα έργα τους, καθώς δεν έγραφαν μία ιστορική πραγματεία. Ο Κουκούλας καταλήγει:

> Διαφωνεί, όμως μαζί του, όταν πιστεύη πως ένας συγγραφεύς, για να δώση στο γεγονός αυτό μορφή τέχνης, χρειάζεται να κάνη μιαν ιστορικήν ανάλυση, τις περισσότερες φορές κουραστικήν, άλλως τε, κι όχι μια σύνθεση συμπυκνωμένη και μεστή, σύμφωνα με τους πρωταρχικούς νόμους της δραματικής τέχνης, που βασίζεται στην αρχή της ενότητος –χρόνου, τόπου και δράσεως.[8]

Εκτός, όμως από τα στοιχεία τα οποία περισσότερο ανέδειξαν και ανέλυσαν διεξοδικά οι διάφορες κριτικές για το έργο, ο Παντελής Χόρν σημειώνει πως η προσωπική αναζήτηση του συγγραφέα τον κατευθύνει στην επιλογή του θέματος του θεατρικού του έργου. Σύμφωνα με τον κριτικό, ο συγγραφέας του *Λόρδου Βύρωνος* είχε ανάγκη να εκφράσει τα συναισθήματα και τις ανησυχίες του και θεώρησε πως το καταλληλότερο πρόσωπο μέσω του οποίου μπορούσε να παρουσιάσει την αγωνία της συνεχούς ματαίωσης εκπλήρωσης επάλληλων προσδοκιών ήταν ο Άγγλος ποιητής:

> Η ζωή του ποιητού ήταν μια αφορμή για το νεαρό συγγραφέα. Ήταν το θέμα που του ταίριαζε καλλίτερα για να μας δώση τον ήρωα που κυνηγάει το ιδανικό του ως τη στιγμή της τελευταίας του πνοής. Και ήταν το θέμα αυτό επιδεκτικό χωρισμού κατά τον εντελώς μοντέρνο θεατρικό τρόπο, όπως στέκει σ' έναν νέο συγγραφέα, γιατί οι διάφορες ερωτικές περιπέτειες του ποιητού, έγιναν οι διάφοροι σταθμοί των ανησυχιών της ψυχής του ήρωος, όπως τον φαντάστηκε να τον δημιουργήση ο συγγραφέας.[9]

---

[5] Λιδωρίκης, *ό.π.*

[6] Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, «Θεατρική ζωή. Ο *Λόρδος Βύρων*», εφημ. *Νέος Κόσμος*, 15 Μαρτίου 1934.

[7] Στο γεγονός ότι δόθηκε προσοχή κυρίως στον άνθρωπο και όχι στον ποιητή Βύρωνα αναφέρεται και ο Άλκης Θρύλος. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον. Εθνικό Θέατρο: Αλ. Λιδωρίκη, *Λόρδος Βύρων*, έργο σε 4 πράξεις και 12 εικόνες», *Νέα Εστία* 175 (1 Απριλίου 1934), σ. 323-325.

[8] Λέων Κουκούλας, «Τα Θέατρα. *Λόρδος Βύρων*. Η προχθεσινή πρώτη του Εθνικού», εφημ. *Πρωΐα*, 15 Μαρτίου 1934.

[9] Παντελής Χορν, «Μουσική και καλλιτεχνική ζωή. Αλέκου Μ. Λιδωρίκη: *Λόρδος Βύρων*. Η χθεσινή πρώτη του "Εθνικού θεάτρου"», εφημ. *Η Βραδυνή*, 14 Μαρτίου 1934.

Στο εν λόγω, λοιπόν, θεατρικό έργο του Αλέκου Λιδωρίκη ασκήθηκε μία ετερόκλητη κριτική που επικεντρώθηκε κυρίως στον τρόπο που ο συγγραφέας του παρουσίασε τον Λόρδο Βύρωνα μέσω δώδεκα εικόνων-στιγμιοτύπων από τη ζωή του, αλλά και στη σπουδαία σημασία που δόθηκε στο άνθρωπο θέτοντας συχνά στο περιθώριο τον δημόσιο άνδρα και ποιητή. Ωστόσο, την ίδια περίοδο που ανεβαίνει στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το συγκεκριμένο έργο, ο συγγραφέας δημοσιεύει σε συνέχειες (15 Μαρτίου 1934 – 6 Μαΐου 1934) στην εφημερίδα *Ακρόπολις* μία άγνωστη μυθιστορηματική βιογραφία του ποιητή με τίτλο *Η ζωή του Λόρδου Βύρωνος*, ώστε να παρουσιάσει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια διάφορες πλευρές της ζωής του, να διαφημίσει το θεατρικό έργο το οποίο πρωτοπαίχτηκε δύο ημέρες πριν ξεκινήσει η δημοσίευση της βιογραφίας, αλλά και να προσφέρει στο ευρύ κοινό της εφημερίδας ένα «βιογραφικό ανάγνωσμα», όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος, το οποίο λειτουργούσε συμπληρωματικά στο θεατρικό. Το μέσο διάχυσης, δηλαδή η εφημερίδα, ακολουθώντας μία βασική αρχή της, αυτή που η Marie-Ève Thérenty ονομάζει αρχή της *επικαιρότητας* (*l'actualité*),[10] δημοσιεύει την ίδια σχεδόν περίοδο με το θεατρικό, τη βιογραφία του Λορδου Βύρωνα που έχει γράψει ο συνεργάτης της Αλέκος Λιδωρίκης, με κύριο σκοπό να προσελκύσει το αναγνωστικό ενδιαφέρον του κοινού της και να αυξήσει τον αριθμό των φύλλων της.[11] Ο συγγραφέας επιλέγει να προβάλει τη ζωή του Λόρδου Βύρωνα, μέσω μιας μυθιστορηματικής βιογραφίας, ένα υβριδικό ειδολογικά κείμενο που αμφιρρέπει ανάμεσα στη μυθοπλαστική αφήγηση και την ιστορία, ενώ, σύμφωνα με τον Benton, η βιογραφική γραφή εξελίσσεται ανάμεσα σε δύο άκρα, την *ιστορικώς επαληθεύσιμη πληροφορία* (*verifiable historical information*) και την *αισθητική αφήγηση* (*aesthetic narrative*), προσφέροντας τη δυνατότητα στον βιογράφο ενίοτε να βασιστεί στην ιστορική πραγματικότητα και ενίοτε να καταφύγει στη μυθοπλασία, ώστε να κατασκευάσει την πλοκή του κειμένου.[12] Ο Αλέκος Λιδωρίκης στηρίζεται στις ιστορικές πληροφορίες που αντλεί από τα έργα του ίδιου του Βύρωνα, αλλά και από τους βιογράφους του, όπως τον André Maurois, και από τις σημειώσεις του John Cam Hobhouse, φίλου του ποιητή, παραθέτοντας αυτούσια αποσπάσματα από τα κείμενά τους, με στόχο να ενισχύει συγχρόνως την αξιοπιστία του δικού του έργου. Τα δύο κείμενα που εμφανίζονται την ίδια περίοδο ενισχύουν την προβολή της πολυσχιδούς προσωπικότητας του Λόρδου Βύρωνα, άλλοτε επικαλύπτοντας το ένα το άλλο και άλλοτε λειτουργώντας επεξηγηματικά. Παρουσιάζεται, λοιπόν, μία διασύνδεση των δύο κειμένων, στα οποία η εφαρμογή κοινών κανόνων αποτελεί, κατά τον Jean-

[10] Για την αρχή της *επικαιρότητας*, όπως και για τις άλλες αρχές που διέπουν την εφημερίδα, βλ.: Marie - Ève. Thérenty, *La Littérature au Quotidien - Poétiques Journalistiques au XIXe Siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2007, σ. 42-120.

[11] Την ημέρα που αρχίζει στην *Ακρόπολη* η δημοσίευση της μυθιστορηματικής βιογραφίας δηλώνεται, ως σημείωμα της εφημερίδας πριν ξεκινήσει το κείμενο του Λιδωρίκη, τόσο η επιτυχία που σημείωσε το θεατρικό έργο όσο και η ιστορική πιστότητα των γεγονότων που παρουσιάζονται στη βιογραφία του Λόρδου Βύρωνα, καθώς ο συγγραφέας βασίστηκε σε ιστορικές πηγές ύστερα από μακρόχρονη έρευνα: «Εις το Εθνικόν θέατρον ανεβιβάσθη προχθές το βράδυ ένα νέον θεατρικόν έργον του συνεργάτου μας κ. Αλ. Λιδωρίκη, τιτλοφορούμενον *Ο Λόρδος Βύρων*. Κατά την πανηγυρικήν πρώτην του το πολυπληθές κοινόν ενθουσιασμένον από το έργον κατεχειροκρότησε συγγραφέα και ηθοποιούς, παρά δε την διάστασιν της κριτικής επ' αυτού [...] το κοινόν συρρέει εις το θέατρον [...] χειροκροτεί, ενθουσιάζεται, αποθεώνει την τόσον ενδιαφέρουσαν και γεμάτην σκηνικόν πλούτον αναπαράστασιν της ζωής του Λόρδου Βύρωνος. Ο συγγραφεύς και συνεργάτης της "Ακροπόλεως" κ. Αλ. Λιδωρίκης, κατόπιν τούτου, αρχίζει από σήμερον εις την "Ακρόπολιν", επί τη βάσει αλανθάστων ιστορικών στοιχείων, τα οποία κατέχει απολύτως και έπειτα από τας πολυετείς μελέτας του δια τον Βύρωνα, ένα νέον ιστορικόν ανάγνωσμα, μέσω των γραμμών του οποίου θα παρελάση ολόκληρος η πολυκύμαντος ζωή του μεγάλου φιλέλληνος, η άγνωστος εις τους πολλούς δράσις του, τα μεγάλα προτερήματα ή έλαττώματά του, τα οποία διαφαίνονται και εις το θριαμβεύσαν θεατρικόν έργον. Οι αναγνώσται μας είνε βέβαιον ότι θα απολαύσουν με εξαιρετικήν ευχαρίστησιν το νέον μας ανάγνωσμα, έπειτα μάλιστα από τον θόρυβον και το ενδιαφέρον που προεκάλεσε το παιζόμενον με τόσην επιτυχίαν εις το Εθνικόν θέατρον ομώνυμον θεατρικόν έργον, ενδιαφέρον, το οποίον φέρει αποτόμως και πάλιν επί τάπητος την ζωήν και την δράσιν του μεγαλυτέρου φιλέλληνος». Βλ. Αλέκος Λιδωρίκης, «Η Ζωή του λόρδου Βύρωνος», εφημ. *Ακρόπολις*, 15 Μαρτίου 1934.

[12] Michael Benton, *Literary Biography. An Introduction*, Oxford-Sussex 2009, Wiley Blackwell, σ. 35-45.

Marie Schaeffer, μέρος της *τροποποιητικής ειδολογίας* και δεν είναι σχέση υποδειγματικότητας, εφόσον η αλλαγή ή η μερική απενεργοποίηση κανόνων αποτελεί εσωτερική δυνατότητα του είδους, ενώ η οποιαδήποτε ομοιότητα ή ανομοιότητα μπορεί να θεμελιωθεί σε *γενολογικό υπερκειμενικό δεσμό*. Αυτή η υπερκειμενική γενολογική σχέση ουσιαστικά δηλώνει κάθε ενδεχόμενη αλληλουχία που εμφανίζεται μεταξύ ενός κειμένου και ενός ή περισσότερων παλαιότερων ή σύγχρονων κειμένων, τα οποία λόγω κάποιων κειμενικών χαρακτηριστικών δύνανται να θεωρηθούν ότι λειτούργησαν ως ειδολογικά πρότυπα κατά τη δημιουργία και εν συνεχεία την τελειοποίηση του κειμένου-απότοκου, είτε αυτό τα μιμείται, τα συγχωνεύει ή αποκλίνει από αυτά. Τα δύο υπό εξέταση κείμενα τροποποιούν διαφορετικά τις ειδολογικές τους ιδιαιτερότητες και οι αποκλίσεις τους αποτελούν τόσο διαδοχικούς μετασχηματισμούς διακριτικών ειδολογικά κειμενικών χαρακτηριστικών όσο και επαναδιατυπώσεις της περιγραφής που συνδέεται με το όνομα του είδους, δίνοντας τη δυνατότητα στον αναγνώστη να τοποθετήσει κάθε κείμενο σε έναν συγκεκριμένο ορίζοντα ειδολογικής προσδοκίας, που, ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση τον βοηθά να κατανοήσει πληρέστερα το κοινό τους θέμα.[13]

Η βιογραφία ξεκινά από τους προγόνους του Λόρδου Βύρωνα, περνά στην παιδική του ηλικία και στη σχέση με τη μητέρα του και την νταντά του Μαίη Γκραίη. Παρουσιάζεται ένα περιστατικό με τη θρησκόληπτη νταντά, που διαβάζει αποσπάσματα από την Καινή Διαθήκη, και τον Βύρωνα σε ηλικία έξι ετών, με το ίδιο περιστατικό να αποτελεί και τον Πρόλογο του θεατρικού έργου, όπου στη σκηνή προστίθεται και η μητέρα του ποιητή, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι εμφανίζονται κοινά αποσπάσματα και στα δύο κείμενα. Στη βιογραφία ο συγγραφέας συνεχίζει με την εφηβική ηλικία του ποιητή, όπου γίνεται αναφορά στο σχολείο και τους φίλους του, τη σχέση με τη μητέρα του και την αλλαγή στην ζωή του μετά τον θάνατο του θείου του Lord William από τον οποίο κληρονόμησε τον τίτλο του Λόρδου και μία μεγάλη περιουσία. Αυτό το γεγονός αποτέλεσε τομή στη ζωή του, καθώς άλλαξε όχι μόνο τόπο κατοικίας και σχολείο, αλλά συνειδητοποίησε την κοινωνική θέση του και την οικονομική κατάστασή του:

> Σαν μπήκε στο γραφείο, βρήκε τον σεβαστό άνθρωπο που τον δίδασκε με παγωμένο ύφος, να του χαμογελάη τώρα με συμπάθεια. [...]
>
> –Μικρέ μου του είπε με φωνή που αλαφρότρεμε. Ο μεγάλος σου θείος, ο πέμπτος Λόρδος Ουίλλιαμ Μπάιρον, πέθανε πριν λίγες ημέρες. Από τότε είσαι συ ο Λόρδος Μπάιρον. Τα συγχαρητήριά μου!
>
> Μα ο δεκάχρονος Τζώρτζ δεν καταλάβαινε και πολλά πράγματα. Έβλεπε, μάντευε, ένοιωθε από την «γεμάτη παράξενο σεβασμό» στάσι του δασκάλου του πως κάτι καινούργιο, πολύ μεγάλο, ερχόταν να προστεθή στη ζωή του, [...].
>
> Αργότερα κατάλαβε, ότι εκείνη την ημέρα είχε γίνει γενικός κληρονόμος των Βυρωνικών αγαθών, κύριος του απέραντου κτήματος του Νιουσταίηντ και άλλων περιοχών, κάτοχος ενός από τους πιο μεγάλους τίτλους της Αγγλίας.[14]

Ο Βύρων συνεχίζει τις σπουδές του στο Cambridge, και ο συγγραφέας εστιάζει στην αλλαγή που παρατηρείται στη συμπεριφορά και στις συνήθειες του ποιητή, καθώς ακολουθεί τον δανδισμό, όπως και οι συμφοιτητές του, τάση που επικρατεί στην Αγγλία στις αρχές του 19ου αιώνα:

> Είνε αρχές του 1806. Ολόκληρη την κοσμική Αγγλία κυβερνούνε οι «δανδήδες». Από τον πρίγκιπα της Ουαλλίας ως τον μικρότερο, αξιωματικό, όλοι τους ζουν με κάποια επιτήδευσι, κομψεύονται υπερβολικά και μπαίνουν πανηγυρικά στην έκφυλη ζωή. Ανατέλλει τότε και ο περίφημος Τζώρτζ Μπράμμελ, ο μεγαλύτερος δανδής των αιώνων, [...]. Ο Μπάιρον βλέπει τους συμμαθητές του λίγο να μαθαίνουν, πολύ να «Μπραμμελίζουν». Νύχτες πολλές, έτσι ήρεμες, που φέρνουν λίγο-λίγο βαρε-

[13] Jean-Marie Schaeffer, *Τι Είναι το Λογοτεχνικό Είδος;* (μετ. Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος), Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 167, 170.

[14] Αλέκος Λιδωρίκης, «Η Ζωή του Λόρδου Βύρωνος», 18 Μαρτίου 1934.

> μάρα στη ψυχή του. Αρχίζει να ζητάη την ποικιλία. [...] Ταυτοχρόνως, χωρίς κι' ο ίδιος να το πολυνοιώθη, τον κυριεύει αργά-αργά η ίδια αρρώστεια που μαστίζει την Αγγλία: ο δανδισμός.[15]

Αφού γίνει εκτενής αναφορά σε αυτή την περίοδο της ζωή του με τις υπερβολικές υλικές απαιτήσεις και την επαφή του ποιητή με τον υπόκοσμο, ο συγγραφέας σημειώνει την έκδοση της πρώτης ποιητικής συλλογής του Byron με τίτλο *Ώρες αργίας* (*Hours of Idleness*), την αποφοίτησή του από το Cambridge και την αλλαγή στον τρόπο ζωής του. Επίσης, ο βιογράφος τονίζει και μία πλευρά του Βύρωνος που εν μέρει απουσιάζει από το θεατρικό έργο, αυτή των πολιτικών του πεποιθήσεων –ήταν υποστηρικτής του Ναπολέοντα– οι οποίες τον έφεραν αρκετές φορές σε αντιπαράθεση με τους συμπολίτες του:

> Θερμός, συντριπτικός, γεμάτος ριζοσπαστικές ιδέες. Την Γαλλική Επανάστασι, [...] την έβλεπε με αγάπη, την υμνούσε, όπως υμνούσε και τον Βοναπάρτη θαυμάζοντάς [...] από μικρό παιδί, την δυνατή προσωπικότητά του. Ό,τι για τους πατριώτες Άγγλους ήταν εφιάλτης, ό,τι ετρόμαζε την αστική κοινωνική τους σύνθεσι, αυτός το ανύψωσε, το χαιρετούσε με διάθεσι, που ήταν φορτωμένη αγάπη και ειλικρίνεια. [...] Έτσι από τα πρώτα χρόνια δημιουργήθηκε ένας πέπλος σκοτεινός γύρω απ' το όνομά του. [...] Ίσως του συγχωρούσαν τις ερωτικές ατασθαλίες, τις εκκεντρικότητές του, μα δεν μπορούσαν να του συχωρέσουν την «αυθάδεια» να βρίσκη ελαττώματα, αδυναμίες στο σύστημα, που εκείνοι θεωρούσαν τέλειο κι' ακλόνητο.[16]

Μετά από διεξοδική συζήτηση με τη μητέρα του, επιστρέφει στο Νιουσταίηντ, όπου διασκέδαζε συχνά με τους φίλους του. Στην πρώτη εικόνα της πρώτης πράξης του θεατρικού έργου παρουσιάζεται ένα γλέντι του Βύρωνος, όπου όλοι οι παρευρισκόμενοι είναι ντυμένοι με καλογερικά ρούχα, πίνουν και συζητούν. Ο συγγραφέας περιγράφει το συγκεκριμένο περιστατικό και στη μυθιστορηματική βιογραφία του, χωρίς, ωστόσο, να επιμείνει, όπως γίνεται στο θεατρικό, στη συζήτηση ανάμεσα στον Βύρωνα και τους φίλους του. Μετά την ενηλικίωσή του, την επίσημη τελετή που έγινε προς τιμήν του στη Βουλή των Λόρδων και την έκδοση της σάτιράς του *Άγγλοι Βάρδοι και Σκώτοι Κριτικοί* (*English Bards and Scotch Reviewers*) ο Βύρων, σύμφωνα με τη βιογραφία που δημοσιεύεται στην *Ακρόπολη*, αποφασίζει το 1809 να κάνει το πρώτο του μεγάλο ταξίδι προς την Ανατολή. Ταξιδεύοντας πρώτα στη Λισαβόνα, τη Σεβίλλη και τη Μάλτα ο Βύρων φθάνει στην Ελλάδα και περνά από την Ήπειρο, όπου επισκέπτεται τον Αλή Πασά. Αυτή η συνάντηση παρουσιάζεται αναλυτικά στη βιογραφία, και ο συγγραφέας επιλέγει σε αυτό το σημείο να παραθέσει αποσπάσματα από το βιβλίο του Atchley για το ταξίδι του Βύρωνος με σκοπό να γνωρίσει από κοντά τον Αλή Πασά, αλλά και από το *Childe Harold*, όπου περιγράφεται το περιβάλλον, όπως και ο ίδιος «ο κυρίαρχος της Ηπείρου». Στη συνέχεια ο Βύρων μένει για ένα διάστημα στην Αθήνα, όπου γνωρίζει την Τερέζα ή Θηρεσία Μακρή (Κόρη των Αθηνών), στην οποία «είδε το είδωλο της "δύσκολης" αγάπης, της ιδανικής».[17] Ενώ στη βιογραφία η επαφή του με τη συγκεκριμένη νεαρή κοπέλα περιγράφεται αρκετά σύντομα, στο θεατρικό έργο η δεύτερη εικόνα της πρώτης πράξης αφιερώνεται στη συνάντηση του ποιητή με την Κόρη των Αθηνών, όπου βέβαια ο συγγραφέας παρουσιάζει και την ατμόσφαιρα της εποχής, καθώς πλήθος ανθρώπων πλαισιώνουν τη σκηνή που διαδραματίζεται στο παζάρι των Αθηνών. Μετά το ταξίδι του ποιητή στην Κωνσταντινούπολη, και τη δεύτερη επίσκεψή του στην Αθήνα, ο Βύρων επιστρέφει στην Αγγλία και το 1812 κυκλοφορούν τα δύο Άσματα του *Childe Harold* που λόγω της επιτυχίας που σημειώνουν δίνουν τη δυνατότητα στον δημιουργό τους να έρθει σε επαφή με τους αριστοκρατικούς κύκλους της Αγγλίας και να δεχθεί τον έντονο θαυμασμό τους. Εκείνη την

[15] Λιδωρίκης, *ό.π.*, 28 και 29 Μαρτίου 1934.

[16] Λιδωρίκης, *ό.π.*, 4 Απριλίου 1934.

[17] Λιδωρίκης, *ό.π.*, 22 Απριλίου 1934.

περίοδο γνωρίζει τη Lady Caroline Lamb και δημιουργείται μία ατελέσφορη σχέση, για την οποία γίνεται μία σύντομη αναφορά στη βιογραφία, αλλά ο συγγραφέας αφιερώνει σε αυτή την πρώτη εικόνα της δεύτερης πράξης του θεατρικού του. Ωστόσο, μία σχέση που λειτούργησε καταλυτικά στη ζωή του και σχολιάστηκε έντονα ήταν αυτή με την ετεροθαλή αδελφή του Αυγούστα. Η συγκατοίκησή τους παρουσιάζεται τόσο στη μυθιστορηματική βιογραφία όσο και στη δεύτερη εικόνα της δεύτερης πράξης του θεατρικού έργου, καθώς εξαιτίας αυτής δημιουργήθηκε σκάνδαλο που οδήγησε τον Βύρωνα να αναζητήσει τη γαλήνη σε έναν ήρεμο γάμο με την Ανναμπέλλα, μία «ηθική και έξυπνη και μορφωμένη κόρη», που «πίστευε ότι θα μπορέση να διορθώση τα ελαττώματά του».[18] Ο συγγραφέας αφιερώνει την πρώτη και τη δεύτερη εικόνα της τρίτης πράξης σε δύο διαφορετικές σκηνές αυτού του γάμου που οδήγησε σε χωρισμό. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη εικόνα της τρίτης πράξης, ο Βύρων εκφράζει την άποψή του για τον γάμο του με την Ανναμπέλλα και τη συμπεριφορά της απέναντί του σε μία συζήτηση με τη Λαίδη Μέλμπουρν:

ΜΕΛΜΠΟΥΡΝ: Γιατί το λές αυτό; Η Ανναμπέλλα σ' αγαπάει. Είναι ολοφάνερο.
ΜΠΑΪΡΟΝ: Με τον τρόπο της όμως... Δεν κάνει ποτέ καμία υποχώρηση, που να πειράζει τον εγωισμό της ή τις μεγάλες της αρχές... Εμένα μ' εκνευρίζουν αυτά... με κουράζουν... [...] Δεν φανταζόμουν ποτέ τις συνέπειες, που θα είχε αυτή η τρέλα του γάμου...[19]

Μετά τον χωρισμό του, ο Βύρων φεύγει για το δεύτερο μεγάλο ταξίδι του από το 1816 μέχρι το 1824, όταν πεθαίνει στο Μεσολόγγι. Αυτή η περίοδος παρουσιάζεται επιγραμματικά στις τρεις τελευταίες συνέχειες της μυθιστορηματικής βιογραφίας του, ενώ στο θεατρικό ο συγγραφέας εμβαθύνει περισσότερο σε αυτή την περίοδο της ζωής του Βύρωνος, καθώς αφιερώνει την πρώτη, τη δεύτερη και την τρίτη εικόνα της τέταρτης πράξης, όπως και τον Επίλογο, στη διαμονή του ποιητή στην Ιταλία και το Μεσολόγγι. Στην πρώτη εικόνα παρουσιάζεται η συνάντηση του Βύρωνα με τον ποιητή Percy Shelley και η ταραχώδης ζωή του στην Ιταλία, ενώ στη δεύτερη εικόνα ο συγγραφέας αναφέρεται στη σχέση του ποιητή με την κόμισσα Teresa Guiccioli, αλλά και στις πολιτικές του πεποιθήσεις, καθώς υποστήριζε τον αγώνα των Καρμπονάρων εναντίον των Αυστριακών.[20] Η τρίτη εικόνα αφορά το ταξίδι του Βύρωνος στην Ελλάδα, τη σχέση του με τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο και τη βοήθεια που πρόσφερε στον Ελληνικό Αγώνα της Ανεξαρτησίας. Λίγο πριν από τον πρόωρο θάνατό του, ο ποιητής εκφράζει την προσωπική του απογοήτευση συνδέοντάς τη με τον χαμό αγαπημένων προσώπων και θεωρώντας την Ελλάδα το τελευταίο Ιδανικό για το οποίο προσφέρει την περιουσία του και τη ζωή του:

ΜΠΑΪΡΟΝ: [...] Η πώληση του Ροτσνταλ μάς έφερε αρκετά χρήματα.
ΓΚΑΜΠΑ: Που θα τελειώσουν όμως...
ΜΠΑΪΡΟΝ: Κι' αν τελειώσουν;... Τι μ' ενδιαφέρει [...] Η Αλλέγκρα πέθανε... Τον Σέλλεϋ και τον Μάθιους τους κατάπιε η άγρια θάλασσα. Όσοι παλιά μ' αγάπησαν, ξέχασαν ακόμα και να με θυμούνται τώρα πια... Βλέπω το θάνατο, μικρέ μου Πιέτρο, να φτερουγίζει δίπλα μου...[...] Γι' αυτό και ήρθα στην Ελλάδα... Για να τα δώσω όλα...όλα... Και τη ζωή μου ακόμα...[21]

[18] Λιδωρίκης, *ό.π.*, 29 Απριλίου 1934.

[19] Αλέκος Λιδωρίκης, «*Λόρδος Βύρων*», *Θέατρο Α΄. Μεγάλη Στιγμή*, *Λόρδος Βύρων*, *Το Ξύπνημα*, *Ένας Ιππότης στον Καιρό μας*, Δωδώνη, Αθήνα 1983, σ. 174.

[20] Για τον τρόπο που αντιμετώπισε ο Βύρων των αγώνα των Καρμπονάρων στην Ιταλία εναντίον των Αυστριακών, βλ.: Roderick Beaton, *Ο πόλεμος του Μπάιρον. Ρομαντική εξέγερση*, *Ελληνική Επανάσταση* (μετ. Κατερίνα Σχινά), Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 116-118, 121-122.

[21] Λιδωρίκης, «*Λόρδος Βύρων*», σ. 210.

Η μυθιστορηματική βιογραφία λειτουργώντας σε άλλα επικοινωνιακά συμφραζόμενα, καθώς δημοσιεύεται μέσω του ημερήσιου Τύπου, συντελεί στην πληρέστερη κατανόηση της προσωπικότητας του βιογραφούμενου προσώπου. Αυτό συμβαίνει επειδή ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να δομήσει σε έναν ευρύτερο άξονα το κείμενό του, το οποίο δημοσιεύεται για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στην *Ακρόπολη*, και να αναδείξει τα στοιχεία εκείνα που πιθανώς δεν αναπτύχθηκαν εξίσου στο θεατρικό έργο. Τα δύο κείμενα, αν και διαφέρουν ειδολογικά, συνομιλούν μεταξύ τους και η συνανάγνωσή τους συμβάλλει στην ανάδυση του πολύπλευρου χαρακτήρα του Λόρδου Βύρωνα, αφού κυρίως η μυθιστορηματική βιογραφία λειτουργεί συμπληρωματικά και ενίοτε επεξηγηματικά στο θεατρικό έργο.

Η Ελληνική Επανάσταση μέσω των εργαλείων του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση ενηλίκων

Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου
d.e.aikaterini@gmail.com

Abstract

The present paper focuses on an alternative educational design that uses the tools of digital theatre in education to allow for the introduction and exploration of the historical event of the Greek War of Independence in the context of Second Chance Education. The translation of the said design into an educational intervention within the frame of the social literary or project module would allow adult learners studying in Greek Second Chance Schools to approach the historical landmark both creatively and critically via a digitally enhanced process drama methodology. The process drama component of the design (and of the potential intervention) draws from Pamela Bowell's and Brian S. Heap (2013) guide for building process drama interventions. The latter includes six design principles. At the same time, the integration of digital technologies in the theatrical-pedagogical design is based on the new critical multiliteracies pedagogy developed by Nicole Mirra, Ernest Morrell, and Danielle Filipiak (2018). To solidify the design, we have also enlisted the model of knowledge processes proposed by the scholars of the multiliteracies pedagogy, Mary Kalantzis και Bill Cope (2016). The educational design discussed in this paper, and the intervention that could derive from it, aim at facilitating the (self)reflective reception of the Greek War of Independence by adult learners and, by extension, at connecting them actively and productively with the country's historical memory so as to also reinforce their sense of citizenship.

Εισαγωγή

Τα Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας (ΣΔΕ) είναι στρατευμένα στη μάχη κατά του κοινωνικού αποκλεισμού και της ανισότητας. Απευθύνονται σε ενήλικες, είτε ελληνικής καταγωγής είτε προερχόμενους από εθνοτικές μειονότητες που δεν κατόρθωσαν να ολοκληρώσουν τη βασική τους εκπαίδευση. Αυτοί οι ενήλικες προσέρχονται στα ΣΔΕ επανεπενδύοντας στην εκπαίδευση και, μέσω της διετούς φοίτησής τους, δίνουν μια ευκαιρία στη διά βίου μάθηση. Οι ενήλικες εκπαιδευόμενοι στα ΣΔΕ διεκδικούν μέσω της φοίτησής τους την επανασύνδεση με την εκπαιδευτική διαδικασία, την αναβάθμιση των βασικών δεξιοτήτων τους, την απόκτηση νέων βασικών δεξιοτήτων (όπως οι ψηφιακές), την καλλιέργεια των κοινωνικών τους δεξιοτήτων, καθώς και την ενίσχυση της αυτοεκτίμησής τους μέσα από τη συμμετοχή τους σε δημιουργικές δραστηριότητες και την εύρεση διεξόδων για αυτοπραγμάτωση.[1] Αυτό σημαίνει για όσους εκπαιδευτές ενηλίκων δραστηριοποιούνται ως διδάσκοντες σε ΣΔΕ ότι οι εκπαιδευτικοί τρόποι για οποιοδήποτε γνωστικό αντικείμενο δεν μπορεί παρά να προσανατολίζονται στην ολιστική ανάπτυξη των ικανοτήτων των εκπαιδευομένων, αλλά και στην ενδυνάμωση της αυτενέργειάς τους.

Η παραδοχή αυτή αποτελεί την αφετηρία της παρούσας εργασίας, η οποία επικεντρώνεται στον σχεδιασμό ενός εναλλακτικού εκπαιδευτικού σχήματος για την προσέγγιση του ιστορικού γεγονότος της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 σε εκπαιδευτικό περιβάλλον ΣΔΕ – χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν μπορεί να εφαρμοστεί μέσω σχετικών παρεμβάσεων και σε άλλα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα. Το εν λόγω εκπαιδευτικό σχήμα αξιοποιεί, αφενός, επιρροές από την παιδαγωγική του πολυγραμματισμού[2] και, αφετέρου, τα εργαλεία του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση, δηλαδή του θεάτρου που υλοποιείται μέσω ψηφιακών τεχνολογιών και υπηρετεί εκπαιδευτικούς σκοπούς[3] για την εισαγωγή και διερεύνηση της Ελληνικής Επανάστασης στο πλαίσιο είτε του μαθήματος για τον κοινωνικό γραμματισμό είτε του πρότζεκτ.

Η μετάφραση του προτεινόμενου σχήματος σε εκπαιδευτική παρέμβαση θα επέτρεπε στους εκπαιδευομένους να προσλάβουν δημιουργικά όσο και κριτικά το ιστορικό γεγονός μέσω της μεθοδολογίας του δράματος της διαδικασίας στην οποία ενσωματώνονται οργανικά ψηφιακές τεχνολογίες προσβάσιμες και προσιτές (όπως ψηφιακοί υπολογιστές, ψηφιακός προβολέας, ηχεία, λογισμικό *Microsoft Office*), πάντοτε σε συμμόρφωση με την εκπαιδευτική πραγματικότητα και την υλικοτεχνική υποδομή των ΣΔΕ. Πριν προχωρήσουμε στις επιμέρους συνιστώσες του εκπαιδευτικού σχήματος, αξίζει να σημειωθεί πως μία παρέμβαση βασισμένη σε αυτό το σχήμα δεν θα διευκόλυνε μονάχα την αναστοχαστική πρόσληψη της Ελληνικής Επανάστασης από τους ενήλικες εκπαιδευομένους. Επιπλέον, θα επαναπλαισίωνε με δημιουργικό και επωφελή τρόπο την άσκηση και απόκτηση ψηφιακών ικανοτήτων, θα εμπλούτιζε τις γνώσεις, δεξιότητες και στάσεις των εκπαιδευομένων ως προς το θέατρο και το δράμα, ενώ, παράλληλα, θα επέτρεπε την ενεργητική σύνδεσή τους με την ιστορική και πολιτισμική μνήμη με τρόπο κοινωνικά παραγωγικό και προς ενίσχυση της αίσθησης πολιτότητας.

---

[1] Δημήτρης Βεργίδης – Άγγελος Ευστράτογλου – Βασιλική Νικολοπούλου, «Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας: καινοτομικά στοιχεία, προβλήματα και προοπτικές», *Εκπαίδευση Ενηλίκων* 12 (2007), σ. 25-26· Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης, *Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας*, 2013, http://www.gsae.edu.gr/el/geniki-ekpaidefsi-enilikon/deyteri-efkairia/s-d-e-sxoleia-deyteris-efkairias/mathe-gia-ta-sxoleia-deyteris-efkairias [25/9/2020].

[2] Bill Cope – Mary Kalantzis (επιμ.), *A Pedagogy of Multiliteracies: Learning by Design*, Palgrave Macmillan, New York 2016.

[3] Κλειώ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016· Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου, «Ψηφιακό θέατρο για τον αγγλικό γραμματισμό στην εκπαίδευση ενηλίκων: Μια πολυτροπική και διαμεσική πρόταση», *Εκπαίδευση και Θέατρο* 20 (2019), σ. 30-37.

Το δράμα της διαδικασίας

Γιατί το δράμα της διαδικασίας;

Το δράμα της διαδικασίας αποτελεί ένα από τα κύρια κλώσματα του εκπαιδευτικού σχήματος υπό συζήτηση. Μεταξύ των πλεονεκτημάτων που κομίζει για την εκπαιδευτική διαδικασία και τις μαθησιακές διεργασίες που συνιστούν το πεδίο δυνάμεων αυτής είναι:

- Η προσαρμοστικότητά του: Δηλαδή, το ότι μπορεί να σχεδιαστεί για να υπηρετήσει ποικίλα γνωστικά αντικείμενα και να υποστηρίξει πολύ διαφορετικές εκπαιδευτικές ομάδες, σε όλων των ειδών τα εκπαιδευτικά συγκείμενα, από εκπαιδευτές που δεν είναι απαραίτητο να έχουν εξειδικευτεί στο θέατρο.[4]
- Το σημαντικό σώμα τεκμηρίων για την αποτελεσματικότητά του ως εκπαιδευτική μεθοδολογία: Το δράμα της είναι ένα άρτια τεκμηριωμένο ερευνητικά παιδαγωγικό πλαίσιο, οι παρεμβάσεις του οποίου απαιτούν πολύ προσεκτικό σχεδιασμό και ετοιμότητα για συνεχείς αναπροσαρμογές από τη μεριά των εκπαιδευτών που θα τις εφαρμόσουν.[5] Μία αποτελεσματική παρέμβαση του δράματος της διαδικασίας χαρακτηρίζεται από συνέπεια, συνέχεια και συνοχή μεταξύ των επιμέρους επεισοδίων και των μονάδων δράσης που (δι)αρθρώνουν διαφορετικές πτυχές του δραματικού κόσμου και των μαθησιακών διεργασιών που αλληλοτροφοδοτούνται με αυτόν. Έτσι διασφαλίζεται η ενεργοποίηση, η κινητοποίηση, η δέσμευση των δυνάμεων των εκπαιδευομένων ώστε αυτοί να βιώσουν το ότι είναι συντελεστές της μάθησής τους και συνυπεύθυνοι για την πορεία και τα αποτελέσματά της, και, κατά συνέπεια, να δρέψουν περισσότερα οφέλη από την εκπαιδευτική διαδικασία.[6]
- Η καλλιτεχνική διάσταση του δράματος της διαδικασίας, η οποία ισορροπεί μεταξύ δημιουργίας και στοχασμού πάνω στη και με αφορμή τη δημιουργία: Το δράμα της διαδικασίας είναι πέρα από συμμετοχική παιδαγωγική και καλλιτεχνική διεργασία προσανατολισμένη στην επίτευξη ρητών εκπαιδευτικών στόχων.[7] Εκπαιδευτές και εκπαιδευόμενοι συνεργάζονται ισότιμα για τη δημιουργία και την ανάπτυξη ενός δραματικού κόσμου ο οποίος λειτουργεί ως συγκείμενο διερεύνησης των θεμάτων που έχουν επιλεγεί για να προωθήσουν τη μάθηση για το εκάστοτε γνωστικό αντικείμενο, αλλά και για το ίδιο το θέατρο.[8]

---

[4] Cecily O'Neill, *Drama Worlds: A Framework for Process Drama*, Heinemann, Portsmouth 1994· Cecily O'Neill, «Drama in education», Philip Taylor και Chris Warner (επιμ.), *Structure and Spontaneity: The Process Drama of Cecily O'Neill*, Trentham, Stoke on Trent/Sterling 2006, σ. 31-39· Pamela Bowell – Brian B. Heap, «Drama on the Run: A Prelude to Mapping the Practice of Process Drama», *The Journal of Aesthetic Education* 39 (2005), σ. 58-69· Larry Swartz, «Carrying the Torch», Mindy R. Carter, Monica Prendergast και George Belliveau (επιμ.), *Drama, Theatre and Performance Education in Canada: Classroom and Community Contexts*, Canadian Association for Teacher Education, Ottawa 2015, σ. 45-55.

[5] Liz Johnson – Cecily O'Neil (επιμ.), *Dorothy Heathcote: Collected Writings on Drama and Education*, Northwestern University Press, Evanston 1991· Dorothy Heathcote – Gavin Bolton, *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*, Heinemann, Portsmouth 1995· Dorothy Heathcote, Μη δημοσιευμένη συνέντευξη, 1998, Gateshead.

[6] Pamela Bowell – Brian Heap, *Planning Process Drama: Enriching Teaching and Learning*, Routledge, Abingdon 2013· Pamela Bowell – Brian Heap, *Putting Process Drama into Action: The Dynamics of Practice*, Routledge, Abingdon 2017.

[7] O'Neill, *Drama Worlds*· O'Neill, «Drama in education», σ. 31-39· Erika Piazzoli, «Film and Drama Aesthetics for Additional Language Teaching», Joe Winston (επιμ.), *Second Language Learning Through Drama: Practical Techniques and Applications*, Routledge, New York 2012, σ. 170-181.

[8] Joe Winston, «Introduction: Second and Additional Language Learning Through Drama», Joe Winston (επιμ.), *Second Language Learning Through Drama: Practical Techniques and Applications*, Routledge, New York 2012, σ. 1-5· Bowell – Heap, *Putting Process Drama into Action*.

Δεδομένων των στόχων των ΣΔΕ, τα ανωτέρω πλεονεκτήματα καθιστούν το δράμα της διαδικασίας κατάλληλο να στηρίξει μεθοδολογικά τη διερεύνηση της Ελληνικής Επανάστασης σε αυτό το ιδιαίτερο και επιβραβευτικό εκπαιδευτικό περιβάλλον.

Έξι αρχές σχεδιασμού

Όπως σημειώσαμε ήδη, το δράμα της διαδικασίας δεν απαιτεί από τους εκπαιδευτές να είναι επαγγελματίες του θεάτρου για να το αξιοποιήσουν. Ωστόσο, προϋποθέτει την επίγνωση των εκπαιδευτών ότι τόσο αυτοί όσο και οι εκπαιδευόμενοι χρειάζεται να εναλλάσσουν τα «καπέλα» του ηθοποιού, του σκηνοθέτη, του θεατρικού συγγραφέα και του εκπαιδευτή και εκπαιδευομένου αντίστοιχα, προϊόντος του δράματος και ενώ παράγεται ένα «σενάριο εν δράσει». Κτίζοντας στο έργο μίας εκ των αρχιτεκτόνων της μεθοδολογίας, της Cecily O'Neill, οι Pamela Bowell και ο Brian S. Heap δημοσίευσαν το 2013 ένα περιεκτικό μελέτημα για τις έξι αρχές σχεδιασμού που ανακάλυψαν πως σχετίζονται αιτιακά με πετυχημένες εφαρμογές της μεθοδολογίας. Οι έξι αρχές, ή δομικά στοιχεία, του δράματος της διαδικασίας μπορούν να μεταφραστούν κατά περίπτωση σε συγκεκριμένες επιλογές υλικού και διεργασιών, ώστε να εξυπηρετήσουν τις ξεχωριστές ανάγκες, τους στόχους και τους περιορισμούς μιας εκπαιδευτικής παρέμβασης. Αφού πραγματοποιηθεί συνοπτική επεξήγηση του περιεχομένου καθεμίας εξ αυτών, θα δούμε πώς μπορούν να εφαρμοστούν με τη συμπερίληψη ψηφιακών τεχνολογιών στο εκπαιδευτικό σχήμα που εξετάζουμε εδώ.

1. Θέμα: Πρόκειται για τη μαθησιακή περιοχή που θέλουμε να διερευνήσουμε και τα επιμέρους υποθέματα που τη συγκροτούν. Αυτά τα ζητήματα γίνονται τα σημεία εστίασης του δράματος, της δράσης και, φυσικά, των εξωδραματικών μαθησιακών διεργασιών.[9]
2. Δραματικό συγκείμενο: Αυτό αναφέρεται στις φανταστικές περιστάσεις μέσα στις οποίες θα πραγματοποιηθεί η κριτική διερεύνηση των υποθεμάτων.[10]
3. Ρόλοι: Διακριτοί μα δυναμικοί ρόλοι, τέτοιοι που διανοίγουν ποικίλες δυνατότητες για διερεύνηση ανθρώπινων τύπων και συμπεριφορών. Μπορεί να είναι ατομικοί ή συλλογικοί, λιγότερο ή περισσότερο σύγχρονοι και σύμπλοκοι, αποδομένοι με ρεαλισμό ή με εξπρεσιονιστική διάθεση.[11]
4. Επικοινωνιακό πλαίσιο, ή αλλιώς πάροχος της δραματικής έντασης η οποία διοχετεύεται στο σύνολο της θεατρικής πράξης. Είναι ο παράγοντας που φορτίζει δράση και χαρακτήρες, προωθεί την πλοκή προς τα μπρος και κυοφορεί την αλλαγή. Το επικοινωνιακό πλαίσιο των ρόλων γεννά τις αφορμές και τα μέσα με τα οποία οι πρωταγωνιστικές και ανταγωνιστικές δυνάμεις κάνουν την εμφάνισή τους και κινητοποιούνται ώστε να δράσουν οι μεν σε σχέση με τις δε.[12]
5. Σημεία: Καθώς οι φορείς της δράσης διαδρούν αλληλεξαρτώμενοι και η δράση προχωρά, δίνονται πλήθος αφορμές για τη χρήση γλωσσικών στοιχείων, αντικειμένων, ήχων, χειρονομιών, κινήσεων, εικόνων, τεχνολογιών κ.ο.κ., τα οποία συνιστούν ένα περίτεχνο σύστημα σημείων. Αυτό το σύστημα σημείων εμποτίζει με άμεσο νόημα τα γεγονότα του δράματος, στρέφει και δεσμεύει την προσοχή των συμμετεχόντων σε αυτά.[13] Στις επόμενες ενότητες, θα δούμε γιατί και με ποιον τρόπο η αρχή των σημείων προσφέρεται για συνύφανση των ψηφιακών μέσων στο δράμα της διαδικασίας, ώστε να μπορούμε να μιλάμε πράγματι για ψηφιακό θέατρο στην υπηρεσία της εκπαίδευσης.
6. Στρατηγικές: Οι στρατηγικές αναφέρονται σε τρόπους δραματοποίησης και (ανα)στοχασμού ως προς τη δραματοποίηση που αντλούν από υφιστάμενες παραστατικές φόρμες

[9] Bowell – Heap, *Planning Process Drama*, σ. 27.
[10] Bowell – Heap, *ό.π.*, σ. 35.
[11] Bowell – Heap, *ό.π.*, σ. 45.
[12] Bowell – Heap, *ό.π.*, σ. 64.
[13] Bowell – Heap, *ό.π.*, σ. 77.

και συμβάσεις, καθώς και από εκπαιδευτικές τεχνικές. Οι στρατηγικές είναι αυτές που θα δώσουν ζωή στο δράμα και θα επιτρέψουν στους εκπαιδευομένους να αντλήσουν γνώσεις, δεξιότητες, στάσεις από αυτό.[14] Η συνετή χρήση ενός φάσματος δοκιμασμένων στρατηγικών επιτρέπει στην εκπαιδευτική ομάδα να εξερευνήσει τη μαθησιακή περιοχή από ποικίλες οπτικές γωνίες, αυξάνοντας έτσι τη μαθησιακή καθώς και τη μετασχηματιστική δυναμική της παρέμβασης. Στη δική μας περίπτωση, οι στρατηγικές, μαζί με τα σημεία, είναι που επιτρέπουν την ψηφιακή «ενίσχυση» του εκπαιδευτικού σχήματος και το τοποθετούν εντός του πεδίου του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση.

Το εκπαιδευτικό σχήμα

Θέμα, δραματικό συγκείμενο, ρόλοι, πλαίσιο

Σε αυτή την ενότητα θα επικεντρωθούμε στη μετάφραση του προτύπου δόμησης παρεμβάσεων δράματος της διαδικασίας, όπως διατυπώθηκε από τους Bowell και Heap (2013) στο εκπαιδευτικό σχήμα. Ειδικότερα, επιδιώκεται η υποστασιοποίηση των έξι αρχών σχεδιασμού στο σχήμα μας μέσω παραδειγμάτων για καθεμία εξ αυτών, με τις δύο τελευταίες να συγκεκριμενοποιούν τη «διεπαφή» του σχήματος με το ψηφιακό θέατρο και την παιδαγωγική του πολυγραμματισμού. Για τους σκοπούς της εργασίας, θα εστιάσουμε σε κάποιες από τις υφιστάμενες εναλλακτικές, οι οποίες κρίνονται επαρκώς ενδεικτικές.

Θέμα: Ιδανικό σημείο εκκίνησης είναι το θέμα ή η μαθησιακή περιοχή: εδώ, η Ελληνική Επανάσταση 1821. Πιθανά υποθέματα/ζητήματα που θα μπορούσαν να συγκροτήσουν το θέμα είναι τα παρακάτω:

- Ποιοι είναι οι παράγοντες που συνετέλεσαν στην έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης;
- Ποια είναι τα σημαντικότερα γεγονότα-ορόσημα της Ελληνικής Επανάστασης;
- Ποιοι παράγοντες καθόρισαν την έκβαση της Ελληνικής Επανάστασης;
- Ποια είναι η κληρονομιά της Ελληνικής Επανάστασης για τη νεότερη Ελλάδα και τους σύγχρονους Έλληνες;

Ο Πίνακας 1 αποτυπώνει τη σχετική διάταξη:

Πίνακας 1

Θέμα/Μαθησιακή περιοχή: Η Ελληνική Επανάσταση 1821	
Υποθέματα	
Υπόθεμα 1	Παράγοντες που συνετέλεσαν στην έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης.
Υπόθεμα 2	Τα σημαντικότερα γεγονότα-ορόσημα της Ελληνικής Επανάστασης.
Υπόθεμα 3	Παράγοντες που καθόρισαν την έκβαση της Ελληνικής Επανάστασης.
Υπόθεμα 4	Η κληρονομιά της Ελληνικής Επανάστασης για τη νεότερη Ελλάδα και τους σύγχρονους Έλληνες.

Δραματικό συγκείμενο: Έστω ότι επιλέγουμε το πρώτο υπόθεμα, «Παράγοντες που συνετέλεσαν στην έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης», το οποίο προσφέρεται για κριτική διερεύνηση. Εφόσον καταλήξουμε στο συγκεκριμένο ζήτημα στο οποίο θέλουμε να εστιάσει η ομάδα, στρεφόμαστε στο δραματικό συγκείμενο, στη διαμόρφωση και οριοθέτησή του. Προκειμένου να αναπτυχθεί ένα δραματικό συγκείμενο, χρειάζεται να προσδιορίσουμε έναν *τόπο*, μία *χρονική περίοδο* και ένα *γεγονός*.

[14] Bowell - Heap, *ό.π.*, σ. 90.

Ενδεικτικά, για να διερευνηθεί το επιλεγέν θέμα μπορούμε να αξιοποιήσουμε ένα από τα εναλλακτικά δραματικά συγκείμενα που εμφανίζονται στον Πίνακα 2:

Πίνακας 2

Υπόθεμα: Παράγοντες που συνετέλεσαν στην έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης			
Δραματικό συγκείμενο	**Τόπος**	**Χρόνος**	**Γεγονός**
Δραματικό συγκείμενο 1	Ένα σπίτι στην Οδησσό	14 Σεπτεμβρίου 1815 (πρώτη συμβολική επέτειος ίδρυσης της Φιλικής Εταιρείας)	Συνάντηση της Φιλικής Εταιρείας
Δραματικό συγκείμενο 2	Πλατεία της Αρεόπολης	16 Μαρτίου 1821	Προετοιμασία για την ύψωση της σημαίας της Επανάστασης την επομένη
Δραματικό συγκείμενο 3	Μοναστήρι	Αρχές 20ού αιώνα (μεταξύ Βαλκανικών Πολέμων και Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου)	Δημιουργία απλοποιημένου χρονικού της Ελληνικής Επανάστασης στη δημοτική
Δραματικό συγκείμενο 4	Κινηματογραφικό στούντιο	1969 (κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών)	Παραγωγή ελληνικής ταινίας για την Επανάσταση
Δραματικό συγκείμενο 5	Εθνικό Ιστορικό Μουσείο	2021	Στήσιμο έκθεσης «ζωντανού μουσείου»* για την επέτειο της Επανάστασης

* Ως «ζωντανό μουσείο» αποδίδεται ο αγγλικός όρος «living theatre», ένα είδος μουσείου στο οποίο αναπαριστώνται συνήθως με μεγάλη ακρίβεια ιστορικές περίοδοι ή περιβάλλοντα, στοιχεία κουλτούρας, χώροι και γεγονότα, ή ακόμα ενδραματίζονται ιστορικά ορόσημα, προσφέροντας την ευκαιρία στους επισκέπτες να αναπτύξουν μία βιωματική ερμηνεία της ιστορίας.

Η επιλογή του δραματικού συγκείμενου εξαρτάται από τα διαγνωσμένα χαρακτηριστικά της εκπαιδευτικής ομάδας. Φυσικά, εξαρτάται και από την εμπειρία και τις ικανότητες του εκπαιδευτή, μιας και δεν είναι κάθε δραματικό συγκείμενο εξίσου απαιτητικό ως προς τους αυτοσχεδιασμούς, τους ρόλους, τα σημεία, τις στρατηγικές και εν γένει τα στοιχεία που θα συμβάλουν στο «ζωντάνεμά» του.

Εντούτοις, εμείς οφείλουμε να συνυπολογίσουμε και τον ψηφιακό παράγοντα στην επιλογή του δραματικού συγκείμενου. Δηλαδή, χρειάζεται να εντοπίσουμε ένα δραματικό συγκείμενο που προσφέρεται περισσότερο για αξιοποίηση των ψηφιακών τεχνολογιών, ώστε, εκτός από τη μάθηση για το θέμα της Ελληνικής Επανάστασης και τη μάθηση για το θέατρο και το δράμα, να δοθούν ευκαιρίες στους εκπαιδευομένους να αναπτύξουν και ικανότητες ψηφιακού γραμματισμού. Πρόδηλα, το πιο πρόσφορο συγκείμενο για το είδος της μάθησης στο οποίο αποσκοπούμε είναι το πέμπτο, δίχως, όμως, αυτό να σημαίνει πως δεν μπορούμε να δρομολογήσουμε εκπαιδευτική παρέμβαση ψηφιακού θεάτρου χρησιμοποιώντας τα δραματικά συγκείμενα 1 έως 4.

Ρόλοι: Ποικίλες εναλλακτικές υπάρχουν διαθέσιμες για να ανταποκριθούμε και στις απαιτήσεις του δομικού στοιχείου των ρόλων για κάθε πιθανό δραματικό συγκείμενο. Εδώ οφείλουμε να προβλέψουμε ρόλους και για τους εκπαιδευομένους αλλά και για τον εκπαιδευτή. Εξίσου ση-

μαντικό είναι να προτείνουμε ρόλους κατάλληλους για τη βέλτιστη διερεύνηση του ζητήματος στο δραματικό συγκείμενο που επιλέξαμε, αλλά και ρόλους που αρμόζουν στο προφίλ και τη σύνθεση της εκπαιδευτικής ομάδας, τα μέλη της οποίας θα δώσουν «σάρκα και οστά» στους ρόλους αυτούς. Στον Πίνακα 3 καταγράφονται ενδεικτικοί ρόλοι εντός του πέμπτου δραματικού συγκείμενου.

Πίνακας 3

Δραματικό συγκείμενο: Στήσιμο έκθεσης «ζωντανού μουσείου» στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο για την επέτειο των διακοσίων χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση του 1821	
Ρόλοι εκπαιδευομένων	**Ρόλοι εκπαιδευτή**
Έφοροι του μουσείου	(Κύριος) Έφορος του μουσείου
Καλλιτεχνικοί επιμελητές της έκθεσης	Καλλιτεχνικός διευθυντής του μουσείου
Ιστορικοί-σύμβουλοι του μουσείου για την έκθεση	Υπεύθυνος της ομάδας ιστορικών-συμβούλων
Δωρητές εκθεμάτων: Ιδιώτες συλλέκτες ιστορικών αντικειμένων	Συλλέκτης/Κύριος δωρητής
Δανειστές εκθεμάτων: Εκπρόσωποι τοπικών λαογραφικών μουσείων	Εκπρόσωπος του Υπουργείου Πολιτισμού
Τεχνολόγοι και υπεύθυνοι τεχνικών υπηρεσιών του μουσείου	Τεχνολόγος ή/και υπεύθυνος τεχνικών υπηρεσιών του μουσείου
Διαχειριστές πόρων του μουσείου	Εκπρόσωπος του πιλοτικού κοινού της έκθεσης

Αυτό που οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας καθώς επιλέγουμε τους ρόλους των εκπαιδευομένων και του εκπαιδευτή είναι πως διαφορετικοί ρόλοι ενσαρκώνουν διαφορετικό βαθμό κύρους και διαφορετική εξουσία.[15] Εναπόκειται στην κρίση του εκπαιδευτή εάν θα αξιοποιήσει τη διαμόρφωση και τη διανομή των ρόλων για να διαφοροποιήσει, περιπλέξει ή ανατρέψει την ιεραρχία και τη δομή εξουσίας με την οποία είναι εξοικειωμένοι οι εκπαιδευόμενοι στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, δίχως να απεμπολεί την ευθύνη για την πορεία της.

Πλαίσιο: Εκτός από τα ανωτέρω, υπάρχει και μια άλλη παράμετρος νευραλγικής σημασίας για την επιλογή και διανομή των ρόλων: το επικοινωνιακό πλαίσιο των ρόλων. Υπάρχουν συνδυασμοί ρόλων των οποίων οι διαφορετικές προοπτικές, στάσεις, αξίες, επιδιώξεις κ.ο.κ. προσφέρονται για τη δημιουργία μεγάλης δραματικής έντασης, τέτοιας που θα προσελκύσει και θα διατηρήσει το ενδιαφέρον των εκπαιδευομένων ώστε αυτοί να επενδύσουν τις δυνάμεις τους στο δράμα της διαδικασίας.[16] Ο εκπαιδευτής χρειάζεται να εκμεταλλευτεί αυτούς τους συνδυασμούς για να σχεδιάσει ένα πλαίσιο που γεννά πλήθος αφορμών και κινήτρων για δράση, αντίδραση, διάδραση. Το πλαίσιο μπορεί να το κάνει αυτό με τρεις τρόπους:[17] (1) Μέσω των διαφορών/αποκλίσεων που υπάρχουν μεταξύ διαφορετικών ρόλων τους οποίους ενσαρκώνουν οι εκπαιδευόμενοι. (2) Μέσω των διαφορών/αποκλίσεων μεταξύ των ρόλων των εκπαιδευομένων και του ρόλου του εκπαιδευτή. (3) Μέσω των διαφορών/αποκλίσεων μεταξύ της συλλογικής προοπτικής των ρόλων εκπαιδευομένων και εκπαιδευτή και ενός απόντα ανταγωνιστή. Οποιοδήποτε πλαίσιο κι αν επιλέξουμε, οφείλουμε να μεριμνήσουμε ώστε να δίνει τη δυνατότητα στους εκπαιδευομένους να διαμορφώσουν οι ίδιοι

[15] Bowell - Heap, *ό.π.*, σ. 59.

[16] Bowell - Heap, *ό.π.*, σ. 19, 59, 68.

[17] Bowell - Heap, *ό.π.*, σ. 67-68.

την κατεύθυνση του δράματος με τις αποφάσεις τους. Είναι καίριας σημασίας το πλαίσιο όχι απλώς να επιτρέπει, αλλά να ενθαρρύνει τον αυτοσχεδιασμό, την εξέλιξη της πλοκής, τον πολλαπλασιασμό των ευκαιριών για μάθηση. Μία από τις επιλογές που έχουμε στη διάθεσή μας εμφανίζεται στον Πίνακα 4:

Πίνακας 4

Θέμα	**Υπόθεμα**	**Δραματικό συγκείμενο**	**Ρόλοι**	**Πλαίσιο**
Η Ελληνική Επανάσταση 1821	Παράγοντες που συνετέλεσαν στην έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης	Στήσιμο έκθεσης «ζωντανού μουσείου» στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο για την επέτειο των διακοσίων χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση του 1821	**Εκπαιδευομένων**: Ομάδα συνεργασίας με επιμέρους ομάδες: εφόρων, ιστορικών, δωρητών και δανειστών, διαχειριστών πόρων **Εκπαιδευτή**: Εκπρόσωπος του Υπουργείου Πολιτισμού ο οποίος ενημερώνει πως μειώθηκαν οι χρηματικοί πόροι που θα διατεθούν στο μουσείο για την επέτειο άρα και για την έκθεση	Η ομάδα συνεργασίας πρέπει να βρει τρόπο να σχεδιάσει και να υλοποιήσει την έκθεση με λιγότερους πόρους απ' ό,τι είχε αρχικά προβλεφθεί.

Ένα από τα πλεονεκτήματα της παραπάνω ενδεικτικής επιλογής είναι πως το επικοινωνιακό πλαίσιο επιτρέπει μεν στους εκπαιδευομένους να εμβυθιστούν στο δράμα, όμως, ταυτόχρονα, τους προστατεύει μέσα στην εμπειρία οριοθετώντας τη συναισθηματική εμπλοκή τους στη δράση καθώς τους ενθαρρύνει να «πατάνε γερά» στο έδαφος της δικής τους εξωδραματικής πραγματικότητας.[18] Αυτή η πολύ χρήσιμη λειτουργία εξυπηρετεί και την τροφοδότηση του κριτικού (ανα)στοχασμού, κατά τη διάρκεια της όλης εμπειρίας.

Σημεία στο ψηφιακό θέατρο και η κριτική παιδαγωγική του πολυγραμματισμού

Σημεία: Η αρχή σχεδιασμού των σημείων μάς επιτρέπει να στραφούμε εμφατικά στην αξιοποίηση των εργαλείων του ψηφιακού θεάτρου στο εκπαιδευτικό σχήμα. Πρωτίστως, αξίζει να διευκρινιστεί πως το ψηφιακό θέατρο αναφέρεται σε έργα της θεατρικής τέχνης που προέρχονται «οργανικά» από την αξιοποίηση της ψηφιακής τεχνολογίας, δηλαδή κομίζουν ισχυρές σχέσεις αλληλεξάρτησης με αυτή, όπως και εγγενείς ιδιότητες και λειτουργίες των ψηφιακών μέσων. Στο ψηφιακό θέατρο, η ύπαρξη ενός ή περισσότερων ψηφιακών μέσων υλισμικής ή λογισμικής φύσης βρίσκεται στον πυρήνα της δημιουργίας του θεατρικού πονήματος. Είναι, βέβαια, γεγονός πως το συγκείμενο του μέσου εκπαιδευτικού ιδρύματος θέτει πολλούς περιορισμούς ως προς το πόσες και τι είδους ψηφιακές τεχνολογίες μπορεί να ενσωματώσει σε μία παρέμβαση ο εκπαιδευτής. Αντί να εννοήσουμε αυτούς τους περιορισμούς ως εμπόδια, εδώ επιλέγουμε να τους προσλάβουμε ως προκλήσεις που μας ωθούν να γίνουμε δημιουργικοί με όποιες τεχνολογίες έχουμε στα χέρια μας.

[18] Bowell - Heap, *ό.π.*, σ. 71-72.

Αυτό είναι πράγματι εφικτό, όπως μας έχουν δείξει επαγγελματίες της εκπαίδευσης που διερευνούν τη μεθοδολογία του δράματος της διαδικασίας αλλά και του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση.[19] Όλο και περισσότερο τα τελευταία χρόνια, το δράμα της διαδικασίας ενσωματώνει ψηφιακά μέσα, στα οποία –πάντοτε μες στον δραματικό κόσμο που πλάθουν οι συμμετέχοντες– αποδίδονται ποικίλες λειτουργίες και χρήσεις. Χρησιμοποιούνται, δηλαδή, ως πολυλειτουργικά φαινόμενα κομίζοντα στοιχεία που εμπλουτίζουν με σημασία τα γεγονότα. Παραδείγματος χάριν, αποκτούν συμβολικό νόημα, προωθούν την εξέλιξη της πλοκής ή υπόσχονται περισσότερες πληροφορίες για έναν χαρακτήρα ή για ένα περιστατικό, τις οποίες οι εκπαιδευόμενοι πρέπει στη συνέχεια να ανακαλύψουν – άλλως ειπείν, προάγουν την ευρετική πορεία προς τη γνώση.[20] Στο εκπαιδευτικό σχήμα που εξετάζουμε, κύρια επιδίωξη είναι να αξιοποιήσουμε ψηφιακές τεχνολογίες ως σημεία που υποστηρίζουν τους συμμετέχοντες καθώς αυτοί εξερευνούν ενεργητικά και δημιουργικά τη μαθησιακή περιοχή, και καθώς ασκούν και ασκούνται στον κριτικό (ανα)στοχασμό ενώ πραγματοποιούν αυτή την εξερεύνηση.

Κατάλληλη να καθοδηγήσει τον σχεδιασμό μας ως προς την επιλογή και ένταξη των ψηφιακών σημείων στο εκπαιδευτικό σχήμα είναι η νέα κριτική παιδαγωγική του πολυγραμματισμού, όπως την ανέπτυξαν οι Nicole Mirra, Ernest Morrell και Danielle Filipiak (2018),[21] η οποία προτείνει τέσσερις μεθόδους ενσωμάτωσης των ψηφιακών πόρων στην εκπαιδευτική πράξη: 1. κριτική ψηφιακή κατανάλωση, 2. κριτική ψηφιακή παραγωγή, 3. κριτική ψηφιακή διανομή, και 4. κριτική ψηφιακή εφεύρεση. Η πρότασή αυτή μας αφορά διότι μας δείχνει πώς μπορούμε να συνυφάνουμε τα ψηφιακά σημεία στο δράμα με τέτοιον τρόπο ώστε:

1. Να κατανοήσουν οι εκπαιδευόμενοι ότι οι ψηφιακές τεχνολογίες προϋποθέτουν διαφορετικά εφόδια ορθολογικής αποκωδικοποίησης, κριτικής ερμηνείας, αναστοχαστικής νοηματοδότησης από τα αναλογικά, και να εξασκηθούν στη χρήση αυτών.
2. Να κατανοήσουν τις προσκλήσεις και τα οφέλη των ψηφιακών εργαλείων παραγωγής κειμένων πάσης φύσεως, και να επενδύσουν έμπρακτα τις δυνάμεις τους στην ψηφιακή παραγωγή αξιοποιώντας τη δημιουργικότητα αλλά και το κριτικό τους φίλτρο.
3. Να κατανοήσουν τη σημασία τρόπων ψηφιακής διανομής και διαμοιρασμού ψηφιακών κειμένων ως πρακτικές διαμόρφωσης δυνάμει συμπεριληπτικών κοινοτήτων, και να δοκιμάσουν τέτοιες πρακτικές με γνώμονα τις διαγνωσμένες ανάγκες, τις προσδοκίες, τα ενδιαφέροντά τους.
4. Να κατανοήσουν ότι η ψηφιακή εφεύρεση δεν είναι προνόμιο των λίγων, ούτε αφορά αποκλειστικά τους νέους, και να αναγνωρίσουν τις δυνατότητες που διαθέτουν οι ίδιοι να δραστηριοποιούνται εφευρετικά με τις ψηφιακές τεχνολογίες εξασκώντας υφιστάμενες ή νεοαποκτηθείσες ικανότητες και διαυλίζοντας στοιχεία της ταυτότητάς τους.

Προς διευκόλυνση της εφαρμογής των παραπάνω στο υπό συζήτηση εκπαιδευτικό σχήμα, ο ακόλουθος πίνακας φιλοξενεί ενδεικτικά ψηφιακά σημεία, τρόπους αξιοποίησής τους στο δράμα της διαδικασίας, ενώ επίσης αποτυπώνει τη σύνδεση αυτών με τις μεθόδους που προαναφέρθηκαν.

---

[19] Michael Anderson – David Cameron – John Caroll (επιμ.), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London 2009· Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου, «Μία ψηφιακή Αντιγόνη για τα αγγλικά: Αξιοποιώντας το ψηφιακό θέατρο για τον αγγλικό γραμματισμό σε Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας», *Εκπαίδευση και Θέατρο* 21 (2020), σ. 104-111.

[20] Winston, «Introduction: Second and Additional Language Learning Through Drama», σ. 1-5· Joe Winston – Madonna Stinson, «Drama Education and Second Language Learning: A Growing Field of Practice and Research», Joe Winston – Madonna Stinson (επιμ.), *Drama Education and Second Language Learning*, Routledge, New York 2014, σ. 1-10.

[21] Nicole Mirra – Ernest Morrell – Danielle Filipiak, «From Digital Consumption to Digital Invention: Toward a New Critical Theory and Practice of Multiliteracies», *Theory into Practice* 57 (2017), σ. 12-19.

Πίνακας 5

Σημεία	**Τρόπος αξιοποίησης**	**Μέθοδοι Κ.Π.Π.**
Ψηφιακό ντοκιμαντέρ για την Ελληνική Επανάσταση ως προκείμενο –διαθέσιμο	Παρακολούθηση, επεξεργασία, σχολιασμός	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση
Διαδικτυακό διαδραστικό χρονολόγιο της Ελληνικής Επανάστασης –διαθέσιμο	Πλοήγηση, ερμηνεία, άντληση πληροφοριών	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση και παραγωγή
Ηλεκτρονικό μήνυμα του Υπουργείου Πολιτισμού με το οποίο ανακοινώνεται η περικοπή της χρηματοδότησης –αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	Ερμηνεία και σύνταξη απαντητικού μηνύματος	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση και παραγωγή
Διαδραστική πλατφόρμα «Ελλάδα 2021» και κοινωνικά δίκτυα *#GREECE2021* – διαθέσιμο	Πλοήγηση, ερμηνεία, επεξεργασία, συμμετοχή στα δίκτυα μέσω μικροϊστολογίων	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση, παραγωγή, διανομή
Παρουσίαση διαδικτυακής πλατφόρμας προσομοίωσης «*1821 Greek Revolution History Platform*» –διαθέσιμο	Παρακολούθηση, ερμηνεία, άντληση ιδεών και στοιχείων, προσαρμογή αυτών για τους σκοπούς των εργασιών	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση και παραγωγή
Διαδικτυακός χάρτης ιδεών (*mind map*) –αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	Δημιουργία χάρτη ιδεών για την πορεία των εργασιών, διαμοιρασμός αυτού σε εξωτερικούς συνεργάτες (π.χ. άλλοι διδάσκοντες, μέλη οικογένειας, φίλοι των συμμετεχόντων), λήψη ανατροφοδότησης, προσαρμογή περιεχομένου του χάρτη ιδεών	Κριτική ψηφιακή παραγωγή και διανομή
Πακέτο εφαρμογών συνεργατικής επεξεργασίας και διαμοιρασμού εγγράφων αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	Σύνταξη επιστολής προς το Υπουργείο Πολιτισμού με νέα πρόταση σχεδιασμού της έκθεσης (ή και κάποιο σχετικό αίτημα για πόρους, υλικά κ.λπ.)	Κριτική ψηφιακή παραγωγή και εφεύρεση
Ψηφιακή εφαρμογή παρουσιάσεων –αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	Δημιουργία ψηφιακής παρουσίασης προώθησης της έκθεσης, διαμοιρασμός αυτής σε εξωτερικούς συνεργάτες (π.χ. άλλοι διδάσκοντες, μέλη οικογένειας, φίλοι), λήψη ανατροφοδότησης, προσαρμογή περιεχομένου παρουσίασης	Κριτική ψηφιακή παραγωγή, διανομή, εφεύρεση
Δείγμα βίντεο ψηφιακής αφήγησης –αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	Επεξεργασία και εμπλουτισμός δείγματος με υλικό που δημιουργούν οι εκπαιδευόμενοι	Κριτική ψηφιακή κατανάλωση, παραγωγή, εφεύρεση
Ιστολόγιο –αναπτύσσεται από την εκπαιδευτική ομάδα	«Διαμορφωτική» ανάπτυξη ιστολογίου με αντικείμενο την ανάπτυξη της έκθεσης από την ομάδα συνεργασίας	Κριτική ψηφιακή παραγωγή, διανομή, εφεύρεση

Είναι φανερό πως τα ανωτέρω σημεία προσφέρονται για ενσωμάτωση με τις τέσσερις μεθόδους που προτάσσει η κριτική παιδαγωγική του πολυγραμματισμού, με κάποια εξ αυτών, μάλιστα, να αποτελούν εναύσματα και για κριτική ψηφιακή εφεύρεση, στον βαθμό που παρακινούν τους συμμετέχοντες να επιχειρήσουν τολμηρές δοκιμές με τις ψηφιακές τεχνολογίες. Πρόκειται για «πειραματισμούς» που είναι συγκριτικά λιγότερο ρυθμιζόμενοι από τον εκπαιδευτή και από δεδομένες προδιαγραφές σε σχέση με τις δράσεις που εμπίπτουν στην κριτική ψηφιακή παραγωγή.

Στρατηγικές και το μοντέλο των «διεργασιών γνώσης»

Η προηγούμενη ενότητα επιτρέπει την ομαλή μετάβαση στο τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας που αφορά το μοντέλο των «διεργασιών γνώσης» της παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού, το οποίο μπορεί να βρει εφαρμογή στο εκπαιδευτικό σχήμα μεγιστοποιώντας την αποτελεσματικότητά του. Κτίζοντας πάνω στον κύκλο μάθησης των τεσσάρων σταδίων του David Kolb, οι αρχιτέκτονες της παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού, Mary Kalantzis και Bill Cope,[22] ανέπτυξαν ένα μοντέλο διεργασιών γνώσης στο οποίο ταξινομούν τις παιδαγωγικές κινήσεις που μπορεί να επιχειρήσει ο εκπαιδευτής, σε τέσσερις αλληλοτροφοδοτούμενες κατηγορίες:

- *Βίωση: Βίωση του οικείου*, δηλαδή εδραίωση των νέων δεδομένων στην υφιστάμενη εμπειρία και τον βιόκοσμο των εκπαιδευομένων, και *βίωση του ανοίκειου*, δηλαδή έκθεση σε νέες περιοχές εμπειρίας, επαφή με νέες πηγές νοήματος που φέρουν τους εκπαιδευομένους ενώπιον προκλήσεων.
- *Ανάλυση*: *Λειτουργική ανάλυση* των νέων δεδομένων, δηλαδή εξέταση αιτιών και αποτελεσμάτων, δομής και λειτουργίας, επιμέρους συστατικών και των σχέσεων μεταξύ τους, καθώς και *κριτική ανάλυση*, δηλαδή προσήλωση στις προθέσεις, τις παραδοχές και τις σκοπιμότητες που ενυπάρχουν στα νέα δεδομένα και στα δρώντα υποκείμενα που διακινούν αυτά τα δεδομένα.
- *Εννοιολόγηση*: Αφενός, *εννοιολόγηση ονομαστική*, δηλαδή με έμφαση στην εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων και στην κατηγοριοποίηση κάτω από τίτλους εννοιών. Αφετέρου, *εννοιολόγηση θεωρητική*, δηλαδή σύσταση ευρύτερων νοητικών δομών με πρώτη ύλη τις έννοιες που κατακτούν οι εκπαιδευόμενοι, ή σύνθεση γενικεύσιμων θεωρήσεων για τη σημασία εξεταζόμενων φαινομένων.
- *Εφαρμογή*: *Εφαρμογή αρμόζουσα*, καθώς οι εκπαιδευόμενοι μεταφράζουν στην πράξη τη γνώση που έχουν προσλάβει με τρόπο δομημένο και αναμενόμενο, σύμφωνα με καθορισμένες προδιαγραφές. Και *εφαρμογή δημιουργική*, η οποία αναφέρεται σε ελάχιστα κατευθυνόμενες χρήσεις της νέας κατανόησης από τους εκπαιδευομένους, σε αυτοσχεδιασμούς μέσα σε ανοίκεια πλαίσια, στην άσκηση εφευρετικότητας με την ταυτόχρονη ανάληψη πρωτοβουλιών και ρίσκου.

Στρατηγικές: Στο υπό συζήτηση εκπαιδευτικό σχήμα, το μοντέλο των διεργασιών γνώσης της παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού καθοδηγεί τον καθορισμό και την ανάπτυξη των στρατηγικών με τις οποίες: 1. εδραιώνεται το δραματικό συγκείμενο, 2. προωθείται το δράμα και η πλοκή, 3. εξερευνώνται σε μεγαλύτερο βάθος τα νοήματα, οι αποκρίσεις και τα συναισθήματα των συμμετεχόντων, 4. ενθαρρύνεται ο (κριτικός) (ανα)στοχασμός πάνω στο δράμα και στη νέα γνώση που προκύπτει μέσα από αυτό. Οι τρόποι αξιοποίησης των σημείων που συναντήσαμε νωρίτερα δεν είναι παρά κάποιες από τις εν λόγω στρατηγικές.

Όποιος κι αν είναι ο συνδυασμός των στρατηγικών που θα επιλεγεί και ο οποίος θα εξαρτηθεί από εξωτερικούς και εσωτερικούς παράγοντες που επιδρούν επί της διαδικασίας, το ζητούμενο είναι να συνυφάνει ο εκπαιδευτής όλες τις διεργασίες γνώσης στην παρέμβαση με τρόπο ισορρο-

[22] Bill Cope – Mary Kalantzis, «Multiliteracies: New Literacies, New Learning», *Pedagogies* 4 (2009), σ. 164-195· Cope – Kalantzis (επιμ.), *A Pedagogy of Multiliteracies*.

πημένο, επιλέγοντας κάθε φορά (σε κάθε μονάδα δράσης του δράματος της διαδικασίας) σε ποια/ποιες θα δώσει έμφαση. Ενδεικτικά, ο Πίνακας 6 μας επιτρέπει να εξετάσουμε κάποιες από τις στρατηγικές που νωρίτερα συνδέσαμε με τις μεθόδους της κριτικής παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού ως προς τις διεργασίες γνώσης τις οποίες προσφέρονται να υποστηρίξουν:

Πίνακας 6

Σημεία	**Τρόπος αξιοποίησης**	**Διεργασία**
Ψηφιακό ντοκιμαντέρ για την Επανάσταση	Παρακολούθηση, επεξεργασία, σχολιασμός	Βίωση οικείου Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική
Διαδικτυακό διαδραστικό χρονολόγιο της Ελληνικής Επανάστασης	Πλοήγηση, ερμηνεία, άντληση πληροφοριών	Βίωση ανοίκειου Ανάλυση λειτουργική Εννοιολόγηση ονομαστική
Ηλεκτρονικό μήνυμα του Υπουργείου Πολιτισμού με το οποίο ανακοινώνεται η περικοπή της χρηματοδότησης	Ερμηνεία και σύνταξη απαντητικού μηνύματος	Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική Εννοιολόγηση ονομαστική Εφαρμογή αρμόζουσα
Διαδραστική πλατφόρμα «Ελλάδα 2021» και κοινωνικά δίκτυα *#GREECE2021*	Πλοήγηση, ερμηνεία, επεξεργασία, συμμετοχή στα δίκτυα μέσω μικροιστολογίων	Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική Εννοιολόγηση ονομαστική Εφαρμογή αρμόζουσα
Διαδικτυακός χάρτης ιδεών (*mind map*)	Δημιουργία χάρτη ιδεών για την πορεία των εργασιών, διαμοιρασμός αυτού σε εξωτερικούς συνεργάτες, λήψη ανατροφοδότησης, προσαρμογή περιεχομένου του χάρτη ιδεών	Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική Εννοιολόγηση ονομαστική Εννοιολόγηση θεωρητική Εφαρμογή αρμόζουσα
Ψηφιακή εφαρμογή παρουσιάσεων	Δημιουργία παρουσίασης προώθησης της έκθεσης, διαμοιρασμός αυτής σε εξωτερικούς συνεργάτες, λήψη ανατροφοδότησης, προσαρμογή περιεχομένου παρουσίασης	Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική Εννοιολόγηση ονομαστική Εννοιολόγηση θεωρητική Εφαρμογή αρμόζουσα Εφαρμογή δημιουργική
Δείγμα βίντεο ψηφιακής αφήγησης	Επεξεργασία και εμπλουτισμός δείγματος με υλικό που δημιουργούν οι εκπαιδευόμενοι	Βίωση του ανοίκειου Ανάλυση λειτουργική Ανάλυση κριτική Εφαρμογή δημιουργική
Ιστολόγιο	«Διαμορφωτική» ανάπτυξη ιστολογίου για την έκθεση	Ανάλυση κριτική Εφαρμογή αρμόζουσα Εφαρμογή δημιουργική

Όποιοι κι αν επλέξει να είναι οι επιστημολογικοί προσανατολισμοί της κάθε στρατηγικής, μέλημα του εκπαιδευτή είναι να εμπλουτίσει την παρέμβαση με όσο το δυνατό περισσότερα εναύσματα διανοητικής, συναισθηματικής και μεταγνωστικής ενεργοποίησης των εκπαιδευομένων, καθώς και με εναύσματα για άσκηση και για κριτικό (ανα)στοχασμό πάνω στο υπό διερεύνηση θέμα της Ελληνικής Επανάστασης: Γιατί είναι σημαντικό; Τι γνωρίζουμε γι' αυτό; Πώς το γνωρίζουμε; Ποιοι

παράγοντες εμπλέκονται στη γνώση μας γι' αυτό; Πόσο μας αφορά σήμερα; Μόνο μέσω της αναστοχαστικής και δημιουργικής πρόσληψης της Ελληνικής Επανάστασης, στο επίκεντρο της οποίας τίθεται η ευρετική πορεία του νοήματός της για εμάς σήμερα, θα διευκολύνουμε την ουσιαστική σύνδεση των λιγότερο κοινωνικά προνομιούχων εκπαιδευομένων με την ιστορική και πολιτισμική μνήμη και τις κοινωνικές προεκτάσεις της για το πώς βιώνουμε τον ρόλο μας ως πολίτες του 21ου αιώνα. Το εκπαιδευτικό σχήμα που προτείνεται εδώ προσφέρει έδαφος κατάλληλο για δρομολόγηση μιας τέτοιας σύνδεσης.

Επίλογος

Αντικείμενο της εργασίας ήταν η ανάπτυξη ενός εκπαιδευτικού σχήματος με αξιοποίηση των εργαλείων του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση για τη δημιουργική προσέγγιση και κριτική διερεύνηση του θέματος της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 από εκπαιδευομένους που φοιτούν σε ΣΔΕ. Στις ενότητες που προηγήθηκαν, το προτεινόμενο εκπαιδευτικό σχήμα άντλησε στοιχεία από τις έξι αρχές σχεδιασμού του προτύπου δόμησης παρεμβάσεων του δράματος της διαδικασίας που έχουν παραδώσει οι Bowell και Heap. Τα δομικά στοιχεία των σημείων και των στρατηγικών επέτρεψαν την αποσαφήνιση του τρόπου ενσωμάτωσης των ψηφιακών τεχνολογιών στον θεατροπαιδαγωγικό σχεδιασμό. Προς μεγιστοποίηση των δυνάμει οφελών του σχήματος, η εν λόγω ενσωμάτωση εδράστηκε, αφενός, στη νέα κριτική παιδαγωγική του πολυγραμματισμού και, αφετέρου, στο μοντέλο διεργασιών γνώσης της παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού.

Εθνικοί ήρωες στη σκηνή του έθνους: το 1821 στο Εθνικό Θέατρο των μετεμφυλιακών χρόνων

Ευδοκία Δεληπέτρου
edel-new@otenet.gr

Abstract

A century of efforts, fluctuations, maturation and transformation of social and artistic demands lay between the establishment of the Greek State and the inauguration of the National Theatre of Greece. A permanent expectation from the national stage was –and to a certain extend is still today– the promotion of Greek culture through theatre and at the same time the cultivation (today we would call it negotiation) of the national collective memory. The 1821 War of Independence, the most important milestone in Greek national history, had always been essential to the building of national collective identities in Greece and obviously had held a special place in the activities of the National Theatre, at least until the political change over of 1974.

This paper examines the theatrical presentation of the Revolution of 1821 on the stage of the National Theatre of Greece, the national stage par excellence. It focuses on the post-civil war period (1949-1967), when national identity issues were of particular relevance to Greek culture and largely determined by the post-civil war polarity between Left and Right Wing politics. The performances under examination include: *Haravgi* [*Daybreak*] (by Dimitris Bogris, directed by Dimitris Rontiris, 1949), *Rigas Velestinlis* (by Spyros Melas, directed by Alexis Minotis, 1962) and *Ifaisteio* [*Volcano*] (by Pantelis Prevelakis, directed by Alexis Minotis, 1966). Considering the theatrical event as a field of public history, aspects of national identity and collective memory are discussed in relation to the historical and ideological context and its reflection in the dramaturgy and the reception of the three performances.

Ένας αιώνας χωρίζει την ίδρυση του ελληνικού κράτους από τη δημιουργία του Εθνικού του Θεάτρου, τον Μάιο του 1930·[1] ένας αιώνας προσπαθειών, διακυμάνσεων, ωρίμανσης και μετάλλαξης των κοινωνικών και καλλιτεχνικών αιτημάτων.[2] Μόνιμη προσδοκία από την εθνική σκηνή ήταν –και τηρουμένων των αναλογιών είναι ακόμα μέχρι σήμερα– η προώθηση της ελληνικής παιδείας μέσω του θεάτρου και παράλληλα η καλλιέργεια (σήμερα πια η διαπραγμάτευση) της ελληνικής συλλογικής μνήμης. Ο Αγώνας της Ανεξαρτησίας ως το σημαντικότερο ορόσημο της εθνικής ιστορίας αποτελούσε πάντα μία από τις βάσεις πάνω στις οποίες διαμορφωνόταν η εθνική συλλογική συνείδηση και φυσικά είχε ξεχωριστή θέση στις δραστηριότητες του κρατικού θιάσου, τουλάχιστον μέχρι και τη Μεταπολίτευση.

Εστιάζοντας στην ιδιαίτερη ως προς τα θέματα εθνικής ταυτότητας μετεμφυλιακή περίοδο, η ανακοίνωση εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο κρατικός οργανισμός εκείνο το διάστημα διαχειριζόταν και αναδείκνυε το θέμα της Επανάστασης του 1821, αλλά και την ανταπόκριση του κοινού και της κριτικής. Πιο συγκεκριμένα, η αναλυτική προσέγγιση συζητά τα θεατρικά γεγονότα ως πεδία δημόσιας ιστορίας, δηλαδή πεδία όπου «το παρελθόν ως αντικείμενο κατασκευάζεται και ανασκευάζεται με βάση τις ανάγκες του παρόντος»[3] και εστιάζει στις εκφάνσεις της εθνικής ταυτότητας και της συλλογικής μνήμης. Επιχειρείται ο εντοπισμός των ιδεολογικών συνιστωσών της ελληνικής κοινωνίας της εποχής, όπως αντανακλώνται στα έργα και την υποδοχή τους. Την περίοδο 1949-1967, εκτός από τις επετειακές εκδηλώσεις που συνηθίζονταν στην κρατική σκηνή,[4] παρουσιάζονται τρία νέα έργα με θέμα το 1821, στο Εθνικό Θέατρο: η *Χαραυγή* του Δημήτρη Μπόγρη (1949), ο *Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά (1962) και *Το ηφαίστειο* του Παντελή Πρεβελάκη (1966).[5]

Η *Χαραυγή* λίγο πριν τη λήξη του Εμφυλίου

Η *Χαραυγή…: Σελίδα για θέατρο από την ελληνική ιστορία* εκτυλίσσεται στον Μοριά, τις παραμονές της Επανάστασης. Η πρώτη εικόνα λαμβάνει χώρα στην εκκλησία του χωριού και η δεύτερη στο βουνό, ανάμεσα στους επαναστάτες.[6] Αφηγείται το ξεκίνημα της δραστηριοποίησης των βασανισμένων κατοίκων ενός χωριού στα βουνά της Πελοποννήσου και τις πρώτες συγκρούσεις τους με τους κατακτητές. Σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη, κείμενα σαν αυτό δεν είχαν να προσθέσουν

[1] Ν. 4615/1930, «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», ΦΕΚ 141, 1 (5 Μαΐου 1930), σ. 1161-1164· Δημήτρης Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», ανάτυπο από την έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, τ. 10.2, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 50.

[2] Από την εκτενή βιβλιογραφία για το Βασιλικό Θέατρο και για τις προσπάθειες ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στην Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. 2.1, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 160-162· Αντώνης Γλυτζουρής, *«διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015· Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον". Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, [Αθήνα] 2013, σ. 31-63.

[3] Χάρης Εξερτζόγλου, *Η δημόσια ιστορία. Μια εισαγωγή*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2020, σ. 336.

[4] Τα προγράμματα των επετειακών εορτασμών συμπεριλάμβαναν εθνικοπατριωτικά άσματα, ποιήματα, αναλόγια και αποσπάσματα θεατρικών έργων, μεταξύ των οποίων παρουσιαζόταν πολύ συχνά ο γνωστός μονόλογος του Αγγελιαφόρου, από τους *Πέρσες* του Αισχύλου.

[5] Κατά την περίοδο 1949-1950 επαναλήφθηκε και ο *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά, στην προπολεμική (1940) σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη. Όλα τα παραστασιογραφικά στοιχεία αντλούνται από το Αρχείο της Βιβλιοθήκης και το Ψηφιακό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (http://www.nt-archive.gr), όπου υπάρχουν και οι πλήρεις διανομές.

[6] Δημήτρης Μπόγρης, «*Χαραυγή*», *Θεατρικά άπαντα*, Μέλισσα, Αθήνα χ.χ., σ. 391-430. Για το έργο βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα: από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 457.

τίποτα στο καλλιτεχνικό έργο του δημιουργού·[7] προσέφεραν όμως μία λύση ως έργα γραμμένα «επ' ευκαιρία» – με στόχο δηλαδή να καλύψουν τις ανάγκες των επετείων και να χρησιμοποιηθούν στην εκπαίδευση, και ως προς αυτό η *Χαραυγή* αποτελούσε «αξιομίμητο παράδειγμα».[8]

Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 25 Μαρτίου 1949, στο Εθνικό Θέατρο, και επαναλαμβανόταν κάθε χρόνο μέχρι το 1955, ενώ ανέβηκε ακόμα δύο φορές: το 1961 και το 1972, πάντα στο πλαίσιο εθνικών εορτασμών.[9] Η παράσταση στο Εθνικό, όπως και η πρώτη έκδοση του κειμένου, περιλάμβανε μόνο την πρώτη εικόνα, η οποία μπορούσε να «θεωρηθεί αυτοτελής».[10] Κατά κανόνα οι επετειακές εκδηλώσεις δεν εκλαμβάνονταν ως καλλιτεχνικά γεγονότα και σχεδόν ποτέ δεν απασχολούσαν τη θεατρική κριτική και τον Τύπο, γι' αυτό και δεν έχουν μέχρι τώρα εντοπιστεί κριτικές για κάποια από αυτές τις παραστάσεις.

> Τα βαθύτερα αίτια που έδωκαν την επιτυχία στον Αγώνα του Εικοσιένα, είναι πρώτα η συνείδηση του Έλληνος στην υπεροχή της φυλής, η βαθειά έπειτα θρησκευτική του πίστη και το πνεύμα της θυσίας [...] Και ο αγώνας που δυο χρόνια τώρα κάνει η Ελλάς εναντίον της Ασιατικής βαρβαρότητας, το επιβεβαιώνει και το επισφραγίζει ακόμα μια φορά.[11]

Το πανηγυρικό σημείωμα του Μιχαήλ Μαντούδη για την επέτειο της 25ης Μαρτίου 1949 εκφράζει το γενικό ιδεολογικό κλίμα όσον αφορά τον δεξιό πόλο της διαμάχης, στον οποίο εν πολλοίς ανήκει και η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, εκείνη την εποχή.[12] Η πρεμιέρα της *Χαραυγής* του Δημήτρη Μπόγρη εντάσσεται στους εορτασμούς αυτής ακριβώς της επετείου, πέντε περίπου μήνες πριν τη λήξη των πολεμικών συγκρούσεων του Εμφυλίου.

Στην εμφανή εύνοια του συγγραφέα προς τον «απλό λαό», αναπαράγονται τα λαϊκιστικά στερεότυπα της «λαϊκής αγνότητας» και του λαού «θύματος των ισχυρών». Μολονότι αναδεικνύεται ο «επίκαιρος αποφασιστικός διαχωρισμός των Ρωμιών της Τουρκοκρατίας σε πρόκριτους και σε λαό»,[13] τίποτα δεν προδίδει την κοινωνική πόλωση των ιστορικών συμφραζομένων. Αντίθετα, οι Έλληνες της *Χαραυγής* βρίσκονται ενωμένοι κάτω από το ίδιο ιδανικό –την ελευθερία της πατρίδας τους– και το ίδιο μαρτύριο – τον τουρκικό ζυγό.[14] Τα κάπως κωμικά πρόσωπα των Κοτζαμπάσηδων δεν παραπέμπουν σε ταξική αντιπαλότητα, αλλά αναδεικνύουν ατομικά ελαττώματα όπως η δειλία και η συμφεροντολογική τους στάση. Το προσωπικό συναίσθημα, είτε με τη μορφή του έρωτα είτε με τη μορφή του ψυχικού πόνου, βρίσκει διέξοδο στην αγάπη για την πατρίδα και τελικά καταργεί τις κοινωνικές διαφορές.

---

[7] Γιάννης Σιδέρης, «Δημήτρη Μπόγρη: *Χαραυγή*, 1941, στα Χανιά», *Νέα Εστία* 541 (15 Ιανουαρίου 1950), σ. 135. Όπως φαίνεται στα *Θεατρικά Άπαντα*, ο Δημήτρης Μπόγρης έγραψε αρκετά τέτοια έργα, στα οποία ανακυκλώνονται όχι μόνο οι ίδιες πεποιθήσεις, αλλά και οι ίδιες δραματουργικές ιδέες.

[8] Σιδέρης, *ό.π.*

[9] 1949-1950: σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 1951-1955: σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, 1961: σκηνοθεσία Στέλιου Βόκοβιτς, Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, 1972: σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου.

[10] Μπόγρης, «*Χαραυγή*», σ. 392. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε μετά την παράσταση, το 1949, και αφιερώθηκε στον Δημήτρη Ροντήρη (Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή…: Σελίδα για Θέατρο από την ελληνική Ιστορία. 1941, στα Χανιά: Χρονικό για Θέατρο από την μάχη της Κρήτης*, Μιχ. Σαλίβερος, Αθήνα χ.χ.).

[11] Μιχαήλ Μαντούδης, «Το εικοσιένα», *Νέα Εστία* 522 (1 Απριλίου 1949), σ. 391. Ο Μιχαήλ Μαντούδης, Διευθυντής Γραμμάτων Υπουργείου Εθνικής Παιδείας, υπήρξε και Κυβερνητικός Επίτροπος στο Εθνικό Θέατρο για πολλά χρόνια (Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017).

[12] Μαντούδης, *ό.π.*, σ. 351-411.

[13] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 457.

[14] Χατζηπανταζής, *ό.π.*

Δεν είναι γνωστό αν η δεύτερη εικόνα (με τους κλέφτες στο βουνό) υπήρχε και ενδεχομένως παραλήφθηκε για την αποφυγή επικίνδυνων συνειρμών, το 1949, όταν πρωτοπαίχτηκε η *Χαραυγή*. Επίσης, στο έργο δεν φαίνεται να υπονοείται κάποια ταύτιση των Τούρκων κατακτητών με τους πολιτικούς/ιδεολογικούς εχθρούς του Εμφυλίου. Μπορεί μόνο να σημειωθεί πως το λεξιλόγιο με το οποίο περιγράφονται τα δεινά της Τουρκοκρατίας μοιάζει αρκετά με αυτό που είχε χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει την κομμουνιστική δράση.[15] Εξάλλου, τέτοιου είδους ταυτίσεις δεν θα ήταν ασύμβατες με το κλίμα της εποχής και το ιδεολογικό περιβάλλον της κρατικής σκηνής.[16]

Ο *Ρήγας Βελεστινλής* ανάμεσα στην Αριστερά και τη Δεξιά

Το έργο του Σπύρου Μελά παρακολουθεί τη δράση του Ρήγα από το 1791 μέχρι τη δολοφονία του, το 1798, αναδεικνύοντας την ορμητική, ιδεαλιστική προσωπικότητά του.[17] Ο συγγραφέας άντλησε από την επίσημη και τη δημόσια ιστορία, συνδυάζοντας την έρευνα με την ιδεολογική και καλλιτεχνική πρόσληψη ενός ιστορικού προσώπου ιδιαίτερα σημαντικού για την εθνική αυτογνωσία.[18] Ο Αλέξης Μινωτής σκηνοθέτησε έναν πολυπληθή θίασο και πρωταγωνίστησε σε μία θεαματική παράσταση.[19]

Σε γενικές γραμμές η κριτική υποδοχή ήταν θετική ως προς τη θεματολογία, τη σκηνοθεσία και τις ερμηνείες των ηθοποιών, αλλά πολύ επιφυλακτική ως προς τη δραματουργία.[20] Την ημέρα της πρεμιέρας, καθώς έπεφτε η αυλαία και ενώ ο θίασος τραγουδούσε τον *Θούριο*, μέλη φοιτητικής οργάνωσης έριξαν προκηρύξεις από τον εξώστη του θεάτρου, με τα διάσημα λόγια του Ρήγα: «Συλλογάται καλά όποιος συλλογάται ελεύθερα», συμπληρωμένα από ένα «Ζήτω η Δημοκρατία».[21] Το γεγονός σχολιάστηκε σύντομα στον Τύπο αλλά όχι από τη θεατρική κριτική, με εξαίρεση την έμμεση αναφορά στην αριστερή *Αυγή*: «Οι θερμές εκδηλώσεις του κοινού αποτελούν, στις κρίσιμες ώρες για τον τόπο μας, μια δικαίωση...».[22]

> Στο συναγερμό των ελευθέρων συνειδήσεων, [...], οι πνευματικοί άνθρωποι κι οι καλλιτέχνες θα δώσουν το πιο θαρραλέο παρόν. Ο φασισμός δεν πρέπει να περάσει. Η Ελευθερία και το Πνεύμα θα νικήσουν![23]

---

[15] Πρβλ. Μπόγρης, «*Χαραυγή*», σ. 22 και «Το παιδομάζωμα», *Νέα Εστία* 505 (15 Ιουλίου 1948), σ. 886-896.

[16] Για την ταύτιση των Περσών στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου με τους αντάρτες την ίδια εποχή βλ. Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950*, σ. 422· Τριαντάφυλλος Μποσταντζής, *Οι παραστάσεις των Περσών του Αισχύλου στην Ελλάδα, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως και το τέλος του εμφυλίου πολέμου*, Διπλωματική ερευνητική εργασία, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, 2013, σ. 28-30, http://ikee.lib.auth.gr/record/133788/files/GRI-2014-11834.pdf [20/8/2022].

[17] Για το έργο, την εκδοτική ιστορία και την πρόσληψη βλ. και Κατερίνα Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 347-358.

[18] Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, «Ο Ρήγας με τα μάτια των άλλων, Διαδρομές της πρόσληψης ενός ήρωα», Κατερίνα Δέδε – Δημήτρης Δημητρόπουλος (επιμ.), *«Η ματιά των άλλων». Προσλήψεις προσώπων που σφράγισαν τρεις αιώνες (18ος-20ός)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2012, σ. 35.

[19] Εθνικό θέατρο, 20 Οκτωβρίου - 18 Νοεμβρίου 1962.

[20] Εξαίρεση αποτελεί η απολύτως καταδικαστική και πολιτικά προκατειλημμένη κριτική της Ελένης Ουράνη, βλ. Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρο Έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου Β΄ [...]», *Νέα Εστία* 849 (15 Νοεμβρίου 1962), σ. 1682-1683.

[21] Δημοκρατική Αντίσταση Σπουδαστών ΔΑΣ-114 ([Χωρίς τίτλο], *Συνολική Ψηφιακή βιβλιοθήκη και Συλλογές των Α.Σ.Κ.Ι.*, https://askiarchives.eu/aski/rec.asp?id=73642 [18/3/2020])· Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, σ. 356.

[22] Γεράσιμος Σταύρου, «*Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Οκτωβρίου 1962.

[23] [χ.ό.], «Οι διακηρύξεις του Ρήγα και το άρθρο 7», *Επιθεώρηση Τέχνης* 90, Ιούνιος 1962, σ. 643.

Το άρθρο με τον εύγλωττο τίτλο: «Οι διακηρύξεις του Ρήγα και το άρθρο 7» εντάσσεται στη δημόσια συζήτηση η οποία διεξάγεται το καλοκαίρι του 1962, σε σχέση με τη διαχείριση του Εμφυλίου και τα ζητήματα πολιτικής ελευθερίας.[24]

Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, ο Σπύρος Μελάς επιλέγει το παρακάτω απόσπασμα από τον *Θούριο* ως εισαγωγή του σημειώματός του, στο πρόγραμμα της παράστασης:

> «Ελάτε μ' έναν ζήλο σε τούτον τον καιρόν,
> να κάμωμεν τον όρκον επάνω 'ς τον Σταυρόν·
> συμβούλους προκομμένους, με πατριωτισμόν,
> να βάλωμεν, εις όλα να δίδουν ορισμόν·
> ο νόμος νάν' ο πρώτος και μόνος οδηγός
> και της πατρίδος ένας να γένη αρχηγός».[25]

Το ερμηνεύει ως εξής: «τραγούδι πού 'λεγε σ' αρματωλούς σε κλέφτες σε ραγιάδες: "Ενωθήτε· βάλετε τον Νόμον οδηγόν σας· πειθαρχήστε σ' έναν αρχηγό και πάμε να συντρίψουμε το δυνάστη!"...».[26] Η διάχυτη στο έργο απόδοση του Ρήγα ως «νόμιμου» επαναστάτη και η προτροπή της πειθαρχίας σε έναν αρχηγό αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο φως της ιστορικής συγκυρίας. Το φθινόπωρο του 1962 βρίσκεται έναν περίπου χρόνο μετά τις εκλογές «βίας και νοθείας» και εν μέσω του Ανένδοτου Αγώνα, όταν δηλαδή ζητήματα νομιμότητας της εξουσίας και νομιμότητας απέναντι στην εξουσία τέθηκαν δυναμικά στην ελληνική κοινωνία.[27]

Η φυσιογνωμία του Ρήγα παραπέμπει σε επιπλέον ιστορικές αντιστοιχίες με τα πολιτικά - πολιτισμικά συμφραζόμενα του 1962. Ως υπέρμαχος της παιδείας και μαρτυρικός υπερασπιστής των πολιτικών δικαιωμάτων, συνδέεται με τις κινητοποιήσεις των νέων για την παιδεία, και τη διεκδίκηση της πολιτικής ελευθερίας και της γενικής αμνηστίας.[28] Παράλληλα με τα οράματα της γενιάς του 114, η Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 συζητά και την ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα.[29] Το παμβαλκανικό όραμα του Ρήγα καταφάσκει στην επιλογή της ένωσης αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύει τον προβληματισμό σε σχέση και με την ταυτότητα και την ανισότητα ανάμεσα στα μέλη της ευρωπαϊκής οικογένειας.[30]

Το ηφαίστειο σε «άπιστη εποχή»

Το ηφαίστειο αφηγείται το Ολοκαύτωμα του Αρκαδίου, μέσα από το πρίσμα της μέχρις εσχάτων αντίστασης και της θυσίας για την πατρίδα και την ελευθερία.[31] Εκτυλίσσεται στη Μονή Αρκαδίου του Ρεθύμνου και στη γύρω περιοχή, στις 8-9 Νοεμβρίου 1866. Διακρίνεται από το σύνολο της σχετικής ιστορικής δραματογραφίας για τη συνειδητά υψηλή και ποιητική του στόχευση, όπως επίσης και για το δραματουργικό του πρότυπο, από το κλασικό ισπανικό θέατρο (Θερβάντες, *El cerco de*

---

[24] [χ.ό.], *ό.π.*

[25] Σπύρος Μελάς, «*Ρήγας Βελεστινλής*», *Ρήγας Βελεστινλής*, Βασιλικόν Θέατρον, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1962-1963, σ. 7.

[26] Μελάς, «*Ρήγας Βελεστινλής*», σ. 8.

[27] Ηλίας Νικολακόπουλος, «Ι. Ελεγχόμενη Δημοκρατία. Από το τέλος του Εμφυλίου έως τη Δικτατορία», Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. 9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 30-33.

[28] Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Ρήγας Βελεστινλής*, Τα Νέα / Alter Ego ΜΜΕ ΑΕ, Αθήνα 2019 ([1]2009), σ. 84-88.

[29] Το καλοκαίρι του 1961 ολοκληρώνονται οι διαπραγματεύσεις και υπογράφεται η συμφωνία ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ (Πάνος Καζάκος, «Η Ελλάδα στο δυτικοευρωπαϊκό σύστημα: η σύνδεση με την ΕΟΚ», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος 37, 17η έκδοση, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, 35-36).

[30] Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Το θέατρο. *Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά. Στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθερία*, 23 Οκτωβρίου 1962.

[31] Στυλιανός Αλεξίου, «Παντελής Πρεβελάκης», *Νέα Εστία* 1828 (Δεκέμβριος 2009), σ. 975. Για το έργο βλ. Μαίρη Βοσταντζή, *Το θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1985, σ. 133-144.

Numancia).[32] Με την παράσταση αυτή το Εθνικό Θέατρο συμμετείχε στους εορτασμούς που πραγματοποιήθηκαν στο Ρέθυμνο για την επέτειο των 100 χρόνων από το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου.[33]

Και πάλι ο Αλέξης Μινωτής έλαβε μέρος ως ηθοποιός και σκηνοθέτησε έναν πολυπληθή θίασο γνωστών στελεχών, ενώ πήραν μέρος και αρκετοί κάτοικοι του Ρεθύμνου, σε βοηθητικούς ρόλους.[34] Μόνο ο Μάριος Πλωρίτης, από τους κριτικούς της πρωτεύουσας, έγραψε για την παράσταση –μία θερμή κριτική[35]– και είναι ελάχιστες οι αναφορές της σε μεταγενέστερα κείμενα των ανθρώπων του θεάτρου.[36] Στην Κρήτη όμως θεωρήθηκε γεγονός ύψιστης σημασίας και απασχόλησε σημαντικά την τοπική κοινωνία.

> Στην άπιστη εποχή μας, τούτα θά 'μοιαζαν σαν «ξεπερασμένη» ηρωολογία –μα να που έρχονται σε μιαν ώρα όπου ο ίδιος αυτός λαός έχει ξεσηκωθεί με την ίδιαν απαίτηση, με την ίδιαν απόφαση σεβασμού της ελευθερίας του.[37]

Δεν είναι πολύ καθαρό αν γράφοντας τα παραπάνω, τον Αύγουστο του 1966, ο Μάριος Πλωρίτης αναφερόταν στις δημοκρατικές διεκδικήσεις της εποχής (έναν χρόνο μετά τα Ιουλιανά), ή στο ζήτημα της Κύπρου, με το οποίο άλλωστε συνέδεσαν ρητά την παράσταση τόσο ο συγγραφέας όσο και ο σκηνοθέτης.[38] Για τον Παντελή Πρεβελάκη πάντως το νόημα του Αρκαδίου εκτεινόταν και πέρα από τον αγώνα για την ανεξαρτησία, στον αγώνα των απογόνων για δίκαιη πολιτεία και πνευματική δημιουργία, ενάντια στον «άπιστο» ξενόφερτο υλισμό της σύγχρονης ζωής.[39]

Η εθνική θρησκεία

Τα δύο από τα τρία έργα (*Η Χαραυγή* και *Το ηφαίστειο*) εκτυλίσσονται σε έναν χώρο της ορθόδοξης χριστιανικής λατρείας ο οποίος δεν προσφέρει μόνο καταφύγιο και πνευματική καθοδήγηση, αλλά είναι ταυτόχρονα και ένα κέντρο συνάντησης της κοινότητας, το οποίο μετατρέπεται σε αγωνιστικό ορμητήριο. Η εκκλησία του Δημήτρη Μπόγρη είναι φτωχική[40] γιατί ανήκει σε έναν φτωχό, υποδουλωμένο λαό. Η εκκλησία του Παντελή Πρεβελάκη βρίσκεται αφανισμένη από τους συνεχείς πολέμους, με τους καλόγερους να προσπαθούν να σώσουν ό,τι μπορούν κλαίγοντας και νοσταλγώντας τις ημέρες της δόξας.[41] Οι δραματουργοί τονίζουν την κατανυκτική ατμόσφαιρα και την ασκητική λιτότητα, η οποία αναδεικνύει την πνευματικότητα αλλά απεικονίζει και τα δεινά των υπόδουλων Ελλήνων. Στον αντίποδα της ιερότητας και οι δύο χώροι διαθέτουν κρύπτες και αποθήκες πυρομαχικών· βρίσκονται δηλαδή έμπρακτα σε άμεση σχέση με τον αγώνα κατά των κατακτητών. Το πέρασμα από τη θρησκευτικότητα στον πόλεμο δεν γίνεται αναίμακτα: οι εκκλησίες –όπως και οι άνθρωποι– θα θυσιαστούν για την υπέρτατη ιδέα της πατρίδας.

Η επίκληση του θείου εμφανίζεται και στα τρία έργα. Η αφοσίωση επιβεβαιώνεται με όρκο στον Θεό και τα όπλα καθαγιάζονται από τους εκπροσώπους του. Ο σκοπός τους είναι ιερός· όχι

---

[32] Παντελής Πρεβελάκης, «Πρόλογος», *Το ηφαίστειο*, Δράμα σε τέσσερεις πράξεις, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1981, σ. 9-24· Βάλτερ Πούχνερ, *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 182· Βοσταντζή, *ό.π.*

[33] Πραγματοποιήθηκε στον χώρο της σημερινής Πλατείας Μικρασιατών, στο Ρέθυμνο, 26-28 Αυγούστου 1966.

[34] Βιβλίο Οδηγού Σκηνής (Φάκελος 277, Αρχείο Βιβλίων Σκηνής, Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου).

[35] Μάριος Πλωρίτης, «Το μεγαλώνυμο θυσιαστήριο. *Το ηφαίστειο* του Π. Πρεβελάκη από το Εθνικό», εφημ. *Το Βήμα*, 30 Αυγούστου 1966.

[36] Για παράδειγμα, στον τόμο *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής* ο ηθοποιός δεν αναφέρει καθόλου το *Ηφαίστειο*, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας του αφιερώνει μία πρόταση (Αλέξης Μινωτής, *Ο ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985).

[37] Πλωρίτης, «Το μεγαλώνυμο θυσιαστήριο».

[38] [χ.ό.], «Επιδιώκεται η δημιουργία Φεστιβάλ του Ρεθύμνου», εφημ. *Το Βήμα*, Ρέθυμνο, 24 Αυγούστου 1966.

[39] Πρεβελάκης, «Πρόλογος», σ. 12.

[40] Μπόγρης, «*Χαραυγή*», σ. 9.

[41] Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο*, σ. 63.

ως αγώνας κατά απίστων, αλλά ως δίκαιος αγώνας υπέρ της ελευθερίας και του αιώνιου ιδανικού της πατρίδας. Γι' αυτό και η αρχαιότητα, η επίκληση των αρχαίων προγόνων, αποτελεί επίσης μέρος του και δεν έρχεται σε αντίφαση με τη χριστιανική θρησκευτικότητα.

Ο ήρωας του Μελά, ωστόσο, ως υπέρμαχος του Διαφωτισμού, διατηρεί μια διακριτική απόσταση από την ορθοδοξία. Ο ίδιος αρχικά ομολογεί την πίστη του στο «θείο» και όχι στον «Θεό»,[42] αν και, σύμφωνα με το βιβλίο του υποβολέα, ο διάλογος αυτός αποδυναμώθηκε στην παράσταση.[43] Στη συνέχεια πάντως ορκίζει τους Μπογιάρους στο όνομα του Θεού και συνδέει τη θρησκευτική του πίστη με την Επανάσταση.[44] Λίγο πριν το μαρτυρικό τέλος η προσευχή έρχεται ως ύστατη παρηγοριά και ενθάρρυνση, από το στόμα όμως ενός από τους συντρόφους του.[45]

Οι εκπρόσωποι της θρησκείας εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά και στα τρία έργα: είναι μορφές ασκητικές, δυναμικές ή/και ηγετικές φυσιογνωμίες, προερχόμενες από τον λαό· δραστηριοποιούνται υπέρ του Αγώνα, με κίνδυνο της ζωής τους, και οι δύο από τους τρεις δεν διστάζουν να πάρουν και τα όπλα. Η φυσιογνωμία του Καθηγούμενου της Μονής Αρκαδίου ξεχωρίζει καθώς, ταυτόχρονα με τη λαϊκότητα και τη μαχητικότητά του, υπάρχει η εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στον ιερέα και τον πολεμιστή και η αγωνιώδης αβεβαιότητα για τις συνέπειες των αποφάσεών του.[46]

Οι εθνικοί άνδρες και οι εθνικές γυναίκες

Οι εθνικοί νέοι άνδρες αναπαράγουν τα κυρίαρχα στερεότυπα της ηρωικής αρρενωπότητας.[47] Είναι ιδεαλιστές, γενναίοι και συχνά ριψοκίνδυνα ορμητικοί, είτε πρόκειται για λαϊκούς αγωνιστές όπως ο Δημήτρης της *Χαραυγής*, είτε για λόγιους επαναστάτες όπως ο Ρήγας, είτε για νεαρούς αξιωματικούς του στρατού όπως ο Γιάννης Δημακόπουλος του *Ηφαιστείου*. Οι ανώτεροι κοινωνικά διακρίνονται από τη μετρημένη συμπεριφορά τους και την καθαρή από λαϊκά στοιχεία γλώσσα που χρησιμοποιούν. Η λεγόμενη «λεβεντιά» αποτελεί χαρακτηρισμό τόσο για τη σωματική εμφάνιση, το παράστημα των νεαρών ηρώων το οποίο επιδιώκεται να αναδειχθεί στη σκηνική του παρουσίαση, όσο και για τον ηθικό και ιπποτικό τους χαρακτήρα. Ο έρωτας για την πατρίδα υπερισχύει όλων των άλλων προσωπικών σχέσεων και προσδίδει στους ήρωες ένα στοιχείο αγνότητας, συνυφασμένο με την προσήλωσή τους στον ανώτερο σκοπό του Αγώνα και την ετοιμότητά τους να θυσιάσουν τη ζωή τους γι' αυτόν.

Οι εθνικές νέες γυναίκες είναι επίσης ιδεαλίστριες και θαρραλέες. Ταυτόχρονα όμως, επειδή ανήκουν στο «ασθενές φύλο», τους επιτρέπεται η συναισθηματική αστάθεια. Εκφράζουν φόβο, αγωνία και αγάπη, τα οποία μπορεί αρχικά να δημιουργούν εμπόδια στη μαχητικότητα των ανδρών ηρώων, αλλά κατά κανόνα μεταλλάσσονται σε καρτερικότητα και ψυχικό σθένος, όταν οι συνθήκες το απαιτούν. Ο τύπος της νεαρής ηρωίδας, η οποία ξεπερνά τις δεδομένες γυναικείες της αδυναμίες, βγαίνει από την ιδιωτική σφαίρα και παίρνει τα όπλα –κοινός στη *Χαραυγή* και στο *Ηφαίστειο*–, είναι γνώριμος από την πατριωτική δραματουργία του 19ου αιώνα.[48] Η λογική της μετεξέλιξη είναι η επίσης καθιερωμένη μορφή της μητέρας, η οποία έχοντας επιτελέσει τον ιερό σκοπό/χρέος της αναπαραγωγής έχει αναχθεί σε ιερή μορφή. Παρουσιάζεται με το βάρος και την πείρα της ηλικίας,

[42] Μελάς, *Ρήγας Βελεστινλής*, σ. 18.

[43] Βιβλίο Υποβολέα (Φάκελος 241, Αρχείο Βιβλίων Σκηνής, Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου).

[44] Μελάς, *Ρήγας Βελεστινλής*, σ. 44 και 60 αντίστοιχα.

[45] Μελάς, *ό.π.*, σ. 86.

[46] Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο*, σ. 89.

[47] Για τη διαπλοκή ανδρισμού, θηλυκότητας και εθνικισμού βλ. Λίνα Αμπντελχαμίντ, *Φύλο, εθνική ταυτότητα και λογοτεχνία: όψεις της διάδρασης του κοινωνικού και κειμενικού στην ελληνική πεζογραφία, τέλη δέκατου ένατου, αρχές εικοστού αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη 2015, σ. 102-115.

[48] Για τις γυναίκες στη δραματουργία του 19ου αιώνα βλ. τα σχετικά κεφάλαια στο Κυριακή Πετράκου, *Η εικόνα της γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο έως σήμερα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021.

συντετριμμένη από τον άδικο θάνατο των αγωνιζόμενων κατά της τυραννίας παιδιών της (όπως η γριά Φώτω της *Χαραυγής*) αλλά και αποφασισμένη να αντέξει για να συνδράμει στον κοινό σκοπό της απελευθέρωσης, συναινώντας ακόμα και στην ύψιστη θυσία των ίδιων των παιδιών της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η δυναμική Δασκαλάκαινα του *Ηφαιστείου*, η οποία εξάλλου ήταν πραγματικό πρόσωπο και υπήρξε εμβληματική μορφή στην πρόσληψη του Ολοκαυτώματος του Αρκαδίου.

Η φαινομενική εξίσωση των ανδρών και των γυναικών στο πεδίο της μάχης δεν εμφανίζεται στο ανδροκρατούμενο έργο του Σπύρου Μελά, το οποίο διαφοροποιείται κάπως από το προηγούμενο σχήμα: τα έμφυλα στερεότυπα που αναπαράγει, με εξαίρεση ίσως τη μορφή του κεντρικού ήρωα, φαίνονται να ορίζονται όχι μόνο από τη διαπλοκή τους με την εθνική ταυτότητα, αλλά και από κοινωνικές προκαταλήψεις σε σχέση με την ευπρέπεια. Η νεαρή πριγκίπισσα είναι συναισθηματική, ιδεαλίστρια και σεμνή· μάλιστα θα διατηρήσει αυτά τα χαρακτηριστικά ακόμα και όταν παραβεί τους κανόνες της γυναικείας συμπεριφοράς για να συναντήσει και να βοηθήσει τον Ρήγα. Αντίθετα οι δύο νεαρές, «λαϊκές» κοπέλες στο χάνι των Ρουμάνων ανταρτών είναι προσανατολισμένες προς τις υλικές απολαύσεις και αφήνουν τον αισθησιασμό τους αχαλίνωτο.[49]

Οι εθνικοί «άλλοι»

Η εθνική ετερότητα –η απαραίτητη για τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας– διαμορφώνεται πάντα από λίγο ή πολύ αρνητικούς χαρακτήρες, οι οποίοι είτε λόγω της συμπεριφοράς τους αντιδιαστέλλονται προς τους θετικούς ήρωες είτε αναπαράγουν τα εθνικά στερεότυπα για τους Οθωμανούς κατακτητές. Η απεικόνιση των τελευταίων ορίζεται κυρίως από το γεγονός ότι δεν αναγνωρίζουν την ιδέα της ατομικής και συλλογικής ελευθερίας ως ύψιστο ιδανικό. Στον ηθικό κώδικα των κατακτητών ο πλούτος και οι υλικές απολαύσεις φαίνονται να έχουν μεγαλύτερη αξία από το ήθος και το πνεύμα. Αντίστοιχα ο χαρακτήρας τους είναι υποκριτικός, οξύθυμος και βίαιος, λάγνος, συχνά μικρόψυχος και εκδικητικός.

Ως φορείς και υπηρέτες της καταστολής και της τυραννίας δεν εμφανίζονται μόνο Οθωμανοί, αλλά επίσης Αυστριακοί και Έλληνες. Οι τελευταίοι αποτελούν μια αρνητική απεικόνιση του εθνικού «εμείς», η οποία αναπαράγει το αφήγημα της διχόνοιας ως μέγιστου εθνικού ελαττώματος, το οποίο εμφανίζεται όταν υπερισχύουν τα ταπεινά, ωφελιμιστικά κίνητρα (όπως για παράδειγμα ο προδότης Οικονόμου στον *Ρήγα Βελεστινλή* ή οι Κοτζαμπάσηδες στη *Χαραυγή*). Πέραν της ανθρώπινης αδυναμίας δεν νοείται διαφοροποίηση στο εθνικό σύμπαν.

Η μνήμη

Οι συγγραφείς εκμεταλλεύονται μνημονικούς τόπους της Επανάστασης για να δημιουργήσουν ένα πλέγμα ιστορικών και εθνικών συνειρμών. Το έργο του Μπόγρη, για παράδειγμα, ξεκινά με το θρυλικό Κρυφό Σχολειό. Στη συνέχεια εμφανίζονται οι κλέφτες στα βουνά, η Φιλική Εταιρεία και φυσικά η Αγία Λαύρα.[50] Το *Ηφαίστειο* εκτυλίσσεται σε έναν πολύ σημαντικό τόπο μνήμης, το μοναστήρι του Αρκαδίου, και η παράσταση λαμβάνει χώρα στο ιστορικό κέντρο του Ρεθύμνου. Στους σκηνικούς χώρους του Ρήγα αναπαράγεται η όψη ιστορικών και μνημονικών τόπων, ενώ μία σκηνή αφιερώνεται στη *Χάρτα*.

Η μνήμη των αρχαίων προγόνων έρχεται να δικαιώσει το αίτημα για ελευθερία και να ενθαρρύνει τους σύγχρονους αγώνες. Από αυτή την άποψη η αρχαιότητα και, συγκεκριμένα, οι ένδοξες στιγμές της αποτελούν ένα κοινό δραματουργικό πεδίο, όχι μόνο για τα τρία έργα που εξετάζουμε, αλλά και γενικότερα για την πατριωτική δραματουργία. Για παράδειγμα, ο μνημονικός τόπος Θερμοπύλες φαίνεται να ορίζει διαχρονικά την ελληνική ταυτότητα και, ήδη από τα προεπαναστατικά

[49] Μελάς, *Ρήγας Βελεστινλής*, σ. 31-38.

[50] Μπόγρης, «*Χαραυγή*», σ. 14, 21, 25, 27.

χρόνια, αποτελεί κοινή αναφορά τόσο στο ελληνικό όσο και στο φιλελληνικό θέατρο, όταν αναζητούν συμβολισμούς της ελληνικής αρετής από τη μία και των Ασιατών εχθρών από την άλλη.[51]

Όπως αναφέρθηκε, ο Σπύρος Μελάς χρησιμοποίησε την πρόσληψη του ήρωα ως δραματουργικό εργαλείο τονίζοντας τον πατριωτισμό του και νομιμοποιώντας την επαναστατική του πλευρά. Η παρέμβαση των νέων θεατών όμως αποτελεί τη διεκδίκηση μίας διαφορετικής συλλογικής μνήμης για το ίδιο πρόσωπο: της μνήμης που διαμορφώνεται στους κύκλους της Αριστεράς, για την οποία η μορφή του Ρήγα Βελεστινλή ως πρωτοπόρου των ανθρώπινων δικαιωμάτων και των δημοκρατικών ελευθεριών βαραίνει πολύ περισσότερο από την εθνική του διάσταση.

Σε αντίθεση με τα άλλα δύο έργα, στο *Ηφαίστειο* η μνήμη τη στιγμή που παίζεται η παράσταση είναι ζωντανή, μέσα από τις εμπειρίες βασικών συντελεστών και την προφορική παράδοση της τοπικής κοινότητας του Ρεθύμνου. Ο Παντελής Πρεβελάκης γράφοντας το έργο φέρει τις προσωπικές του μνήμες και ανταποκρίνεται σε μια βαθύτερη ανάγκη μνημόνευσης των ηρώων και μυθοποίησης του γεγονότος.[52] Ο Αλέξης Μινωτής, επίσης, επαναφέρει τις μνήμες των νεανικών του χρόνων στην Κρήτη κατά τη διάρκεια των προβών. Το «ρίγος της ιστορίας» που είχε διαπεράσει τον νεαρό συγγραφέα όταν είχε επισκεφθεί ως έφηβος το Αρκάδι[53] βρίσκει το ανάλογό του στη συλλογική μνήμη των Ρεθυμνιωτών, οι οποίοι έρχονται στο θέατρο για να δουν τον εαυτό τους, στην πιο αξιόλογή του εκδοχή. Είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις, ίσως η μοναδική, που αυτού του είδους η ανταπόκριση μπορεί να τεκμηριωθεί για πατριωτική παράσταση του Εθνικού Θεάτρου.[54] Η παράσταση αποτελεί μια στιγμή μετάλλαξης της επικοινωνιακής μνήμης σε πολιτισμική μνήμη: η ιστορία γίνεται «αντικείμενο ενθύμησης» και συγχέεται με τον μύθο.[55] Η συγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας μέσα από τη θεατρική πράξη ενισχύεται ακριβώς λόγω της τεράστιας αλληλεπίδρασης που είχε με τις μνήμες του κοινού.

Όψεις της Επανάστασης

Στην ελληνική ιστορική δραματουργία της μετεμφυλιακής περιόδου, όπως παρουσιάζεται στο Εθνικό Θέατρο, ο Αγώνας της Ανεξαρτησίας παρουσιάζεται φωτισμένος από διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα, αλλά περιχαρακώνεται στις ίδιες ιδεολογικές κατευθύνσεις. Το 1949, η έμφαση στα στερεότυπα (δραματουργικά, εθνικά και έμφυλα) μοιάζει να προσαρμόζεται στο ασφυκτικό κλίμα του Εμφυλίου, προωθώντας ασφαλείς κοινοτοπίες. Το 1962, το κύρος μίας επαναστατικής φυσιογνωμίας και η έξυπνη διαχείρισή του από έναν έμπειρο δραματουργό καθιστούν δυνατή μια άμεση σύνδεση με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Το 1966, η έννοια της θυσίας για την πατρίδα ενώνει για λίγο την πρωτεύουσα με την περιφέρεια και το παρελθόν με το παρόν· η συλλογική συγκίνηση συνδέεται με τις ιστορικές μνήμες και τις αναπτυξιακές προσδοκίες της τοπικής κοινωνίας, αποφεύγοντας μάλλον την πολιτική επισφάλεια του παρόντος.

Από τα τρία έργα, μόνο η εύκολη στη σκηνική απόδοσή της *Χαραυγή* επαναλήφθηκε, αποκλειστικά στο πλαίσιο των εθνικών εορτασμών του Εθνικού Θεάτρου. Η κριτική ενδιαφέρθηκε συνολικά μόνο για τον *Ρήγα Βελεστινλή*. Η αδιαφορία του Τύπου είναι ενδεικτική του μειωμένου

[51] Πούχνερ, *Το 1821 και το θέατρο*, σ. 45-49.

[52] Πρεβελάκης, «Πρόλογος».

[53] Πρεβελάκης, *ό.π.*, σ. 12.

[54] Βλ. και Μανώλης Σειραγάκης, «Η παράσταση του *Ηφαίστειου* του Π. Πρεβελάκη στο Ρέθυμνο και η σχέση της με το νεοελληνικό θέατρο της εποχής», *Μνήμη Παντελή Πρεβελάκη-30 χρόνια απουσίας και παρουσίας (1986-2016)*, Ημερίδα, Αίθουσα «Παντελής Πρεβελάκης» – Σύνδεσμος Διαδόσεως Καλών Τεχνών, Ρέθυμνο 19 Δεκεμβρίου 2016, www.academia.edu/87033200/Μανώλης_Σειραγάκης_Πανεπιστήμιο_Κρήτης_Η_παράσταση_του_Ηφαίστειου_του_Π_Πρεβελάκη_στο_Ρέθυμνο_και_η_σχέση_της_με_το_νεοελληνικό_θέατρο_της_εποχής [29/9/2022].

[55] Jan Assman, *Η πολιτισμική μνήμη: γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 60.

καλλιτεχνικού κύρους των προσαρμοσμένων σε πατριωτικούς εορτασμούς θεατρικών εγχειρημάτων. Στο πεδίο της μετεμφυλιακής ιστορικής δραματουργίας, η αποτελεσματικότητα της καλλιτεχνικής δράσης στην εθνική σκηνή αποδεικνύεται αντιστρόφως ανάλογη προς τη σοβαρότητα της εθνικής ιστορίας και δημιουργεί έτσι μία μάλλον κωμική αντίφαση ανάμεσα στις δραματουργικές ελλείψεις και την ιδεολογική φόρτιση των παραστάσεων. Καμία σκιά δεν αλλοιώνει την ιδεολογική ακεραιότητα των χαρακτήρων ως προς τα εθνικά θέματα. Καμία νύξη αμφισβήτησης δεν υπεισέρχεται στην καθιερωμένη πρόσληψη της ιστορίας και των ταυτοτήτων. Είναι μια δραματουργία η οποία δεν ρωτά αλλά δηλώνει, δεν συζητά αλλά επαναλαμβάνει γνωστούς τύπους και πατριωτικά συνθήματα, ακόμα κι όταν συντίθεται από έμπειρες θεατρικές πένες ή επιδιώκει μια ποιητική υπέρβαση. Δύσκολα θα γινόταν ανεκτή έξω από το συγκείμενο της εθνικοφροσύνης, καθώς, ειδικά προς το τέλος της περιόδου, η ελληνική κοινωνία ερχόταν σε ρήξη με τις «ιδεολογικές αγκυλώσεις» του παρελθόντος.[56]

Η θρησκεία και η θρησκευτικότητα αναδεικνύονται ως βασικό χαρακτηριστικό της ελληνικής ταυτότητας: η πίστη, η τιμή και ο ιδεαλισμός των χριστιανών συνέχει την κοινωνία τους. Πρόκειται για μια κυρίαρχη σύνδεση της θρησκευτικής με την εθνική ταυτότητα, η οποία όσον αφορά το 1821 είχε επισήμως θεσμοθετηθεί από την εποχή του Όθωνα.[57] Η σύνδεση αυτή επεκτείνεται και στους εκπροσώπους της θρησκείας, αναδεικνύοντας μία αποκλειστικά θετική όψη της συμμετοχής της Εκκλησίας, ιδιαίτερα του λαϊκού κλήρου, στον Αγώνα – η εξιδανίκευση του κλήρου αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό της δραματουργίας του 19ου αιώνα.[58]

Οι όροι αναγέννηση, ανάσταση και παλιγγενεσία φέρουν επιπλέον θρησκευτικές συνυποδηλώσεις. Το όραμα της ανεξαρτησίας αποτελεί μία ιερή πίστη, την οποία οι ήρωες αντιλαμβάνονται όχι μόνο λογικά, αλλά και συναισθηματικά.[59] Πιστεύουν με πάθος σε μια απελευθέρωση που ακόμα βρίσκεται πολύ μακριά και είναι έτοιμοι να θυσιάσουν την ασφάλεια, την αγάπη, ακόμα και την ίδια τη ζωή τους για το ιδανικό της ελευθερίας. Το συναίσθημα εξασφαλίζει τη συγκρότηση του φαντασιακού εθνικού «συνανήκειν».[60] Ο ατομικός θάνατος νοηματοδοτείται ως «θυσία»[61] και αυτό αποτελεί κοινό τόπο στο ιδεολογικό περιβάλλον των εθνικών επετείων.

Οι εθνικές και έμφυλες ταυτότητες επιτελούνται στην εθνική σκηνή σε αρμονία με την εθνική ιστορία. Η αρετή των Ελλήνων και το δικαίωμα στην ανεξαρτησία επιβεβαιώνονται από το ιστορικό σχήμα της πολιτισμικής συνέχειας του έθνους. Η σύγκριση με τους εθνικούς «άλλους» επιστρατεύει δίπολα όπως Ανατολή-Δύση και σώμα-πνεύμα για να αναδείξει την ελληνική ανωτερότητα.

Παρόλο που το 1821 είχε λειτουργήσει προπολεμικά ως «δεξαμενή γυναικείων ηρωικών προτύπων και [...] νομιμοποιητικά για τη φεμινιστική διεκδίκηση αστικών και πολιτικών δικαιωμάτων»,[62] στο ιστορικό συγκείμενο της μετεμφυλιακής περιόδου, τα εθνικά-έμφυλα στερεότυπα των παραστάσεων που εξετάζονται συμμετέχουν στη συγκρότηση της εθνικής μυθολογίας και λειτουργούν ως αναπαραγωγή και διάχυση σχέσεων εξουσίας.[63]

---

[56] Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ελληνική δεκαετία του ’60: “σύντομη ή μακρά”;», Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του ’60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 42.

[57] Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σ. 464.

[58] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 244.

[59] «Όποιος μπαίνει στο τραγούδι σου, αυτός την αγάπησε τη Λευτεριά! Αυτή ’ναι η δεύτερη θρησκεία του Κρητικού – συχώρεσέ με, Θέ μου, που το λέω μέσα στην εκκλησία σου! – Θεά μεγαλοδύναμη είναι κι η Λευτεριά, γέροντα! Και γυρεύει θυσία παλικάρια», Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο*, σ. 85.

[60] Benedict Anderson, *Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

[61] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, σ. 546.

[62] Στη συγκυρία του εορτασμού της πρώτης εκατονταετηρίδας από την Επανάσταση (*ό.π.*, σ. 523).

[63] Αμπντελχαμίντ, *Φύλο, εθνική ταυτότητα και λογοτεχνία*, σ. 95, 111-112.

Στην Ελλάδα των μετεμφυλιακών χρόνων η άνθηση της μνήμης για τους ένδοξους προγόνους, αρχαίους και νέους, είναι το ίδιο ισχυρή με την ανάγκη για λήθη του πρόσφατου τραυματικού παρελθόντος του Εμφυλίου. Η πλούσια δεύτερη ζωή του 1821 και οι διακυμάνσεις της φτάνουν στο Εθνικό Θέατρο της μετεμφυλιακής περιόδου μέσα από τα φίλτρα της εθνικοφροσύνης και καθορίζονται από τη θεσμική υπόσταση του θιάσου.[64] Οι επώνυμοι και ανώνυμοι ήρωες της Επανάστασης εμφανίζονται στη σκηνή του έθνους θεατρικά συμβατικοί αλλά κατάλληλοι να συμβάλουν στην εκπαίδευση των απογόνων τους με την προβολή μίας «νόμιμης», ως προς το φρόνημα, και ισορροπημένης, ως προς τις κοινωνικές συγκρούσεις, εικόνας της χώρας.

Παρ' όλα αυτά, η «άλλη» πραγματικότητα βρίσκει κάποιες φορές τον τρόπο να παρεισφρήσει φέρνοντας στη σκηνή σύγχρονα συναισθήματα, ζητήματα και διαμάχες. Χάρη στη δημόσια διάσταση και την απρόβλεπτη φύση της θεατρικής επικοινωνίας, το Εθνικό Θέατρο, ακόμα και την εποχή της εθνικοφροσύνης, διατηρεί –μάλλον ακούσια– κάτι από τον ρόλο του ως πεδίου όχι μόνο συγκρότησης, αλλά και διεκδίκησης της εθνικής ταυτότητας.

[64] Ενδεικτικά, το 1962, στην αριστερή *Αυγή*, υπενθυμίζεται πως, εκτός από το έργο του Σπύρου Μελά, υπάρχει και ο άδικα παραμελημένος από την κρατική σκηνή *Ρήγας Βελεστινλής*, του Βασίλη Ρώτα (Σταύρου, «*Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά στο Εθνικό Θέατρο»).

Θεατρική συνάντηση ενός ήρωα του 1821 με έναν εργάτη του αντιστασιακού θεάτρου: Εμμανουήλ Παπάς – Γιώργος Καφταντζής

Κατερίνα Δημητρακοπούλου
ninadim11@yahoo.gr

Abstract

This announcement focuses on a play by George Kaftantzis, which, although written during the post-war period, is related to the Revolution of 1821. Kaftantzis wrote, among other plays, a historical drama entitled *Emmanuel Papas*, as a tribute to the fighter of Serres origin in 1821. It was directed by George Siskos with Lakis Komninos in the homonymous role by The Municipal Regional Theatre of Serres (DIPETHE) in 1999.

Kaftantzis's daughter, Violeta, had the kindness to send us a photocopied text which was used for the performance of the play, and DIPETHE also gave us some photos. The play takes place in two acts of ten scenes. We will refer to the personalities of both: the 1821 fighter Papas, taking into account the historical sources, and the author, through his personal archive and internet research.

Fighters of Serres origin, who wrote their own story in the pantheon of heroes; the first one with the sword and the bullets, the second with the pencil and the paper.

Η παρούσα ανακοίνωση εστιάζει σε ένα θεατρικό έργο του Γιώργου Καφταντζή, το οποίο, αν και γράφτηκε κατά τη μεταπολεμική περίοδο, έχει σχέση με την Επανάσταση του 1821. Ο Καφταντζής έγραψε μεταξύ άλλων και ένα ιστορικό δράμα με τον τίτλο *Εμμανουήλ Παπάς*, ως φόρο τιμής προς τον σερραϊκής καταγωγής αγωνιστή του 1821. Ανέβηκε σε σκηνοθεσία Γιώργου Σίσκου, με τον Λάκη Κομνηνό στον ομώνυμο ρόλο, από το ΔΗΠΕΘΕ Σερρών το 1999.

Η κόρη του Καφταντζή, Βιολέτα, είχε την ευγενή καλοσύνη να μας αποστείλει ένα φωτοτυπημένο αντίγραφο του κειμένου που χρησιμοποιήθηκε για το ανέβασμα του έργου, και το ΔΗΠΕΘΕ μας παραχώρησε και κάποιες φωτογραφίες. Το θεατρικό έργο εξελίσσεται σε δύο πράξεις των δέκα εικόνων. Θα αναφερθούμε στις προσωπικότητες τόσο του αγωνιστή του 1821, Παπά, λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές πηγές, όσο και του συγγραφέα, Καφταντζή, μέσα από το προσωπικό του αρχείο και τη διαδικτυακή έρευνα.

Αγωνιστές σερραϊκής καταγωγής, που έγραψαν τη δική τους ιστορία στο πάνθεο των ηρώων· ο πρώτος με σπαθί και βόλια, ο δεύτερος με μολύβι και χαρτί.

Ο Εμμανουήλ Παπάς, «ο άρχοντας κυρ-Μανωλάκης», όπως τον προσφωνούσαν οι συγχωριανοί του,[1] ήταν μία από τις πιο ηρωικές και ίσως η πιο αγνή μορφή της Ελληνικής Επανάστασης. Γεννήθηκε στη Δοβίστα Σερρών, που σήμερα φέρει το όνομά του, το 1773.[2] Ήταν μετρίου αναστήματος, με πράο πρόσωπο, μακρύ λαιμό, φιλότιμος και δεν μιλούσε πολύ. Πάντα έπαιρνε τον λόγο τελευταίος, είχε αργή και καθαρή άρθρωση. Είχε το προτέρημα της πειθούς με γνώμονα πάντα τη λογική και το πάθος του για την απελευθέρωση της πατρίδας του.[3] Από την ιδιότητα του πατέρα του Δημήτριου, ως ιερέα, προέρχεται και το οικογενειακό όνομα Παπάς, όπως συνηθιζόταν εκείνα τα χρόνια. Με τη Φαίδρα «εξευγενισμένη γλωσσική μορφή της Αφέντρας»,[4] κόρη αρχοντικής οικογένειας, απέκτησε οχτώ αγόρια και τρία κορίτσια. Ξεκίνησε την εμπορική του δραστηριότητα με ένα μπακάλικο,[5] γνωρίζοντας λίγα γράμματα, αλλά επειδή ήταν ευφυής και τολμηρός εξελίχθηκε σύντομα σε έμπειρο τραπεζίτη και μεγαλέμπορο, απολαμβάνοντας τον σεβασμό όχι μόνο των συγχωριανών του, αλλά και των Τούρκων και των Εβραίων. Είχε οικονομικές συναλλαγές με τους Τούρκους αγάδες και μπέηδες της περιοχής, τους δάνειζε σοβαρά χρηματικά ποσά και με αυτόν τον τρόπο ήταν υπόχρεοι σε αυτόν και πραγματοποιούσαν κάθε θέλημά του, όπως ο Οθωμανός τοπάρχης των Σερρών, Ισμαήλ Μπέης.[6]

Μετά τον θάνατο του Ισμαήλ Μπέη, την εξουσία αναλαμβάνει ο γιος του, Γιουσούφ Μπέης,[7] αισχροκερδής και σπάταλος ως χαρακτήρας, δημιούργησε τεράστια χρέη στον Παπά και, όταν εκείνος τα απαίτησε, δέχθηκε απειλές για τη ζωή του.[8] Το 1817 ο Παπάς αναγκάστηκε να φύγει κρυφά για την Κωνσταντινούπολη παίρνοντας μαζί τον γιο του Ιωάννη και αφήνοντας την υπόλοιπη οικογένεια υπό την προστασία του Μητροπολίτη Σερρών και μετέπειτα Πατριάρχη από το 1824 Χρύσανθου.

---

[1] «Λησμονημένες Μορφές – Εμμανουήλ Παππάς, ο επαναστάτης άρχοντας», επεισόδιο από τη σειρά ντοκιμαντέρ που προβλήθηκε στο δημόσιο κανάλι της ΕΤ3, 25 Οκτωβρίου 2011, https://www.youtube.com/watch?v=oBoYY4Mkjm0 [6/10/2021].

[2] «Εμμανουήλ Παπάς»., *Ιερά Μονή Εσφιγμένου*, https://www.esphigmenou.gr/p/emmanouel-papas.html [15/10/2021].

[3] Απόστολος Βακαλόπουλος, *Εμμανουήλ Παπάς «Αρχηγός και προστάτης της Μακεδονίας»*. Η ιστορία και το αρχείο της οικογένειάς του, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 36.

[4] Βακαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 203.

[5] Βακαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 33.

[6] Πέτρος Πέννας, *Ιστορία των Σερρών. Από της αλώσεως αυτών υπό των Τούρκων μέχρι της απελευθερώσεως των υπό των Ελλήνων 1383-1913*, Αθήναι 1938, σ. 65-69.

[7] Πέννας, *ό.π.*, σ. 62.

[8] Βακαλόπουλος, *Εμμανουήλ Παπάς «Αρχηγός και προστάτης της Μακεδονίας»*, σ. 34.

Στην Κωνσταντινούπολη γνωρίζεται με τον Κωνσταντίνο Παπαδάτο, άνθρωπο του Αλέξανδρου Υψηλάντη, και προσφέρει χίλια γρόσια για τη δημιουργία της σχολής του Πανελληνίου, ενώ στην πραγματικότητα προορίζονταν για την ενίσχυση του Αγώνα.[9]

Σύμφωνα με τον Πέννα, οι Παπάς και Μητροπολίτης Σερρών Χρύσανθος μυήθηκαν στη Φιλική Εταιρεία από τον Ιωάννη Φαρμάκη στις Σέρρες και όχι στην Κωνσταντινούπολη.[10]

Με την κήρυξη της Επανάστασης στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, ο Εμμανουήλ Παπάς σχεδιάζει τη δολοφονία του Σουλτάνου, αλλά, επειδή το σχέδιο προδίδεται, εγκαταλείπει την Κωνσταντινούπολη και στις 23 Μαρτίου 1821 μεταβαίνει στη Μονή Εσφιγμένου στο Άγιο Όρος με το πλοιάριο του Χατζή Βισβίκη, μαζί με τους Δημήτρη Οικονόμου, Ιωάννη Χατζηπέτρο και άλλους αγωνιστές.[11] Η περιοχή του Αγίου Όρους ήταν το καταλληλότερο ορμητήριο για την εξέγερση της Μακεδονίας, όχι μόνο γιατί η χερσόνησος αποτελούσε φυσικό οχυρό, αλλά και επειδή οι περίπου τρεις χιλιάδες μοναχοί θα μπορούσαν να αποτελέσουν μία υπολογίσιμη στρατιά.

Στις 17 Μαΐου του 1821, κηρύχθηκε η επανάσταση στη Μακεδονία, στην πρωτεύουσα του Αγίου Όρους, τις Καρυές, ενώ ο Εμμανουήλ Παπάς ανακηρύχθηκε «Αρχηγός και προστάτης της Μακεδονίας».[12] Εγκατέστησε το αρχηγείο του στο Άγιο Όρος και προκάλεσε παράλληλες εξεγέρσεις σε Κασσάνδρα, Ορμύλια, Σιθωνία και Μαντεμοχώρια. Τον Ιούνιο του 1821, συνεργάζεται με τον καπετάν Χάψα, οπλαρχηγό της Δυτικής Χαλκιδικής. Πετυχαίνουν σημαντικά πλήγματα κατά των Τούρκων και, με τις πρώτες νίκες, ο Αγώνας γενικεύεται σε όλα τα χωριά της Χαλκιδικής και τα μοναστήρια του Αγίου Όρους. Τα έξοδα του Αγώνα καλύπτονταν εξ ολοκλήρου από τον ίδιο τον Παπά. Οι άντρες του Παπά δέχθηκαν επίθεση από τον Μπαϊράμ Πασά στα μέσα Ιουνίου και νικήθηκαν. Ο ίδιος κατάφερε να διαφύγει στην περιοχή του Πολύγυρου, άφησε στο Άγιο Όρος τον μοναχό και έμπιστο φίλο του Νικηφόρο Ιβηρίτη, για να αναλάβει την οχύρωση των μονών, ενώ ο ίδιος μετέβη στην Κασσάνδρα και οχύρωσε τη διώρυγα της Ποτίδαιας. Η σύρραξη στην Ποτίδαια έληξε με τους Τούρκους να τρέπονται σε άτακτη φυγή. Ο Παπάς, όμως, δεν έτρεφε αυταπάτες· καθώς ήταν αποκομμένος, είχε μεγάλη ανάγκη από εφόδια.[13]

Το φθινόπωρο του 1821 η κατάσταση στην Κασσάνδρα ήταν τραγική· πείνα και επιδημίες είχαν αποδυναμώσει τους επαναστάτες. Οι επιστολές του Παπά προς τον Υψηλάντη δεν έφεραν κανένα αποτέλεσμα.[14] Στο Άγιο Όρος ο μοναχός Νικηφόρος Ιβηρίτης αδυνατούσε να επιβληθεί στους υπόλοιπους μοναχούς, οπότε ούτε από εκεί θα ερχόταν βοήθεια. Ο Εμμανουήλ Παπάς, απογοητευμένος, αναχωρεί για την Ύδρα με το πλοίο του Αντώνη Βισβίζη.[15] Δεν έφτασε ποτέ στο νησί. Καθώς ήταν εξαντλημένος από τις κακουχίες και τις έντονες συγκινήσεις του πολέμου έπαθε ανακοπή καρδιάς, ενώ το πλοίο έπλεε στο ακρωτήρι του Καφηρέα. Κηδεύτηκε με τιμές στρατηγού στις 5 Δεκεμβρίου του 1821. Το 1843 αναρτήθηκε στο Ελληνικό Βουλευτήριο το όνομά του ως ένας από τους πρωταγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης.[16]

Ο Γιώργος Καφταντζής[17] γεννήθηκε στην Ηράκλεια Σερρών στις 22 Μαρτίου 1920, δικηγόρησε στις Σέρρες και έφυγε από τη ζωή στις 12 Μαρτίου 1998. Πήρε μέρος στη μάχη της Κρήτης –σε αυτή την περίοδο του βίου του αναφέρεται το μυθιστόρημά του *Δώδεκα Μέρες* (1955)– και στην Εθνική Αντίσταση ως κορυφαίο στέλεχος της ΕΠΟΝ με το συνθηματικό «Μαλέας». Έχει καθι-

[9] Βακαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 35.

[10] Πέννας, *Ιστορία των Σερρών*, σ. 70.

[11] Πέννας, *ό.π.*, σ. 74.

[12] Πέννας, *ό.π.*, σ. 74.

[13] Πέννας, *ό.π.*, σ. 75-81.

[14] Θωμάς Καλοδήμος, *Νικόλας Κασομούλης* (*1795-1872*), Αθήνα 1977, σ. 34-36.

[15] Καλοδήμος, *ό.π.*, σ. 44.

[16] Πέννας, *Ιστορία των Σερρών*, σ. 84-95.

[17] [χ.σ.] «Σερραίοι συγγραφείς: Καφταντζής Γεώργιος», *Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών*, https://serrelib.gr/el/prosopikotita/kaftantzis-georgios [10/6/2020].

ερωθεί ως ένας από τους αξιολογότερους Έλληνες μεταπολεμικούς ποιητές. Στις 30 Απριλίου 1944 εκλέχτηκε Εθνοσύμβουλος Θεσσαλονίκης. Ποιήματά του περιλαμβάνονται σε πολλές ελληνικές και ξενόγλωσσες ανθολογίες. Είχε μεγάλη κοινωνική και πολιτιστική δραστηριότητα.

Ο Καφταντζής οργανώνει το επονομαζόμενο *Θέατρο της Χαράς* για το οποίο γράφει μία επιθεώρηση *Ό,τι θέλει ο λαός* και μία κωμωδία *Ο Καραγκιόζης σαμποτέρ*· έδρα του ήταν το Πεντάλοφο και οι περιοδείες έφτασαν έως τον Όλυμπο και την περιοχή των Γρεβενών.[18]

Στον πρόλογο του βιβλίου *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, διαβάζουμε:

> [...] Η πείνα και ο θάνατος, η ελπίδα και ο θάνατος, ο τρόμος και ο θάνατος είχαν δεθεί σφιχτά με το αίμα, τις ψείρες και τα δάκρυα. Η πραγματικότητα ξεπερνούσε σε φρίκη κάθε φαντασία. [...] Και τότε ήρθε ο καιρός της σιωπής και όλους μας σκέπασε η λήθη. Η Ελλάδα στάθηκε ο παράδεισος των δολοφόνων. Για ό,τι κακό συνέβαινε κατηγορούσαν τους κομμουνιστές. Όπως κάποτε τους Εβραίους και τις μάγισσες. Χιλιάδες κομμουνιστές εξοντώθηκαν χωρίς δίκη και άλλοι με παρωδία δίκης. [...] Έτσι το βιβλίο μου δεν είναι, δεν μπορούσε να είναι παρά ένα άθλιο μωσαϊκό από σκουπίδια θανάτου και ευλαβικά σπαράγματα. Πεταγμένα σε χάος αμνημόνευτο. Μιας βεβηλωμένης εποχής.[19]

Ο Καφταντζής καταγράφει προσωπικές μνήμες, αισθήματα και σκέψεις, εξιστορεί γεγονότα σε μια εκ βαθέων εξομολόγηση προς όλους εμάς τους νεότερους.

Στο κεφάλαιο για τη νυχτερινή ζωή της Θεσσαλονίκης αναφέρει:

> [...] Δεν υπήρχε δίψα για υψηλή τέχνη, για καμιά τέχνη. Σαχλές οπερέτες και επιθεωρήσεις, χυδαίες κωμωδίες και αφελή δράματα, όλα εφησυχαστικά χωρίς κανένα είδος κοινωνικής σάτιρας, αποπροσανατόλιζαν το κοινό, που το αποτελούσαν άνθρωποι με δουλειές του ποδαριού, μικροπωλητές, εργάτες, υπάλληλοι, σαλταδόροι, πόρνες, παπατζήδες, λαχανάδες. Απ' ότι όμως ξέρω κανένα έργο δεν εξυμνούσε τους κατακτητές. [...] Για να είμαι ειλικρινής ανέβηκαν και θεατρικά έργα σοβαρά κατά το διάστημα της κατοχής, από το Κρατικό Θέατρο, την «Καλλιτεχνική Εταιρία», κ.λπ. ιδιαίτερα, όταν οργανώθηκαν στο ΕΑΜ οι περισσότεροι ηθοποιοί.[20] [...] Οι Γερμανοί αφού δε μπόρεσαν να μας υποτάξουν, προσπάθησαν να δηλητηριάσουν την ψυχή μας, να σπείρουν τη διχόνοια, να μας κάνουν ανίκανους για κάθε αντίσταση. [...] Το δίχτυ απλώθηκε παντού, από τα κέντρα διασκέδασης, τα πορνεία, τους τεκέδες, τις χαρτοπαικτικές λέσχες, τα καζίνα μέχρι και τα χαμαιτυπεία. Στα τελευταία τακτικοί θαμώνες ήταν νεκρές ψυχές, παρανοϊκοί, φονιάδες, χασισοπότες, μαστρωποί, χαρτοπαίκτες, μαυραγορίτες, κατάσκοποι, χαφιέδες, Γερμανοί κομπιναδόροι και αλκοολικοί, κάθε λογής ρεμάλια και παράσιτα και μικρά, μοχθηρά γουρούνια, που μόλυναν με την ανάσα τους τον αέρα.[21]

Και συνεχίζει ο Καφταντζής:

> Την ίδια εποχή το ΕΑΜ προσπαθούσε να διαμορφώσει έναν καινούριο τύπο γήινου πολίτη, που δεν μπορούσε να ανήκει σε καμιά απ' τις παραπάνω κατηγορίες. Το κίνημα της Αντίστασης μας έδινε το βέβαιο μέτρο μιας ανθρώπινης αξιοπρέπειας. [...] Η φιλοσοφία των αναρχικών συναντάει το μηδενισμό στην έλλειψη αρχών, μα

[18] Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 152-153.

[19] Γιώργος Καφταντζής, «Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής», περιοδικό *Γιατί*, Αθήνα 1990, σ. 7-8.

[20] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 19-20.

[21] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 21-25.

> αυτό είναι κιόλας μια σίγουρη αρχή. Ένας αναρχικός θα ηδονιζόταν με τη σκέψη να καταστρέψουμε όλα τα έργα των ανθρώπων. Ν' αρχίσουμε πάλι από τις σπηλιές, από έναν κόσμο πρωτόγονο και παιδικό. Να κάψουμε όλα τα χειρόγραφα και τα βιβλία, να γκρεμίσουμε τα μνημεία, να ανατινάξουμε τα μουσεία, τις συλλογές, τις πινακοθήκες. Να εξαφανίσουμε τα αρχεία, τις συνταγές, τα υποδείγματα, τις οδηγίες, τα σχέδια, τις φωτογραφίες, τις κασέτες. Για νάχουμε τη χαρά ν' ανοίξουμε από την αρχή τους δρόμους του πολιτισμού. Να φρεσκάρουμε τη γερασμένη γοητεία, να ξαναγεννήσουμε παρθενικές μνήμες. Είπα τις σκέψεις μου στο Γραφείο για την οργάνωση ενός θεάτρου στο βουνό. Μου έδωσαν την έγκριση να ενεργήσω όπως εγώ νόμιζα καλύτερα.[22] [...] Το θέατρο σαν πνευματικό φαινόμενο κοινωνικής έξαρσης, ολοκληρώνεται και λειτουργεί μόνο μπροστά σε μια ανθρώπινη συνάθροιση. Χωρίς το κοινό μένει ανενεργό. Θέατρο ανεκκλησίαστο είναι φωνή βοώντος εν τη ερήμω.[23]

Λίγο παρακάτω εξομολογείται:

> Το γεγονός πως έπρεπε να μιλήσω μέσα από το θέατρο, σε ντόπιους ορεσίβιους και αντάρτες από όλα τα διαμερίσματα της χώρας, να δραματοποιήσω τα πολύ δραματικά κιόλας γεγονότα ή να τα διακωμωδήσω, ήταν κάτι που μου έφερνε απόγνωση... Άρχισα να γράφω κωμικά επιθεωρησιακά κομμάτια, όπως ανάβλυζαν ατόφια από μέσα μου, ξεχνώντας όλες τις συνταγές και τις σκοπιμότητες. Έγραφα τη μέρα κλαίγοντας και γελώντας που λέει ο λόγος και καμιά φορά το βράδυ στη φλόγα του δαδιού, γιατί δεν υπήρχε πετρέλαιο για τη λάμπα ούτε λάδι για το καντήλι... ένα έργο μπορούσε να 'ναι ποιοτικά καλό αν δικαίωνε τον αγώνα του λαού για την ελευθερία. Αν περιείχε, έστω και κρυπτογραφημένο, έναν εξορκισμό της χιτλερικής βαρβαρότητας... Ένα θέατρο ζωντανής επικαιρότητας, σαν καλλιτεχνικό δελτίο. Γυμνό, ουσιαστικό, αποσταγμένο. Γάργαρη και αστείρευτη πηγή της νέας μυθολογίας που δημιούργησε η γενιά μας...[24]

Στο κεφάλαιο «Το γέλιο πράξης ελευθερίας» αφηγείται:

> [...] Αναζητούσαμε το χαμένο από καιρό ουσιαστικό γέλιο που αποτελεί βασική ανθρώπινη λειτουργία και δεν αναβλύζει από επίπλαστες χαρές, όπως το αστείο και η γελοιότητα, μα από τα βάθη της ζωής. Απ' όλα τα ζωντανά πλάσματα της γης μόνο ο άνθρωπος γελά. [...] Το να κάνεις πένθιμους ανθρώπους να γελάσουν, φαίνονταν μία επιχείρηση ανίερη. Μα σιγά σιγά έγινε υπόθεση ζωής. Με κύριο όργανο το θέατρο. Φάρμακο θεραπευτικό και αναγκαίο σαν τεχνητή αναπνοή.[25]

Ο Δημήτρης Ιωάννου, καλλιτεχνικός διευθυντής του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου (ΔΗΠΕΘΕ) Σερρών κατά τα έτη 1992-1993 και 2000-2003,[26] αναφέρει ότι ο Γιώργος Καφταντζής όχι μόνο γνωρίζει από θέατρο, αλλά γνωρίζει και τη δύναμη που έχει το θέατρο. Χαρακτηρίζει το θεατρικό του έργο, με την ευρεία έννοια του όρου, «στρατευμένο θέατρο». Ο Ιωάννου αναφέρει πως «η γερμανική κατοχή γίνεται το κομβικό σημείο για ανάσταση και ξύπνημα ενός ολόκληρου λαού. Τα χρόνια, τα μεγάλα χρόνια της εθνικής αντίστασης, ξυπνούν ελπίδες και οράματα, γεννούν νέες ιδέες, αφυπνίζουν συνειδήσεις. Όμως μέσα από τον Εμφύλιο, η εποποιία του '40 και αυτή της αντίστασης κατέληξαν σε έναν εφιάλτη. Η Ελλάδα θα έβγαινε από αυτόν τον εφιάλτη ερημωμένη, ταπεινωμένη

[22] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 25-26.
[23] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 44.
[24] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 48.
[25] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 51.
[26] [χ.σ.] «Καλλιτεχνικοί Διευθυντές», *ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών*, https://www.dipetheserron.gr/το-θέατρο/ [10/6/2020].

και εξαθλιωμένη και ο Έλληνας φοβισμένος, αμήχανος και προδομένος». Ο Καφταντζής βίωσε στα νεανικά του χρόνια την πιο ταραγμένη περίοδο της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Για εκείνον πρωτεύει ο άνθρωπος, η δικαιοσύνη, η πρόοδος του ανθρωπίνου γένους, ένα καλύτερο αύριο.[27]

Ο Δημήτρης Σιατόπουλος αναφέρει σχετικά με την Επανάσταση του 1821 πως «δεν είναι μία ιστορική τομή που ήρθε τυχαία και απρόσμενα». Δεν είναι μία ακόμα «επανάσταση των όπλων» που θα νικήσει ο ισχυρός, αλλά είναι η επανάσταση της ελληνικής ψυχής που άντλησε δύναμη από το πεπρωμένο της και διεκδίκησε την ελευθερία της.[28] Ο ερευνητής είναι πεπεισμένος πως η «ιστορική θεατρογραφία» συνάδει με την Ιστορία. Αν και είναι σύνηθες φαινόμενο να παραλείπονται λεπτομερειακές αναφορές στα πεπραγμένα εξαιτίας της σκηνικής οικονομίας, σχεδόν ποτέ δεν παραποιείται η αλήθεια, καθώς το αίσθημα ευθύνης είναι έντονο στον χώρο του θεάτρου.[29]

Μεταπολεμικά γράφει μεταξύ άλλων και το ιστορικό δράμα *Εμμανουήλ Παπάς*, ένα έργο που εμπνεύστηκε από τον βίο του Σερραίου αγωνιστή της Ελληνικής Επανάστασης. Παρουσιάστηκε πρώτη φορά μετά τον θάνατό του στο ιστορικό θέατρο Ορφέας από το ΔΗΠΕΘΕ Σερρών στις 23 Απριλίου 1999, σκηνοθετημένο από τον Γιώργο Σίσκο, με τον Λάκη Κομνηνό στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής υποστηρίζει πως «το Ιστορικό Δράμα παρακολουθεί βήμα προς βήμα και σχολιάζει την πορεία της συνειδησιακής μετάλλαξης των Γραικορωμαίων παλιότερων υπηκόων του σουλτάνου σε Έλληνες και σε Ευρωπαίους».[30] Οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα πως ο Καφταντζής έγραψε ένα έργο στηριζόμενο περισσότερο στην ιστορική αλήθεια παρά στη μυθοπλασία με την ολοκλήρωση της ανάγνωσης του θεατρικού κειμένου.

Σύμφωνα με την άποψη του Ιωάννου, «η συγγραφή ιστορικού δράματος είναι δύσκολη υπόθεση, και ήταν πολύ λίγοι οι λόγιοι και οι λογοτέχνες της χώρας μας που γνώριζαν τα μυστικά του θεατρικού λόγου, αλλά είχαν και τη βαθιά ιστορική γνώση ώστε να καταπιαστούν με τη συγγραφή ιστορικού δράματος». Για το συγκεκριμένο έργο αναφέρει πως «ο Γιώργος Καφταντζής με δωρικό λόγο και τελετουργική δομή μας μεταφέρει με σιγουριά στα μονοπάτια της εποχής του ’21».[31]

Το έργο *Εμμανουήλ Παπάς* αποτελείται από δύο πράξεις και δέκα εικόνες. Τον Παπά πλαισιώνουν επί σκηνής όλα τα σημαντικά πρόσωπα της προσωπικής του ζωής και του αγώνα του για την πολυπόθητη απελευθέρωση της πατρίδας του. Ο Καφταντζής ξεκινά το έργο του από τη στιγμή που ο Παπάς έχει ήδη εγκατασταθεί στην Κωνσταντινούπολη με τον τρίτο του γιο Γιαννάκη. Ένας Αφηγητής, όπως ο ίδιος μας συστήνεται στις πρώτες γραμμές του έργου,

> **Πρώτη Εικόνα**
> **Αύγουστος 1820, Κωνσταντινούπολη**
> Είμαι διορισμένος βοηθός γραμματικού στο Σερριώτη Μανολάκη Παπά, τον Άρχοντα. Αγαπώ την πατρίδα και τη λευτεριά και μισώ τους τυράννους και το άδικο. Μα πράγμα παράξενο δεν ξέρω καλά, καλά τι βαθύ και ιερό μπροστά σας μ’ εμφανίζει και κάθομαι και σας διηγούμαι τη ζωή του και το πικρό του τέλος όπου έλαβε. Αν είμαι τίμιος θα σας πω Μόνο την αλήθεια. Η αφεντιά σας σεβαστοί θεατές σας παρακαλώ όσοι διψούν να μάθουν για το χρήσιμο σκεφθείτε όσα θα δείτε και θ’ ακούσετε κ’ ύστερα με το δίκιο σας να με κρίνετε. Το λοιπόν, ο Μανόλης Παπάς, ο άρχοντας βρίσκεται από τον Οκτώβριο του 1817 φευγάτος κρυφά εδώ στην Κωνσταντινούπολη είκοσι έξι ολόγιομα φεγγάρια και οι μέρες γύριζαν βουβές και μαύρες όμως οι νύχτες έγκυες καρτερούσαν. Κι όντας ακόμα στα μισά ο χειμώνας 21 Δεκεμβρίου του 1819 έρχεται ο γενναίος Κώστας Παπαδάτος αποσταλμένος της

[27] Δημήτρης Ιωάννου, «Ο Γιώργος Καφταντζής και το θέατρο», *Δρομολόγιο* 8 (Μάρτιος 2005), σ. 43.

[28] Δημήτρης Σιατόπουλος, *Το θέατρο του Εικοσιένα*, Αλκαίος, Αθήνα 1972, σ. 43.

[29] Σιατόπουλος, *ό.π.*, σ. 14.

[30] Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 10.

[31] Ιωάννου, «Ο Γιώργος Καφταντζής και το θέατρο», σ. 46.

> Αόρατης Αρχής απ' το Ισμαήλι και πασχίζει να κατηχήσει τον Παπά στην Εταιρία. Τότε να ιδείς ο αγαθός και τίμιος έμπορος πως δέρνονταν σαν το αυγό σε δυο λιθάρια. Χαμηλωμένο κεφάλι σπαθί δεν το πιάνει, συλλογιόταν. Μα πάλι ζωή χωρίς λευτεριά είναι νεκρή. Παλιάλογο, τέλος λέει, περπατησιά θ' αλλάξεις, γιατί ήταν πολλά πιστός στο γένος και στο χρέος του κι άφησε οικογένεια, καλοπέραση και πλούτη και μπήκε στο μυστήριο όπου κατά την μοίρα του εγίνηκε ο χαμός του και η αθανασία του.[32]

εξιστορεί τα γεγονότα των μαχών έως τον θάνατο του αγωνιστή εν πλω και βοηθά τον αναγνώστη/θεατή να αποκτήσει μία πιο σαφή εικόνα τόσο για τον χαρακτήρα των πρωταγωνιστών όσο και για την έκβαση των μαχών, των παρασκηνίων των αποφάσεων. Ένα ακόμα απόσπασμα πιστεύουμε πως θα βοηθήσει να συλλάβουμε τον έντονο πατριωτισμό του ιστορικού δράματος, αλλά και την ατμόσφαιρα που ήθελε ο συγγραφέας να δημιουργήσει επί σκηνής:

> **Τρίτη Εικόνα**
> **Μάιος 1821, στο Μοναστήρι του Εσφιγμένου**[33]
> Νύχτα έφυγε ο Μανόλης παπάς από την Πόλη
> νύχτα έφτασε στο μοναστήρι του Εσφιγμένου
> κ' έστησε σ' αυτό το στρατηγείο του
> με τις παντιέρες του γένους απλωμένες.
> Όμορφο μέρος και γαλήνιο
> μα εγώ δε σας μιλώ για τα πουλιά,
> τα δέντρα, τις φλέβες του νερού,
> τον ήλιο που μοσχομυρίζει, όταν τον καταπίνει η θάλασσα.
> Μια εποχή γεμάτη αίματα
> κ' Εκείνον συλλογίζομαι
> εξάγγελο της ελπίδας και του ονείρου
> με το στοχαστικό του βλέμμα στηλωμένο
> στο μέγα αίνιγμα της ζωής και του θανάτου.
> Ανήσυχος ξυπνάει, ανήσυχος κοιμάται
> μ' ένα σωρό φροντίδες για το μέλλον.
> Ο άνθρωπος αυτός δεν έχει τύχη. Αν είχε,
> δεν θα βγάζε φτερά,
> η προδοσία θα ήτανε τυφλή
> κ' η θάλασσα χωρίς αφρό, τ' αγρίμια χωρίς δόντια.
> Εσείς όμως που την άξια ζωή τιμάτε
> Να μνημονεύετε πάντα το όνομά του
> με αγάπη.[34]

Ο συγγραφέας δεν είναι καθόλου φειδωλός στον αριθμό των ηθοποιών που απαιτούνται για την παρουσίαση του έργου· μετρήσαμε είκοσι εφτά πρόσωπα: Εμμανουήλ Παπάς, Γιαννάκης, Αφηγητής, Παπαδάτος, Δουνάκης [φιλικοί], Χατζηπέπρος [υπασπιστής του Παπά], Οικονόμου [γραμματέας του Παπά], Δόμνα Χατζηβισβίζη, Σβορώνος, Ρήγας [καπεταναίοι], Χάψας [οπλαρχηγός], Γιαννιός [μουχτάρης], Πύρρος [ιατροδιδάσκαλος], Γεδεών [σπαθάριος], Νικηφόρος, Ναθαναήλ, Ευθύμιος [μοναχοί-ηγούμενοι], Κασομούλης, Περέζ, υπηρέτρια, ταχυδρόμος, τρεις καλόγεροι και τρεις στρατιώτες.

Το ιστορικό δράμα αρχίζει με τη φωνή του Παπά να απαριθμεί τις σημαντικές ημερομηνίες της ζωής του, όπως την ημέρα που έγινε ο γάμος του με τη Φαίδρα και τις γεννήσεις των παιδιών του (Αθανάσιου, Αναστάσιου, Ιωάννη, Νεραντζής, Νικόλαου, Μιχαήλ, Γεωργίου, Ελένης, Αλεξάνδρου, Ευφροσύνης και Κωνσταντίνου).

---

[32] Καφταντζής, *Εμμανουήλ Παπάς*, σ. 1-2.

[33] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μονή: https://www.esphigmenou.gr/p/istoria-monis.html

[34] Καφταντζής, *Εμμανουήλ Παπάς*, σ. 15.

Στις πρώτες τέσσερις εικόνες –Αύγουστος 1820, οικία Παπά στην Πόλη, έως και Μάιος 1821, Μοναστήρι του Εσφιγμένου– μαθαίνουμε την οικογενειακή κατάσταση του Παπά, τη ζωή του στην Πόλη, τις πρώτες επαφές με τη Φιλική Εταιρεία, την κήρυξη της Επανάστασης στη Βλαχιά από τον Υψηλάντη, τις πρώτες ετοιμασίες και συμμαχίες για τον Απελευθερωτικό Αγώνα, τη δράση των μοναχών του Αγίου Όρους.[35]

Από την πέμπτη εικόνα –Ιούνιος 1821, Στρατόνι, έως και την ένατη εικόνα, Δεκέμβριος 1821, Μοναστήρι του Εσφιγμένου μέσω του Αφηγητή, των διαλόγων ανάμεσα στους οπλαρχηγούς και τους καπεταναίους– παρακολουθούμε τις νίκες και τις ήττες των επαναστατημένων Ελλήνων υπό την αρχηγία του Παπά.[36]

Αποσπάσματα από τις εξιστορήσεις του Αφηγητή και τις εκκλήσεις του Παπά για βοήθεια:

> **Έκτη Εικόνα**
> **Ιούνιος 1821, Στρατόνι [Αρχονταρίκι]**
> **(Τοπίο γυμνό με δέντρο άφυλλο)**
> Μέρες και νύχτες πέρασαν βαρειές
> κ' έσπασαν και νικήθηκαν οι ανθρώποι γιατί ήταν άπραγοι στον πόλεμο, με φτωχική αρματωσιά
> και οι εχθροί πολλοί και πάνοπλοι.
> Έτσι αυτοί που ξεκινούσαν νικητές γεμάτοι χρυσά όνειρα και γλυκές ελπίδες
> τρέχουν κυνηγημένοι ματώνοντας τη χώρα μέσα σε καπνούς και σε φωτιές.
> Και τρομαγμένα γυναικόπαιδα κλαίνε το κατόπι τους
> και μαύρα πουλιά κράζουν αψηλά
> και όσοι πέφτουν στα χέρια των Αγαρηνών
> άλλους τους ψήνουν ζωντανούς, άλλους τους κόβουν τα κεφάλια.
> Και παίρνουν οι δυστυχισμένοι τα βουνά,
> κρύβονται στα άγρια δάση φορώντας κουρέλια, τρώγοντας χορτάρια.
> Μήτε να γελάσουν πια μπορούν μήτε να θρηνήσουν[37]
>
> **Όγδοη Εικόνα**
> **Νοέμβριος 1821, στις Καρυές**
> Έγραψα στον Υψηλάντη. Βοηθείστε με. Το ιδιαίτερό
> μου ταμείο εξαντλήθηκε. Πόρους άλλους δεν έχω. Και
> αν δεν εφοδιάσω το στράτευμα να εμψυχωθεί,
> διαλύεται. Και ο εκλαμπρότατος αντί για βοήθεια μου
> στέλνει ελπίδες και παρηγοριά. Οι τρόποι της
> Πελοποννήσου, γράφει, δεν είναι τέτοιοι που τους
> ακούομε και ότι στη Μονεμβασιά και στο Νεόκαστρο
> δε βρήκαν όσα ήλπιζαν, γι' αυτό θα περιμένουν την
> Τριπολιτσά. Στο τέλος, σαν μια ειρωνεία, λέει, πως αν
> πέσει στα χέρια τους ο Γιουσούφ πασάς, που κατέβηκε
> στην Πάτρα, θα κρατηθεί ως εγγύηση για να μην πάθει
> τίποτα η φαμέλια μου. Που ένας θεός ξέρει, τι
> μαρτύρια τραβάει στη φυλακή από τους τυράννους.[38]

Στη δέκατη εικόνα, πάνω στο κατάστρωμα καραβιού με κανόνι [σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες], γινόμαστε θεατές των τελευταίων στιγμών του αγωνιστή. Και ενώ η αυλαία πέφτει, ακούγεται ο Παπάς να εξιστορεί «τα πάθη όπου έλαβαν από τη μοίρα, η γυναίκα μου και τα παιδιά μου».[39]

[35] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 1-23.
[36] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 24-50.
[37] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 28.
[38] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 41.
[39] Καφταντζής, *ό.π.*, σ. 51-53.

Η επανάσταση στη Μακεδονία, καθώς απασχολούσε τις δυνάμεις των Τούρκων που αντιμετώπιζαν τον στρατό του Παπά, βοήθησε στην εδραίωση του Αγώνα στη νότια Ελλάδα. Το θεατρικό κείμενο του Καφταντζή αναπαριστά εκείνη την περίοδο, την οποία καταγράφει ύστερα από έρευνα, στηρίζεται σε πραγματικά γεγονότα, διατηρεί την ντοπιολαλιά της εποχής, προκαλεί στον αναγνώστη/θεατή αβίαστα συγκίνηση και υπερηφάνεια. Ο Παπάς με σπαθί και βόλια υπηρέτησε το όνειρο της ελεύθερης Ελλάδας, ο Καφταντζής, πολεμιστής και αυτός αλλά με χαρτί και μολύβι, έβαλε το δικό του λιθαράκι να μείνει όρθιος τούτος ο τόπος. Με πόνο ψυχής και την ελπίδα για απελευθέρωση από τη γερμανική κατοχή περιόδευσε στα βουνά της Μακεδονίας για να μορφώσει, να εμψυχώσει, να διασκεδάσει τους ορεσίβιους και τους αντάρτες. Και οι δύο Μακεδόνες, και οι δύο οραματιστές μιας ελεύθερης πατρίδας, και οι δύο υπέρμαχοι της δικαιοσύνης.

Μηχανισμοί πολιτιστικής ένταξης και διατήρησης της διασπορικής ταυτότητας: το παράδειγμα του εορτασμού της 25ης Μαρτίου στο Tarpon Springs της Florida, USA

Κατερίνα Διακουμοπούλου
katdiak@theatre.uoa.gr

Abstract

Tarpon Springs is a small Florida city with the largest Greek-American population in the US. At the beginning of the 20th-century, sponge fishing was the cause of the concentration of the Greek immigrant population and subsequently the creation of the first Greek community in the region.

This paper aims to: a) present how the National Day of March 25 is celebrated in Tarpon Springs, citing the results of primary research, b) outline the mechanism of social integration of early immigrants through cultural policy, c) investigate whether there was a dispersive cultural policy on the part of Greece but also a foreign cultural policy on the celebration of the national holiday and, finally, d) answer whether the Greek national celebrations create opportunities for socio-cultural meetings and interactions with members of the host country.

Το Tarpon Springs είναι η μικρή πόλη της Φλόριντα των 25.886 κατοίκων, σύμφωνα με την απογραφή του 2022,[1] η οποία αναλογικά έχει τον περισσότερο ελληνοαμερικανικό πληθυσμό στις ΗΠΑ.[2] Στις αρχές του 20ού αιώνα η σπογγαλιεία υπήρξε η αιτία συγκέντρωσης του ελληνικού μεταναστευτικού πληθυσμού και ακολούθως της δημιουργίας της πρώτης ελληνικής κοινότητας στην περιοχή.[3]

Ήδη από τότε έως και σήμερα η ελληνική κοινότητα του Tarpon Springs αποτελεί πόλο έλξης θρησκευτικού τουρισμού, καθώς εκεί γιορτάζονται τα Θεοφάνια,[4] με τη συμμετοχή χιλιάδων Ελληνοαμερικανών.[5] Στα Θεοφάνια του 2020 η δημοτική αρχή ανέμενε 20.000 επισκέπτες, Ελληνοαμερικανούς, και ο εορτασμός έγινε με την παρουσία του Κυριάκου Μητσοτάκη, που είναι ο πρώτος εν ενεργεία Έλληνας πρωθυπουργός που επισκέφθηκε το «ελληνικό χωριό», και του Αρχιεπισκόπου Αμερικής Ελπιδοφόρου.[6] Επίσης, για περισσότερο από έναν αιώνα τηρούνται οι θρησκευτικοί εορτασμοί της Μεγάλης Εβδομάδας, η εθιμοταξία του Πάσχα[7] και ο εορτασμός της 25ης Μαρτίου.

Το 1916 φαίνεται να πραγματοποιείται ο πρώτος εορτασμός της επετείου της 25ης Μαρτίου,[8] ενώ στη Νέα Υόρκη ήδη από το 1902 εορταζόταν η ημέρα της έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης.[9] Μέσα στον ορθόδοξο ναό του Αγίου Νικολάου στο Tarpon Springs, μετά τη λειτουργία ακολουθούσε εορταστικό πρόγραμμα. Τα χρόνια που έπονται συντελούνταν οι εορτασμοί της έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης ακολουθώντας την εξής εθιμοτυπία: εκκλησιαστική λειτουργία, απαγγελίες ποιημάτων, πατριωτικά τραγούδια, θεατρικές παραστάσεις πατριωτικών δραμάτων, παραστάσεις θεάτρου σκιών, έπαρση της ελληνικής και της αμερικανικής σημαίας, πανηγυρικοί λόγοι. Μόλις το 1989 θεσμοθετήθηκε η παρέλαση στην κεντρική λεωφόρο της πόλης.[10] Έως τότε ο

---

[1] «Tarpon Springs, Florida Population 2024», https://worldpopulationreview.com/us-cities/tarpon-springs-fl-population [16/6/2022].

[2] Στην απογραφή του 2000 προέκυψε ότι οι κάτοικοι σε ποσοστό 11,8% αυτοπροσδιορίστηκαν ως Έλληνες/ Ελληνίδες και το 8,87% εξ αυτών/ από αυτούς μιλούσε ελληνικά στο σπίτι (Data Center Results, Tarpon Springs, Florida, Source: Census 2000, Summary File 3, STP 258).

[3] Το 1915 μειώνεται αισθητά ο ελληνικός πληθυσμός στο Tarpon Springs, διότι επιστρέφουν δεκάδες Έλληνες στην Ελλάδα για να επιστρατευτούν, όπως είχε γίνει και στους βαλκανικούς πολέμους: «The mobilization of the Greek nation marks the second call to arms made to the Greeks living in the United States [...] the first being at the beginning of the Balkan War, and they have never failed to respond to the call of their nation». Βλ. εφημ. *The Lakeland Evening Telegram* (Lakeland, Fla.), 29 Σεπτεμβρίου 1915, σ. 1. Επίσης, εφημ. *Carbon County News* (Red Lodge, Mont.), 11 Ιουνίου 1937, σ. 7.

[4] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 18 Ιανουαρίου 1919, σ. 10 και εφημ. *The Key West Citizen* (Key West, Fla.), 6 Ιανουαρίου 1933, σ. 1.

[5] Ενδεικτικά βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 10 Απριλίου 1919, σ. 3 και εφημ. *Evening Star* (Washington, D.C.), 07 Ιανουαρίου 1939, σ. A-18.

[6] Η εν λόγω γιορτή των Επιφανίων ακόμη και σήμερα αποτελεί τη σημαντικότερη εορτή στο Tarpon Springs, όχι μόνο για τους Ελληνοαμερικανούς, αλλά και για τις υπόλοιπες εθνοτικές ομάδες. Βλ. εφημ. *The Wilmington Morning Star* (Wilmington, N.C.), 6 Ιανουαρίου 1946, σ. 2-A. Η ημέρα των Επιφανίων είναι τα «Παλιά Χριστούγεννα» ή «Η Δωδέκατη νύχτα», βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 9 Ιανουαρίου 1922, σ. 2 και 27 Δεκεμβρίου 1924, σ. 14.

[7] Εφημ. *Evening Star* (Washington, D.C.), 2 Απριλίου 1931, σ. A-10.

[8] Στις 8 Απριλίου 1917 πραγματοποιούνται στην Pensacola πανηγυρικές εκδηλώσεις για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου, όπου πρωτοστάτησε ο Αρχιεπίσκοπος Σελευκέας Γερμανός (Shehadi), χαρισματικός και αμφιλεγόμενος θρησκευτικός ηγέτης, ο οποίος προσπαθούσε να ηγηθεί των συρο-αντιοχικών ενοριών στις ΗΠΑ, διαδεχόμενος τον Άγιο Ραφαήλ. Στις εκδηλώσεις συμμετείχαν τριακόσιοι Έλληνες. Το 1917 η Ελληνική Αρχιεπισκοπή Αμερικής δεν έχει συσταθεί, και έχει σημασία ότι η κοινότητα της Pensacola καλεί από τη Νέα Υόρκη ανώτατο ιερέα από τη συριακή και όχι από τη ρωσική εκκλησία. Εφημ. *The Pensacola Journal* (Pensacola, Fla.), 26 Μαρτίου 1917, σ. 1.

[9] Εφημ. *The Weekly Tribune* (Tampa, Florida), 10 Απριλίου 1902, σ. 6.

[10] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 29 Μαρτίου 2008, σ. 55 και 27 Μαρτίου 1989, σ. 52.

εορτασμός της 25ης Μαρτίου ήταν συνυφασμένος με τις σχολικές εκδηλώσεις,[11] ενώ με την είσοδο της παρέλασης έπαψε η ελληνική εκπαίδευση να πρωτοστατεί στους εορτασμούς.

Τη δεκαετία του 1930 στη «Μέκκα του ελληνισμού», στη Φλόριντα, οι εορτασμοί ξεκινούσαν στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου, συνεχίζονταν με την πομπή για την καθιερωμένη έπαρση των σημαιών και ολοκληρώνονταν στο σχολείο, όπου οι θεατές παρακολουθούσαν παραδοσιακούς χορούς και ένα ιστορικό δράμα.[12]

Το θεσμοθετημένο εορταστικό πρόγραμμα προσελκύει όλο και μεγαλύτερο κοινό: μετά τον εκκλησιαστικό εορτασμό από τον πατέρα Καραμφίλη ακολουθεί η έπαρση των σημαιών και η καθιερωμένη εορτή στην αίθουσα εκδηλώσεων του σχολείου, στην οποία πάντα περιλαμβάνεται και θεατρική παράσταση.[13] Ο αμερικανικός Τύπος παρακολουθεί τις εκδηλώσεις, τις οποίες χαρακτηρίζει πατριωτικές και όχι θρησκευτικές.[14] Μόλις το 1966 αμερικανική εφημερίδα θα κάνει αναφορά στη γιορτή του Ευαγγελισμού και θα ταυτιστούν οι δύο αφορμές εορτασμού.[15]

Στη βιβλιοθήκη του Κογκρέσου διασώζεται μία ηχογράφηση η οποία πραγματοποιήθηκε στις 12 Μαΐου του 1940, στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Tarpon Springs της Φλόριντα, χάρη στο ομοσπονδιακό πρόγραμμα WPA. Το Works Progress Administration (αργότερα μετονομάστηκε σε Work Projects Administration or WPA) δημιουργήθηκε το 1935 από τον πρόεδρο Franklin Roosevelt. Από το 1935 έως το 1943, το WPA απασχόλησε 8,5 εκατομμύρια Αμερικανούς σε 1,4 εκατομμύρια δημόσια έργα, και εν συνεχεία αποδεκατίστηκε κυρίως από τις επιπτώσεις της Μεγάλης Ύφεσης. Τα περισσότερα έργα του WPA αφορούσαν την ανάπτυξη υποδομών, αλλά μερικά επικεντρώθηκαν στην τεκμηρίωση της πολιτιστικής κληρονομιάς των ΗΠΑ. Μια ομάδα υπαλλήλων, κυρίως λαογράφων, του WPA στελέχωσαν την Joint Committee on Folk Arts, τη Federal Writers' Project και τη Federal Music Project (Μικτή Επιτροπή Λαϊκών Τεχνών, το Ομοσπονδιακό Πρόγραμμα Συγγραφέων και το Ομοσπονδιακό Πρόγραμμα Μουσικής).

Η ομάδα Federal Writers' Project (FWP), η οποία ασχολούνταν με τη λαογραφική έρευνα, ξεκίνησε το «κυνήγι θησαυρού» στη Φλόριντα – έτσι ονόμασε την επιτόπια έρευνα ο Stetson Kennedy, ο επικεφαλής λαογράφος του WPA Federal Writers' Project στη Φλόριντα. Ο μοναδικός εξοπλισμός τους ήταν μία υπερσύγχρονη, μεγάλη και βαριά μηχανή ηχογράφησης, η οποία ονομαζόταν «The Thing», δανεισμένη από τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, η οποία διέθετε βελόνα ζαφειριού και μπορούσε να γράφει απευθείας σε δίσκο οξικού άλατος δώδεκα ιντσών,[16] χωρίς όμως να εξασφαλίζεται πάντα το βέλτιστο αποτέλεσμα: συχνά οι δίσκοι ηχογραφούνταν σε διαφορετικές ταχύτητες εγγραφής, για λόγους εξοικονόμησης χώρου. Επίσης, λόγω των πολλών μετακινήσεων, από την Ουάσινγκτον στη Φλόριντα και μετά ξανά στην Ουάσινγκτον, οι λευκοί δίσκοι φθείρονταν (γρατζουνιές και στις δύο πλευρές) και δεν απέδιδαν καλή ποιότητα ήχου, γεγονός το οποίο βέβαια σχετίζεται και με τη μη σωστή συντήρηση της βελόνας εγγραφής ή τη λανθασμένη χρήση των μικροφώνων. Το 1986 δημιουργήθηκαν αντίγραφα των δίσκων σε πομπίνες, τα οποία φυλάσσονται στο Folklife Florida Archive.

Στη Φλόριντα πραγματοποιήθηκαν επτά συνολικά αποστολές ηχογράφησης. Δύο διεξήχθησαν μεταξύ 1935 και 1937,[17] και μετά το 1939 έγιναν ακόμα πέντε αποστολές. Στο Florida Folklife

---

[11] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1979, σ. 71.

[12] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 26 Μαρτίου 1930, σ. 4.

[13] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 29 Μαρτίου 1933, σ. 10 και 28 Μαρτίου 1934, σ. 15· εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1934, σ. 5· εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 23 Μαρτίου 1935, σ. 21 και 21 Μαρτίου 1937, σ. 14 και 26 Μαρτίου 1937, σ. 23· εφημ. *The Tampa Times* (Tampa, Florida), 23 Μαρτίου 1937, σ. 3.

[14] Εφημ. *The Evening Sun* (Baltimore, Maryland), 23 Μαρτίου 1938, σ. 4.

[15] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 26 Μαρτίου 1966, σ. 2.

[16] Stetson Kennedy, «A Florida Treasure Hunt», εφημ. *Folklife Center News*, Fall 2000, vol. XXII, n. 4, σ. 3.

[17] Την περίοδο 1935-1937, πριν από τη δημιουργία του Τμήματος Λαογραφίας της Φλόριντα, πραγματοποιήθηκε μία ηχογράφηση από τους Alan Lomax και Zora Neale Hurston και άλλη μία από τους John και Ruby

Archive διασώζονται κι άλλες ηχογραφήσεις των συλλογών του WPA της περιόδου 1937-1942 από το Tarpon Springs. Συγκεκριμένα υπάρχει ηχογράφηση του 1939,[18] στην οποία περιλαμβάνεται η «Μισιρλού».[19]

Σήμερα, ένα μεγάλο μέρος του αρχείου Florida Folklife[20] της συλλογής WPA έχει ψηφιοποιηθεί, δίνοντας πρόσβαση σε 376 ηχογραφήσεις και 106 συνοδευτικά υλικά, συμπεριλαμβανομένων αρχείων καταγραφής, μεταγραφών, αλληλογραφίας μεταξύ των εργαζομένων της Florida WPA και του προσωπικού της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου.

Στην ιστορική ηχογράφηση του 1940 καταγράφηκαν θρησκευτικά και πατριωτικά ντοκουμέντα της ελληνικής κοινότητας. Οι ηχογραφημένες θρησκευτικές τελετές διεξήχθησαν από τον Αρχιεπίσκοπο Αθηναγόρα, επικουρούμενο από τον πατέρα Καραμφίλη, τον ιερέα της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας του Αγίου Νικολάου. Τη βυζαντινή χορωδία της εκκλησίας διηύθυνε ο καθηγητής Γιώργος Αναστασίου. Υπεύθυνος της ηχογράφησης ήταν ο Έλληνας John Filareton, συνεργάτης του WPA. Ακούγονται εκκλησιαστικοί ύμνοι: η ακολουθία του «Αγιασμού», το «Χριστός Ανέστη», η «Μεγάλη Εκτενής», το απολυτίκιο των Θεοφανίων «Εν Ιορδάνη βαπτιζομένου σου Κύριε», αλλά και γνωστά χωρία του Ευαγγελίου. Ακολουθεί η ηχογράφηση ενός ψυχαγωγικού προγράμματος ενορχηστρωμένη κυρίως με λαούτο, βιολί και σαντούρι:[21] ανατολίτικη μελωδία από τη Μικρά Ασία, τραγούδια: «Ζηλεύω», «Το πρώτο φιλί», «ο Γιάννος και η Παγώνα» κ.ά.,[22] χοροί: Πεντοζάλη, Καλαματιανός, Συρτός, Σούστα κ.ά.[23] Στην ηχογράφηση ακούγεται ο ίδιος ο Αρχιεπίσκοπος Αθηναγόρας να ζητά από τις μητέρες να εξέλθουν τα παιδιά από τον ναό ώστε να συνεχιστεί με ησυχία η ηχογράφηση. Επίσης, είναι εγγεγραμμένα και κάποια αταυτοποίητα τραγούδια λόγω της διακοπής της συνεργασίας του John Filareton με την επιστημονική λαογραφική ομάδα του Federal Writers' Project (FWP).[24]

Αυτές οι πρωτοφανείς ηχογραφήσεις των πολιτιστικών συνεισφορών των εγκατεστημένων πληθυσμών στη Φλόριντα τεκμηριώνουν όχι μόνο θρησκευτικούς ύμνους ή τραγούδια, αλλά και μύθους, παραμύθια, προσωπικές μαρτυρίες.[25] Στην εν λόγω ηχογράφηση της 12ης Μαΐου 1940 υπάρχει και ένα απόσπασμα από τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου του 1940. Σε αυτό το απόσπα-

---

Lomax. Μετά το 1939 πέντε ακόμη διευθύνθηκαν από το προσωπικό του FWP της Φλόριντα (της Μικτής Επιτροπής για τη Νότια Αποστολή της Λαϊκής Τέχνης). WPA field recordings of a dedication ceremony in Tarpon Springs (March-July 1940 recording expedition), Μάιος 12, 1940, S1576, T86-253b.

[18] Florida Folklife from the WPA Collections, 1937-1942, 1939 [AFS 3544A:3].

[19] Florida Folklife from the WPA Collections, 1937-1942, 1939 [AFS 3548B:2].

[20] Το αρχείο Florida Folklife/WPA Collections συνδυάζει ηχογραφήσεις και χειρόγραφα υλικά από τέσσερις ξεχωριστές αρχειακές συλλογές που έγιναν από τους εργαζόμενους στη Διοίκηση Έργων Εργασίας από την Work Projects Administration (WPA), από την Joint Committee on Folk Arts, από τη Federal Writers' Project και από τη Federal Music Project την περίοδο 1937-42. WPA field recordings of a dedication ceremony in Tarpon Springs (March-July 1940 recording expedition), Μάιος 12, 1940, S1576, T86-253b.

[21] 3882 RECORD NO. 2-A, «Native dances and music and a program of entertainment followed the religious services. The musicians and their instruments were: George Kaletizis-Lavouto, Louis Kapsalos-Violin, Charylaos (Harry) Parris-Santouri (Kimball). Στο συνοδευτικό σημείωμα της ηχογράφησης επισημαίνεται ο εμπειρικός και αυτοσχεδιαστικός τρόπος απόδοσης των τραγουδιών.

[22] 3882 ΑΡΙΘ. 2-Α

[23] 3884 RECORD NO. 5-A, 3885 RECORD NO. 6-A, 3885 RECORD NO. 6-B, 3887 RECORD NO. 8-A & B.

[24] 3887 RECORD NO. 8-A & B, NOTE.

[25] Stetson Kennedy, *Palmetto Country*, Florida A&M University Press, 1989. Γράφτηκε το 1942 και ήταν το πρώτο βιβλίο του λαογράφου και κοινωνικού ακτιβιστή Stetson Kennedy (στη σειρά American Folkways που εκδόθηκε από τον Erskine Caldwell). Έγινε γνωστός στις ΗΠΑ όταν, τη δεκαετία του 1950, διείσδυσε στην Ku Klux Klan και εν συνεχεία γνωστοποίησε τη δράση της οργάνωσης στο αμερικανικό κοινό. Βλ. Ben Brotenmarkle, «Author captured diverse oral histories», εφημ. *Florida Today* (Florida), 25 Φεβρουαρίου 2014, σ. 8[A]. Επίσης, οι λαογράφοι του Federal Writers Project (FWP) δεν συγκέντρωσαν μόνο το υλικό, αλλά αφοσιώθηκαν τόσο στη μελέτη του όσο και στη συντήρησή του.

σμα συμπεριλαμβάνονται τρία σχολικά επετειακά τραγούδια: «Όλη δόξα, όλη χάρη - άγια μέρα ξημερώνει», «Εγώ είμαι εγώ Ευζωνάκι γοργό», «Μαύρ' είν' η νύκτα στα βουνά», και ένα σύντομο απόσπασμα από σχολικό πατριωτικό δράμα.[26]

Την επόμενη χρονιά, το 1941, οι εκδηλώσεις, οι οποίες ήταν φορτισμένες από τις πρόσφατες ελληνοϊταλικές συρράξεις, πραγματοποιήθηκαν σε αίθουσα της ελληνικής κοινότητας στη γειτονική πόλη Tampa.[27]

Το αξιοσημείωτο γεγονός της επετειακής εορτής του '41 ήταν η παρουσία του Αμερικανού διπλωμάτη Χένρι Μόργκενταου (Henry Morgenthau, 1856-1946), ο οποίος σε ηλικία ογδόντα πέντε ετών παρέστη στην Tampa για να τιμήσει τους Έλληνες μετανάστες. Ο Μόργκενταου, πρώην πρέσβης στην Κωνσταντινούπολη, χειρίστηκε διπλωματικά ζητήματα της Αντάντ με την Οθωμανική Αυτοκρατορία και επεσήμανε το ανερχόμενο κίνημα των Νεοτούρκων αλλά και τις συνεχείς διώξεις των Αρμενίων και των Ελλήνων της Μικράς Ασίας. Το 1923, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η Κοινωνία των Εθνών τον διόρισε Πρόεδρο στην Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων στην Αθήνα.[28] Η παρουσία του στον εορτασμό ήταν διπλωματική τοποθέτηση. Όλη τη δεκαετία του 1940 συνεχίζονται αδιάκοπα οι εορτασμοί της 25ης Μαρτίου, με βασική δράση την ετήσια σχολική θεα-

---

[26] WPA, Tarpon Springs (March-July 1940 recording expedition), Μάιος 12, 1940, S1576, T86-253b. Audiotape Reels. S 1579, box 3, for copies of the original LOC indexes. Tarpon Springs, Pinellas County. Florida Memory, State Library and Archive of Florida, Library of Congress. Στην αρχή της δεύτερης πλευράς του δίσκου διασώζεται το σύντομο θεατρικό έργο για την 25η Μαρτίου:

Παιδί: Ζήτω η 25η Μαρτίου!

Όλα τα παιδιά: Ζήτω!!!

Παιδί: Ζήτω η αγία πατρίδα μας!

Όλα τα παιδιά: Ζήτω!!!

Παιδί: Ζήτω η ελληνική νεολαία!

Όλα τα παιδιά: Ζήτω!!!

Γιαγιά: Βλέπω, αγαπημένα μου παιδιά, πως είστε επηρεασμένοι [sic] από την λαμπαδηφορία.

Όλα τα παιδιά: Ω, ναι γιαγιά!

Γιαγιά: Δεν ξεύρετε πόσο και γω είμαι περήφανη για αυτό. Δείχνεστε που είστε πραγματικά ελληνόπουλα και η 25η Μαρτίου μαζί σας διατηρεί όλην αυτήν την ελληνοπρέπεια. Ο καλός μας παππούς που πολέμησε τους Αλαρινούς [sic] μου έλεγε το βράδυ κοντά στο τζάκι με την πίστη στο Θεό και αγάπη στην πατρίδα μας. Επειδή είχαν οι πρόγονοί μας λεφτά, στολίδια και τη ζωή τους ακόμα για τη λευτεριά. [sic]

Παιδί: Και ήταν μεγάλος εκείνος ο πόλεμος, γιαγιά;

Γιαγιά: Πολύ μεγάλος όχι, σκληρός όμως όσο δεν έγινε κανένας άλλος ως σήμερα.

Παιδί: Και από τότε ζούμε ελεύθεροι, γιαγιά;

Γιαγιά: Ναι μικρούλα μου, από τότε ελευθερώθηκε η Ελλάδα μας και σιγά-σιγά μεγάλωσε ίσαμε εκεί που τη φέραν οι δυνάμεις των παλληκαριών της.

Παιδί: Και πότε θα ξαναγίνει πόλεμος, γιαγιά;

Γιαγιά: Τώρα πια δεν υπάρχει λόγος να ξαναγίνει πόλεμος. Σε όλον τον κόσμο πρέπει να βασιλεύει η ειρήνη. Θυμάμαι όταν μου έλεγε ο παππούς...

Παιδί: Τι σου έλεγε ο παππούς, γιαγιά; Δεν μας το λες κι εμάς;

Γιαγιά: Ναι, παιδιά μου, να σας τα ειπώ. Είναι μια ωραία και παλιά ιστορία: «Μια φορά κι έναν καιρό με στεμένο το τραγούδι, το σπαθί το αστραφτερό, της λευτεριάς λούζει σεπτά τη γη κρυφά και της σκλαβιάς το αγκάθι το φαρμακερό. Μια φορά κι έναν καιρό...».

[27] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1941, σ. 8 και εφημ. *The Orlando Sentinel* (Orlando, Florida), 26 Μαρτίου 1941, σ. 5 και εφημ. *The Miami News* (Miami, Florida), 26 Μαρτίου 1941, σ. 7.

[28] Η Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου των ΗΠΑ κατέχει περίπου 30.000 έγγραφα από το προσωπικό αρχείο του Μόργκενταου. Βλ. Μ. Κ. Κωνσταντίνης, «Ο Ερρίκος Μοργκεντάου και η Ελλάδα», *Χρονικά* 147 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1997), σ. 14-19. Την ίδια εποχή είχε επισκεφθεί το Μαϊάμι ο Σοφοκλής Βενιζέλος, βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 1941, σ. 8.

τρική παράσταση,[29] η οποία πραγματοποιείται άλλοτε στην αίθουσα της Φιλοπτώχου Ενώσεως[30] και άλλοτε στην αίθουσα εκδηλώσεων του σχολείου.[31]

Αλλά και τη δεκαετία του 1950 ο εορτασμός της έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης επαναλαμβάνεται χωρίς να μεταβληθεί ο τρόπος διεξαγωγής της.[32] Το 1953 στους εορτασμούς πρωτοστάτησε ο Αρχιεπίσκοπος Αμερικής Γερμανός[33] και το 1959 διετίθεντο προς πώληση λούτρινα κουκλάκια ευζώνων.[34]

Η δεκαετία του 1960 σημειώνει ομοιότητες σε σχέση με την έως τότε διεξαγωγή του εορτασμού της «Ημέρας της Ελληνικής Ανεξαρτησίας».[35] Η σχολική θεατρική παράσταση του 1961 έφερε τον τίτλο «Το κρυφό σχολειό».[36] Το 1963 ήταν η πρώτη χρονιά που διοργανώθηκε ο αντίστοιχος εορτασμός για την επέτειο του «ΟΧΙ»,[37] και το 1968 έγινε εκτενής αναφορά στον αμερικανικό φιλελληνισμό και στην επίδραση που άσκησε η Αμερικανική Επανάσταση στην Ελληνική Επανάσταση.[38]

Τη δεκαετία του 1970 συνεχίζεται η παράδοση έξι δεκαετιών χωρίς ιδιαίτερες τροποποιήσεις:[39] πρωινός εκκλησιασμός, πορεία από την εκκλησία προς το κοινοτικό κτίριο για την έπαρση των σημαιών ΗΠΑ και Ελλάδας, απογευματινή εορτή με τα παιδιά του δίγλωσσου πλέον αμερικανοελληνικού σχολείου στην κοινοτική αίθουσα εκδηλώσεων κ.ά. Το εορταστικό πρόγραμμα συνεχίζει

---

[29] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 11 Οκτωβρίου 1946, σ. 13.

[30] Πραγματοποιείται και μνημόσυνο για τους πεσόντες στον Β΄ Παγκόσμο Πόλεμο, βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 26 Μαρτίου 1948, σ. 22.

[31] Οι τρεις δάσκαλοι του ελληνικού σχολείου διοργάνωναν τις σχολικές εκδηλώσεις. Άλλοτε οι Οδυσσέας Πίττας, Φανή Αλαχούζου και Δ. Γιαλλουράκης, βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1949, σ. 2, και άλλοτε οι Ειρήνη Γιαλλουράκη, Οδυσσέας Πίττας, Άννα Κατσούρη, βλ. εφημ. *Tampa Bay* Times (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1950, σ. 20.

[32] Εφημ. *Tampa Bay Times (*St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1950, σ. 24 και 25 Μαρτίου 1951, σ. 2. Στην αίθουσα του σχολείου πραγματοποιήθηκε και η γιορτή του 1951 από τους μαθητές, με ποικίλο πρόγραμμα τραγουδιών, ποιημάτων, χορών, κωμικών και δραματικών σκηνών. Βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 24 Μαρτίου 1951, σ. 21 και 24 Μαρτίου 1952, σ. 1˙ εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 23 Μαρτίου 1952, σ. 8 και εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 1953, σ. 8.

[33] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1953, σ. 7.

[34] Το 1959 η γιορτή της 25ης Μαρτίου πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα εκδηλώσεων της Φιλοπτώχου Ενώσεως, όπου με τη σύμπραξη των μαθητών του παροικιακού σχολείου παρουσιάστηκαν πατριωτικά ποιήματα και τραγούδια, χοροί και θεατρικό έργο. Βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 29 Μαρτίου 1959, σ. 60. Συνεχίζει να εναλλάσεται ο τόπος διεξαγωγής: Φιλόπτωχος Ένωσις, Σχολείο, Ελληνικό Κέντρο στην Tampa, βλ. εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 23 Μαρτίου 1958, σ. 10 και εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 28 Μαρτίου 1959, σ. 5.

[35] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 1961, σ. 27˙ εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 24 Μαρτίου 1962, σ. 6 και 25 Μαρτίου 1967, σ. 4˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 1967, σ. 7 και εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1968, σ. 10˙ εφημ. *The Tampa Tribun*e (Tampa, Florida), 26 Μαρτίου 1969, σ. 4.

[36] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1961, σ. 10.

[37] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Οκτωβρίου 1964, σ. 26 και 11 Οκτωβρίου 1964, σ. 12.

[38] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1967, σ. 6.

[39] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 18 Μαρτίου 1970, σ. 6 και *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 26 Μαρτίου 1971, σ. 4˙ εφημ. *The Pensacola News* (Pensacola, Florida), 29 Μαρτίου 1971, σ. 3˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1972, σ. 55. Το 1972, ο δικαστής της Florida, ο David McCain, είχε κληθεί στην επέτειο και ο φιλελληνικός του λόγος υπήρξε συγκινητικός, βλ. *εφημ. Pensacola News Journal* (Pensacola, Florida), 27 Μαρτίου 1972, σ. 1. Για τον εν λόγω δικαστή βλ. Michael A. Genovese, Victoria A. Farrar-Myers, *Corruption and American Politics*, Cambia Press, New York, σ. 234˙ εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 24 Μαρτίου 1972, σ. 5 και 23 Μαρτίου 1974, σ. 20˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 3 Απριλίου 1977, σ. 40˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1978, σ. 40 και εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 1979, σ. 68.

να περιλαμβάνει παραδοσιακούς χορούς, πατριωτικά ποιήματα και τραγούδια, και δραματοποιημένες ιστορικές σκηνές ή ιστορικά θεατρικά έργα. Στις 18/3/1971 ο Δήμαρχος του Tarpon Springs Γιώργος Τσουράκης υπέγραψε, ενώπιον των επικεφαλής των ελληνικών συσσωματώσεων της πόλης, τη Διακήρυξη των εκατό πενήντα χρόνων από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης.

Το 1972 οι εορτασμοί της 25ης Μαρτίου πραγματοποιούνται ενώπιον ανώτατων υπαλλήλων της Πολιτείας της Φλόριντα και ο Ηλίας Καλαριώτης, ο ιερέας του Αγίου Νικολάου, στον λόγο του σημειώνει: «Προσπαθούμε να αναζωογονήσουμε τον πατριωτισμό ανάμεσα σε όλες αυτές τις εθνότητες που συγκροτούν τη σπουδαία χώρα μας. Μόνο όταν έχουμε αληθινό πατριωτισμό μπορούμε να είμαστε καλοί Ελληνοαμερικανοί».[40]

Το 1976 η τηλεοπτική δημοφιλία του Τέλη Σαβάλα πυροδοτεί το ενδιαφέρον της αμερικανικής κοινωνίας για την εθνοτική ομάδα των Ελλήνων και τους τρόπους που επιδρούν στην αμερικανική κοινωνία.[41] Είναι εκείνη η χρονική περίοδος που «διαπιστώνεται» ότι στο «ψαροχώρι» Tarpon Springs, όπου διαμένουν 2.540 Ελληνοαμερικανοί, διατηρείται ο ελληνικός πολιτισμός καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο μέρος στις ΗΠΑ. Στη «Μέκκα του ελληνισμού» των ΗΠΑ ονειρεύονται να ταξιδέψουν με τα παιδιά τους ο ηθοποιός Τέλης Σαβάλας, ο Κυβερνήτης των Δημοκρατικών Steve Doukakis και οι απανταχού εν Αμερική Έλληνες.[42] Το 1979 στο σχολείο δίγλωσσης εκπαίδευσης στο Tarpon Springs φοιτούσαν πλέον τριακόσιοι πενήντα μαθητές εκ των οποίων το 30% δεν είχε ελληνική καταγωγή.[43]

Το 1980 η γιορτή πραγματοποιείται με τη συμμετοχή των τριάντα έξι μαθητών της τέταρτης τάξης του δίγλωσσου προγράμματος του Sunset Hills Elementary School.[44] Ολόκληρη τη δεκαετία του '80, οι γειτονικές πόλεις με ελληνικές κοινότητες προσπαθούν να λάβουν μέρος στη γιορτή, και η κοινότητα του Tarpon Springs συμπράττει.[45] Το 1985 ο Πρόεδρος του Hellenic Culture Center με επιστολή του προς τη Δημοτική Αρχή του Tarpon Springs ζήτησε η ελληνική σημαία, σε ίδιο μέγεθος και ύψος, να επαρθεί δίπλα από την αμερικανική στο Δημαρχείο της πόλης,[46] και το αίτημα ικανοποιήθηκε.[47] Το 1987 ο Ronald Reagan με την προεδρική διακήρυξη 5623 της 24ης Μαρτίου και το

---

[40] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 27 Μαρτίου 1972, σ. 5.

[41] *Playground Daily News* (Fort Walton Beach, Florida), 6 Σεπτεμβρίου 1976, σ. 23.

[42] Ο Σαβάλας είχε επισκεφθεί το Tarpon Springs τον Ιούνιο του 1969 και του επιφύλαξαν θερμή υποδοχή. *Valley Morning Star* (Harlingen, Texas), 30 Σεπτεμβρίου 1976, σ. 10 και *The Los Angeles Times* (Los Angeles, California), 19 Νοεμβρίου 1976, σ. 34.

[43] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1979, σ. 39.

[44] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1980, σ. 38. Τον Μάιο του 1980 πραγματοποιείται και το Annual Hellenic Arts Festival στο Graigpark στο Tarpon Springs. Στο εξάωρο πρόγραμμα του φεστιβάλ συμμετείχαν οι μαθητές της τέταρτης τάξης του δίγλωσσου προγράμματος, όπου απήγγειλαν πατριωτικά ποιήματα της εορτής της 25ης Μαρτίου, στα ελληνικά αλλά και στα αγγλικά. Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 19 Μαΐου 1980, σ. 18.

[45] Στο Clearwater βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 1981, σ. 24· στο Holiday βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 20 Μαρτίου 1982, σ. 74· στο Pasco County βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 6 Απριλίου 1982, σ. 64 και 25 Μαρτίου 1982, σ. 51. Πάλι στο Clearwater το 1983, βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1983, σ. 17· στο Pasco County βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 1983, σ. 72· στο Holiday βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 28 Μαρτίου 1983, σ. 80. Το 1984 στο επίσης γειτονικό New Port Richey βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 1984, σ. 146 και στο Clearwater βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1984, σ. 47. Το 1985 στο Holiday βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 1985, σ. 59. Το 1986 πάλι στο Holiday βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1986, σ. 85 αλλά και στο New Port Richey βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Μαρτίου 1986, σ. 89. Το 1987 στο Clearwater βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 19 Μαρτίου 1987, σ. 118 και στο New Port Richey βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 21 Μαρτίου 1987, σ. 105.

[46] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 19 Μαρτίου 1985, σ. 17.

[47] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 21 Μαρτίου 1985, σ. 106.

Κογκρέσο με τον νόμο 99-532 αναγνώρισαν την Ημέρα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας ως την Εθνική Ημέρα Εορτασμού της Ελληνικής και Αμερικανικής Δημοκρατίας. Η προεδρική διακήρυξη προέτρεπε τους Αμερικανούς να συμμετάσχουν στους εορτασμούς και τις τελετές της 25ης Μαρτίου.[48] Το 1988 ο εορτασμός γίνεται στο Hellenic Culture Center στο Tarpon Springs[49] και τον επόμενο χρόνο για πρώτη φορά μεταβαίνει επισήμως σαρανταμελής εθνική αποστολή στο Tarpon Springs: ο Πρόεδρος του Αρείου Πάγου Αντώνιος Στασινός, ο Πρόεδρος του Ελληνοαμερικανικού Επιμελητηρίου Άγγελος Ζησιμόπουλος, χορευτικό συγκρότημα («Κρυστάλλης») κ.ά. Είναι η πρώτη χρονιά που πραγματοποιείται η παρέλαση (έως τότε γινόταν μια άτυπη παρέλαση, όπου μετέβαιναν από την εκκλησία στο σημείο έπαρσης της σημαίας).[50]

Τόσο η διακήρυξη του Reagan όσο και η πρώτη ελληνική αποστολή στην πόλη υπήρξαν οι αφορμές να ανανεωθεί ο εορτασμός της 25ης Μαρτίου στο Tarpon Springs. Στη δεκαετία του 1990 η παρέλαση στο Tarpon Springs είναι η βασική πλέον εκδήλωση εορτασμού της 25ης Μαρτίου, ενώ οι εκδηλώσεις των προηγούμενων εβδομήντα τεσσάρων χρόνων,[51] οι οποίες, ωστόσο, πραγματοποιούνται χωρίς να λαμβάνουν την ίδια δημοσιότητα (έπαρση σημαίας, σχολική εορτή, θρησκευτική λειτουργία κ.ά.), παραγκωνίζονται. Στην παρέλαση συμμετείχαν έξι ελληνικές εκκλησίες και τριάντα έξι ελληνοαμερικανικοί σύλλογοι.[52] Η επισκεψιμότητα στο Tarpon Springs με αφορμή την Ημέρα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας έφτανε τους 10.000-15.000 επισκέπτες, ενώ για τα Θεοφάνια άγγιζε τους 25.000.[53] Το 1992 συνδιοργανώθηκε και το Ελληνικό Πολιτιστικό Φεστιβάλ.

Στην παρέλαση συμμετείχαν τριανταμελές σώμα Ευζώνων, είκοσι δύο σύλλογοι, έξι εκκλησίες, πέντε ελληνικά σχολεία,[54] και την παρακολούθησε, εκτός των άλλων, ο Γιώργος Παπανδρέου.[55] Η διαφήμιση στις εφημερίδες της Φλόριντα συνδύαζε ποικίλα στοιχεία υψηλής εμπορευματικής αξίας: στην επικεφαλίδα η εκκλησία του Αγίου Νικολάου, το πρόγραμμα των τριήμερων εκδηλώσεων και μια εικόνα με βάθος τριών επιπέδων: στο τρίτο επίπεδο μάλλον ο Παρθενώνας, στο δεύτερο επίπεδο ο τσολιάς και στο πρώτο επίπεδο μια χορεύτρια του χορού της κοιλιάς.[56] Το 1993 το Tarpon Springs και η Πολιτεία της Φλόριντα ανακηρύσσουν τον Μάρτιο ως μήνα Ελληνικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Πλήθος εκδηλώσεων έλαβαν χώρα από καλλιτέχνες τόσο από τη Φλόριντα όσο και από την Ελλάδα, χορηγούμενες από τη Florida Multiethnic Heritage και την Greek America Folk Arts.[57] Το 1995 το τριανταμελές σώμα Ευζώνων συμμετείχε ξανά στην παρέλαση.[58]

Κατά την πρώτη δεκαετία του 21ου αι. η παρέλαση από τον ναό του Αγίου Νικολάου έως την προβλήτα των σφουγγαράδων εξελίσσεται σε σημαντικό πολιτιστικό γεγονός της Φλόριντα.[59]

---

[48] 101 Stat. 2094, Proclamation 5623 b Μαρτίου 24, 1987, Public Law 99-532, USA Government Printing Office.

[49] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 19 Μαρτίου 1988, σ. 119.

[50] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 21 Μαρτίου 1989, σ. 82.

[51] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 22 Μαρτίου 1990, σ. 123 και εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 23 Μαρτίου 1990, σ. 99. Το 1990 κατά τους εορτασμούς τιμήθηκε ο ενενηνταεφτάχρονος τότε, συνθέτης και κιθαριστής Γιώργος Κατσαρός. Βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαΐου 1990, σ. 39˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 1996, σ. 93˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 14 Μαρτίου 1997, σ. 120˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Μαρτίου 1998, σ. 92˙ εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 27 Φεβρουαρίου 1999, σ. 153.

[52] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 15 Μαρτίου 1991, σ. 113.

[53] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 25 Μαρτίου 1991, σ. 85.

[54] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 1992, σ. 77.

[55] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 20 Μαρτίου 1992, σ. 155.

[56] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 15 Μαρτίου 1992, σ. 148.

[57] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 6 Μαρτίου 1992, σ. 140.

[58] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 20 Μαρτίου 1995, σ. 68. Οι Εύζωνες ήταν παρόντες και το 1999, βλ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 1999, σ. 121.

[59] Εφημ. *The Orlando Sentinel* (Orlando, Florida), 5 Μαρτίου 2000, σ. 204˙ εφημ. *The Miami Herald* (Miami, Florida), 15 Ιανουαρίου 2003, σ. 101.

Στο Tarpon Springs πραγματοποιείται η παρέλαση και στις γειτονικές πόλεις οι υπόλοιπες εκδηλώσεις (π.χ. στο Clearwaters η έπαρση της σημαίας στο Δημαρχείο). Η επιτροπή της Παρέλασης της Ημέρας της Ανεξαρτησίας ρυθμίζει όλα τα οργανωτικά ζητήματα: την πρόσκληση του σώματος των Ευζώνων, τις συμμετοχές των εβδομήντα πλέον ομάδων παρελαυνόντων και την ομαλή διεξαγωγή της εκδήλωσης:[60] σωματεία, σχολεία, σύλλογοι Ελλήνων και Αμερικανών βετεράνων, στρατιωτικά σώματα, Αμερικανοί, Ελληνοαμερικανοί και Έλληνες πολιτικοί, φιλαρμονικές ορχήστρες, σκωτσέζικη ορχήστρα με γκάιντες, χορευτικές ομάδες από την Ελλάδα, σχολικές μπάντες, τσολιάδες κ.ά.

Το 2001 μεταβαίνουν για τον εορτασμό ο ΥΠΕΞ Γρηγόρης Νιώτης και ο Ολυμπιονίκης Μιχάλης Μουρούτσος, συνοδευόμενοι από πολυμελές μουσικό και χορευτικό συγκρότημα.[61] Ο Έλληνας πρόξενος στην Ατλάντα Δημήτρης Μακρυνικόλας δηλώνει: «Η ελληνοαμερικανική παρέλαση στο Tarpon Springs είναι σημαντικό γεγονός».[62] Στις αρχές της δεκαετίας, επίσης, τίθεται ένα σοβαρό ζήτημα σε σχέση με τη φιλοξενία των επισκεπτών και τη δημιουργία επιπλέον ξενοδοχειακών μονάδων ή την εύρεση άλλων λύσεων, όπως τη χρήση κρουαζιερόπλοιου. Το Tarpon Springs εκείνη την περίοδο είχε 800.000 με 1.000.000 τουρίστες τον χρόνο – και πολλοί εξ αυτών επισκέπτονταν την πόλη για την Ημέρα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας, το Ελληνικό Πάσχα και τη γιορτή των Θεοφανίων.[63]

Λόγω της τρομοκρατικής επίθεσης στο Κέντρο Εμπορίου της Νέας Υόρκης (2001) επήλθε ύφεση και μειώθηκε αισθητά η επισκεψιμότητα[64] αλλά και οι παρελαύνοντες συμμετέχοντες.[65] Το 2002 προστέθηκε και μία σύντομη τελετή ενθύμησης των ηρώων και θυμάτων της 11ης Σεπτεμβρίου,[66] και επιβλήθηκαν πλέον νέες κυκλοφοριακές ρυθμίσεις για τη διαχείριση του κοινού.[67] Τον επόμενο χρόνο το σώμα Ευζώνων επέστρεψε μετά από διετή απουσία,[68] ενώ αργότερα, το 2008, η παρέλαση αποκτά τη δυναμική που είχε πριν από την 11η Σεπτεμβρίου.[69] Στη δεκαετία 2010-2020[70] η παρέλαση της 25ης Μαρτίου ολοκληρώνεται με το Φεστιβάλ, και το στοιχείο που προστίθεται στον θεσμό είναι η ένταξη ενός αγώνα δρόμου δεκαπέντε λεπτών, το «Greek Run». Το 2020 είναι η πρώτη χρονιά μετά από εκατόν τέσσερα χρόνια που η υγειονομική κρίση που προκάλεσε ο Covid 19 ακύρωσε τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου.

Συμπεράσματα

Οι πολιτικές εμπλοκής της Διασποράς διαφοροποιούνται αλλά εξακολουθούν να διατηρούν ως βασικό στόχο τη διασύνδεση των Ελληνοαμερικανών. Άλλωστε, αυτή η άτυπη πολιτική υπήρξε πάντα ένας ανορθόδοξος τρόπος εκπροσώπησης των εθνικών συμφερόντων στις ΗΠΑ. Οι Ελληνοαμερικανοί δεύτερης και τρίτης γενιάς μπορούν να δημιουργήσουν νέους δεσμούς, όχι με οικονομικές ή πολιτικές πρακτικές, αλλά με πολιτιστικές. Η υπό διαμόρφωση πολιτιστική ταυτότητα είναι μία διαρκής αναζήτηση μέσα από τις γλωσσικές, θρησκευτικές, ιστορικές και πολιτιστικές εμπειρίες, βιωμένες ή μη-βιωμένες, που συνθέτουν έναν κοινό πολιτιστικό κώδικα, ο οποίος όμως δεν αποκρυσταλλώνεται ως σταθερή αμετάβλητη ουσία.

---

[60] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 18 Μαρτίου 2000, σ. 104.
[61] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 11 Μαρτίου 2001, σ. 135.
[62] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 14 Μαρτίου 2001, σ. 83.
[63] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 24 Δεκεμβρίου 2001, σ. 120.
[64] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 2006, σ. 72.
[65] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 2007, σ. 86.
[66] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 2002, σ. 153.
[67] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 2002, σ. 108 και 19 Μαρτίου 2005, σ. 78.
[68] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 19 Μαρτίου 2003, σ. 118.
[69] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 2008, σ. 39.
[70] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 1 Απριλίου 2012, σ. 28· εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 16 Μαρτίου 2016, σ. 73· εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 22 Μαρτίου 2015, σ. M6 και 22 Μαρτίου 2015, σ. M6 και 25 Μαρτίου 2016, σ. T2 και 23 Μαρτίου 2016, σ. 81 και 15 Μαρτίου 2020, σ. KI03 (η οποία και τελικά ακυρώθηκε λόγω του Covid 19).

Αυτός ο πολιτιστικός κώδικας, η ασταθής πολιτιστική ουσία, προσφέρει μια καθησυχαστική βεβαιότητα μέσα στην αβεβαιότητα του μεταναστευτικού πλαισίου. Ο Parkin έχει ονομάσει αυτή την καθησυχαστική βεβαιότητα «Αποθήκη Συναισθημάτων και Πολιτιστικής Γνώσης». Οι μικρές κοινότητες της Διασποράς είναι ένα αποθετήριο συναισθημάτων και πλήθους πολιτιστικών αγαθών.[71] Διέπονται από πατριωτικό ακτιβισμό, ενώ πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος αυτή η Αποθήκη να γίνει η «επίδειξη» ενός μετεγκατεστημένου εθνικισμού, ο οποίος επιδιώκει να επιβάλει μια κυρίαρχη ετερότητα. Η λεπτή γραμμή που διαχωρίζει την εθνικιστική μετεγκατάσταση με τη συμμετοχή στην πολιτιστική ποικιλομορφία είναι ο κρίσιμος τρόπος με τον οποίο μεταδίδεται το μήνυμα.

Η διασπορική πολιτιστική πολιτική στο Tarpon Springs, ορατή και ενεργή εδώ και έναν αιώνα, άνθησε στην πόλη δημιουργώντας ουσιαστικές αλληλεπιδράσεις των Ελλήνων και των Ελληνοαμερικανών με την πλειοψηφική κοινωνία. Η καλλιέργεια της ταυτότητας της Διασποράς επιτρέπει στους Ελληνοαμερικανούς να μεταμορφώνονται σε active actors και η εθνοτική «performance» στην παρέλαση της 25ης Μαρτίου επιτελείται με θετικό πρόσημο, συγκεντρώνοντας όλα εκείνα τα δομικά χαρακτηριστικά που δηλώνουν το «ανήκειν», και αυτό συνεπάγεται πολιτική θέση. Ο εορτασμός για την Ελληνική Επανάσταση στο Tarpon Springs αποτελεί και forum πολιτικών ζητημάτων, κυρίως ελληνοτουρκικών και τουρκοκυπριακών: π.χ. στην εορτή του 1956 οι ιερείς Καραμφίλης και Ράπτης έκαναν ειδική μνεία στην ανάγκη επιστροφής του Μακαρίου,[72] ενώ στην παρέλαση του 2001 υπήρχε πανό όπου αναγραφόταν: «200.000 Κύπριοι πρόσφυγες θέλουν να επιστρέψουν σπίτι. Ποιος μιλά γι' αυτούς;».[73] Παρόμοια μνεία έγινε ακόμα και στην παρέλαση του 2019.

Ο ελληνικός εορτασμός δημιουργεί ευκαιρίες αλληλεπίδρασης με τα μέλη της χώρας υποδοχής. Αρκεί να λάβει κάποιος υπόψη του τον αριθμό των δημοσιευμάτων στον αμερικανικό Τύπο σχετικά με την παρέλαση της 25ης Μαρτίου, ή το αμερικανικό πλήθος που συρρέει στον εορτασμό.[74] Ήδη από το 1993 ο πρόεδρος της επιτροπής της παρέλασης για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου, ο Gus Sisois, απευθύνει το εξής μήνυμα: «Η παρέλαση αφορά όλους. Οι Αμερικάνοι θέλουν να ξέρουν γιατί γιορτάζουμε».[75] Εκείνη τη χρονιά στον εορτασμό της 25ης Μαρτίου συμμετείχαν Ελληνοαμερικανοί πολιτικοί, παρέλασε σώμα Ευζώνων από την Ελλάδα και μονάδες του Αμερικανικού Στρατού.[76] Έκτοτε ο εορτασμός της 25ης Μαρτίου διέπεται από πολυπολιτισμικότητα, με πολλές από τις ομάδες της παρέλασης να φέρουν χρώματα άλλων εθνοτικών ομάδων.[77]

Για τη μετα-covid εποχή τίθενται τα παρακάτω ερωτήματα σχετικά με την «ανθεκτικότητα» του εορτασμού. Η πολιτιστική συνοχή που προβάλλεται είναι γόνιμη και έχει προοπτική; Δηλαδή, στην ελληνική κοινότητα στο Tarpon Springs πέρα από τη θρησκευτική και εθνική πολιτιστική εικόνα υπάρχουν καλλιτεχνικές προτάσεις που ασκούν κριτική στο πολιτιστικό οικοδόμημα της κυρίαρχης εικόνας; Αναδεικνύονται οι αντιφάσεις αυτών των ενδεχομένως εξιδανικευμένων διαδικασιών; Οι δράσεις αυτές πλέον είναι πολιτιστικές ή επικοινωνιακές; Φέρουν ένα πολιτιστικό φορτίο ή ένα μήνυμα;

Η παρέλαση της 25ης Μαρτίου στο Tarpon Springs αποτελεί σημαίνουσα πολιτιστική performance στη Φλόριντα και ευρέως γνωστή σε όλες τις ΗΠΑ. Αυτό σημαίνει ότι ο πολιτισμός κα-

---

[71] Parkin D., «Mementoes as Transitional Objects in Human Displacement». *Journal of Material Culture*, 4(3) (1999), σ. 303-320. doi:10.1177/135918359900400304

[72] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 22 Μαρτίου 1956, σ. 2 και εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 26 Μαρτίου 1956, σ. 21.

[73] Εφημ. *The Tampa Tribune* (Tampa, Florida), 19 Μαρτίου 2001, σ. 13.

[74] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 2006, σ. 72

[75] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 9 Μαρτίου 1993, σ. 82.

[76] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 19 Μαρτίου 1993, σ. 27. Έκτοτε σώμα Ευζώνων συμμετέχει συχνά στην παρέλαση. Βλ. εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 23 Μαρτίου 1996, σ. 118. Στη Νέα Υόρκη το σώμα των Ευζώνων συμμετέχει στην παρέλαση ήδη από τη δεκαετία του 1970. Βλ. εφημ. *Playground Daily News* (Fort Walton Beach, Florida), 6 Σεπτεμβρίου 1976, σ. 23.

[77] Εφημ. *Tampa Bay Times* (St. Petersburg, Florida), 25 Μαρτίου 2007, σ. 61.

ταγωγής εκτιμάται στη χώρα υποδοχής. Η Πολιτεία της Φλόριντα έχει αναγνωρίσει τον Μάρτιο ως μήνα Ελληνικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς και συγχρηματοδοτεί τις εκδηλώσεις. Η εορτή της 25ης Μαρτίου από το 1916 έως σήμερα αποτελεί μία ευκαιρία για τους Ελληνοαμερικανούς αλλά και τα μέλη της χώρας υποδοχής να συναντηθούν και να αλληλεπιδράσουν. Η ένταξη, και όχι η αφομοίωση, εξομαλύνεται ως διαδικασία συνένωσης, αμοιβαιότητας και διαπολιτισμικών ανταλλαγών. Η softpower διπλωματία, καθοδηγούμενη από ιδανικά και όχι συμφέροντα, αποτυπώνει κάποιες συνεπιλεκτικές πολιτιστικές πρακτικές με συγκεκριμένο πλαίσιο, που τείνουν να γίνει «hype», διαφημιστική εκστρατεία ή ενδεχομένως και μία επίδειξη που απομακρύνεται από τον διεθνισμό. Θα έλεγα ότι μία meta-softpower αυτοκριτική θα ανανεώσει τον θεσμό. Η ενοποιητική εθνική αφήγηση δεν είναι πλέον προϋπόθεση στο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον των πολυκατευθυντικών διακρατικών ροών. Δεν απαιτείται ευθυγράμμιση, αλλά ποικιλομορφία πρακτικών.

Δημήτρης Δημητριάδης, *Ευλογία*: Η δυστοπία της ελληνικής ιστορίας*

Καίτη Διαμαντάκου
diamcat@theatre.uoa.gr

Abstract

The paper focuses on one of the latest plays by Dimitris Dimitriadis, which is also one of the latest contemporary Greek plays that refer to the issue of the Greek Revolution of 1821. Almost twenty-five years after the *Beginning of Life* (1995), an intertextually profuse and complicated historic allegory of the relations between Islam and Orthodoxy, West and East, Dimitris Dimitriadis with his play *Blessing*, which was completed in November 2019, dives once again into the reservoir of modern Greek history. In this occasion, the theatrical thread starts from the Greek Revolution of 1821, runs through the German Occupation, the Greek Civil War and the post-civil-war era, and ends up in modern Greece, with its countless museum exhibits and anniversary tributes, as well as its short memory and repeated mistakes. In a dramatic world marked with multiple intertextual and inter-semiotic connections, the eponymous and anonymous monumentalised heroes of the Greek Revolution are literally brought down from their artistic and historical frames, unable to prevent the irrational confusion between art and reality, and condemned to eternally reproduce the human violence and intranational intolerance.

* Η ανακοίνωση και η δημοσίευση πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της συμμετοχής μου στο τριετές Ευρωπαϊκό Ερευνητικό Πρόγραμμα VAST-Values Across Space and Time (HORIZON).

Είναι πλέον εγνωσμένη και προφανής για τους αποδέκτες των θεατρικών –αλλά και ευρύτερα των ποιητικών/λογοτεχνικών και δοκιμιακών– καταθέσεων του Δημήτρη Δημητριάδη[1] η ριζική και δριμεία κριτική θέση που παίρνει κατ' επανάληψιν ο συγγραφέας απέναντι στη νεότερη και τη σύγχρονη ελληνική και παγκόσμια πολιτιστική, κοινωνική και πολιτική σκηνή, με τις δυσλειτουργίες και τις παθογένειες, τις μοιραίες επιλογές και τις αδιέξοδες προτεραιότητές της.[2] Πολύ συχνά, και ειδικά τις δυο τελευταίες δεκαετίες μιας πεντηκονταπενταετούς σχεδόν πορείας γραφής, η ευθέως εκπεφρασμένη ή δραματουργικά διαθλασμένη κριτική εστιάζει στον παραδοσιακό τρόπο διαχείρισης της αρχαίας ελληνικής πολιτισμικής και λογοτεχνικής παρακαταθήκης από τη νεότερη και τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία και καλλιτεχνία, και σε αυτή τη διαχείριση ο συγγραφέας –μέσα από μια αμφίθυμη σχέση, βαθέος θαυμασμού για την «ποιητική αξία και τη θεατρική πληρότητα» αυτής της παρακαταθήκης,[3] αλλά και έντονης επιθυμίας «ζωτικού βιασμού» και προσοικείωσης της νοηματικής και ποιητικής δυναμικής της–[4] αντιτάσσει κατ' επανάληψιν τις δικές του θεατρικές αντι-προτάσεις σε κείμενα αναφοράς του αρχαιοελληνικού «κανόνα».[5]

---

[1] Ευχαριστώ τον συγγραφέα Δημήτρη Δημητριάδη για την παραχώρηση της άδειας ακαδημαϊκής χρήσης του θεατρικού έργου του *Ευλογία*, αλλά και για τη συνολική μακρόχρονη εμπιστοσύνη του. Ευχαριστώ, επίσης, τον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ που, μεταξύ πολλών άλλων δωρεών του, με έκανε κοινωνό της υπό δημοσίευση μονογραφίας του για το συνολικό συγγραφικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη.

[2] Για την ιστορική διαπότιση του θεατρικού ή/και δοκιμιακού έργου του Δημητριάδη, πρβλ. ενδεικτικά Δημήτρης Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», επίμετρο στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Ομηριάδα - Τρίπτυχο*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 103-124· Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015, σ. 29-33· Kaiti Diamantakou-Agathou, «Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis», Maria Litsardaki – Marie Makropoulou – Kalliopi Exarchou (επιμ.), *Les mots en spectacle. Mélanges en l'honneur d'Aphrodite Sivetidou*, Garnier, Paris 2016, σ. 45-62.

[3] Σχόλια του συγγραφέα μετά την παράθεση του κειμένου της ομιλίας «Η ευθεία του κύκλου», που συμπεριλήφθηκε στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, *Μια πολύπλευρη συνεύρευση*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 186-187.

[4] Για τη συστατική στο έργο του Δημητριάδη ιδεολογική θέση και ποιητική πρακτική του «ζωτικού βιασμού», βλ. καταρχήν το κείμενο «Ο ζωτικός βιασμός» (εισαγωγή στη μετάφραση του βιβλίου του Μωρίς Μπλανσό, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*), που συμπεριλήφθηκε, *ό.π.*, σ. 303-316.

[5] Αρχίζοντας από τις παραστάσεις των μονολόγων *Οδυσσέας*, *Ιθάκη* και *Όμηρος* της τρίπτυχης *Ομηριάδας* (εκδ. 2007) στις αρχές και τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα και φτάνοντας μέχρι την έκδοση και την παράσταση του *Χρύσιππου* το 2019, με τον συγγραφέα να συνεχίζει μέχρι σήμερα τη συγγραφή (ή αναθεώρηση) και άλλων αρχαιόθεμων, αδημοσίευτων και μη παρουσιασμένων ακόμη, έργων (*Τάνταλος*, *Τήλεφος*, *Φιλοκτήτης* κ.ά.). Βλ. τώρα πολύ αναλυτικά ως προς τον δραματουργικό διάλογο του Δημητριάδη ειδικότερα με τον Τρωικό και τον Θηβαϊκό μυθικό κύκλο: Αθανάσιος Μπλέσιος, *Αρχαίοι μύθοι στη νεοελληνική δραματουργία*, Γρηγόρης, Αθήνα 2021, σποράδην. Για την αναθεωρητική σε πολλαπλά επίπεδα (και όχι μόνο ως προς τη σχέση της με την αρχαία παράδοση) θεατρική γραφή του Δημητριάδη, πρβλ., από διαφορετικές ερμηνευτικές απόψεις, Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», σ. 103-124· Έλση Σακελλαρίδου, «Αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων: Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 179-189· Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 27-30· Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune το 1968 στο Théâtre Odéon το 2010. Η διαδρομή του αρχαίου μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», Ανδρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις*, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 473-484· Καλλιόπη Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης. Το Θέατρο του Ανθρωπισμού*, Σοκόλη, Αθήνα 2016, passim· Γιώργος Σαμπατακάκης, «δοσμένος ως άντρας: Η queer ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη», Καλλιόπη Εξάρχου (επιμ.), *Δημήτρης Δημητριάδης. Παραβιάζοντας τα όρια*, Σαιξπηρικόν, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 167-182.

Σε αντίθεση με την παραπάνω κατηγορία θεατρικών έργων του Δημητριάδη, που (αντι)διαλέγονται με την αρχαιοελληνική (σωζόμενη ή και αποσπασματική) γραμματεία και είναι ίσως τα πλέον γνωστά και παιγμένα έργα του, πολύ λιγότερο παιγμένα και γνωστά είναι τα έργα εκείνα (ειδικά τα παλαιότερα) που τροφοδοτούνται από περιόδους της νεότερης, μεταπολιτευτικής και σύγχρονης ελληνικής ιστορίας: Η προδρομική *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* (1965-1968) με τη σαφή γκροτέσκα και μεταθεατρική παραπεμπτικότητά της στην ταραχώδη βασιλευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία της δεκαετίας του 1960 και στη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη τον Μάιο του 1963·[6] η *Νέα εκκλησία του αίματος* (1983), το *Ύψωμα* (1989), η *Άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* (1993), οι *Διαδικασίες διακανονισμού διαφορών* (2008), το *Άγγιγμα του βυθού* (2008), έργα που κατεδαφίζουν τις αισθήσεις και τις ψευδαισθήσεις που γεννά η σοσιαλδημοκρατική δεκαετία του 1980, η πλήρης ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα και δύο δεκαετίες αργότερα στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση, μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κρίσιμων ευρωπαϊκών και παγκόσμιων γεωπολιτικών, οικονομικών και στρατιωτικών εξελίξεων στο μεταίχμιο των δύο χιλιετιών (πτώση του τείχους του Βερολίνου και γερμανική επανένωση, διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης και της Σοσιαλιστικής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας, μεγάλες ανακατατάξεις στις μετασοβιετικές χώρες και το πρώην Ανατολικό Μπλοκ, στρατιωτικές επεμβάσεις στο Ιράκ και το Αφγανιστάν κ.ά.)·[7] τέλος, τα πιο πρόσφατα έργα –και παιγμένα αυτά σε μεγάλες σκηνές μετά την προϊούσα «ανακάλυψη» του συγγραφέα στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα αλλά και τη δραματουργική μετατόπιση του ιδίου προς έργα λιγότερο «γιγαντιαία» σε επίπεδο σύλληψης των χαρακτήρων και σκηνογραφικών απαιτήσεων–[8] *Τόκος* (2010) και *Θερισμός* (2017), που διατέμνουν την εποχή της παγκόσμιας και ελληνικής οικονομικής και πολιτισμικής κρίσης, το αποσαθρωμένο παρελθόν που την προκάλεσε και το σαθρό παρόν και μέλλον που η ίδια συνεχίζει να εκβράζει.[9]

Συγκριτικά με τα παραπάνω, πολύ λιγότερα είναι τα θεατρικά έργα του Δημητριάδη που συνδέονται θεματικά με παλαιότερες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, τη συμβολική σπουδαιότητα και την ιδεολογική επενέργεια των οποίων διαθλούν μέσα από ένα εκσυγχρονισμένο πρίσμα πολλών και συχνά δυσδιάκριτων λογοτεχνικών και πολιτισμικών διασταυρώσεων. Δύο συγκεκριμένα έργα, ένα δημοσιευμένο και παιγμένο και ένα αδημοσίευτο και άπαιχτο (που επρόκειτο όμως να παιχτεί) κυκλώνουν κυριολεκτικά τα τετρακόσια έτη της οθωμανικής κυριαρχίας, αρχίζοντας από την Άλωση

---

[6] Βλ. για το έργο αυτό τις μεταθεατρικές και ιστορικές διαθλάσεις του: Λίλα Μαράκα, «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο: Δημήτρη Δημητριάδη, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*. Πρόταση θεατρικού έργου», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 259-268· Walter Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch», *Parabasis* 16/1 (2018), σ. 87-185: 107-116.

[7] Για τη σύνθετη σχέση μεταξύ της τέχνης και της ιστορικότητας στις διαφορετικές αυτές θεατρικές καταθέσεις του Δημητριάδη, βλ. Diamantakou-Agathou, «Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis», σ. 52-57, και πολύ αναλυτικότερα ως προς την «πρώτη» (θεατρική, δοκιμιακή, ποιητική, πεζογραφική) παραγωγή του Δημητριάδη μέχρι το 1995, Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis», σ. 87-167.

[8] Γι' αυτή τη μετατόπιση βλ. «Η διάσταση του χάους. Μια συζήτηση για τον *Τόκο*» (Ο Λευτέρης Βογιατζής και ο Δημήτρης Δημητριάδης μιλούν με τη Δήμητρα Κονδυλάκη), *Τόκος*, Η νέα ΣΚΗΝΗ – Φεστιβάλ Αθηνών, Αθήνα 2010, σ. 133-151: 134-135.

[9] Σε αντίστοιχη, πιο «ρεαλιστική» πλαισίωση και με διαθλασμένη κοινωνικοπολιτική αναφορικότητα, κινείται το σχετικά πρόσφατο (σύμφωνα με σημείωμα στο τέλος του αρχείου: 13-17.12.2019/30.12.2019: πολύ λίγο μεταγενέστερο από την *Ευλογία* που θα δούμε παρακάτω), εκτενές και πολυπρόσωπο αδημοσίευτο έργο *YHZH* (το τετραγράμματο εβραϊκό θεώνυμο), που, μέσα σε ένα καφκικό κλίμα, εξελληνισμένο με τους δέκα Περιφερειάρχες και τους τρεις Συμβούλους που πλαισιώνουν τον εξουσιαστικό οίκο του δημοκράτη αρχηγού, ανατέμνει θέματα γλώσσας, παράδοσης, πολιτισμού, θρησκείας, ιστορίας, στα οποία ο συγγραφέας επανέρχεται σε πρόσφατα δοκιμιακά του κείμενα.

της Πόλης το 1453 και καταλήγοντας στην Επανάσταση του 1821, με την ιστορική νοερή διάμετρο να προεκτείνεται σε μια πολύ ευρύτερη χρονική ακτίνα, που συνδέει την ενδιάμεση αυτή φάση της Υποδούλωσης-Απελευθέρωσης με το αρχαιοελληνικό παρελθόν και το νεότερο ελληνικό παρόν.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1990 δημοσιεύεται και παίζεται στο Θέατρο «Αμόρε», σε σκηνοθεσία Στέφανου Λαζαρίδη, *Η αρχή της ζωής* (1995), το πέμπτο τότε «κανονικό» θεατρικό έργο του Δημητριάδη και το πρώτο μεταξύ αυτών που παίζεται σε ελληνική σκηνή –αν εξαιρέσουμε τις δύο πρώτες παραστάσεις του «σχεδιάσματος μυθιστορήματος» *Πεθαίνω σα χώρα* το 1989 («Ρόδον», σε σκηνοθεσία Στέλιου Κρασανάκη) και το 1994 («Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας», σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού).[10] Μέσα σε ένα εξαθλιωμένο, ασυνάρτητο και αναχρονιστικό στους συνδυασμούς του –όπως υποδεικνύεται από τις εκτενείς ακόμη τότε συγγραφικές οδηγίες–[11] σκηνικό, όπου αναμειγνύονται αρχαιολογικά ερείπια, υπολείμματα φυσικού τοπίου και διάσπαρτα αντικείμενα και έπιπλα αστικής καθημερινής χρήσης, κυριαρχεί ένα τεράστιο μεταλλικό ψυγείο με ένα χαμηλότατο πορτάκι, σημειακό υποκατάστατο του Συμβόλου του βυζαντινού ελληνισμού, της Αγια-Σοφιάς, και μια μεγάλη βιβλιοθήκη, που συγκεντρώνει παλιές εγκυκλοπαίδειες και ογκώδεις ιστορικούς τόμους, υλικά ίχνη ενός απομακρυσμένου, ενταφιασμένου και ανενεργού παρελθόντος. Η αποτύπωση της υπόθεσης αυτού του έργου των συνεχών ανατροπών, αντικατοπτρισμών και αλληλοπεριχωρήσεων των έμφυλων, φυλετικών, οντολογικών, θρησκευτικών, εθνικών και γλωσσικών ταυτοτήτων, σε μια επ' άπειρον πολυεγκιβωτισμένη αφήγηση, είναι ένα δυσχερές έργο για δεινούς αποδέκτες.[12] Περιορίζομαι εδώ να πω, εντελώς ενδεικτικά, ότι μέσα σε αυτόν τον κυριολεκτικά και μεταφορικά στοιχειωμένο τόπο ο καβαφογενής Δαρείος Φερνάζης θα ταυτιστεί με τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο στη διάρκεια της πολιορκίας της Πόλης από τον Μωάμεθ τον Β΄· ο νεκρός Θεόφιλος Δραγάζης, εξιδανικευμένο πνεύμα του Ελληνισμού, θα εμφανίζεται σαν αόρατο φάντασμα· ο γιος του Ρωμανός Δραγάζης, μεταλλαγμένος σε Μωάμεθ, θα έλθει να απελευθερώσει τη μητέρα του Αναστασία από τον ζυγό του Δαρείου Φερνάζη-Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, τον οποίο αυτή υποχρεώνεται να τροφοδοτεί με νεκρούς άντρες· ο Ρωμανός-Μωάμεθ θα σκοτώσει τον Φερνάζη-Παλαιολόγο, «σε μια αλληγορική αλλά προσωποποιημένη αναπαράσταση της Άλωσης της Πόλης, με φυσικό βιασμό του δεύτερου, που επέρχεται αφού αυτός προβάλει τη θηλυκή διάσταση του αρσενικού που αντιπροσωπεύει, ταυτιζόμενος με την Κωνσταντινούπολη»·[13] η δολοφονική αλυσίδα καθώς και η αλυσίδα των απροσδόκητων μεταμορφώσεων θα συνεχιστεί όταν με τη σειρά της η Αναστασία σκοτώνει τον γιο της Ρωμανό και στέφεται η ίδια Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, ενώ η Φωτεινή, αδελφή και υποκατάστατο της Αναστασίας, θα ολοκληρώσει αυτή την καθιέρωση, σκοτώνοντας την κόρη της Πουπέ, παιδί του βιασμού της Φωτεινής από τον Ισμαήλ, μέχρις ότου αυτή, αναγεννημένη και ταυτισμένη με τον μουσουλμάνο πατέρα της και φέροντας το νέο όνομα Aziza και εκγαλλισμένο Αζιζέ, αναγεννάται ως Μεσσίας για να φωνάξει στα αραβικά: «*Λια ιλιαχέ ιλ αλλάχ / Μουχάμεντ εν ρεσούλ αλλάχ*» (: *Δεν υπάρχει κανένας άλλος θεός παρά μονάχα ο Αλλάχ, ο Μωάμεθ είναι ο προφήτης του*· σ. 108). Ένα έργο τυπικά, κατά τη δική μας θεώρηση, «μεταμοντερνιστικό»,[14]

[10] Βλ. Δήμητρα Κονδυλάκη (επιμ.), «Παραστασιογραφία», στο Δημητριάδης, *Τόκος*, σ. 227-237: 227-230.

[11] Βλ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 11-12.

[12] Το οποίο έφερε σε πέρας σε γερμανόγλωσσο άρθρο του ο Βάλτερ Πούχνερ (Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis», σ. 167-181), ο οποίος και θα επανέλθει στην αναμενόμενη ελληνική μονογραφία του για τον Δημήτρη Δημητριάδη (Νεφέλη, Αθήνα 2022).

[13] Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής - Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 110.

[14] Που εμπίπτει ακριβώς στην περίοδο του «μεταμοντέρνου θεάτρου» (δεκαετία 1970 έως δεκαετία 1990), τα χαρακτηριστικά (λέξεις-κλειδιά) του οποίου αποτυπώνει ο Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* (μετ. Philippe-Henri Ledru), Arche, Paris 2002 [1999], σ. 32-33. Βλ. πιο αναλυτικά και πιο πρόσφατα (γενικότερα όσον αφορά τη «μεταμοντέρνα τέχνη» και σε αντιδιαστολή με τη «μοντέρνα τέχνη»), Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και Θεωρία ΙΙ. (Μετα)μοντέρνες διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 589-595.

παλίμψηστο, πολυεστιακό, αντι-μιμητικό, σε συνεχή ανακυκλούμενη φορά, με πλήθος ενυπάρχουσες διφυΐες (έμφυλες, φυλετικές, θρησκευτικές, γλωσσικές) σε ρόλους-προσωπεία, παρενδυτικά αθροίσματα απροσδιόριστων μεταβλητών, αρχίζοντας από το πορώδες πρόσωπο του Δαρείου Φερνάζη (ο ιστορικός Πέρσης βασιλιάς, ο αισχύλειος Πέρσης βασιλιάς, το είδωλο του βυζαντινού Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, ο Δαρείος ως υποκείμενο της νεοελληνικής ποιητικής εποποιίας του Φερνάζη στο φερώνυμο ποίημα του Κ. Καβάφη). Ένα έργο που μιλά για την ταυτότητα, την ετερότητα, την παράδοση, το φύλο, την οικογένεια, το έθνος, τη λογοτεχνία, τη θρησκεία, την ιστορία, την «ελληνικότητα», την «οθωμανικότητα», με μια θεατρική γλώσσα πυκνά διαλογική, έντεχνα κρυπτική και υπολογισμένα φυγόκεντρη, ώστε οι σκέψεις, οι συνειρμοί, τα ερωτήματα, οι απορίες να παραμένουν σε μια διαρκή, μετα-θεατρική, μετα-κριτική εκκρεμότητα, επιτακτική και ζωτική ως τέτοια για την ανίχνευση της μετα-αλήθειας πίσω από κάθε παγιωμένη βεβαιότητα.[15]

Είκοσι πέντε περίπου χρόνια μετά το έργο *Η αρχή της ζωής* (1995), στη σφοδρά αρνητική υποδοχή της παράστασης του οποίου θα επανέλθουμε αργότερα, ο Δημήτρης Δημητριάδης με το πιο σύντομο (τριάντα οχτώ σελίδες δακτυλόγραφο) έργο του *Ευλογία*, η ιδέα του οποίου γεννήθηκε το 2006 και το οποίο έλαβε την τελική του μορφή τον Νοέμβριο του 2019, επανέρχεται –με εν πολλοίς και πάλι ιδιοσυγκρασιακά μεταμοντερνιστική αλλά επ' ουδενί «μετα-δραματική» γραφή και προοπτική–[16] στην ιστορική μυθολογία της νεότερης Ελλάδας και τις μνημειωμένες αφηγήσεις της.[17] Αυτή τη φορά ο θεατρικός μίτος ξεκινά –και πάλι σε μια τεθλασμένη αν και ευκρινέστερα τώρα διακριτή πορεία– από την Ελληνική Επανάσταση για να περάσει στην Κατοχή και τον εμφύλιο διχασμό και να καταλήξει στη σύγχρονη Ελλάδα των μουσειακών εκθεμάτων και των επετειακών αφιερωμάτων, της βραχείας μνήμης και των επαναλαμβανόμενων λαθών. Από το σκοτάδι και το σκοτεινό, ρευστό ταυτοτικά «ψυγείο των νεκρών» του *Η αρχή της ζωής* μεταφερόμαστε εδώ σε έναν επίσης σκοτεινό –«*Νύχτα. Η αίθουσα φωτίζεται μόνο από το φως που μπαίνει απ' το παράθυρο*» (σ. 4)– και επίσης οντολογικά μεταιχμιακό, αλλά σαφώς πιο προσδιορισμένο χώρο μιας «ψηλοτάβανης αίθουσας» ενός σύγχρονου μουσείου. Ενός χώρου κατεξοχήν, κατά τη φουκωϊκή αντίληψη (1967), ετεροτοπικού, ενός χώρου «άλλου», που διαρρηγνύει και ταυτόχρονα διασταυρώνεται με τον κανονικό χώρο, αποκλεισμένου και ταυτόχρονα συμπεριληπτικού, ενός κόσμου εντός και ταυτόχρονα εκτός του κοινωνικού κόσμου.[18] Ενός ετεροτοπικού κατηγορικά χώρου που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, μπορεί να ταυτιστεί πιο ειδικά με την Εθνική Πινακοθήκη, όπου απόκειται ο πίνακας του Θεόδωρου Βρυζάκη «Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογών την σημαίαν της Επαναστάσεως» (1865): ο

[15] Βλ. καταρχήν το πολύ αναλυτικό και διαφωτιστικό (ως προς το έργο και την παράστασή του) κείμενο της συζήτησης του Στέφανου Λαζαρίδη με τον Δημήτρη Δημητριάδη, το οποίο με τον τίτλο «Η πρώτη παράσταση» συμπεριλήφθηκε στην έκδοση του *Η αρχή της ζωής*, σ. 111-176. Για την ανάλυση του έργου, πρβλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Δελφίνι, Αθήνα 1997 [Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2008], σ. 260-262· Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», σ. 103-104· Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis», σ. 180-181.

[16] Όπως παρακολουθεί κριτικά το «μεταδραματικό θέατρο», με βάση καταρχήν το «μοντέλο» του Hans-Thies Lehmann (βλ. παραπάνω), ο Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 246-317. Πρβλ. τον προβληματισμό «Μεταμοντέρνο, μεταδραματικό ή διευρυμένο δραματικό» της Σοφίας Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Από τον 18ο στον 21ο αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σ. 120-125.

[17] Από έναν συγγραφέα που τάσσεται (με τις δηλώσεις του και το έργο του) υπέρ της (σε όλη την γκάμα των παραλλαγών της) «δραματουργίας», υπέρ του «θεατρικού κειμένου» και της δημιουργικής (και όχι ανατρεπτικής και αποδομητικής) σχέσης μεταξύ δραματουργίας και σκηνοθεσίας. Βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Δημητριάδης, «Δραματουργία και σκηνοθεσία», *Lifo*, 3 Μαρτίου 2020, https://www.lifo.gr/stiles/dramatoyrgia-kai-skinothesia-toy-dimitri-dimitriadi [22/6/2022].

[18] Βλ. αναλυτικά για την εννοιολογική μεταφορά και ισχύ της «ετεροτοπίας» στο θέατρο, Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας ΙΙ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 119-152.

πίνακας που εμψυχώνει κυριολεκτικά με τη θεματική και τα εικαστικά σημεία του τον δραματικό κόσμο του Δημητριάδη, σε μια ταυτόχρονα διακαλλιτεχνική-διασημειωτική και αντισυμμετρική-αντιμιμητική (ανα)παράσταση.

Οι ταυτότητες των δραματικών προσώπων είναι εδώ οριοθετημένες, αμετάβλητες, απεξαρτημένες από διαπροσωπικές και οικογενειακές σχέσεις, χωρίς τις αλληλοπεριχωρήσεις και τις συνεχείς ανατροπές του προηγούμενου έργου, σε πρόσθετη αντιδιαστολή επίσης με το οποίο το νεότερο έργο ακολουθεί μια σαφώς πιο γραμμική και εξελικτική δραματική φορά, με διαχείριση της αυξανόμενης αγωνίας και βίας, με διαδοχικές κλιμακώσεις, τελική κορύφωση και κλειστό τέλος: Δύο ανώνυμοι Θεατές Α΄ και Β΄ διαρρηγνύουν το παράθυρο του μουσείου και εισβάλλουν εκεί για να ανακρίνουν βάναυσα την ανώνυμη Θεατρίνα, που έχουν απαγάγει μετά την παράστασή της και την εκφορά κάποιας ακατανόμαστης φράσης, την οποία η Θεατρίνα πιέζεται επί ματαίω να επαναλάβει και η οποία δεν εντοπίζεται ούτε προσδιορίζεται μέχρι τέλους. Στην κακοποιητική διαδικασία παρεμβαίνουν κάποια στιγμή ο επώνυμος Παλαιών Πατρών Γερμανός και δέκα –ανώνυμοι αρχικά αλλά ονοματισμένοι στη συνέχεια– Αγωνιστές, που αποσπώνται και ενσαρκώνονται μέσα από τον αναρτημένο πίνακα-έκθεμα του Θεόδωρου Βρυζάκη. Η αρχική διάκριση ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα, τη μυθοπλασία και την ιστορία, και η αρχικά κατανοητική διάθεση του ιεράρχη και των αγωνιστών απέναντι στην κακοποιούμενη Θεατρίνα θα οδηγήσει σταδιακά σε μια συνταύτιση όλων των ανδρών –των σύγχρονων και των παρελθοντικών, των κοσμικών, των λαϊκών και των κληρικών, των πραγματικών, των θεατρικών και των εικαστικών– απέναντι στην απειλητική φράση της Θεατρίνας, που θα συνεχίσει να ανακρίνεται βάναυσα, έως ότου δολοφονηθεί, με έσχατο φονικό όργανο ανασκολοπισμού το ίδιο το λάβαρο της Επανάστασης και υπό τη συνοδεία κλέφτικων τραγουδιών. Μετά τις αλλεπάλληλες προσπάθειες του ιερέα να αναστήσει τη νεκρή, υπό τη συνοδεία δημοτικών τραγουδιών του Χάρου και του Κάτω Κόσμου, και την αποχώρηση των δύο θεατών με το πτώμα της «πολύ γνωστής» Θεατρίνας, η ιστορία θα επαναληφθεί, με τους Αγωνιστές να στρέφουν τώρα το μένος τους απέναντι στον ιεράρχη, που βεβήλωσε με τη στάση του την ανδρική-πατριωτική τιμή των ιδίων και το σεπτό λάβαρο. Ο Πατριάρχης δολοφονείται με αντίστοιχο τρόπο όπως η Θεατρίνα, για να ακολουθήσουν οι διαδοχικές αυτοκτονίες και αλληλοκτονίες του Θοδωρή, του Λιάκου, του Μανώλη, του Σταυράκη, του Μίχαλου, του Πανάγου, του Αρίστου, του Λουκά, του Πιστόλα, του Βλάση. Το μουσείο της εθνικής ιστορικής μνήμης βρίθει από επώνυμα και ανώνυμα πτώματα, η τέχνη απογυμνώνεται από το υλικό και ιδεολογικό περιεχόμενό της, αδύναμη να επιβιώσει ή να διασώσει, η θεατρική-εθνική σκηνή εκκενώνεται και οι μόνοι που επιζούν είναι εν τέλει οι θεατές-πολίτες, ένας ανώνυμος και παθητικός Χορός, που θα συνεχίσει τη ζωή του εκτός θεάτρου και εκτός ετεροτοπιών, μέσα στον «κανονικότατο» δυστοπικό χωροχρόνο της ελληνικής πραγματικότητας, όπου θα γράφονται, θα παίζονται και θα παρακολουθούνται εσαεί νέες «τραγωδίες», με «ωραία» φόρμα και γλώσσα και «τερατώδες» περιεχόμενο.[19]

Η «πολύ γνωστή» Θεατρίνα, από την οποία οι βασανιστές επιδιώκουν μέχρις εσχάτων και επί ματαίω τη «δήλωση» δεν κατονομάζεται, το προτασσόμενο ωστόσο motto με το επιμνημόσυνο αφιέρωμα και αργότερα επιτύμβιο επίγραμμα του Άγγελου Σικελιανού (σ. 3),[20] ο βάναυσος θεατρικός θάνατος της Θεατρίνας και η σύνδεσή της με τη Μομίνα Βέρι από το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Λουίτζι Πιραντέλο (1930) –από όπου μάλιστα εκφωνεί αποσπάσματα από τον κεντρικό ρόλο στο

[19] Πρβλ. Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας*, σ. 159-160: «Το εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι ότι για την παρουσίαση αυτής της φρίκης [στο σύγχρονο θέατρο] χρησιμοποιείται ο ωραίος τρόπος, η ωραία φόρμα, η ποίηση και η ωραία γλώσσα: η ποίηση δείχνει το αποτρόπαιο, την ομορφιά, όχι την κλασική, αλλά την τρομερή ομορφιά, τον "ωραίο τρόμο". Το τερατώδες γίνεται τέχνη και έτσι αντιλαμβανόμαστε την έννοια της κάθαρσης. Αυτό είναι σίγουρα ένα από τα παράδοξα του σύγχρονου θεάτρου».

[20] «*Μνήσθητι Κύριε: για την ώρα που η λεπίδα τού φονιά άστραψε / κι όλος ο θεός τής Τραγωδίας εφάνη. / Μνήσθητι Κύριε: για την ώρα που, άξαφνα, και οι εννιά αδελφές έσκυψαν να τής βάλουνε των αιώνων το στεφάνι*».

εγκιβωτισμένο αφήγημα *Λεονόρα αντίο* και πάλι του Πιραντέλο (1910)– παραπέμπουν εμμέσως πλην σαφώς στην ηθοποιό Ελένη Παπαδάκη και τη δολοφονία της στα Δεκεμβριανά του 1944. Η Παπαδάκη μπορεί να μην πρόλαβε ενδεχομένως να παίξει στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Πιραντέλο (που σκηνοθέτησε το 1961 ο Δημήτρης Μυράτ), ωστόσο συνέδεσε την καριέρα της μαζί του: αρχικά παίζοντας ως μαθήτρια της Δραματικής Σχολής του Ελληνικού Ωδείου το 1924, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Σπύρου Μελά, την κυρία Σιρέλλι στο *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*· κατόπιν ξεκινώντας θριαμβευτικά τις επαγγελματικές εμφανίσεις της στο Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά το 1925 ως Προγονή στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* και, τέλος, απογειώνοντας τον ρόλο της Ερσίλια Ντρέι (και την πιραντελική αισθητική) στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, που ανέβηκε τον Μάιο του 1935 στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, και επαναλήφθηκε στην πρώτη περιοδεία του Βασιλικού Θεάτρου στο εξωτερικό (Αλεξάνδρεια και Κάιρο) τον Μάρτιο του 1939.[21] Μια αναγνωρισμένη ως «πιραντελική ηθοποιός», που κυριαρχεί στον Μεσοπόλεμο, ζει και βασιλεύει στην Κατοχή και δολοφονείται λίγο μετά τη λήξη του Πολέμου, η δημητριαδική περσόνα της οποίας διασυνδέει την κατοχική περίοδο και τη μετεμφυλιακή παράσταση του 1961 (με την εμβληματική μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, στον οποίο αφιερώνεται η *Ευλογία*, σ. 2) με την Επταετία και τις ανακριτικές και λογοκριτικές πρακτικές της, για να φτάσει μέχρι τη σύγχρονη παράσταση του *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* το 2018-2019, σε μετάφραση-διασκευή-σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου, η οποία παιζόταν με μεγάλη επιτυχία στο Εθνικό Θέατρο για δύο συνεχείς χρονιές, την εποχή που ολοκληρωνόταν σταδιακά η *Ευλογία*,[22] και η οποία ήταν επίσης ένας φόρος τιμής στον Μάνο Χατζιδάκι της πιραντελικής παράστασης του 1961. Την ίδια στιγμή, η δημητριαδική Θεατρίνα, ως καταρχήν Μομίνα –η μία από τις δύο αδελφές στο αφήγημα *Λεονόρα αντίο*, που παντρεύεται τον αξιωματικό Ενρίκο Βέρι, ο οποίος την κλειδώνει στο σπίτι και τη βασανίζει με τη νοσηρή του ζήλια, ώσπου η Μομίνα πεθαίνει από τις κακουχίες–, διαστέλλεται για να συμπεριλάβει, μέσω της αδελφής της Τοτίνα, που γίνεται primadonna της όπερας, πολύ περισσότερους ρόλους βασανισμένων ηρωίδων και γυναικών: «Είναι εκείνη και δεν είναι εκείνη. Σήμερα είναι η Λεονόρα [βλ. *Τροβατόρε* του Βέρντι], αύριο η Τραβιάτα [βλ. *Τραβιάτα* του Βέρντι], μεθαύριο η Κάρμεν [βλ. *Κάρμεν* του Μπυζέ] ή η Μιμή [βλ. *Λα Μποέμ* του Πουτσίνι]... Όλες οι γυναίκες σε μία μονάχα, που ανασαίνουνε, αγαπιούνται και κλαίνε... Όλες οι ζωές και όλοι οι θάνατοι, οι πιο όμορφες, οι πιο μεγάλες κι οι πιο θλιβερές ζωές... Να το θέατρο...» (σ. 23).

Η πολυσυζητημένη «αλήθεια» σχετικά με την αμφιλεγόμενη πολιτεία, τη θεατρική ιδιοφυΐα και τη σκοτεινή ως προς τα κίνητρα και τους ηθικούς αυτουργούς της δολοφονίας της Ελένης Παπαδάκη[23] διασταυρώνεται στο έργο του Δημητριάδη με έναν άλλο, πολύ πιο ισχυρό, πολύ πιο καθολικευμένο και παγιωμένο «μύθο», εκείνον που ήθελε να συνδεθεί επί μακρόν σε μια διπλή ευτυχή συγκυρία η θρησκευτική εορτή του Ευαγγελισμού στις 25 Μαρτίου με την κήρυξη της Επανάστασης και την ευλογία του λαβάρου της από τον Παλαιών Πατρών Γερμανό στην Αγία Λάβρα την ίδια ημέρα το 1821,[24] όπως και εκείνον που ήθελε αυτή η κήρυξη και όλη η Επανάσταση να

[21] Εργοβιογραφικά στοιχεία της Ελένης Παπαδάκη, βλ. Μαρίνος Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο θέατρο*, Βασδέκης, Αθήνα 1984, σ. 82-83· Πολύβιος Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 9-11.·

[22] Μετά το τέλος του έργου ο συγγραφέας καταγράφει: «25-26.9/7-8.10.2018/25-26.2.2019/31.10-1.11.2019».

[23] Πρβλ. Θανάσης Αγάθος, «Ακροβατώντας στα σύνορα μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας: από τη βιογραφία *Ελένη Παπαδάκη* του Πολύβιου Μαρσάν στο μυθιστόρημα *Η γυναίκα που πέθανε δύο φορές* του Μάνου Ελευθερίου», στο Κωνσταντίνος Μπόμπας (επιμ.), *Από το ένα στο άλλο σύνορο. Τάσεις φυγής, λύσεις συνέχειας στον νεοελληνικό κόσμο: Νεοελληνικά θέματα στις γαλλόφωνες χώρες*, Γαβριηλίδης-Septentrion, Αθήνα-Lille 2009, σ. 380-391.

[24] Για τις πολλαπλές εστίες προετοιμασίας και έκρηξης της Επανάστασης, χωρίς αναφορά στον Παλαιών Πατρών Γερμανό και την Αγία Λάβρα, βλ. εντελώς ενδεικτικά τα μελετήματα των Μαρίας Ευθυμίου, «Κεντρικές πτυχές της Επανάστασης του 1821» και Ηλία Κολοβού, «Η έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας», στον τόμο *Η Επανάσταση του 1821. Έντεκα ιστορικοί ιχνηλατούν την*

έχουν γίνει σε συνθήκες πλήρους πατριωτικής ομοψυχίας και αγωνιστικής αλληλεγγύης, παραδίδοντας «στην περιοχή τής εθνικής μυθολογίας, των αγίων και ηρώων τού λαού» «αιώνια σύμβολα, αθάνατες μορφές, μεγαλειώδη παραδείγματα προς μίμηση, υποδείγματα λεβεντιάς και αυτοθυσίας, ακραιφνούς και απαράδοτου πατριωτισμού», όπως λέει κάποια στιγμή ο Παλαιών Πατρών Γερμανός του Δημητριάδη (σ. 14). Ένας παγιωμένος επί μακρόν, ήδη από την πρώτη μετεπαναστατική περίοδο, «θρύλος», με εξαιρετική συμβολική σημασία για τους απελεύθερους Νεοέλληνες,[25] συναντάται με ένα υπό διαμόρφωση, πιο πρόσφατο και ακόμη αμφιλεγόμενο συλλογικό αφήγημα για τη δράση της Παπαδάκη και το πλαίσιο της δολοφονίας της,[26] σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας, όπου ο διχασμός καραδοκούσε πριν από και μετά το τέλος της καθεμιάς Απελευθέρωσης.

> Η προκλητική απομυθοποίηση του ιστορικού συμβόλου εκφράζει την καλλιτεχνική βούληση του συγγραφέα και είναι μέρος της στρατηγικής του «ζωτικού βιασμού» των παραδομένων εθνικών αφηγήσεων, οι οποίες αποτελούν για την καλλιτεχνική βούληση και τον νεοελληνικό πολιτισμικό βίο ένα είδος νεκρικής κλίνης (ψυγείο), η οποία μπορεί να ξαναποκτήσει τη λειτουργικότητά της ως τόπος ζωής μόνο με δραστικές επεμβάσεις στις μυθοποιητικές αναπαραστάσεις της εθνικής «μυθιστορίας».

Η παραπάνω ιδεολογική στρατηγική –όπως την αποτυπώνει ο Βάλτερ Πούχνερ με βάση το *Η αρχή της ζωής*[27] και την έχει υποστηρίξει συστηματικά με όλο το έργο του ο Δημητριάδης– μπορεί να αφομοιωθεί καλύτερα και να λειτουργήσει ενδεχομένως αποτελεσματικότερα ως προς την κοινωνιοκριτική λειτουργία της όταν τα σύμβολα είναι απομακρυσμένα στον χώρο και τον χρόνο (βλ. τα κατεξοχήν αρχαιόθεμα έργα του Δημητριάδη) ή διαθλασμένα και λανθάνοντα στα μυθοπλαστικά συμφραζόμενα, πρόσωπα και γεγονότα (βλ. πολύ ενδεικτικά *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* ή *Τόκος*). Όταν η απομυθοποίηση στοχεύει ευθέως και ρητά τρέχοντα σύμβολα του συλλογικού φαντασιακού, η κάμψη των συναισθηματικών αναστολών και η εξασφάλιση της ιδεολογικής διαθεσιμότητας του αποδέκτη (είτε καλλιτέχνης είτε θεατής είναι αυτός) δεν είναι ούτε αυτονόητη ούτε εύκολη ή αναμενόμενη, τουλάχιστον βραχυπρόθεσμα και σε συγχρονικό επίπεδο. Η *Αρχή της ζωής*, όταν παίχτηκε στο Θέατρο «Αμόρε» τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 1995, δέχτηκε σφοδρές αντιδράσεις εκ μέρους του κοινού και της θεατρικής κριτικής τόσο για την ιερόσυλη προσέγγιση της Άλωσης του Βυζαντίου όσο και για την πρωτοποριακή αισθητική του έργου και της παράστασης, χωρίς να είναι διακριτό πάντα ποιο από τα δύο παραπάνω επιχειρήματα (το ιδεολογικό και το

πορεία του Αγώνα, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Αθήνα 2021, αντίστοιχα, σ. 35-97 (ιδίως σ. 54-57) και σ. 195-208 (ιδίως σ. 196-201). Πρβλ. το εύγλωττο άρθρο του Χρήστου Κάτσικα, «25η Μαρτίου 1821: Μια μέρα... που δεν συνέβη τίποτε», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 23 Μαρτίου 2021, https://www.efsyn.gr/node/286740 [22/6/2022], όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται: «Η διάδοση του θρύλου αυτού βοηθήθηκε από τη ζωγραφική σύνθεση "Ο Μητροπολίτης Π. Π. Γερμανός υψώνει τη σημαία της Ελευθερίας", που είναι φανταστική, και φιλοτεχνήθηκε το 1851 από τον Βρυζάκη ο οποίος είχε φιλοτεχνήσει πολλά χρόνια νωρίτερα και τη λεγόμενη προσωπογραφία του Όθωνα και έκανε ανώτερες σπουδές στο Μόναχο, καθώς πήρε μια μεγάλη υποτροφία από τη Βαυαρική κυβέρνηση».

[25] Η κήρυξη της Επανάστασης από τον Παλαιών Πατρών Γερμανό στην Αγία Λάβρα διδασκόταν ως γεγονός στα ελληνικά σχολεία μέχρι το 1982. Βλ. Χάρης Αθανασιάδης, *Τα αποσυρθέντα βιβλία. Έθνος και Ιστορία στην Ελλάδα, 1858-2008*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα [2]2015, σ. 70.

[26] Βλ. τη μεγάλη δημόσια συζήτηση και αντιπαράθεση που προκάλεσε τον Οκτώβριο του 2019 (όταν περίπου ολοκληρώνεται η *Ευλογία*) η μετονομασία της σκηνής του Ισογείου του Θεάτρου Ρεξ σε Σκηνή «Ελένη Παπαδάκη» από τον νέο τότε Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου. Παρά την αποπομπή του Δημήτρη Λιγνάδη από τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή τον Φεβρουάριο 2021, η σκηνή διατηρεί μέχρι σήμερα το νέο όνομά της.

[27] Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis», σ. 181.

αισθητικό) ήταν το πρόσχημα και ποιο η αιτία.[28] Παρά τη θορυβώδη δεξίωσή του και την έκδοσή του την ίδια χρονιά, το έργο δεν έχει παιχθεί έκτοτε σε κανονική παράσταση σε άλλη σκηνή, εκτός από ένα αναλόγιο το οποίο έγινε στη Γαλλία τον Απρίλιο του 2010 (με γαλλικό τίτλο του έργου: *Les Remplaçantes*), στο πλαίσιο του αφιερώματος του Théâtre Odéon στον Έλληνα συγγραφέα, και αναμεταδόθηκε από το γαλλικό ραδιόφωνο (France Culture).[29]

Η πολύ πιο πρόσφατη *Ευλογία* διαβάστηκε σε περιορισμένο κύκλο, πάλι υπό τη μορφή αναλογίου, από τη Ρούλα Πατεράκη στις 27 Ιουλίου 2019, στο νεοσύστατο τότε φεστιβάλ Animart στην Ύδρα, στην ιστορική οικία του Λάζαρου Κουντουριώτη. Από το φθινόπωρο του 2019 και μέχρι τους πρώτους μήνες του 2020 υπήρχε –διά ζώσης και διαδικτυακή– φημολογία ότι το έργο θα ανέβαινε στο Εθνικό Θέατρο το 2021 σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά,[30] ο οποίος είχε ήδη σκηνοθετήσει –με απήχηση στο ευρύ κοινό και στην κριτική– τον *Κυκλισμό του Τετραγώνου* στη Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, για το αφιέρωμα στον Δημητριάδη (Οκτώβριος 2013), και το έργο *Φαέθων* στο «Θέατρο της Οδού Κυκλάδων» (2015). Η προοπτική της παράστασης της *Ευλογίας* ματαιώνεται –εν μέσω πανδημίας– το καλοκαίρι του 2020, όπως αντίστοιχα δεν προχώρησαν και ορισμένες άλλες προτάσεις παράστασης του έργου σε άλλα θεατρικά πλαίσια. Ανεξάρτητα από τους ακριβείς λόγους αυτού του (συγκυριακού ή συνειδητού) αποκλεισμού, γεγονός είναι ότι συμπερίληψη της *Ευλογίας* σε ένα επετειακό κοινωνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο εορτασμού της Επανάστασης, που εκ των πραγμάτων ευνοεί την πιο εντατική και συστηματική επιτελεστικότητα του εθνικο-κρατικού αφηγήματος σίγουρα δεν ενδείκνυτο να βοηθήσει στη νηφάλια δημόσια πρόσληψη και εκτίμηση ενός έργου που ο Βάλτερ Πούχνερ το 2020 κατατάσσει στον Επίλογο του βιβλίου του για *Το 1821 και το Θέατρο* ανάμεσα στα σύγχρονα δείγματα της «ζωογονητικής αποδόμησης μιας αισθητικά "νεκρής" πλέον παράδοσης, χωρίς να αποσιωπηθεί ή να αλλάξει το ίδιο το ιστορικό γεγονός, στην περιπλοκότητα και την αντιφατικότητά του, που επιτρέπει και προκαλεί μύριες εκδοχές ερμηνείας».[31]

Η προβολή της ζοφερής δυστοπίας της ελληνικής ιστορίας, που αποκαλύπτεται πίσω και μπροστά από τον οξύμωρο τίτλο *Ευλογία* και την –δραματικά και σκηνικά κυρίαρχη– εξιδανικευτική επιφάνεια του πίνακα του Βρυζάκη (ωμή και διαδοχική βία, κλιμακούμενος απανθρωπισμός, απροκάλυπτος αντικληρισμός, βλάσφημος λόγος, κυριολεκτικός ανασκολοπισμός επώνυμων ή εύκολα διακριτών ιστορικών προσώπων, συνεχείς διαψεύσεις, προδοσίες και ματαιώσεις, αδιέξοδο πτωτικό τέλος, κι όλα τα παραπάνω ενταγμένα, ειρωνικά και γκροτέσκα, σε μια αρκετά «τυπική» δομή ενός οιονεί πατριωτικού δράματος, περιστοιχισμένου από δημοτικά τραγούδια και υψιπετείς εξαγγελίες), χρειάζεται αρκετό ακόμη χρόνο ώστε να λειτουργήσει ως προς τον δυνάμει στόχο της: να αναδείξει, μέσω της ανηλεούς υπερβολής της, το κεκαλυμμένο ή απροκάλυπτο παθογόνο παρελθόν και παρόν, να κλονίσει τις εφησυχασμένες βεβαιότητες και τις ληθαργικές αλήθειες και, ως εκ τούτου, είτε να ανοίξει ένα μικρό παραθυράκι, μέσα από την «κριτική επεξεργασία του γίγνεσθαι», προς ένα καλύτερο μέλλον είτε –έστω– να προσφέρει προνοητικά ένα «αντίδοτο για να περιοριστεί κάπως η βαναυσότητα του απρόοπτου».[32]

---

[28] Για τις έντονες αντιδράσεις της κριτικής απέναντι στο έργο και την παράστασή του, βλ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη. Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 21-27. Βλ. πιο αναλυτικά, με επισκόπηση της κριτικογραφίας, Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis», σ. 181-182.

[29] Κονδυλάκη, «Παραστασιογραφία», σ. 229-230.

[30] Βλ. Βασίλης Μπουζιώτης, «Ο Καραντζάς ανεβάζει την *Ευλογία* του Δημήτρη Δημητριάδη στο Εθνικό Θέατρο», *enikos.gr*, 19 Νοεμβρίου 2019, https://www.enikos.gr/mpouz/o-karantzas-anevasei-tin-evlogia-tou-dimitri-dimitriadi-sto-ethni/1343942/ [22/6/2022] και την Κατερίνα Ι. Ανέστη, «Ο συγγραφέας Δημήτρης Δημητριάδης στο iefimerida: Ο κορωνοϊός εκμηδένισε δύο πράγματα, τον ΣΥΡΙΖΑ και την Εκκλησία», *iefimerida*, 7 Απριλίου 2020, https://www.iefimerida.gr/ellada/dimitris-dimitriadis-koronoios-ekklisia-syriza [22/6/2022].

[31] Βάλτερ Πούχνερ, *Το 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 477.

[32] Πρβλ. τη «Συνέντευξη του Βάλτερ Πούχνερ στον Ισίδωρο Ιντζέμπελη», *Διάστιχο*, 1 Νοεμβρίου 2021, https://

diastixo.gr/sinentefxeis/xenoi/17178-walter-puchner [22/6/2022], με αφορμή την έκδοση του βιβλίου *Το 1821 και το Θέατρο* (*ό.π.*), συνέντευξη η οποία κλείνει με την εξής ερωταπάντηση: «[Ι.Ι.] Γράφετε: "Χωρίς τον αναστοχασμό του παρελθόντος δεν υπάρχει συγκροτημένο όραμα για το μέλλον". Μπορείτε να το σχολιάσετε; - [Β.Π.] Αυτό ισχύει, νομίζω, σε πολλά επίπεδα. Από την κριτική επεξεργασία του γίγνεσθαι μιας κατάστασης εξαρτάται και η πραγματοποιήσιμη προοπτική μιας ουτοπίας (με τη θετική έννοια). Ο σημερινός κόσμος έχει έλλειψη ουτοπιών. Ή, πιο απλά: Η γνώση του παρελθόντος είναι το μόνο αντίδοτο που μπορεί να περιορίζει κάπως τη βαναυσότητα του απρόοπτου. Χωρίς παρελθόν δεν υπάρχει και μέλλον. Και ο ελληνισμός έχει μεγάλο παρελθόν».

"Βίβα λα λιμπερτά!" Χρύσα Σπηλιώτη *Ο γιος μου Νικόλαος Μάντζαρος*

Κωνσταντίνα Ζηροπούλου
cziropoulou@upatras.gr

Abstract

The present paper focuses on Chrysa Spilioti's monologue *My Son, Nikolaos Mantzaros* (2017), which sheds light on unknown aspects of the life and work of Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros (1795-1872), a pioneering composer, best-known for composing the Greek national anthem. The paper demonstrates how the narrative, delivered as a monologue by the composer's mother and focusing on the microcosm of the family, foregrounds certain historical voices as well as attesting to the various sociopolitical and constitutional changes in the Ionian islands, historical developments anticipating the Greek War of Revolution, and the contribution of Ionian intellectuals to the Revolution. At the same time, the paper makes explicit how the national demand for freedom and the event of the Revolution are ingeniously transcribed from the level of collective history to the level of individual history through the composer's mother and her own rebellion against the oppressive patriarchal regime. I argue that Spilioti does not employ history in order to debunk or demystify heroic figures but rather uses it as a field wherein her principal dramatic questions regarding all forms of violence and the relations between oppressor and oppressed, victimizer and victim, men and women, are registered. In the context of this monologue, these dramatic questions can be further extended to the level of collective and individual history insofar as the right to rebellion and freedom may be a national, collective, or individual and specifically female issue, under the dramatist's perspective.

Ο μονόλογος της Χρύσας Σπηλιώτη, *Ο γιος μου Νικόλαος Μάντζαρος*, ανέβηκε για πρώτη φορά στο Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας το 2017 και ακολούθησαν παραστάσεις του στον πολυχώρο Vault, στο πλαίσιο ενός θεατρικού εγχειρήματος των Δημήτρη Καρατζιά και Μάνου Αντωνιάδη με τίτλο *Ο γιος μου…*, εμπνευσμένου από τη ζωή και το έργο σημαντικών ιστορικών προσωπικοτήτων,[1] υπό την οπτική του προσώπου της Μητέρας ως κεντρικού αφηγητή. Φορέας της αφήγησης στο έργο της Σπηλιώτη είναι η Ρεγγίνα Τουρίνι-Μάντζαρου, μητέρα του Νικολάου Μάντζαρου, η οποία αποτελεί μέρος του μυθοπλαστικού κόσμου του κειμένου, μετέχει στην αναπαράσταση γεγονότων της ζωής της, όπως και του γιου της, ενώ ταυτόχρονα σχολιάζει τη δράση, τους χαρακτήρες αλλά και την ίδια την αφήγησή της, υπονομεύοντας τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση.[2] Την εξαιρετικά επιτυχημένη διαδρομή της παράστασης του έργου,[3] σε σκηνοθεσία Αυγουστίνου Ρεμούνδου, με τη Σπηλιώτη στον ρόλο της μητέρας του Μάντζαρου, διέκοψε βίαια ο θάνατος της συγγραφέως στην πυρκαγιά στο Μάτι το καλοκαίρι του 2018.

Στο άρθρο αυτό διερευνάται η σχέση του έργου με το ιστορικοκοινωνικό του πλαίσιο ως προς τον χρόνο αναφοράς και συγγραφής του, η σχέση της δραματικής υπόθεσης με τη δράση ιστορικών προσώπων και γεγονότων, όπως υπαγορεύονται απο ιστορικές πηγές, τα στοιχεία μυθοπλασίας που μεταγγίζονται σε αυτήν, οι δραματουργικοί τρόποι με τους οποίους ιστορικά και μυθοπλαστικά στοιχεία συμφύρονται, καθώς και η ιδεολογική στόχευση που εξυπηρετεί ο συγκεκριμένος τρόπος διαχείρισης της ιστορίας στο πλαίσιο της δραματικής κατασκευής.

Καρπός συστηματικής ιστορικής έρευνας, ο μονόλογος φωτίζει άγνωστες πτυχές της εργοβιογραφίας του Νικολάου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872), η προσφορά του οποίου στο ευρύ κοινό –αλλά έως πρότινος και στην επιστημονική βιβλιογραφία– είχε περιοριστεί στη μελοποίηση του ελληνικού Εθνικού Ύμνου, παρά το γεγονός ότι το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του αιώνιου dilettante υπήρξε σπουδαίο και μάλλον πρωτοπόρο για την εποχή του.[4] Η αφήγηση γύρω από τον μικρόκοσμο της οικογένειας του συνθέτη συνυφαίνεται με ιστορικά στοιχεία γύρω από την αλληλοδιαδοχή των δυτικών κατακτητών, την πνευματική κίνηση, τις κοινωνικές δομές, τα ήθη και τη νοοτροπία των Κερκυραίων της εποχής, αλλά και γενικότερα τη σημαντική συμβολή των Επτανησίων τόσο στην προετοιμασία όσο και κατά τη διάρκεια του απελευθερωτικού αγώνα στην κυρίως Ελλάδα. Έτσι, διασφαλίζεται ένα πρώτο ιστορικοφανές πλαίσιο, το οποίο λειτουργεί ως πεδίο ανάπτυξης της πλοκής, σκιαγράφησης ιστορικά υπαρκτών αλλά και μη υπαρκτών δραματικών προσώπων, καθώς και των μεταξύ τους σχέσεων. Προοδευτικά, η δραματική κατασκευή της προσωπικής ιστορίας της μητέρας του Μάντζαρου αλλά και στοιχεία της βιογραφίας του ίδιου του καλλιτέχνη διαπλέκονται με τη συλλογική ιστορία, ανακινώντας ζητήματα και προβληματισμούς

[1] Τα έργα που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο αυτό ήταν βασισμένα στις βιογραφίες των: Νικολάου Μάντζαρου, Ανδρέα Συγγρού, Διονύσιου Σολωμού, Γιάννη Ψυχάρη, Μεγάλου Αλεξάνδρου, Μακρυγιάννη και Κωνσταντίνου Καβάφη.

[2] Πρόκειται δηλαδή για το είδος του φανερού (overt) αφηγητή, όπως ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Seymour Chatman. Τον ίδιο όρο είχε χρησιμοποιήσει και ο Gerard Genette, δίνοντας έμφαση στην εποπτική και σκηνοθετική λειτουργία του φανερού αφηγητή ως προς τον τρόπο εσωτερικής οργάνωσης της ίδιας της αφήγησης. Βλ. Gerard Genette, «Discours du récit», *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, σ. 262-263.

[3] Για την κριτικογραφία της παράστασης, βλ. ενδεικτικά: Λέανδρος Πολενάκης, «"Μακτούμπ" στο Αλεξάνδρεια, *Ο γιος μου* στο "Vault"», εφημ. *Η Αυγή*, 11 Δεκεμβρίου 2017· Δημήτρης Τσατσούλης, «Νεοελληνικοί Μονόλογοι - Καθηλωτικές ερμηνείες», εφημ. *Ημεροδρόμος*, 21 Δεκεμβρίου 2017· Ζωή Τόλη, «Κριτική Θεάτρου - *Ο γιος μου Νικόλαος Μάντζαρος*», *Enetpress*, 5 Δεκεμβρίου 2017, https://m5.gs/clhNOE [15/6/2022].

[4] Μέχρι πρότινος υπήρχαν σημαντικά ερευνητικά κενά γύρω από τη βιογραφία, αλλά και το σπουδαίο από μουσικολογικής άποψης έργο του Νικόλαου Μάντζαρου. Για το θέμα αυτό βλ. σχετικά: Χάρης Ξανθουδάκης, «Μάντζαρου τύχαι», *Πόρφυρας* 75 (1995), σ. 24-34· Costas Kardamis, «From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer», *Nineteenth-Century Music Review* 8(1) (2011), σ. 101. Σημαντική για την επιστημονική έρευνα είναι η συμβολή του Κώστα Καρδάμη με τη μονογραφία του για τον Μάντζαρο. Βλ. Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto, Αθήνα 2015.

παρόμοιους με αυτούς που διατρέχουν το σύνολο της δραματουργίας της συγγραφέως. Τα ζητήματα αυτά σχετίζονται κυρίως με την έννοια της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας από κάθε είδους καταπιεστικό ζυγό, αλλά και ειδικότερα με το αίτημα της ελευθερίας υπό την οπτική της εθνικής απελευθέρωσης και της γυναικείας χειραφέτησης.[5] Χωρίς πρόθεση ερμηνευτική, απομυθοποιητική, παρωδιακή ή αφηρωοποίησης –για να αναφέρω μερικές μόνο από τις συνηθέστερες χρήσεις της ιστορίας στη σύγχρονη δραματουργία–, το ιστορικό παρελθόν και η δραματουργική του ανάπλαση ενδιαφέρει τη συγγραφέα, κυρίως, ως δεξαμενή υλικού, κατάλληλου για την πραγμάτευση θεμάτων που παραμένουν ανοικτά μέσα στον χρόνο τόσο σε επίπεδο συλλογικής όσο και ατομικής ιστορίας.

Σε αυτή την «εκ νεκρών» αφήγηση της μητέρας[6] το εθνικό αίτημα για ελευθερία και το γεγονός της Ελληνικής Επανάστασης από το επίπεδο της συλλογικής ιστορίας μεταγράφεται ευφυώς από τη συγγραφέα στο επίπεδο της ατομικής ιστορίας της Ρεγγίνας και της παράλληλης προσωπικής της επανάστασης απέναντι στο καταπιεστικό πατριαρχικό πλαίσιο, το οποίο και υπερβαίνει με τον τρόπο που διαπαιδαγωγεί τον γιο της, Νικόλαο Μάντζαρο. Κατά την αφήγηση της Ρεγγίνας διαπιστώνονται «φωνές» της ιστορίας και παρατίθενται τεκμήρια μιας διαρκούς περιπέτειας στην αναζήτηση και τη διεκδίκηση της ελευθερίας μιας χώρας, μιας γυναίκας ή ενός παιδιού (εδώ ο Μάντζαρος επιχειρεί να αποδεσμευτεί από το καταπιεστικό περιβάλλον της οικογένειας και της κοινωνικής του τάξης), παραπέμποντας αντίστοιχα σε κάθε άτομο ή ομάδα που καταπιέζεται, στερούμενη το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης και της επιλογής. Κάτω από το πρίσμα αυτό το έργο συνομιλεί, άλλωστε, με άλλα έργα της συγγραφέως, με κοινό χαρακτηριστικό τους την αδυναμία των δραματικών προσώπων να ζήσουν ελεύθερα εξαιτίας μιας δυσχερούς συνθήκης, η οποία απορρέει άλλοτε από τους περιορισμούς του φύλου και της οικογένειάς τους (*Ποιος ανακάλυψε την Αμερική)* και άλλοτε από την εθνική τους ταυτότητα (*Φωτιά και νερό*) ή την οικονομική εξαθλίωση (*Ποιος κοιμάται απόψε*).

Ως προς την ειδικότερη συνθήκη των Επτανήσιων, η οποία τροφοδοτεί τον ιδεολογικό πυρήνα του έργου, ο μονόλογος της συγγραφέως απηχεί τις διαρκείς κοινωνικοπολιτικές και πολιτειακές μεταβολές των Επτανήσων, τις προεπαναστατικές ζυμώσεις αλλά και τη γενικότερη συμβολή της επτανησιακής διανόησης στην Ελληνική Επανάσταση. Ο δραματικός μικρόκοσμος της Ρεγγίνας Τουρίνι διασταυρώνεται με τη σκηνή της Ιστορίας, φέρνοντας, κατ' αρχάς, τον θεατή αντιμέτωπο με την ιδιαίτερη συνθήκη των Επτανήσων: τη συνθήκη που δημιούργησε στα αποκομμένα από τον 13ο αιώνα από τον ελληνικό χώρο Επτάνησα ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό μόρφωμα, το οποίο διατήρησε την ελληνικότητά του, συναντήθηκε με τις φιλελεύθερες ιδέες του ευρωπαϊκού πνεύματος και τις μετέφερε στον υπόδουλο ελληνισμό, συμβάλλοντας στην αφύπνιση της εθνικής του συνείδησης. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής ιστορικά στοιχεία που εγγράφονται στη δραματική υπόθεση: η ίδρυση του τυπογραφείου στην Κέρκυρα το 1797, στο οποίο τυπώθηκαν επαναστατικές προκηρύξεις και φυλλάδια, μεταξύ των οποίων και «ένα πολύ επικίνδυνο σύγγραμμα κάποιου Ρήγα Φεραίου», όπως

[5] Για τη γυναικοκεντρική οπτική της σύγχρονης δραματουργίας, βλ. ενδεικτικά: Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο*, Επίκεντρο, Αθήνα 2012· Γιώργος Πεφάνης, «Παραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας στο θέατρο. Το κοινωνικό φύλο και οι περιπέτειες της φεμινιστικής σκέψης», *Φαντάσματα θεάτρου. Σκηνές θεωρίας ΙΙΙ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 305-336· Κυριακή Πετράκου, «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία)», *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση*, *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης*, *20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο* (Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 50-60.

[6] Ας θυμίσω εδώ τη θεατρική συνθήκη της έναρξης του έργου – τραγική ειρωνεία του τέλους της ίδιας της συγγραφέως, όπως αποδείχθηκε εκ των υστέρων. Το νεκροταφείο πιάνει φωτιά και η ενταφιασμένη Ρεγγίνα εγκαταλείπει τον τάφο της και ξεκινά την αφήγησή της λέγοντας: «[...] έπιασε φωτιά στο κοιμητήριο κι άρχισα να πυρώνομαι! Ε, no! Δεν κάηκα ζωντανή, να καώ πεθαμένη;». Σημειώνεται επίσης ότι όλα τα αποσπάσματα στο παρόν άρθρο προέρχονται από το ανέκδοτο κείμενο που είχε παραχωρηθεί στη γράφουσα από τη Χρύσα Σπηλιώτη.

σχολιάζει η Ρεγγίνα.[7] Ακολουθούν αναφορές στη δημιουργία του πρώτου ανεξάρτητου κράτους μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, της «Πολιτείας των Επτά Ηνωμένων Νήσων» (1800), όταν ο ιδιόμορφος συνασπισμός Ρώσων και Τούρκων κατέλαβε τα Επτάνησα,[8] αλλά και στο 1815 και τη δημιουργία των «Ηνωμένων Πολιτειών των Ιονίων Νήσων» υπό την κυριαρχία της Μεγάλης Βρετανίας,[9] που θεωρήθηκε προανάκρουσμα ανεξαρτησίας, δημιουργώντας προσδοκίες για την απελευθέρωση των υπόλοιπων σκλαβωμένων Ελλήνων. Παράλληλα με την προσφορά των Επτανήσων στην προετοιμασία του αγώνα σε επίπεδο ιδεολογικής αφύπνισης των Ελλήνων, ως μέρος του δραματικού μύθου εμπεριέχονται ιστορικά καταγεγραμμένες πληροφορίες γύρω από την αποστολή πολεμοφοδίων, τροφίμων, χρημάτων, φαρμάκων αλλά και πλήθους στρατού και πλοίων –λόγω και της ανεπτυγμένης οικονομίας των νησιών– προς ενίσχυση του αγώνα της επαναστατημένης Ελλάδας. Παρά το γεγονός μάλιστα ότι, όπως αναφέρεται και στον μονόλογο, οι Βρετανοί μέσω του διορισμένου ως Ύπατου Αρμοστή, Λόρδου Μαίτλαντ, είχαν δώσει ρητή οδηγία για τήρηση ουδετερότητας υπό τον φόβο απειλών, απαγορεύσεων και βίας. Ξεχωριστό, βέβαια, δραματουργικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο εκείνο του έργου στο οποίο η Σπηλιώτη κάνει χρήση του ιστορικού γεγονότος της Μάχης του Λάλα, η οποία αποτέλεσε μια από τις πρώτες νικηφόρες μάχες των Ελλήνων στην Πελοπόννησο, με τη συμμετοχή πεντακοσίων περίπου Επτανήσιων εθελοντών.[10] Η λειτουργία που επιτελείται μέσω της χρήσης αυτής είναι διπλή, αφού διαπλέκεται το ατομικό με το συλλογικό, ενώ ταυτόχρονα ενσταλάζονται στην ιστορία στοιχεία μυθοπλασίας: Η Ρεγγίνα Τουρίνι πληροφορείται ότι ο θαυμαστής της, ο ντροπαλός γιος του κουρέα που για χρόνια της άφηνε ένα μπουκέτο λουλούδια στο κατώφλι της και μοναδικός άντρας που την έκανε να νιώθει ποθητή –αφού συστηματικά βίωνε την απόλυτη αδιαφορία του συζύγου της–, σκοτώθηκε στη Μάχη του Λάλα, βυθίζοντάς τη στο πένθος. Έτσι, η «ένδοξη» ιστορική εμπειρία βιώνεται ως τραύμα από το υποκείμενο της αφήγησης, ζωντανεύοντας στη σκηνή τα γεγονότα από την πλευρά των αφανών ηρώων και ανατρέποντας το κυρίαρχο ιστορικό αφήγημα. Παράλληλα, η επινόηση του δραματικού αυτού γεγονότος επιτείνει την εικόνα της υποδεούς θέσης της γυναίκας της εποχής, η οποία προβάλλεται επίσης σε διάφορα άλλα σημεία του έργου.

Πέραν όμως από αυτές τις μάλλον περιορισμένες δόσεις μυθοπλασίας στο επίπεδο της ατομικής ιστορίας, ο μονόλογος, βασισμένος σε βιογραφικές πληροφορίες, επιχειρεί να ανασυνθέσει το πορτρέτο του συνθέτη, αναδεικνύοντας ανθρώπινες πτυχές του και καταγράφοντας την πορεία του έως τη μελοποίηση του έργου, το οποίο αποτέλεσε τον μετέπειτα εθνικό ύμνο της Ελλάδας. Τα παρακάτω σχόλια της Ρεγγίνας, ως μητέρας του Νικολάου Μάντζαρου, γύρω από το φάσμα των επιρροών που διαμόρφωσαν την προσωπικότητα και την καλλιτεχνική ταυτότητα του συνθέτη, αλλά και το πολυπολιτισμικό και πολυγλωσσικό περιβάλλον στο οποίο ανατράφηκε, διαπιστώνονται και στη βιογραφία του:

> Μα μπορεί και να μην άντεχαν άλλο τους ξένους. Κόσμος έμπαινε, κόσμος έβγαινε... όλο αλλάζανε αυτοί που κάνανε κουμάντο στο νησί. Ενετοί, Γάλλοι, Ρώσοι,

[7] Για το θέμα αυτό, βλ. σχετικά: Γιώργος Μπώκος, *Τα πρώτα ελληνικά τυπογραφεία στο χώρο της καθ' ημάς Ανατολής (1627-1827)*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1997, σ. 95-189, 427-478.

[8] Το νεοσύστατο κράτος ήταν αυτοδιοίκητο, αλλά η Τουρκία είχε το δικαίωμα της επικυριαρχίας και η Ρωσία ήταν εγγυήτρια της ανεξαρτησίας. Ήταν δε φόρου υποτελές στην Τουρκία, στην οποία έπρεπε ανά τριετία να καταβάλει 75.000 γρόσια. Βλ. σχετικά Ελένη Κούκκου, *Ιστορία των Επτανήσων από το 1797 μέχρι την Αγγλοκρατία. Πρώτες διπλωματικές ενέργειες του Ιωάννου Καποδίστρια*, Παπαδήμας, Αθήνα 2001, σ. 76.

[9] Για τη βρετανική κυριαρχία στα Επτάνησα, βλ. Thomas Gallant, *Η εμπειρία της αποικιακής κυριαρχίας. Πολιτισμός, ταυτότητα και εξουσία στα Επτάνησα, 1817 - 1864*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ. 26-30· Νίκος Καραπιδάκης, «Ιόνια νησιά, 1815-1864: Προστασία, το πρόσχημα της αγγλοκρατίας», Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1770-2000*, τ. Α΄, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 265-284.

[10] Για τη μάχη αυτή βλ. μεταξύ άλλων: Γεράσιμος Μακρής, *Η μάχη του Λάλα*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Κεφαλληνίας και Ιθάκης, Κεφαλονιά 2011.

> Εγγλέζοι. Να φτιάνουνε καστέλα, να τα γκρεμίζουνε οι επόμενοι κατακτητές, δώσ' του νέα οχυρά, εμείς όλο στις λάσπες. Κι οι Τούρκοι αριβάρανε πέντε βολές, κάψανε σφάξανε, μα ποτέ δεν μας κατακτήσανε. Ερχόντανε κι από άλλα μέρη να μείνουνε εδώ. Από την Κρήτη, την Κύπρο, τη Μάρτα, πολλοί Μαρτέζοι, μπερδεύαμε ούλες τσι γλώσσες ωραία ήτανε.

Ο μετέπειτα υμνητής της εξέγερσης των Ελλήνων χαρακτηρίζεται από τη συγγραφέα διά στόματος της Ρεγγίνας ως «παιδί της δημοκρατίας». Τούτο, γιατί δύο χρόνια μετά τη γέννησή του έληξε η μακρά περίοδος της Ενετοκρατίας[11] και τα Επτάνησα κυριεύτηκαν από τους δημοκρατικούς Γάλλους, οι οποίοι παρουσιάστηκαν ως ελευθερωτές, κατέλυσαν τη μακρά φεουδαρχική κυριαρχία και οδήγησαν σε ανατροπή της παραδοσιακής κοινωνικής δομής και ιεραρχίας.[12] Μάλιστα η άφιξή τους χαιρετίστηκε ένθερμα από τους Επτανήσιους,[13] γεγονός που επιβεβαιώνεται μεταξύ άλλων και από τις πανηγυρικές εορταστικές εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα όχι μόνο στην Κέρκυρα, αλλά και σε άλλα νησιά.[14] Ακολουθώντας και στο σημείο αυτό το νήμα της Ιστορίας, η Ρεγγίνα ως μέρος της προσωπικής της ιστορίας κάνει λόγο για την εορταστική εκδήλωση του 1797, στην πλατεία της Κέρκυρας, όταν φυτεύτηκε συμβολικά το δέντρο της Ελευθερίας και στη συνέχεια κατόπιν της πίεσης από τους χωρικούς παραδόθηκε στην πυρά το Libro d'Oro, η χρυσή βίβλος των Ευγενών,[15] στην οποία η οικογένεια του Μάντζαρου ήταν ήδη καταχωρισμένη από το 1490, αφού ανήκε στις αριστοκρατικές οικογένειες του νησιού, διαθέτοντας μεγάλες εκτάσεις γης στην κατοχή της.

Οι αριστοκρατικές καταβολές της οικογένειας του Μάντζαρου, όπως πράγματι προκύπτει και από την υπόθεση του έργου, παρέχουν στον συνθέτη τη δυνατότητα να αναπτύξει το μουσικό του ταλέντο, έχοντας ως δασκάλους σημαντικούς μουσικούς από την Ιταλία (Stefano και Girolamo Pojago, Stefano Moretti) σε μια περίοδο που η εκπαίδευση είχε έντονα ταξικό χαρακτήρα. Παράλληλα, ωστόσο, τον περιορίζουν σημαντικά, αφού η επιθυμία του μικρού Νικόλαου να ασχοληθεί με τη μουσική προσέκρουε στις φιλοδοξίες του πατέρα του, Ιάκωβου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, γνωστού νομικού της εποχής με σημαντικά αξιώματα στη δημόσια διοίκηση και μετέπειτα ταξίαρχου του τάγματος των ιπποτών.[16] Για τον Ιάκωβο, ο μοναδικός άρρεν διάδοχός του, θεωρούμενος κτήμα

---

[11] Για την περίοδο της Ενετοκρατίας στα Επτάνησα, βλ. ενδεικτικά: Κούκκου, *Ιστορία των Επτανήσων από το 1797 μέχρι την Αγγλοκρατία*, σ. 13-24· Gallant, *Η εμπειρία της αποικιακής κυριαρχίας*, σ. 23-25· Σπύρος Γασπαρινάτος, *Η Βενετοκρατία στα νησιά του Ιονίου Πελάγους*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2009.

[12] Για την περίοδο αυτή βλ. Νίκος Καραπιδάκης, «Τα Επτάνησα: Ευρωπαϊκοί ανταγωνισμοί μετά την πτώση της Βενετίας», Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 149-184, καθώς και Γιώργος Λεοντσίνης, «Ιόνια νησιά στη στροφή του 18ου προς τον 19ο αιώνα: από το "σκότος της δουλείας και της αμάθειας" στο "έαρ της ελευθερίας" και στο "φως του κόσμου"», Άννα Ταμπάκη - Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.). *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Συμποσίου, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2016, σ. 235-251.

[13] Δείγμα αυτής της θριαμβευτικής υποδοχής είναι μεταξύ άλλων και το γεγονός ότι Επτανήσιοι ποιητές, όπως ο Κάλβος, ο Σολωμός και ο Μαρτελάος, ύμνησαν με τους στίχους τους τους δημοκρατικούς Γάλλους και τον Βοναπάρτη.

[14] Ερμάνος Λούντζης, *Τα Επτάνησα επί Γάλλων Δημοκρατικών 1797-179. Έκδοσις επί του εορτασμού της εθνικής παλιγγενεσίας* (μετ. Άβιγαΐλ Λούντζη), Δούβαλης-Πασχάλης, Κέρκυρα 1971, σ. 57-61. Ο Καρδάμης υπογραμμίζει ότι αυτές οι εκδηλώσεις είχαν έντονο προπαγανδιστικό και εκλαϊκευτικό χαρακτήρα ώστε να είναι εύληπτες από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Βλ. Κώστας Καρδάμης, «Μουσικοί απόηχοι της Γαλλικής Επανάστασης στα Επτάνησα», *Ερανιστής* 26 (2008), σ. 79.

[15] Βλ. Κούκκου, *Ιστορία των Επτανήσων από το 1797 μέχρι την Αγγλοκρατία*, σ. 46-47.

[16] Η οικονομική δυσπραγία της οικογένειας –παρά το γεγονός της υψηλής κοινωνικής της θέσης– οφειλόταν στη λανθασμένη διαχείριση των οικονομικών από τον πατέρα του Μάντζαρου. Βλ. σχετικά: Χρήστος Ξανθουδάκης - Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από τον θάνατο του συνθέτη*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2003, σ. 164-182, 174-177.

του και φυσική συνέχεια του ίδιου και των φιλοδοξιών του, δεν θα μπορούσε να πράξει οτιδήποτε άλλο, πέραν του να ακολουθήσει τη δική του επαγγελματική πορεία, ενισχύοντας κι αυτός την κοινωνική προβολή της οικογένειας, όπως είχε κάνει πάντοτε και ο ίδιος. Για τον λόγο αυτόν, όταν διαπιστώνει ότι ο γιος του ενδιαφέρεται να ασχοληθεί συστηματικά με τη μουσική, αποφασίζει να τον παντρέψει στα δεκαοχτώ του χρόνια με την κόμισσα Μαριάννα Ιουστινιανή, θεωρώντας ότι οι αυξημένες οικονομικές απαιτήσεις της οικογενειακής ζωής θα τον υποχρεώσουν να εγκαταλείψει τη μουσική.[17] Ο αφηγηματικός λόγος ανασυνθέτει τις τεκμηριωμένες αυτές βιογραφικές πληροφορίες, επιχειρώντας όμως παράλληλα να τις ζωντανέψει, να τις ερμηνεύσει και να τις νοηματοδοτήσει εκ νέου στο πλαίσιο της δραματικής υπόθεσης, αξιοποιώντας στην περίπτωση αυτή την ψυχαναλυτική οπτική, όπως προκύπτει και από το απόσπασμα:

> Ο σκοπός του Γιάκωβου ήτανε πάντα να πιστεύουν σ' αυτόν πολλοί άνθρωποι. Ήταν ο μόνος τρόπος για να μπορέσει κι εκείνος να πιστέψει στον εαυτό του. Μια καλή γνώμη ποτέ δεν του έφτανε. Ο σκοπός του χρόνια τώρα έχει γίνει πιο σημαντικός από την ίδια του τη ζωή. Θυσίαζε πάντα αυτό που ζούσε γι' αυτό που 'θελε να καταφέρει. Να φτάσει ψηλά, πιο ψηλά, πιο ψηλά και ποτέ να μην είναι αρκετά ψηλά. Και το κόλλησε και του Νικολέτου μου. Η μούζικα αντί για χαρά, έχει γίνει μόνο ένα μέσον. Για αναγνώριση, εξουσία, επιβολή.

Όπως μαρτυρείται από ιστορικές πηγές για τον Νικόλαο Μάντζαρο –και εδώ αναφέρομαι κυρίως στη σημαντική μελέτη του Κώστα Καρδάμη με τίτλο *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*– η μητέρα του ήταν εκείνη η οποία συνέβαλε καθοριστικά στην καλλιέργεια της καλλιτεχνικής του προδιάθεσης. Στην πληροφορία αυτή βασίστηκε, κατ' αρχάς, η Σπηλιώτη για να πλάσει την ηρωίδα της με καλλιτεχνική ελευθερία και «αναγκαίες» δόσεις υπερβολής. Στον αντίποδα του αυταρχικού της συζύγου, η Ρεγγίνα Τουρίνι, διαθέτοντας το κατάλληλο πνευματικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο, διαποτισμένη από τις ιδέες του Διαφωτισμού,[18] αλλά και με την έμφυτη τρυφερότητα και δοτικότητα την οποία η συγγραφέας τής προσδίδει, προσπαθεί να μυήσει τον μικρό Νικολέτο στην αγάπη για τη ζωή και τη μουσική. Είναι η πρώτη του δασκάλα μουσικής, αυτή που τον προστάτευσε από τον καταπιεστικό πατέρα. Αψηφώντας τους περιορισμούς που της επέβαλε η συντηρητική κοινωνία της εποχής λόγω του φύλου της, διαπαιδαγωγεί τον μικρό Νικολέτο, προσφέροντάς του ελευθερία επιλογών.[19] «Εγώ το μόνο που κανα ήτανε να τον αφήνω λεύτερο να χαίρεται, μέχρι τσι πατουσίτσες του». Και παρακάτω: «Ανοίγω τα χέρια μου κι αφήνω όλα τα πουλιά να πετάξουν από μέσα τους. Ήτανε φαντεζίωση ότι τα κρατούσα. Είναι στη φύση των πουλιών να πετάνε».

Εγκλωβισμένη σε έναν γάμο από συνοικέσιο από την ηλικία των δεκατεσσάρων ετών, άβουλη και αμέτοχη σε όλες τις σημαντικές αποφάσεις της οικογένειας, υποταγμένη στον έλεγχο του συζύγου της,[20] κλεισμένη στο σπίτι με κύριο καθήκον της την ανατροφή των παιδιών, κυριευμένη από τη

---

[17] Για τον κοινωνικό κώδικα των αριστοκρατών η ενασχόληση με τη μουσική δεν μπορούσε παρά να είναι ερασιτεχνική κι όχι επαγγελματική. Έτσι εξηγείται, ενδεχομένως, το γεγονός ότι ο Μάντζαρος, παρά την οικονομική δυσπραγία που αντιμετώπιζε ειδικά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, δεν δίδαξε ποτέ έναντι αμοιβής.

[18] Η καταγωγή της μητέρας του συνθέτη από τη Ζάρα της Δαλματίας, πόλη με σπουδαία μουσική παράδοση, αλλά και το πνευματικό της υπόβαθρο που μαρτυρείται από πηγές, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην μύηση του συνθέτη στη μουσική. Βλ. σχετικά: Σπυρίδων Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Ιδιωτική Έκδοση, Κέρκυρα 1958, σ. 98.

[19] Όπως τονίζει με αρκετή ευαισθησία αλλά και χιούμορ η Ρεγγίνα Τουρίνι: «Ο Νικολέτος δεν ήξερε τι θα είναι απρέπεια. Όποτε ήθελε κοιμότανε, όποτε ήθελε έτρωγε, όποτε ήθελε χεζούντανε. Δεν του έδεσα ποτέ χέρια και πόδια, δεν του φάσκιωσα το κορμί σα μούμια, τον άφησα να πηγαίνει όπως ήθελε. Γι' αυτό γίνηκε σοφός [...]».

[20] Για την κοινωνία της εποχής η σύναψη του γάμου σήμαινε και την υποταγή της γυναίκας στην 'αυθεντία' του άνδρα. Για περισσότερα, βλ. Σπυρίδων Πλουμίδης, *Γυναίκες και γάμος στην Κέρκυρα (1600-1864). Έμφυλες σχέσεις και οικονομικές δραστηριότητες*, Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστήμιου, Κέρκυρα 2008.

μοναξιά και την υπαρξιακή αγωνία, στη μορφή της Ρεγγίνας Τουρίνι συνοψίζεται η δυστυχία του να είσαι γυναίκα στο πατριαρχικό πλαίσιο της κοινωνίας της εποχής.[21] Η συγγραφέας ενσωματώνει στον μονόλογο της Ρεγγίνας τα παρακάτω: «Να μορφώνεις γυναίκα, είναι σα να δίνεις ξουράφι στα χέρια της μαϊμούς» και «Έπρεπε να μεγαλώσουν σα Μάντζαρες, να μη διδαχτούνε πολλά», «Μου μπήκε η ιδέα πως τα δισέγγονά μας δεν θα μάθουνε ποτέ για τις κόρες μου κι έκλαιγα στο Γιάκωβο "Εχω τρία παιδιά"».[22] (Σημειώνεται εδώ ότι τα θηλυκά μέλη της οικογένειας ήταν καταδικασμένα στην αφάνεια και στην ανυπαρξία όχι μόνο στο οικογενειακό πλαίσιο, αλλά ακόμα και σε επίσημα έγγραφα).

Το κάδρο μιας πατριαρχικής κοινωνίας με κανόνες αμείλικτους και βαρύτατες συνέπειες για οποιαδήποτε γυναίκα επιχειρούσε να παρεκκλίνει από αυτούς, η Σπηλιώτη συμπληρώνει με αναφορές στις εξωσυζυγικές σχέσεις, οι οποίες, ενώ επιτρέπονταν για τους άνδρες, σε μια γυναίκα μπορούσαν να της στοιχίσουν την ίδια της τη ζωή: «[...] η Μαρία ερωτεύτηκε ένα παντρεμένο. Όχι πως έγινε αμορόζα του. Μα βούιξε ο τόπος, τη σκότωσαν με το πετέγολο». Για τους άνδρες, βέβαια, οι κανόνες ήταν πολύ διαφορετικοί, όπως αναφέρει η Ρεγγίνα: «Κάθε πλούσιος παντρεμένος στα Επτάνησα μπορούσε να χει μια δεύτερη γυναίκα μια μαντενούντα, να κάνει και παιδιά μαζί της, δεν ήτανε παράνομο».

Σύμβολο της γυναίκας που υποφέρει αλλά αντιστέκεται, η Ρεγγίνα Μάντζαρου, όπως την αποδίδει η Σπηλιώτη, διαφοροποιείται από τη γυναίκα της εποχής της όχι μόνο γιατί παρακάμπτει τη βούληση του συζύγου της και εμφυσεί στον γιο της φιλελεύθερες ιδέες, αλλά γιατί με αυτόν τον τρόπο διεκδικεί και τη δική της ελευθερία βούλησης και επιλογών. Στο πλαίσιο αυτό απολαμβάνει, έστω και για λίγο, τον έρωτα με τον γιο του κουρέα, τον Άγγελο Ευμορφόπουλο, αφού η έναρξη της Επανάστασης θα την οδηγήσει μοιραία στον οριστικό αποχωρισμό της από αυτόν. Κάποιου είδους συσχέτιση, άλλωστε, των στίχων του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* του Σολωμού με την επανάσταση της ίδιας της Ρεγγίνας Τουρίνι θα μπορούσε επιπλέον να διατυπωθεί υπό την οπτική της προσωποποιημένης Ελευθερίας, στην οποία και απευθύνεται το ποίημα. Όπως επισημαίνει και η Κ. Φραντζή, το ποίημα του Σολωμού γράφεται σε συνθήκες ολοκληρωτικής στέρησης της ελευθερίας των γυναικών από τον δημόσιο βίο και απευθύνεται σε μια γυναίκα που ζει για αιώνες σκλαβωμένη και βασανισμένη, πριν διεκδικήσει την ελευθερία της.[23]

Ενδιαφέρον από την άποψη της δραματουργικής κατασκευής ως προς τη σύζευξη ατομικού-συλλογικού παρουσιάζει επίσης η συνάντηση Σολωμού-Μάντζαρου, η οποία απέφερε, πράγματι, καρπούς μιας μοναδικής δημιουργίας. Αντικείμενο της αφήγησης της Ρεγγίνας καθίσταται η ιστορικά εξακριβωμένη φιλία τους, η οποία ζωντανεύει από τη συγγραφέα με μυθοπλαστικά περιστατικά από την καθημερινότητα με άρωμα εποχής, οδηγώντας τον θεατή στις συνεργασίες τους και τη μελοποίηση ποιημάτων του Σολωμού από τον Μάντζαρο (η «Φαρμακωμένη», η «Ξανθούλα»), έως ότου η επανάσταση των Ελλήνων βρήκε στους δύο αυτούς Επτανήσιους δημιουργούς τους υμνητές της στο ποίημα *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*. Σε μια αφήγηση αντλούμενη, κατά κύριο λόγο, από πραγματικά γεγονότα και σταθμούς της ζωής του Μάντζαρου, η Ρεγγίνα παρουσιάζει

[21] Για τη θέση της γυναίκας στα Επτάνησα και τον αγώνα της για χειραφέτηση και αυτοδιάθεση, βλ. Σπυρίδων Πλουμίδης, «Οι γυναίκες της Κέρκυρας: Από την tutela στη χειραφέτηση (1600-1864), *Περί Ιστορίας* 6 (2020), σ. 17-40· Ελλάδα Κοντουδάκη – Μαρία Κωνσταντινίδη – Καλλιόπη Πιλίλη, «Η συμμετοχή των γυναικών στην οικονομική ζωή της Κέρκυρας (16ος-19ος αιώνας)», *Περί Ιστορίας* 6 (2020), σ. 103-113.

[22] Αποτελεί γεγονός ότι ειδικά κατά την περίοδο της βενετοκρατίας οι γυναίκες δεν υπολογίζονταν στις απογραφές του κερκυραϊκού πληθυσμού. Μόνο στην απογραφή του 1827, όταν καταμετρήθηκε όλος ο πληθυσμός του νησιού, οι Κερκυραίες απέκτησαν ισότιμη θέση ως προς τα διοικητικά έγγραφα με τους άνδρες. Βλ. Πλουμίδης, *ό.π.*, σ. 19.

[23] Kyriaki Frantzi, «Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός και η διαπολιτισμική διάσταση του εθνικού ύμνου», Matheus Rossetto – Michael Tsianikas – George Couvalis – Maria Palaktsoglou (επιμ.), *Greek Research in Australia*, Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Adelaide 2009, σ. 633-645.

αρχικά τον Νικόλαο να έχει μάλλον αδιάφορη στάση απέναντι στον ξεσηκωμό των Ελλήνων, συνεχίζοντας απτόητος τη μουσική του εκπαίδευση και τα ταξίδια του στη Νάπολη,[24] έχοντας ήδη συνθέσει τα πρώτα νεανικά του έργα, αυτοσχεδιασμούς για πιάνο, ορχηστρική μουσική, φούγκες, όπερες, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει ο Ντον Κρεπούσκολο, η πρώτη ελληνική όπερα στην ιστορία που παρουσιάστηκε το 1815 στο Θέατρο «San Giacomo» της Κέρκυρας.

Αρκετά φιλόδοξος, όπως περιγράφεται στη βιογραφία του αλλά και στον μονόλογο της συγγραφέως, επιζητά αρχικά την κοινωνική προβολή και τη διεθνή αναγνώριση.[25] Από το στάδιο αυτό έως την ενεργό πλέον συμμετοχή του στην υπόθεση της Επανάστασης, η συγγραφέας θα μεταπλάσει τον ήρωά της σε έναν καλλιτέχνη-δημιουργό της Ιστορίας. Έχοντας ως βάση ιστορικά τεκμηριωμένα γεγονότα γύρω από τη ζωή του, θα προσδώσει νόημα και συνοχή στις πράξεις του, επινοώντας διάφορα στάδια μιας ενδοσκοπικής διαδρομής του ήρωα, στα οποία η μητέρα του θα διαδραματίσει ρόλο καθοριστικό. Έτσι, ο Μάντζαρος εξελίσσεται στο δραματικό σύμπαν του έργου σε έναν αριστοκράτη που το πάθος της δημιουργίας θα «τον οδηγήσει από το σκοτάδι της γης στο φως του ήλιου» σε μια διαδρομή αβέβαιη, κατά την οποία «αφήνει την ασφάλεια της γης για μια δυνατότητα». Η μουσική του θα εμπνεύσει τον ξεσηκωμό των Ελλήνων, ενώ αντίθετα ο πατέρας του, συνεργαζόμενος και υποτασσόμενος στον κατά περίπτωση δυνάστη της περιοχής, θα εκφωνεί λόγους εναντίον της Επανάστασης, κατηγορώντας για ακόμη μία φορά τη γυναίκα του για την ανάμειξή του Νικόλαου στον Εθνικό Ύμνο.

Παράλληλα, λοιπόν, με την περίπτωση της Ρεγγίνας Μάντζαρου, στο πρόσωπο της οποίας συνοψίζει η συγγραφέας την ανάγκη επανάστασης ενάντια στις πατριαρχικές δομές και τα αντίστοιχα αξιακά συστήματα, στον μικρόσκοσμο του έργου προβάλλεται, διά της απουσίας του, το εμβληματικό πρόσωπο του Νικόλαου Μάντζαρου. Διαψεύδοντας όμως στο σημείο αυτό τις προσδοκίες του θεατή, ο Μάντζαρος της Σπηλιώτη δεν αναδεικνύεται, καταρχήν, ως το κυρίαρχο σύμβολο της επανάστασης του έθνους για την κατάκτηση της ελευθερίας του –όπως έμεινε γνωστός ως ιστορικό πρόσωπο– αλλά κατεξοχήν και κυρίως ως σύμβολο της προσωπικής, εσωτερικής επανάστασης και αποδέσμευσης από τις κοινωνικές επιταγές κάθε μορφής, που εμποδίζουν τον άνθρωπο να ζήσει σύμφωνα με την εσωτερική του επιθυμία.

Το έργο κλείνει με ένα ερώτημα σε παιγνιώδες, χιουμοριστικό ύφος: «Με τι τρόπο απ' ούλους που δοκίμασε ο Νικολέτος, τραγουδάνε τον *Ύμνο* οι Έλληνες;». Ο τρόπος με τον οποίο κλείνει η Ρεγγίνα τον απολογισμό του βίου της στον μονόλογο της Σπηλιώτη παραπέμπει, πράγματι, στους διαρκείς πειραματισμούς και τις μελοποιήσεις του *Ύμνου* με πρώτη από αυτές τη μελοποίησή του σε ύφος απλό και λαϊκό, ως καντάδα υπό τη συνοδεία κιθάρας. Πέραν τούτου όμως ανακινεί επιπλέον και το γενικότερο ζήτημα της πρόσληψης από τον νεοέλληνα αλλά και της διαχείρισης συμβόλων ως υπερ-μύθων που αναπαράγουν και ενισχύουν την εθνική συνοχή στη σύγχρονη εποχή της πολυπολιτισμικότητας και της αφηρωοποίησης.[26]

Σε αυτόν τον εξαιρετικής ερμηνευτικής δυναμικής, χειμαρρώδη, πληθωρικό και γεμάτο τρυφερότητα μονόλογο[27] της Ρεγγίνας Τουρίνι, το χιούμορ λειτουργεί συχνά ως αντίστιξη στην έντονη συγκινησιακή φόρτιση, ενώ η αξιοθαύμαστη χρήση από τη συγγραφέα του κερκυραϊκού ιδιώματος

[24] Για τη δράση του Μάντζαρου στην Ιταλία, βλ. Κώστας Καρδάμης,«Σπουδάζοντας για δική μου ευχαρίστηση: Ο Μάντζαρος στην Ιταλία (1819-1826)», *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto, Αθήνα 2015, σ. 111-166.

[25] Απόσπασμα από το έργο: «Ήταν ένας αριστοκράτης που αντέγραφε τον πατέρα του, διψούσε για καλλιτεχνικό και κοινωνικό ονόρε για μεγαλεία, για..., για..., αλλά ένα νέο ρεύμα αντίθεσης, αντίστιξης, επανάστασης ετοιμαζόταν να παρασύρει σαν ορμητικό ποτάμι τη ζωή του αλλού».

[26] Βλ. σχετικά: Παντελής Λέκκας, *Εθνικιστική Ιδεολογία. Πέντε Υποθέσεις Εργασίας στην Ιστορική Κοινωνιολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011.

[27] Για τη μονολογική φόρμα βλ. ενδεικτικά: Clare Wallace (επιμ.), *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague 2006· Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente*, L'Harmattan, Paris 2011.

της εποχής[28] καθιστά το έργο αυτό ένα σπάνιο μνημείο δραματικού λόγου και μόνο λόγω των γλωσσικών του χρήσεων.[29]

Η κατεξοχήν γυναικοκεντρική δραματουργία της Χρύσας Σπηλιώτη[30] και οι ψυχαναλυτικές της προεκτάσεις είναι προφανείς και στο έργο αυτό, με μοναδική πρωταγωνίστρια μια ηρωίδα εύθραυστη συναισθηματικά και ευαίσθητη, που ταλαντεύεται, όπως και πολλές ηρωίδες της, ανάμεσα στον παραδοσιακό και κοινωνικά αποδεκτό ρόλο και στην επαναστατική διάθεση απέναντι στην πατριαρχία και τις επιταγές του φύλου τους σύμφωνα με αυτήν. Η φιγούρα της μητέρας και η πυρηνική σχέση μαζί της είναι κυρίαρχη και στον μονόλογο αυτόν, αλλά το μάλλον προβληματικό και συγκρουσιακό δίπολο μητέρας-κόρης που απαντά σε παλαιότερα έργα της (*Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;*, *Πόρτες*) έχει εγκαταλειφθεί και αντικατασταθεί από μια εξόχως αλληλοευεργετική σχέση μάνας - γιου. Σε αντίθεση, συνεπώς, με άλλα έργα της συγγραφέως, στα οποία το υλικό αντλείται από τη σύγχρονη δυστοπική κοινωνική πραγματικότητα (*Ποιος κοιμάται απόψε*;, *Φωτιά και Νερό*, *Το μάτι της τίγρης*), ο μονόλογος αυτός αναφέρεται σε υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα της προεπαναστατικής και επαναστατικής περιόδου, τα οποία διαπλέκονται με στοιχεία μυθοπλασίας. Ωστόσο η χρήση της ιστορίας ως βάσης στο έργο αυτό δεν γίνεται με διάθεση παραδειγματική, απομυθοποιητική, αφηρωοποίησης ή ως κάτοπτρο του παρόντος, αλλά ως δεξαμενή υλικού και πεδίο μεταγραφής κυρίαρχων ζητημάτων που παραμένουν ανοικτά και άλυτα μέσα στον χρόνο και τα οποία διατρέχουν το σύνολο της δραματουργίας της. Τα ζητήματα αυτά σχετίζονται με κάθε μορφή βίας και τις σχέσεις εξουσιαστή-εξουσιαζόμενου, θύτη-θύματος αλλά και άντρα-γυναίκας, οι οποίες στον μονόλογο αυτό λαμβάνουν ποικίλες προεκτάσεις στο επίπεδο της συλλογικής και ατομικής ιστορίας, αφού το δικαίωμα στην επανάσταση και στην ελευθερία μπορεί να είναι υπόθεση εθνική, συλλογική ή ατομική και δη γυναικεία από την οπτική της συγγραφέως.

[28] Για τους επιτονισμούς αυτούς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του επτανησιακού ιδιώματος βλ. Νίκος Αλεξάκης, «Παρατηρήσεις στη φωνητική, τη μορφολογία και τη σύνταξη του κερκυραϊκού ιδιώματος», *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, Πρακτικά της 25ης ετήσιας συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 19-30· Νικόλαος Κοντοσόπουλος, *Διάλεκτοι και ιδιώματα της νέας ελληνικής*, Γρηγόρη, Αθήνα 2000, σ. 67-69.

[29] Η μελέτη της επινοημένης, ιστορικοφανούς γλώσσας του κειμένου από τη Σπηλιώτη θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο αυτοτελούς δημοσίευσης.

[30] Όπως επισημαίνει η Έλση Σακελλαρίδου: «[...] η Σπηλιώτη δίνει φωνή σε όλες τις εκφάνσεις της γυναικείας προσωπικότητας χωρίς να κρύβει ή να ωραιοποιεί τίποτα. Οι γυναίκες της ερωτεύονται, μισούν, παγιδεύουν και παγιδεύονται, εξαπατούν και εξαπατούνται, φοβούνται και ονειρεύονται, πολιτικοποιούνται δυναμικά και ενδίδουν σε καταστάσεις νεύρωσης και εξάρτησης...». Σακελλαρίδου, *ό.π.*, σ. 332.

Η επί σκηνής απόπειρα αναθεώρησης του ’21 στη διάρκεια της Πρώτης Μεταπολίτευσης

Γρηγόρης Ιωαννίδης
grioann@theatre.uoa.gr

Abstract

The article examines the circumstances in which the Greek theater attempted to participate in the critical revision of the Greek Revolution of 1821, as it was attempted mainly by the Left Wing, during the first period of "Metapolitefsis" (1974-1981). It also researches the influences of the foreign movements of the avant-garde in the Greek theater of the same period (with the main among them, as it turns out, to be the performance *1789* by Théâtre de Soleil). And it finally turns to a specific performance of the era which summarizes many of the characteristics of the new theatre groups around 70s: *1821: The Revolution*, *Karagiozis and the "Hemipsila" (= High Crown Top hats)* by the Theatre of Anoixis (1977).

Αν και ο προσφερόμενος χώρος των Πρακτικών του Συνεδρίου δεν επιτρέπει ασφαλώς να εισέλθουμε στους δαιδαλώδεις διαδρόμους της νεότερης ιστοριογραφίας, μπορούμε εντούτοις να διαπιστώσουμε ότι δίπλα στην επίσημη αφήγηση της Ελληνικής Επανάστασης, τη χρόνια επικεντρωμένη στην εθνεγερτική δράση προσωπικοτήτων και φορέων που λειτούργησαν στον ρόλο κιβωτού της ελληνικότητας ανά τους αιώνας, αναπτύχτηκε, από τις αρχές του εικοστού αιώνα, και κατοχυρώθηκε, μέσα από τη φυσιογνωμία ιστορικών όπως του Σκληρού, του Κορδάτου του Ζεύγου,[1] μια διαφορετική θεώρηση σχετικά με τα γεγονότα και τα αίτια της Παλιγγενεσίας. Η θεώρηση, αυτή τη φορά, πρόβαλε την καταλυτική λαϊκή εξέγερση και κατήγγειλε αντιστρόφως τη νωθρή έως και αντιδραστική στάση της άρχουσας τάξης (συγκεκριμένα του κλήρου και των κοτζαμπάσηδων), η οποία, σύμφωνα με τους ανανεωτικούς ιστορικούς, όχι λίγες φορές, έφτασε μέχρι την επίσημη ή άτυπη συνεργασία της με την επίσημη οθωμανική εξουσία, με στόχο την αναστολή των λαϊκών-εθνικών κινητοποιήσεων, από τις οποίες άλλωστε και η ίδια κινδύνευε.

Όπως είναι φανερό, η δεύτερη αυτή ιστορική θεώρηση έμεινε για μεγάλο διάστημα στο περιθώριο και θεωρήθηκε αντίθετη, αν όχι και μειοδοτική απέναντι στα εθνικά συμφέροντα. Εντούτοις, η διασπορά της εντός του προοδευτικού κόσμου έμεινε αμείωτη καθ' όλο το διάστημα των μεταπολεμικών χρόνων, ώστε στο διάστημα που ακολούθησε τελικά την πτώση της Απριλιανής Δικτατορίας, το 1974, οι νέοι πολιτικοί και ιδεολογικοί συσχετισμοί στο περιβάλλον της Μεταπολίτευσης να επιτρέψουν σε μια ευρεία ομάδα προοδευτικών διανοούμενων και καλλιτεχνών να διεκδικήσουν, παράλληλα με την κάθαρση των στοιχείων της Χούντας, την ανάδειξη των περιθωριοποιημένων από το μέχρι πρότινος σύστημα αφηγήσεων της νεότερης ιστορίας μας.[2]

Σε αυτό το πλαίσιο λαμβάνει χώρα και η επιχείρηση αναθεώρησης πηγών της νεωτερικής ελληνικότητας, οι οποίες εντοπίζονται στην Ελληνική Επανάσταση. Το ζήτημα αφορά στον επαναπροσδιορισμό της ιστορικής σημασίας της Επανάστασης, αλλά και στη γενικότερη διερεύνηση περιοχών του εθνικού βίου που συνδέονται με αυτήν. Παράλληλα με την εργασία ιστορικών όπως των Ασδραχά, Σβορώνου και Σταματόπουλου,[3] οι οποίοι ακολουθώντας την παλιότερη οπτική του Κορδάτου[4] διερευνούν στις παρυφές της Ελληνικής Επανάστασης τις εμφανίσεις μιας πρώιμης ταξικής συνείδησης, άλλες σημαντικές καλλιτεχνικές μονάδες ή συλλογικότητες αναπτύσσουν στον χώρο του

---

[1] Γεώργιος Σκληρός, *Το κοινωνικόν μας ζήτημα*, Αθήνα 1907· Γιάννης Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της ελληνικής επαναστάσεως του 1821*, εκδοτικός οίκος Γ. Ι. Βασιλείου (σειρά Φιλοσοφική και Κοινωνική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1924 [4η έκδ. συμπληρωμένη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο Πέτρου Καραβάκου, 1946]· Γιάννης Κορδάτος, *Νεοελληνική πολιτική ιστορία*, τ. Α΄, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1925· Γιάννης Κορδάτος, *Ο Ρήγας Φεραίος και η εποχή του*, Αθήνα 1931 [πρώτη δημοσίευση την ίδια χρονιά στο *Αρχείον Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών* 11 (1931), σ. 205-288. Αναθεωρημένη έκδοση με τίτλο: *Ρήγας Φεραίος και Βαλκανική Ομοσπονδία*, εκδοτικός οίκος Ιωάν. και Π. Ζαχαρόπουλου, Αθήνα 1945]· Γιάννης Ζεύγος, *Γιατί η επανάσταση στην Ελλάδα θ' αρχίσει σαν αστικοδημοκρατική;*, Λαϊκό Βιβλιοπωλείο, Αθήνα 1934. Για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Γιώργος Δ. Μπουμπούς, «Μαρξιστικές αναγνώσεις του Εικοσιένα: από τον Σκληρό στον Κορδάτο (1919-1924)», *Ουτοπία* 21 (1996), σ. 17-29 και Παναγιώτης Στάθης, «Αριστερή ιστοριογραφία της Επανάστασης του 1821», https://aski1821.gr/vivliografia/ [22/8/2022].

[2] Στάθης, *ό.π.*

[3] Τάκης Α. Σταματόπουλος, *Ο εσωτερικός αγώνας. Η ταξική πάλη πριν και κατά την Μεγάλη Επανάσταση και η πρώτη πελατειακή οργάνωση του ελληνικού έθνους*, Κάλβος, Αθήνα 1979 (4 τόμ.). Βλ. https://aski1821.gr/vivliografia/ («Αριστερά και '21. Ενδεικτική βιβλιογραφία 1974-2021»).

[4] Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της ελληνικής επαναστάσεως του 1821*, πρόλογος, σ. δ΄: «Οι ασχοληθέντες με την Επανάστασιν, μονομερώς κρίνουν αυτήν αποδίδοντες την γέννεσιν και επιτυχίαν της, άλλοι μεν εις τον "άσβεστον ενθουσιασμόν προς την ελευθερίαν" των τότε Ελλήνων άλλοι δε εις την "μεγάλην και ιεράν πίστην των υπόδουλων Ελλήνων προς την θρησκείαν του Χριστού". Οι ακοινωνιολόγητοι όμως και αμαθείς ούτοι συγγραφείς ούτε λέγουν την αλήθειαν, ούτε ίσως και την γνωρίζουν. Η Επανάστασις του 21 δεν είνε αυθαίρετον κατασκεύασμα ούτε των πρωταγωνιστών αυτής, ούτε της "πίστεως και φιλοπατρίας" των τότε υποδούλων ρωμιών. Υπάρχουν άλλα βαθύτερα αίτια τα οποία συνετέλεσαν δια την ανάπτυξιν και έκκρηξίν της. Και τα αίτια αυτά είνε υλιστικά. Καμμιά "κοινωνική" ή "εθνική" Επανάστασις μέχρι τούδε δεν προεκλήθη από την

θεάτρου μια ανάλογα αναθεωρητική δράση. Ήδη από την εποχή της δικτατορίας και ολοένα και περισσότερο έντονα στη διάρκεια των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων, προοδευτικοί καλλιτέχνες στρέφονται με παραστάσεις και εκδηλώσεις, με πρωτότυπα έργα και καινοτόμες σκηνικές φόρμες, στο ζήτημα της επαναθεώρησης των αρχών του ελληνικού έθνους.

Η παραπάνω στροφή στον χώρο του θεάτρου μοιάζει να αναπτύσσεται παράλληλα με δύο ακόμα συζητήσεις:[5] Η πρώτη περιλαμβάνει την αναζήτηση της «ιθαγένειας» ως κριτηρίου αυθεντικότητας του ελληνικού έργου τέχνης μέσω της πλατιάς (βλ. λαϊκής) αναγνώρισης της εντοπιότητάς του – αίτημα που πιθανόν στο βάθος του επεκτείνει για τη Μεταπολίτευση το παλιότερο αίτημα της γενιάς του ’30.[6] Ο άλλος άξονας αφορά την εμφάνιση μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών, οι οποίοι κουβαλούν στο ελληνικό θεατρικό τοπίο με μικρή καθυστέρηση τα διεθνή αιτήματα του Μάη του ’68. Ανάμεσα σε αυτά βρίσκεται το αναγκαίο ιδεολογικό-*πολιτικό υπόστρωμα της καλλιτεχνικής δράσης*, *η ανάρρηση της νεότητας σε* πολιτιστική αυταξία, η συλλογικότητα της δράσης σαν αναγκαίος όρος της αντισυστημικότητας του εγχειρήματος, και, εν τέλει, η αναθεώρηση της συστηματικής, «από τα πάνω», ιστορικής αφήγησης.[7]

Πιθανόν από τα διεθνή αυτά εγχειρήματα που αποτέλεσαν παγκοσμίως το πρότυπο της νέας εποχής θεάτρου, δύο συγκεκριμένα μοιάζει να άσκησαν τη μεγαλύτερη και αμεσότερη επίδραση στους Έλληνες καλλιτέχνες της Δικτατορίας και της Πρώιμης Μεταπολίτευσης. Το «Living Theatre» των Judith Malina και Julian Beck, που είχε επισκεφτεί την Ελλάδα ήδη από το 1961 έρχεται όμως επισήμως μετά την πτώση της Δικτατορίας (1979),[8] και –κυρίως την εποχή που μας ενδιαφέρει– το «Théâtre de Soleil» της Ariane Mnouchkine. Το δεύτερο, μέσα κυρίως από την παράσταση *1789*, η οποία όταν ανέβηκε για πρώτη φορά το 1970 στο Παρίσι προκάλεσε διεθνώς αίσθηση, καθώς έμοιαζε να συσσωματώνει με μοναδική επιτυχία βασικές επιταγές του «πολιτικού θεάτρου» όπως αυτές επαναδιατυπώνονται μετά τον Μάη του ’68.

θέλησιν ωρισμένων προσώπων ή από οιαδήποτε υποκειμενικά ιδεαλιστικά ελατήρια. Αι μεγάλαι πολιτειακοί μεταβολαί εις την ιστορίαν της ανθρωπότητας έχουν την καταγωγήν των εις οικονομικά φαινόμενα».

[5] Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ο προσδιορισμός της Ιθαγένειας στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του ’70», Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου – Β. Γεωργοπούλου – Κ. Καλούδη – Ι. Καραμάνου – Μ. Κοτζαμάνη – Αθ. Μπλέσιος – Ι. Τζαρτζάνη – Αστ. Τσιάρας (επιμ.), *Θέατρο και Ετερότητα*, *θεωρία*, *δραματουργία και θεατρική πρακτική*. *Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. *Ναύπλιο*, *17-20 Μαΐου 2017*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2021, σ. 223-241.

[6] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Ελληνικότητα και γενιά του ’30», *Cogito* 6 (Μάιος 2007). Του ιδίου, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

[7] Ενδεικτική άλλωστε του κλίματος είναι η ευρεία έρευνα των *Νέων*, τον Νοέμβριο του 1975: «Η νεολαία μας επηρεάζει την πολιτική;», όπου διατυπώνονται αρκετά από τα σχετικά ανανεωτικά ζητήματα της εποχής (βλ. Μηνάς Παπάζογλου, «Η νεολαία μας επηρεάζει την πολιτική;», εφημ. *Τα Νέα*, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20 και 22 Νοεμβρίου 1975).

[8] Β. Παγκουρέλης, «Λίβιγκ Θήατερ: Αναρχισμός –και θεατρικός– χωρίς βία», εφημ. *Το Βήμα*, 10 Οκτωβρίου 1979: «Μια βραδυφλεγής –πολιτιστική– βόμβα στην Ελλάδα: Είναι το περίφημο “Λίβινγκ Θήατερ”, που με το πιστεύω του “αναρχισμός χωρίς βία”, τίναξε στον αέρα στην δεκαετία του ’60 μια σειρά από περιορισμούς στο χώρο της τέχνης και μαζί ένα κομμάτι από το μαλακό υπογάστριο της εφησυχασμένης κουλτούρας (και ιδιαίτερα του θεάτρου), για να κυνηγηθεί από τις επίσημες αρχές, αλλά και να φτάσει να θεωρείται σήμερα ένα από τα κορυφαία συγκροτήματα όλου του κόσμου. Και τώρα, κλείνοντας ένα κύκλο της ίδιας της ζωής του, το άναρχο αυτό θέατρο, βρίσκεται ξανά στην Ελλάδα, αυτή τη φορά όχι για να πάρει, αλλά για να δώσει. Να δώσει δύο από τα πιο γνωστά θεάματά του: την *Αντιγόνη* και την *Προμήθεια* σε μια σειρά παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη (στα “Δημήτρια”) και στην Αθήνα, στη συνέχεια. Πρωτοήρθαμε στην Ελλάδα το 1961, μετά την πρώτη μας ευρωπαϊκή περιοδεία και την εμφάνισή μας στο Θέατρο των Εθνών. Και τότε, εδώ ήρθαμε και σε πρώτη επαφή με την *Αντιγόνη*, στο κείμενο του Μπρεχτ... είπε ο Τζούλιαν Μπεκ... Ξανά είμασταν στην Ελλάδα το 1964, αμέσως μετά τις δυσκολίες τις μεγάλες, που αντιμετωπίσαμε στην Αμερική, όταν η κυβέρνηση μας έκλεισε το θέατρο. Και τώρα ξαναγυρνάμε μετά από 15 χρόνια...».

Η ρηξικέλευθη απόδοση από το «Θέατρο του Ήλιου» των γεγονότων που προηγήθηκαν και καθόρισαν τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 περιείχε μια επιβλητική απάντηση στο διαχρονικό ερώτημα του πολιτικού θεάτρου για τον συγκερασμό της πολιτικής στόχευσης με το λαϊκό αίσθημα ψυχαγωγίας. Η διεθνής ακτινοβολία της παράστασης οφείλεται ακόμη στην ικανότητά της να μεταδώσει μια αναθεωρημένη αφήγηση των κρίσιμων γεγονότων του 1789 ιδωμένων «από τα κάτω», με έμφαση όχι τόσο σε ιστορικά υποκείμενα αλλά σε κοινωνικές δυνάμεις και ταξικούς μηχανισμούς που βρέθηκαν πίσω από την εξέγερση της Γαλλικής Επανάστασης. Την ίδια στιγμή η στέρεη ιδεολογική βάση της προσέγγισης της Μνουσκίν μεταφραζόταν σε πλούσια σκηνική δράση η οποία, παράλληλα με τον λόγο και τα επεξεργασμένα ντοκουμέντα, στηριζόταν εξίσου σε αυτοσχεδιασμούς, παντομίμα, ακροβατικά, χορό και τραγούδι, στοιχεία δηλαδή που θύμιζαν τη δυναμική και ανοικτή φόρμα της μεσαιωνικής λαϊκής γιορτής, ενός χώρου όπου όλα τα θεάματα γίνονταν εξίσου αποδεκτά και αλληλοεπιδρούσαν ελεύθερα μεταξύ τους.

Πιθανόν η παράσταση του *1789* από το «Θέατρο του Ήλιου» μας δίνει το κλειδί για την εξέταση ενός σημαντικού μέρους της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της εποχής και στην Ελλάδα, κυρίως εκείνου στο οποίο η θεατρική πράξη αποκτά καθαρό ιδεολογικό περιεχόμενο. Η πρόσβαση στην εν λόγω παράσταση του «Θεάτρου του Ήλιου» ήταν μάλλον άμεση, καθώς σε αυτήν αφιερώθηκε το δεύτερο κιόλας μεταπολιτευτικό τεύχος του *Θεάτρου* του Κώστα Νίτσου, του 1973, με εκτενή αναφορά στους όρους και το περιεχόμενο της εργασίας του θιάσου της Μνουσκίν και με μεταφορά «μιας φωτογραφίας της παράστασης».[9] Από την άλλη, υποθέτουμε ότι, για όσους δεν είχαν τη δυνατότητα να παραστούν ως αυτόπτες μάρτυρες της ίδιας της παράστασης, εκείνοι που επέστρεφαν από το Παρίσι –κυρίως μετά την πτώση της Δικτατορίας–, θα γίνονταν ασφαλώς πρόθυμοι αγγελιοφόροι του μηνύματός της. Ενώ, τέλος, υπήρχε πάντα η δυνατότητα για τους ενδιαφερόμενους να παρακολουθήσουν και επί οθόνης την κινηματογραφική απόδοση της παράστασης, ακολουθώντας ενθουσιώδεις παροτρύνσεις, όπως εκείνη του Κώστα Σταματίου από τις σελίδες των *Νέων*[10] κατά την προβολή της ταινίας στον κινηματογράφο «Στούντιο» τον Δεκέμβριο του 1975.

Μέσα από πολλούς και διασταυρωμένους δρόμους λοιπόν το *1789* κατέστη το πρότυπο για μια ομάδα ανήσυχων καλλιτεχνών της νεότερης γενιάς του θεάτρου μας, που ζήτησαν να εφαρμόσουν στο μέτρο των δυνατοτήτων τους τα πορίσματα της Μνουσκίν. Η επίδραση αυτών των πορισμάτων διασπείρεται στο μεγαλύτερο μέρος του νεανικού θεάτρου της εποχής. Στις δικές του επιδιώξεις εντοπίζουμε συχνά τα στοιχεία ενός λαϊκού «ρωμέικου» πανηγυριού, καθώς και τα εμβόλιμα μέρη ενός θεάτρου-ντοκουμέντου, δυο στοιχεία που ο μεταξύ τους συνδυασμός θα μεταφέρει τελικά στον θεατή την αίσθηση ενός «ιστορικού κουκλοθεάτρου», σύμφωνα με την παρατήρηση του Θόδωρου Κρητικού.[11] Έχουμε ακόμη από τη μεριά των νεανικών παραστάσεων την απενοχοποιημένη πρόθεση ενός θεάματος λαϊκής και αδρής ψυχαγωγίας, που φέρει βέβαια ως απώτερο στόχο του τον εθελούσιο διαφωτισμό του λαού σε κρίσιμα θέματα της ιστορικής του πορείας.

Πιο συγκεκριμένα, στη δομή, τη σκηνοθεσία και την επιδίωξη μιας πλατιάς αποδοχής από τον λαό, το *1789* θα αποκτήσει πιο φανερές επιδράσεις σε παραγωγές, όπως το *Μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που θα ανεβεί από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου στο τέλος της δικτατορίας και θα συνεχίσει σε ανανεωμένη μορφή μετά την πτώση της.[12] Η σκηνική απόδοση της σπονδυ-

[9] *Το Θέατρο* 32 (Μάρτης-Απρίλης 1973), σ. 33, 58-69.

[10] Βλ. την κριτική για την ταινία του Κώστα Σταματίου, εφημ. *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 1975.

[11] Θεόδωρος Κριτικός, «*Το Ρωμέικο Πανόραμα*», εφημ. *Ακρόπολις*, 9 Αυγούστου 1977.

[12] Νίκος Παρνασσάς, «*Το μεγάλο μας τσίρκο* – έργο μαμούθ στο "Αθήναιον"», εφημ. *Σημερινά*, 4 Ιουνίου 1973: «Ο Κώστας Καζάκος που εκτός από πρωταγωνιστής είναι και ο σκηνοθέτης της παραστάσεως πρόσθεσε: "Σκεφθήτε ένα θέατρο διπλό σε έκτασι απ' τα συνηθισμένα, που έχει μια σκηνή εκεί που βρίσκονται πάντα οι σκηνές, μια άλλη σκηνή ακριβώς απέναντι, στο ενδιάμεσο μια κυκλική σκηνή, και τώρα σκεφθήτε τους τρεις αυτούς χώρους δράσεως συνδεδεμένους με ένα δρόμο. Φαντασθήτε αυτά υπερυψωμένα απ' το έδαφος και τα καθίσματα σε πλάγια διάταξι, που επιτρέπουν στον θεατή να βλέπη άνετα μια δράσι που εξελίσσεται σ' όλες

λωτής παράστασης σε αυτή την περίπτωση θα αναπτυχθεί από τον σκηνοθέτη Κώστα Καζάκο σε τρία πατάρια δράσης, επιτείνοντας έτσι την περιρρέουσα αίσθηση της γιορτής. Ενώ στα νούμερα της πολιτικής επιθεώρησης του Καμπανέλλη διακρίνονται απόψεις που αφορούν μεταξύ άλλων μια αναθεώρηση της Εξέγερσης του 1821, με κεντρικό πρόσωπό τους τον Κολοκοτρώνη ως ιδεατό οδηγό του λαϊκού αγώνα για ελευθερία και αξιοπρέπεια. Ας σημειωθεί ότι η επιτυχία του *Μεγάλου μας τσίρκου* και η ικανοποίηση από την επαφή με κάτι αληθινά σύγχρονο και αυθεντικό είναι πιθανόν οι βασικοί λόγοι που ο ίδιος θίασος θα διατηρήσει παρόμοια σκηνικά και στις επόμενες προτάσεις του, στο *Κουκί και το ρεβύθι*, πρώτα, και στη συνέχεια στον *Εχθρό λαό* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Το νέο σημαντικό στοιχείο που προσθέτει η επόμενη συνεργασία του Καμπανέλλη με τον θίασο των Καρέζη-Καζάκου, στον *Εχθρό λαό* του 1975, αφορά αυτή τη φορά την τολμηρή εξέταση πολιτικών μηχανισμών και συνθηκών που βρίσκονται πίσω από τα γεγονότα της Απριλιανής Δικτατορίας.[13] Πρόκειται για αναψηλάφηση της ιστορίας με τον τρόπο που εντοπίζουμε πίσω από απόπειρες του θεάτρου-ντοκουμέντου που αναπτύσσει το ίδιο διάστημα ο Γιώργος Μιχαηλίδης με το «Ανοικτό θέατρο», στη *Δίκη των εξ* για τη Μικρασιατική Καταστροφή, είτε ακόμα πιο τολμηρά, στη *Μάχη της Αθήνας*, με τα όσα προηγήθηκαν και ακολούθησαν τα Δεκεμβριανά. Σε αυτή την περίπτωση, η επίδραση της Μνουσκίν είναι τόσο φανερή, ώστε παρακινεί τον κριτικό των *Νέων* Αλκ. Μαργαρίτη να γράψει ότι: «Η κυρία Αριάν Μνουσκίν με το "Θέατρο του Ήλιου" και τις μεγάλες δραματικές ιστορικές αναπαραστάσεις της, ασφαλώς σε μεγάλο βαθμό επέδρασε και στο ελληνικό ρεπερτόριο. Από την πτώση της Δικτατορίας και εξής έχουμε αρκετά έργα στο ελληνικό θέατρο με βάση την νεοελληνική ιστορία, με στενότερες ή ευρύτερες συνθετικές διαστάσεις».[14]

Δεν είναι όμως μόνο το παραπάνω πλαίσιο επιδράσεων που προσδιορίζει το αίτημα της εποχής για αναθεώρηση του επίσημου ιστορικού αφηγήματος για την Επανάσταση του 1821 στο θέατρο. Ας σημειώσουμε παράλληλα το αίτημα της «ιθαγένειας» του θεάτρου, της ανάδειξης των «χαμένων» φωνών του, της παλαιότερης και αδικημένης λαϊκής δραματουργίας, της υποκριτικής και σκηνικής παράδοσης, που επανέρχονται με παρόμοια ένταση και οδηγούν σε παρόμοια αιτήματα αναθεώρησης και της θεατρικής –εντός της μεγάλης του έθνους– ιστορίας. Αυτή τη φορά η αναθεώρηση, αν και θα εκπορευτεί από το Θέατρο Τέχνης, πουθενά δεν θα βρει μεγαλύτερη δικαίωση

αυτές τις θέσεις. Ας προσθέσουμε και την ορχήστρα, που αποτελεί άλλο ένα στοιχείο άμεσα δεμένο με την παράστασι... Στόχος μου στη σκηνοθεσία είναι το κάθε τι νάχη τη σαφήνεια της λαϊκής παροιμίας, το κέφι του πανηγυριού, και την διεισδυτικότητα που έχει ο αυθορμητισμός"».

[13] Ο Ιάκ. Καμπανέλλης γράφει για τον *Εχθρό λαό*, έργο –«"πολιτικό", όχι σπονδυλωτό», που ανεβαίνει όμως σε πολλαπλές σκηνές από τον Καζάκο, όπως τα προηγούμενα. «Καταγγέλλει την προεργασία της Απριλιανής Δικτατορίας και δίνει βάρος στους ηθικούς υπεύθυνους για τη χούντα», εφημ. *Τα Νέα*, 20 Μαρτίου 1975. Βλ. και κριτική του Αλκ. Μαργαρίτη για το *Εχθρός λαός* του Ιάκ. Καμπανέλλη στο «Αθήναιον», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Αυγούστου 1975· Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Ο Εχθρός Λαός*», εφημ. *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1975· Φάνης Κλεάνθης, «Ιάκ. Καμπανέλλη: *Ο εχθρός λαός* - Το ελληνικό πολιτικό θέατρο», εφημ. *Τα Νέα*, 15 Αυγούστου 1975: «Ένα καινούριο έργο πολιτικού θεάτρου του Ιάκωβου Καμπανέλλη θα παρουσιάσουν το καλοκαίρι η Τζένη Καρέζη και ο Κώστας Καζάκος... Το θέμα του αντλημένο από την ελληνική πολιτική πραγματικότητα που προοηγήθηκε της χουντικής επταετίας, θα θίγη καυτά προβλήματα της πολιτικής μας ζωής. "Προτιμώ να λειτουργώ σαν πολίτης Έλληνας παρά σαν συγγραφέας", τόνισε ο Καμπανέλλης. "Το έργο... εκτυλίσσεται στην περίοδο 1964-67 και τελειώνει τη νύχτα της 21ης Απριλίου. Όμως από το ξεκίνημα είναι εμφανείς οι συσσωρευμένες αμαρτίες που αρχίζουν το 1944 και στο έργο φανερώνεται πως η άρχουσα τάξη αντιμετωπίζει σαν εχθρό του τόπου τη συντριπτική δημοκρατική πλειοψηφία του λαού. Έτσι, διαφαίνεται πως ήταν πολύ φυσικό αυτή η κατάσταση να καταλήξη στη δικτατορία. Παρ' όλο που το έργο αναφέρεται σε συγκεκριμένα πράγματα και είναι ντοκουμενταρισμένο και που κινούνται σ' αυτό πρόσωπα πάρα πολύ γνωστά πρόθεσή μου δεν ήταν να κάνω ένα χρονικό, ένα ιστορικό έργο, όσο να κάνω ένα θεατρικό έργο που να δείχνη αυτές τις καταστάσεις. Να δώσω να καταλάβη καθαρά ο θεατής την ηθική αυτουργία για τη δικτατορία, που αυτή, λιγώτερο φανερή από τη φυσική, είναι πιο ύπουλη και πιο επικίνδυνη... Το ανέβασμα θα γίνη και πάλι σε πολλά επίπεδα -όπως περίπου και στο *Τσίρκο*- και πολλές σκηνές θα διαδραματίζωνται ανάμεσα στους θεατάς"».

[14] Αλκ. Μαργαρίτης, εφημ. *Τα Νέα*, 11 Αυγούστου 1975.

από τον *Ερωτόκριτο* του Αμφι-Θεάτρου του 1975. Στην απόδοση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου τα αιτήματα του αυτοσχεδιασμού, της μουσικής και του χορού που είδαμε παραπάνω, κυρίως όμως της νεανικής ενέργειας που διοχετεύεται στη σκηνή και την ξεσηκώνει, θα δώσουν στην παράσταση του Αμφι-Θεάτρου τον χαρακτήρα ενός μοντέλου για κάθε ανάλογη νεανική καλλιτεχνική δράση.[15] Χωρίς να παραλείψουμε βεβαίως την αντίστοιχη δράση του «Ελεύθερου Θεάτρου», το οποίο νωρίτερα έχει ήδη θέσει τον δρόμο ανανεωτικής προσέγγισης της θεατρικής ιθαγένειας, και το οποίο την ίδια εποχή συνεχίζει έστω και κάπως παραλλαγμένο τον ίδιο δρόμο, με το *Μια ζωή Γκόλφω*.[16]

Σε σύντομο χρονικό διάστημα λοιπόν μετά την πτώση της Χούντας ανεβαίνουν στην ελληνική σκηνή μια σειρά έργων τα οποία ανασκευάζουν σημαντικό μέρος της μέχρι εκείνη τη στιγμή επικρατούσας αφήγησης. Σε αυτό το μήκος κύματος κινούνται ταυτόχρονα, εκτός από την επανάληψη του *Μεγάλου μας τσίρκου*, που προαναφέραμε,[17] οι *Προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη που ανεβαίνουν από το Θέατρο Τέχνης το 1975,[18] ο *Κολοκοτρώνης* του Βασίλη Ρώτα από τους «Ελεύθερους Καλλιτέχνες»,[19] το *Ρωμέικο πανόραμα* του Βαγγέλη Γκούφα από το «Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο»,[20] *Ο Στρατηγός Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης λαός* από το «Θέατρο για το Λαό»,[21] οι *Προσκυνημένοι* του Ανάστου Παπαπέτρου, αρχικά στη Θεσσαλονίκη και μετά στο Φεστιβάλ της Ιθάκης,[22]

[15] Τα ζητήματα της Πρωτοπορίας στα 1975 πιθανόν τα συνοψίζει ο *Ερωτόκριτος* του Αμφι-Θεάτρου. «Φιλοδοξία της παραστάσεως –τόνισε ο ταλαντούχος και "ρηξικέλευθος" σκηνοθέτης σε χθεσινή συνέντευξη Τύπου– είναι να αποδείξη: α) ότι το λυρικό δεν είναι απαραίτητα και ρομαντικό -κι ο λυρισμός του *Ερωτόκριτου* μπορεί να προβληθή και μάλιστα χωρίς ίχνος ρομαντικότητας στην ερμηνεία, β) ότι ο *Ερωτόκριτος* δεν είναι ηθογραφία αλλά κλασικό αναγεννησιακό κείμενο κι ότι δεν πρέπει να παίζεται ηθογραφικά, γ) ότι τον σεβασμό στα κλασικό κείμενα πρέπει να τον εκφράζουμε ερμηνεύοντάς τα με τρόπο τέτοιο ώστε να προβάλλωνται και οι ανησυχίες της εποχής», εφημ. *Τα Νέα*, 31 Οκτωβρίου 1975. Βλ. και κριτική του Αλκ. Μαργαρίτη για τον *Ερωτόκριτο* στο «Καλουτά», εφημ. *Τα Νέα*, 6 Δεκεμβρίου 1975: «Θέαμα "ραφιναρισμένα λαϊκό"... οι ηθοποιοί –πολυάριθμοι– κυριολεκτικά παίζουν με το έργο και μας παρασύρουν στο παιχνίδι τους... Παίζουν ανθρώπους, ζώα, πουλιά, δέντρα, έπιπλα, μέρη σπιτιού! Είναι όλοι τους περίφημοι», «... μεθυστικό ρυθμό...».

[16] «Η δουλειά του "Ελεύθερου Θεάτρου" δεν πηγάζει από διάθεση αλλοιώσεως ή σάτιρας. Το πρωτότυπο του Σπ. Περεσιάδη θα κρατηθή ακέραιο και ακριβώς όπως παίζεται εδώ και σγδόντα χρόνια από θιάσους και μπουλούκια σε πόλεις και χωριά. Το ζήτημα δεν είναι μια *Γκόλφω* για να αρέση, αλλά μια *Γκόλφω* που έχει αρέσει και γιατί», εφημ. *Τα Νέα*, 16 Απριλίου 1974. Το Θέατρο Τέχνης αναγγέλλει την *Τύχη της Μαρούλας* σαν «επιστροφή στις πηγές»: «Το έργο, είπε χθες, σε συνέντευξη τύπου, ο Κάρολος Κουν, δεν είναι βαθυστόχαστο, δεν έχει προεκτάσεις και προβληματισμούς. Είναι όμως σωστή κωμωδία κι έχει ωραία σκιτσαρισμένους τύπους της εποχής. Εκείνο που το διακρίνει, προ παντός, είναι η αφέλεια -μια αφέλεια σχεδόν παιδική. Η ατμόσφαιρα του έργου, ο τρόπος συμπεριφοράς των ηρώων, ξύπνησαν στον Κουν παιδικές θύμησες και το αγάπησε ιδιαιτέρως. Στο ανέβασμα στάθηκε όσο μπόρεσε πιο πιστός στο ύφος του έργου...», εφημ. *Τα Νέα*, 12 Ιουνίου 1974. Ακολουθεί άλλωστε ο *Υπάλληλος* του Χουρμούζη.

[17] Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, σκην. Κώστας Καζάκος, θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, Θέατρο «Αθήναιον» (θερινό), 22 Ιουνίου 1973, και επανάληψη, Ακροπόλ, 5 Οκτωβρίου 1973. - (*Το μεγάλο μας τσίρκο No 2*:), σκην. Κώστας Καζάκος, θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, «Αθήναιον» (θερινό), 3 Αυγούστου 1974, επανάληψη στο Παλαί ντε Σπορ, Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 1974, και περιοδεία, 1974-1975.

[18] Μήτσος Ευθυμιάδης *Οι προστάτες*, σκην. Γιώργος Λαζάνης, Θέατρο Τέχνης (Ορφεύς), 25 Οκτωβρίου 1975.

[19] Βασίλης Ρώτας, *Ο Κολοκοτρώνης* (*ή Η νίλα του Δράμαλη*), σκην. Ταξιάρχης Φοίβος, θίασος: Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, 27 Ιουνίου 1976.

[20] Βαγγέλης Γκούφας, *Ρωμέϊκο πανόραμα*, σκην. Τριβιζάς Λεωνίδας, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, θέατρο Πορεία, 10 Ιουλίου 1977.

[21] Θανάσης Φωτιάδης, *Ο στρατηγός Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης λαός*, σκην. Παπανικολάου Μιχάλης, Θέατρο για το Λαό, 12 Αυγούστου 1977.

[22] Ανάστος Παπαπέτρος, *Προσκυνημένοι*, σκην. Χριστόδουλος Χάλαρης, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (Δημήτρια '77), 1977. Επίσης, Φεστιβάλ Ιθάκης, 1977, και σκην. Πάνος Χαρίτογλου, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, 2 Δεκεμβρίου 1977.

και τέλος η παράσταση που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, *1821: Ο Καραγκιόζης, η Επανάσταση και τα Ημίψηλα* από το νεόκοπο τότε «Θέατρο της Άνοιξης» στο 3ο Φεστιβάλ Ιθάκης, το καλοκαίρι του 1977.[23] Είναι λογικό ένας τέτοιος συνωστισμός έργων για την Επανάσταση στον στενό χώρο της Πρώτης Μεταπολίτευσης να πέφτει κάπως βαρύς για τους θεατρικούς κριτικούς – τουλάχιστον για τη Ρωζίτα Σώκου: «Μετά τους *Προστάτες* του Κουν, μετά το *Μεγάλο μας τσίρκο*, μετά το *Ρωμέϊκο πανόραμα* και μετά τους προχθεσινούς *Προσκυνημένους*, αρχίζω να βαρυέμαι τα κουαρτέτα Αγγλίας, Ρωσίας κλπ., την ελληνική ιστορία με χιούμορ είτε πικρό είτε όχι, αλλά πάντα με "αυθεντικά κείμενα". Καημένη Αριάν Μνουσκίν πόσους έχεις πάρει στο λαιμό σου!»[24]

Είναι αλήθεια πως στα περισσότερα από αυτά τα έργα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε το ίδιο ύφος της σάτιρας, με στόχο να στηλιτεύει με επιμονή τον ρόλο των ξένων δυνάμεων, την εξουσία «των Κοτσαμπάδηδων, πασάδων και σεβάσμιων Δεσποτάδων», με θύμα πάντα τον αδικημένο λαό, «που κέρδισε μια επανάσταση αλλά έχασε τα δικαιώματά του».[25] Το νόημα της προσπάθειας είναι σταθερά η αποπλαισίωση της αφήγησης για το 1821 και η εξιστόρηση της Επανάστασης με τρόπο που να διαφωτίζει τον λαό σχετικά με τα αίτια, τα κίνητρα και τις συνέπειες του αγώνα του.[26] Εξάλλου, έχει ενδιαφέρον ότι στα περισσότερα από αυτά τα έργα δεν εξετάζεται η ίδια η Επανάσταση, όσο η προετοιμασία της ή/και τα αποτελέσματά της για τον λαό.

Ανάμεσα σε αυτές τις προσπάθειες, η παράσταση *1821: η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα Ημίψηλα* έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση των δυναμικών που αναπτύσσονται στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Το «Θέατρο της Άνοιξης» ιδρύθηκε την ίδια χρονιά από τους Γιάννη Μαργαρίτη, Λυδία Κονιόρδου, Γρηγόρη Βαλτινό, Νατάσσα Ζούκα και Γιάννη Βούρο, απόφοιτοι οι περισσότεροι του Εθνικού Θεάτρου, που εκπροσωπούν με αυτή την κίνηση την τάση της εποχής που καλεί νέους καλλιτέχνες να συσπειρωθούν και να προβούν σε ανάλογες συλλογικές δράσεις εκτός του «κατεστημένου». Η δομή του θιάσου της Άνοιξης και η ιδεολογία του γίνονται εμφανείς στο πρόγραμμα της παράστασης, όπου οι συντελεστές αναφέρονται αλφαβητικά και συλλήβδην, ενώ η ίδια η προσπάθειά τους εκλαμβάνεται αδιακρίτως σαν ένα «θέαμα των: Γιάννη Βούρου, Νατάσσας Ζούκα, Γρηγόρη Ίωακειμίδη, Γιώργου Κιμούλη, Μαρίας Κονδύλη, Λυδίας Κονιόρδου, Δημήτρη Κωνσταντινίδη, Γιάννη Μαργαρίτη, Θάνου Μικρούτσικου, Τζίας Νασιώτου, Κώστα Νταλιάνη, Πάνου Πα-

[23] Γιώργος Μαργαρίτης, *1821. Η επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, σκην. Μαργαρίτης Γιάννης, Θέατρο της Άνοιξης, 6 Σεπτεμβρίου 1977. Θα είχε πιθανόν ενδιαφέρον να προσθέσουμε την ίδια περίοδο και ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τον Καραγκιόζη – σαν πρόσωπο κι αυτό της λαϊκής εκφραστικής συνείδησης, όπως και ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για ιστορικά έργα με πολιτικό-ιδεολογικό πρόσημο. Γιώργος Λαζαρίδης, Νίκος Αθερινός, *Ο Καραγκιόζης στο Αιγαίο*, σκην. Σειληνός Βαγγέλης, Μινώα, Σεπτέμβριος 1976· Ντίνος Ταξιάρχης, *Δυο λαϊκές ζωγραφιές*, σκην. Ταξιάρχης Ντίνος, Ζαμάνης Θ., Θέατρο του Ενός, Αθηνά (Αιγάλεω), 29 Αυγούστου 1977· Βασίλης Ρώτας, *Καραγκιόζικα*, σκην. Ταξιάρχης Φοίβος, Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, Λυκαβηττός, 9 Αυγούστου 1978. Και παράλληλα, έργα όπως το *Κιλελέρ* του Γιώργου Χαραλαμπίδη, βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Κιλελέρ*», *Η Βραδυνή*, 17 Δεκεμβρίου 1975: «Επίκαιρα με το κλίμα της σημερινής εποχής και τις τωρινές εκδηλώσεις των παραγωγών του θεσσαλικού κάμπου, έρχεται στη νεοελληνική σκηνή το έργο του Γιώργου Χαραλαμπίδη *Κιλελέρ*».

[24] Λεύκωμα «21 Χρόνια Φεστιβάλ Ιθάκης, 1975-1998», Δήμος Ιθάκης, Ιθάκη 2016, σ. 49.

[25] Μήτσος Ευθυμιάδης, *Προστάτες*, Αστάρτη, 1981. Ακολουθώντας την άποψη του Τάκη Α. Σταματόπουλου, *Ο εσωτερικός αγώνας, Η ταξική πάλη πριν και κατά την Μεγάλη Επανάσταση και η πρώτη πελατειακή οργάνωση του ελληνικού έθνους*, Κάλβος, Αθήνα 1979 (4 τόμ.), στο κεφάλαιο «Ο τραγικός αφανισμός της κλεφτουριάς του Μοριά», σ. 37-53: «Και βρήκαν καλή την ευκαιρία, δεσποτάδες και κοτζαμπάσηδες, να ξεσηκώσουν όλους, Τούρκους και Ρωμηούς, και να χρησιμοποιήσουν και τη Μ. Εκκλησία για την εξόντωσή τους. Κινητοποιήθηκαν λοιπόν όλοι τους, Αρχιερείς, προεστοί και Τούρκοι ακόμα, κι έκαναν αναφορές στον Πατριάρχη, που τις επήγε ο ίδιος ο Πρωτοσύγκελλος», *ό.π.*, σ. 39.

[26] Εννοείται πως αυτή η ακραία ιδεολογικοποίηση του θεάτρου προκαλεί και αντιδράσεις, όπως του Κουν: Β. Π., «Κάρολος Κουν: Πολιτικό, όχι όμως κομματικό θέατρο», *εφημ. Το Βήμα*, 14 Μαΐου 1977, και της κριτικής. Βλ ενδεικτικά Θεόδωρος Κρητικός, «*Το Ρωμέϊκό πανόραμα*», εφημ. *Ακρόπολις*, 9 Αυγούστου 1977, όπου ο κριτικός εκθειάζει την παράσταση, έχει όμως αμφιβολίες ως προς το ιδεολογικό περιεχόμενό της.

νάγου, Εβίτας Παπασπύρου, Μαριάννας Τριανταφυλλίδου».[27] Πρόκειται φανερά για μια συλλογική εργασία που προγραμματικά επιβάλλεται της όποιας ατομικής προβολής, κάτι που εντοπίζουμε και στις εργασίες άλλων θιάσων παρόμοιας ιδεολογίας, όπως του Ελεύθερου Θεάτρου ή του Ανοικτού Θεάτρου, και που πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη μας, προκειμένου να κατανοήσουμε το πνεύμα της εποχής. Το πνεύμα αυτό επικεντρώνεται στη διαδικασία της παραγωγής ενός έργου και όχι μόνο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, καθώς σύμφωνα με τις επιταγές του τότε πρωτοποριακού πολιτικού θεάτρου οι θίασοι οφείλουν να εφαρμόσουν πρώτοι αυτοί σαν κοινότητα τις αρχές που ζητούν να διαδώσουν στην κοινωνία μέσω της τέχνης τους.[28]

Πέρα από αυτό, η παράσταση επιχειρεί την απόδοση μιας ζωντανής ιστορικής επιθεώρησης, με διαφωτιστικό και πολιτικό χαρακτήρα και με υλιστικά κριτήρια στην ερμηνεία των μηχανισμών που κινούν την Ιστορία. Κυρίως αυτό που προβάλλει η παράσταση είναι η αντικειμενική «υλιστική» θεώρηση των δυνάμεων που οδήγησαν στον λαϊκό ξεσηκωμό του ’21, ανεξάρτητα από τις προσωπικότητες που καθόρισαν την έκβασή του – και πράγματι, με μόνη εξαίρεση τη μορφή του Ρήγα, δεν υπάρχει καμιά άλλη αναφορά σε ιστορικό πρόσωπο της Επανάστασης, γεγονός που διακρίνει τη συγκεκριμένη προσέγγιση του «Θεάτρου της Άνοιξης» από παρόμοιες προσεγγίσεις του Ρώτα ή την, πολύ συναφή, του Μήτσου Ευθυμιάδη. Παρόμοια, η πρόταση του «Θεάτρου της Άνοιξης» ακολουθεί τη γαλλική κολεκτίβα στην πρόθεσή της να αναπτύξει παράλληλα με τον διαφωτιστικό ρόλο της μια αυθεντική ψυχαγωγική σχέση με το κοινό, στηριγμένη σε πολλά και ποικίλα είδη. Στο *1821* της «Άνοιξης» έχουμε θέατρο σκιών-Καραγκιόζη, Παντομίμα, Πατριωτικό δράμα, Χοροθέατρο, Μουσικό δράμα, Οπερέτα... σαφώς μεγαλύτερη ποικιλία από τον χορό και τραγούδι που εμφανίζονται στις άλλες παραγωγές από θιάσους παρόμοιας ιδεολογικής σκόπευσης και λαϊκού ακροατηρίου. Μέσα από αυτή τη φρενήρη αλλαγή ύφους και τόνου, η νεανικότητα, ο ενθουσιασμός και ο επαναστατικός παλμός των νεαρών συντελεστών γίνεται το όχημα ανατροπής της σύμβασης του αστικού θεάτρου αλλά και το εργαλείο ανάπτυξης οικειότητας με το κοινό.

Το πρόγραμμα της παράστασης, άλλωστε, με αφοπλιστική ευθύτητα εκθέτει την ιδεολογική σκόπευση της προσπάθειας. Η επιλογή των κειμένων, στα οποία στηρίζεται η προκαταρκτική έρευνα του θιάσου, στηρίζεται βέβαια στην αριστερή ιστοριογραφία –Κορδάτος, Σταματόπουλος, Βουρνάς[29]–, ενώ τονίζεται ξανά, με πρωτόγνωρη παρρησία για τα μέχρι τότε ήθη της μεταπολεμικής δημόσιας σφαίρας, πως τελικός στόχος: «δεν ήταν και δεν είναι το να μάθουμε τούς θεατές μας ιστορία... Προσπαθούμε να προσεγγίσουμε ιδεολογικά την περίοδο πού ερευνούμε. Να δούμε, μέσα από θεατρικές φόρμες, ποιες δυνάμεις συνετέλεσαν στη διαδικασία επαναστατικοποίησις των λαϊκών μαζών και της αστικής τάξης τής εποχής. Αυτός είναι και ο λόγος που στο έργο μας δεν αναφέρονται χρονολογίες, μάχες, γεγονότα, που δεν βλέπουμε και δεν ακούμε για ήρωες τού 1821 εκτός από μια σκηνική αναφορά στον Ρήγα και την προσωπικότητά του». Και αν, όπως είπαμε, η παράσταση για το «Θέατρο της Άνοιξης» όφειλε να είναι μια παράσταση ποικίλων μέσων, ήταν γιατί: «Πιστεύουμε ότι θέατρο δεν είναι μόνο ο λόγος αλλά και η μουσική, η κίνηση το τραγούδι, ο χορός», και γιατί «συχνά αντίθετες μεταξύ τους φόρμες εξυπηρετούν θαυμάσια το στόχο μας». Από σκηνοθετική άποψη το έργο στηρίχτηκε «στο λαϊκό πανηγύρι, γιατί είναι κάτι πού πιστεύουμε πως είναι οικείο στο θεατή, αλλά και γιατί μάς δίνει τη δυνατότητα επιλογής στο επίπεδο της

[27] Αν και αμέσως παρακάτω γίνεται η αναγκαία ανάθεση: Κείμενα-Σκηνοθεσία: Γιάννης Μαργαρίτης, Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Βούρος, Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, Χορογραφία: Νατάσσα Ζούκα, Μουσική διδασκαλία: Λυδία Κονιόρδου, Διεύθυνσις θεάτρου: Τζία Νασιώτου. Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης, *1821. Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα Ημίψηλα*, Θέατρο της Άνοιξης, 1977, ΕΛΙΑ/MIET. Ευχαριστώ την αγαπητή συνάδελφο Κων/να Σταματογιαννάκη που μου προμήθευσε το πρόγραμμα σε ψηφιακή μορφή.

[28] Χαρακτηριστική ως προς αυτό η διάλεξη του συντελεστή του «Θεάτρου του Ήλιου» Émile Copfermann, «Καμιά ατομική προβολή. Μας τρέφει η ομαδική επιτυχία», που αναδημοσιεύει το *Θέατρο*, *ό.π.*

[29] Τάσος Βουρνάς, *Φιλική Εταιρία 1814-1821*, ιστορικό χρονικό, Αθήνα, 1959· του ίδιου, *Σύντομη ιστορία της ελληνικής επανάστασης*, Αθήνα, Δρακόπουλος, χ.χ.

φόρμας πολλή μεγάλης». Γι' αυτόν τον σκοπό πέντε πατάρια προσφέρουν παράλληλη δράση, ενώ τα κοστούμια δεν λογοδοτούν σε μια συγκεκριμένη εποχή, αλλά στην πανδαισία του λαϊκού πανηγυριού.[30]

Χωρίς αμφιβολία λοιπόν η πρόταση του «Θεάτρου της Άνοιξης» ανήκε πρωτίστως στην εποχή της. Η επιτυχία της ήταν εξάλλου σημαντική. Στο 3ο Φεστιβάλ Θεάτρου Ιθάκης (1977) έλαβε τα βραβεία καλύτερης παράστασης, καλύτερης σκηνοθεσίας, καλύτερης μουσικής (Θάνος Μικρούτσικος), καλύτερης ερμηνείας (Γιώργος Κιμούλης) και τιμητικό έπαινο για τα κοστούμια, από μια επιτροπή που απαρτιζόταν μεταξύ άλλων από προσωπικότητες διεθνούς κύρους όπως ο Ευγένιος Ιονέσκο, ο Ζακ Λανγκ και ο Ροζέ Ντομανί.[31] Αν και η συνέχεια της περιοδείας, που περιλάμβανε ανοικτούς χώρους στην Αθήνα με το χαμηλό αντίτιμο των 50 μόνο δραχμών για είσοδο, δεν έτυχε ευρείας κάλυψης από την κριτική. Όσα σημειώματα εντοπίστηκαν, μιλούν με θετικά λόγια για την προσπάθεια των νέων ανθρώπων. Ήδη η Ροζίτα Σώκου στην ημερολογιακή ανταπόκρισή της από το Φεστιβάλ, το 1977, θα είναι αποκαλυπτική, ως έναν βαθμό προφητική: «Πέμπτη 18 Αυγούστου. Συναγερμός πάλι στο Στάδιο. Ο κόσμος συνωστίζεται για να απολαύση το "Θέατρο της Άνοιξης". Πολύ νέα παιδιά, τελειόφοιτοι του Εθνικού ως επί το πλείστον, που παίζουν με σκετς και ταμπλώ βιβάν, τραγούδια ή παντομίμες... Τα παιδιά παίζουν πολύ ωραία και πολύ ζωντανά, η παράστασή τους είναι θαυμάσια συντονισμένη και υπάρχει κάποιος Γιώργος Κιμούλης, ένα παιδί με εκείνο το ταλέντο και τη σκηνική παρουσία που αστράφτει και επιβάλλεται. "Μπράβο!" φωνάζουν πολλοί στο τέλος της παράστασης και το χειροκρότημα είναι μεγάλο».[32]

Τέλος, θα πρέπει να θεωρούμε την εικόνα του 1821 από το «Θέατρο της Άνοιξης» σαν μέρος της ευρύτερης απόπειρας επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας των αγώνων του έθνους, μα εν τέλει και της ίδιας της «ελληνικότητας». Είναι αυτό ακριβώς άλλωστε που σημειώνει ο Λευτέρης Παπαδόπουλος στο σύντομο αλλά καίριο σημείωμά του στα *Νέα*: «Βρήκα, ότι πρόκειται για μια

---

[30] Ολόκληρο το κείμενο του θιάσου από το πρόγραμμα της παράστασης: «Στην αρχή όταν ξεκινάγαμε σκεφτόμασταν να φτιάξουμε κάτι που να καλύπτει τη χρονική περίοδο από τα Ορλωφικά μέχρι και τη δολοφονία τού Καποδίστρια. Το θεωρητικό υλικό δηλαδή πού μαζέψαμε καλύπτει αυτή την περίοδο. Στην πράξη όμως είδαμε ότι, αν εξετάζαμε τόσα πολλά χρόνια, αρκετά στοιχεία πού μας ενδιέφεραν θα αναγκαζόμασταν να τα αφήσουμε, γιατί διαφορετικά θα βγάζαμε έργο 4-5 ωρών, πράγμα ανέφικτο για τα σημερινά δεδομένα. Αποφασίσαμε λοιπόν να ασχοληθούμε με τα προεπαναστατικά χρόνια. Από κείνη τη στιγμή άρχισε μια περίοδος καθημερινής θεωρητικής μελέτης και αυτοσχεδιασμών, για να δούμε πώς τα ιστορικά κείμενα θα γινόντουσαν θέατρο. Στόχος μας δεν ήταν και δεν είναι το να μάθουμε τούς θεατές μας ιστορία. Δεν εξετάζουμε το θέμα μας με μια στενά επιστημονική ιστορική αντίληψη. Προσπαθούμε να προσεγγίσουμε ιδεολογικά την περίοδο πού ερευνούμε. Να δούμε, μέσα από θεατρικές φόρμες, ποιες δυνάμεις συνετέλεσαν στη διαδικασία επαναστατικοποίησις των λαϊκών μαζών και της αστικής τάξης τής εποχής. Αυτός είναι και ο λόγος που στο έργο μας δεν αναφέρονται χρονολογίες, μάχες, γεγονότα, που δεν βλέπουμε και δεν ακούμε για ήρωες τού 1821 εκτός από μια σκηνική αναφορά στον Ρήγα και την προσωπικότητά του. Μετά επειδή πιστεύουμε ότι θέατρο δεν είναι μόνο ο λόγος αλλά και η μουσική, η κίνηση το τραγούδι, ο χορός, προσπαθήσαμε και μέσα από τούς αυτοσχεδιασμούς να βρούμε τα στοιχεία αυτά της θεατρικής φόρμας που θα μας βοηθούσαν στο να πετύχουμε κάτι τέτοιο.

Μετά από τέσσερις μήνες είχαμε στα χέρια μας ένα αρκετά σημαντικό υλικό πού μέσα από αυτό έγινε η επιλογή των θεαμάτων που μας ενδιέφεραν περισσότερο, και άρχισε το γράψιμο τού έργου.

Από σκηνοθετική άποψη το έργο στηρίχτηκε στο λαϊκό πανηγύρι, και γιατί είναι κάτι πού πιστεύουμε πως είναι οικείο στο θεατή, αλλά και γιατί μάς δίνει τη δυνατότητα επιλογής στο επίπεδο της φόρμας πολύ μεγάλης. Συχνά αντίθετες μεταξύ τους φόρμες εξυπηρετούν θαυμάσια το στόχο μας. Σκηνογραφικά προσπαθήσαμε όσο ήταν δυνατό με τα πέντε πατάρια πού πάνω σ' αυτά παίζεται το έργο, να χαρακτηρίσουμε ένα χώρο λαϊκού πανηγυριού. Τα κοστούμια ακριβώς επειδή το θέμα μας δεν το εξετάζουμε μ' ένα στενό ιστορικό τρόπο προσπαθήσαμε να έχουν μια αχρονικότητα χωρίς όμως και αυτά να χάνουν τον πανηγυρικό χαρακτήρα τους».

[31] Οδυσσέας Ιωάννου, *Ο Θάνος κι ο Μικρούτσικος: μια αυτοβιογραφία μέσα από 24 συναντήσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2011.

[32] Λεύκωμα «21 Χρόνια Φεστιβάλ Ιθάκης 1975-1998», *ό.π.*

προσπάθεια έντιμη. Παστρική. Από μια ομάδα νέων, πού δεν έχουν "μέσα", "φίρμες", γραφεία δημοσίων σχέσεων, θεατρικές στέγες, επιχορηγήσεις και τα τοιαύτα. Αλλά έχουν πάθος για τη δουλειά τους –πάθος, για ένα πραγματικά λαϊκό θέατρο. Πενήντα άνθρωποι, πληρώνοντας για εισιτήριο από ένα πενηνταράκι πήραμε θέσεις μπρος στα πατάρια τού θιάσου και χαρήκαμε μια παράσταση, σχεδόν σπουδαία. Ενός έργου –μαθαίνω ότι βραβεύθηκε στην Ιθάκη– βαθύτατα ελληνικού. Και είπαμε, στο τέλος: "Μακάρι, τέτοιες προσπάθειες, να γίνονται ευρύτερα γνωστές και να βρίσκουν μιμητές. Κάτι καλό θα βγει από όλη αυτή την ιστορία, για τούτο το δύσμοιρο τόπο. Και όχι μόνο στο αισθητικό επίπεδο"».[33]

Είναι ασφαλώς ευτύχημα που μπορούμε σήμερα να εξετάσουμε εκ του σύνεγγυς το κείμενο της παράστασης, μετά από την ευγενική παραχώρησή του από τον (τυπικά) συγγραφέα του και σκηνοθέτη Γιάννη Μαργαρίτη, ενώ ο ίδιος μας προμήθευσε και με την ηχογράφηση μιας εκπομπής του Τρίτου Προγράμματος η οποία αναφέρεται στην παράσταση, διασώζοντας δύο εξίσου σημαντικά τεκμήρια. Πρώτα, ορισμένα αποσπάσματα από τα νούμερά της, καθώς και σημαντικό μέρος από την ανέκδοτη ως σήμερα –και προφανώς λανθάνουσα– μουσική του Θάνου Μικρούτσικου για την παράσταση. Παράλληλα, στο απόσπασμα της εκπομπής μιλούνε οι συντελεστές αναλύοντας τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις τους, το γενικότερο πλαίσιο της εργασίας τους.

Μέσα από τη μελέτη αυτού του κειμένου διασώζεται ένα σημαντικό δείγμα θεατρικής εργασίας της εποχής, που αλλιώς θα παρέμενε στην αφάνεια. Ίσως διασώζεται μαζί και ένα σημαντικό μέρος της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της πρώτης μεταπολίτευσης, μια εποχή, στην οποία οφείλουμε ασφαλώς να επανέλθουμε στο κοντινό μέλλον.

[33] Λευτέρης Παπαδόπουλος, «Θέατρο Άνοιξης», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Σεπτεμβρίου 1977.

Μάριος Βάρβογλης, Αλέκος Ξένος, Μίκης Θεοδωράκης. Τρεις μουσικές προσεγγίσεις της Ελληνικής Επανάστασης στη θεατρική σκηνή

Μαγδαληνή Καλοπανά
mkalopana@music.uoa.gr

Abstract

Three stage productions of the National Theatre of Greece referring to the Greek Revolution reveal the official theatre approach of the national narrative yet from the begging of the 20th century till its last quarter: *To live the Messolonghi* - Vassilis Rotas, directed by Fotos Politis, with incidental music written by Marios Varvoglis (1933)· *Rigas Velestinlis* - Spyros Melas, directed by Alexis Minotis, music by Alekos Xenos (1962)· *Kapodistrias* - Nikos Kazantzakis, directed by Alexis Solomos, music by Mikis Theodorakis (1976). Focusing on incidental music, the personality and style of the composers agree with the official approach to Greek history during each period: interwar, post-civil war era and national reconciliation, Metapolitefsi or "regime change". Socio-cultural elements of the performances considering the formation of national identity are being approached through historical and musical references, enlighting the transformation of the concept of "national" within the history of modern Greek Art Music.

Εισαγωγή

Στο παρόν μελέτημα επιχειρείται –στο πλαίσιο εορτασμού των 200 ετών από την Ελληνική Επανάσταση– η επισκόπηση της σχέσης σκηνικής μουσικής και θεατρικών έργων με θέμα την Εθνική Παλιγγενεσία. Κύρια πηγή πρωτογενούς υλικού της έρευνας αποτέλεσε το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (ΕΘ), η μελέτη του οποίου ανέδειξε πλήθος σχετικών παραστάσεων ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του οργανισμού (ίδρυση 3.5.1930).[1] Εστιάζοντας στις παραγωγές που βασίζονται αφενός σε αυτοτελή θεατρικά έργα –και όχι σε συρραφές κειμένων– και αφετέρου φέρουν πρωτότυπη σκηνική μουσική,[2] αναδεικνύονται τρεις μελέτες περίπτωσης, οι οποίες αναλύονται ακολούθως: *Να ζη το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και μουσική Μάριου Βάρβογλη (1933, 1935, 1937, 1943)· *Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και μουσική Αλέκου Ξένου (1962)· *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και μουσική Μίκη Θεοδωράκη (1976, 1982).

Τα προς ανάλυση έργα καλύπτουν το χρονικό διάστημα από τον Μεσοπόλεμο έως τη Μεταπολίτευση, μία κρίσιμη και μεταλλασσόμενη κοινωνικά και πολιτισμικά περίοδο, σε άμεση διασύνδεση με την επιλογή των συντελεστών έκαστης θεατρικής παραγωγής.

Επισκόπηση βασικών εννοιών

Η αντίληψη περί έθνους και εθνικής ταυτότητας[3] πηγάζει από τις ιδέες του Διαφωτισμού. Από τον «αιώνα των εθνών», τον 19ο, οπότε υπηρετήθηκαν οι ιδέες του ηρωικού πάθους, της ηθικής βίας και της ιερότητας της θυσίας, προήλθαν πολλά σύγχρονα ανεξάρτητα κράτη, με πρώτο στην Ευρώπη το ελληνικό.[4]

Στην Ελλάδα, από τον 19ο αιώνα, με τη διαμόρφωση και αποδοχή του σχήματος της ιστορικής συνέχειας από τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, η εθνική συνείδηση αντανακλάται στο γλωσσικό ζήτημα, στην τέχνη και την αισθητική, καθώς και στο δίλημμα εκσυγχρονισμός ή παράδοση.[5] Οι αντιθέσεις του διλήμματος αυτού πολώθηκαν το 1922 με τη Μικρασιατική Καταστροφή. Έκτοτε, με την αναμόρφωση του εθνικού οράματος,[6] με στόχο τη διαχείριση της κρίσης, το αφήγημα του

---

[1] Η εναρκτήρια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου δόθηκε στις 19 Μαρτίου 1932, με την τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και τη μονόπρακτη κωμωδία του Γρηγόριου Ξενόπουλου *Ο Θείος Όνειρος*.

[2] Άλλες παραγωγές της περιόδου, ο *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά (1947-1950) και ο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη (3. 1934), δεν περιέχουν σκηνική μουσική, τουλάχιστον επώνυμη. Στο θεατρικό έργο *Ο σταυρός και το σπαθί* του Άγγελου Τερζάκη (1939), η σκηνική επένδυση είναι μικρής έκτασης και αντιστοιχεί σε ένα τραγούδι του Γιώργου Καζάσογλου. Σε άλλες παραγωγές αξιοποιείται σκηνική μουσική από προϋπάρχουσες ηχογραφήσεις, όπως στον *Ιερό Λόχο* του Γιώργου Κιτσιόπουλου, σε μουσική επιμέλεια της Ολυμπίας Κυριακάκη-Λουκίσσα (1971). Τέλος, σε άλλες περιπτώσεις η αναφορά στο εθνικό αφήγημα διατυπώνεται σε σχέση με την εποποιΐα του 1940 (*Ρούπελ* Δημήτρη Ιωαννόπουλου, 1969), ξεφεύγοντας από το θέμα του παρόντος μελετήματος.

[3] «Το έθνος ορίζεται τόσο με αντικειμενικά κριτήρια (γλώσσα, πολιτισμός, ήθη και έθιμα, θρησκεία, εδαφική περιοχή κ.λπ.) όσο και –κυρίως– με υποκειμενικά κριτήρια (τη συλλογική ταυτότητα, τη συνείδηση ή βούληση ότι ανήκουμε σε ένα σύνολο)». «Η ιδεολογία του εθνικισμού συνυφαίνει την εθνική οντότητα με την κρατική», επιτυγχάνοντας ιστορικά «να εδραιωθεί ως η μεγαλύτερη σε εύρος συλλογική ταυτότητα με κρατική υπόσταση»: Αλέξιος Ηρακλείδης, «Έθνος, εθνικισμός, αυτοδιάθεση», Α. Ηρακλείδης (επιμ.), *Διεθνείς Σχέσεις και Διεθνής Πολιτική*, Κάλλιππος-Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σ. 149, http://hdl.handle.net/11419/6154 [31/5/2022].

[4] Άννα Φραγκουδάκη, *Η εθνική ταυτότητα, το έθνος και ο πατριωτισμός*, ΥΠΕΠΘ-Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2004, σ. 15-18.

[5] Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης και η διδασκαλία της ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2006.

[6] Οι αναδυόμενες εθνικές ιστορίες εξυπηρετούν τις αξιώσεις των εθνών για τα αναπαλλοτρίωτα ιστορικά τους δικαιώματα στα όρια του διεκδικούμενου κράτους και κατ' επέκταση προωθούν συνεκτικά την κοινή ταυτότητα και καλλιεργούν την κοινή εθνική συνείδηση των συλλογικών υποκειμένων των νέων κρατών. Βλ.

τραύματος συνδέθηκε με μια εθνικιστική ιστορική κουλτούρα, η οποία ευαγγελίζεται έναν νέο ανθρωπισμό.[7]

Συνεπώς, η καλειδοσκοπική δυναμική της εθνικής ταυτότητας από τον Μεσοπόλεμο και εντεύθεν ορίζει ποικιλότροπα την προσέγγιση της εθνικής παλιγγενεσίας και ειδικότερα του εθνικού αφηγήματος για το 1821. Στις τρεις μελέτες περίπτωσης της παρούσας ανακοίνωσης είναι εμφανής η μετατόπιση της εστίασης από τις νωπές μνήμες των ηρωικών μαχών (*Να ζη το Μεσολόγγι*, 1933), στην ιδεολογική αφόρμηση της Ελληνικής Εθνεγερσίας (*Ρήγας Βελεστινλής*, 1962), μέχρι την απόδοση φόρου τιμής στη μετεπαναστατική οργάνωση του πρώτου ελληνικού κράτους (*Καποδίστριας*, 1976).

Πρώτη μελέτη περίπτωσης: *Να ζη το Μεσολόγγι* (1927) του Βασίλη Ρώτα

Το μονόπρακτο του Βασίλη Ρώτα[8] *Να ζη το Μεσολόγγι*[9] χαρακτηρίζεται ως «δραματική σκηνή από την ηρωική πολιορκία» και εκδόθηκε στα *Μουσικά Χρονικά* το 1929 στην Αθήνα. Το έργο είχε ήδη παρουσιαστεί με επιτυχία το 1930 από την Πανεπιστημιακή Λέσχη του Πανεπιστημίου Αθηνών, πριν αποτελέσει –από το 1933 και μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου– τη μακροβιότερη παραγωγή του ΕΘ για την Ελληνική Επανάσταση.[10]

Το πρώτο ανέβασμα έγινε σε ενιαία παράσταση με το *έργο Η θυσία του Αβραάμ*[11] (21 έως 26 Μαρτίου 1933). Ειδικότερα, στις παραστάσεις της 25ης και 26ης Μαρτίου, ανάμεσα στα δύο έργα μεσολάβησαν «Τρία δημοτικά τραγούδια», όπως αποτυπώνεται στο αντίστοιχο πρόγραμμα.[12] Στην επόμενη θεατρική περίοδο (21 Σεπτεμβρίου 1933 και 7 Δεκεμβρίου 1933) το έργο *Να ζη το Μεσολόγγι* αντικαταστάθηκε από τη μονόπρακτη κωμωδία *Άμαξα* του Προσπέρ Μεριμέ. Από τις 25 έως τις 31 Μαρτίου 1935, το έργο του Ρώτα παρουσιάστηκε μαζί με τον *Ρήγα* του Αριστομένη Προβελέγγιου. Έπειτα από δύο χρόνια (25 Μαρτίου και 23 έως 25 Απριλίου 1937) *Η θυσία του Αβραάμ* και το *Να ζη το Μεσολόγγι* παρουσιάστηκαν εκ νέου ως ενιαία παράσταση. Στις παραστάσεις από 17 έως 26 Απριλίου 1943[13] το μονόπρακτο του Ρώτα αντικαταστάθηκε από το συμφωνικό χορόδραμα του Δημητρίου Λεβίδη *Ο βοσκός κι η νεράιδα*.

σχ. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2000 ([1]1978).

[7] Παύλος Τζερμιάς, «Εθνικισμός και ανθρωπισμός», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας* 5 (2001), σ. 1-14.

[8] Βασίλης Ρώτας (1889, Χιλιομόδι Κορινθίας - 1977, Αθήνα). Απόφοιτος Δραματικής Σχολής Ωδείου Αθηνών (1906-1910), *Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*, http://www.ekebi.gr/frontoffice/popup.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=358 [31/5/2022].

[9] Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό έργο του Β. Ρώτα και για την πρώτη παραγωγή του ΕΘ με θέμα την Ελληνική Επανάσταση. Ακολουθούν: *Σε γνωρίζω από την κόψη*, 1928· *Ρήγας ο Βελεστινλής*, 1936· *Κολοκοτρώνης/Η νίλα του Δράμαλη*, 1955.

[10] Από την απελευθέρωση και ως το τέλος της δεκαετίας του 1940, αντίστοιχη θέση κατέλαβε στο ρεπερτόριο του ΕΘ ο *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά (παραγωγή του 1940), χωρίς σκηνική μουσική.

[11] Χαρακτηρίζεται ως «Κρητικόν Μυστήριον του 16ου αιώνος», χωρίς αναφορά στο όνομα του πιθανού συγγραφέα Βιτσέντζου Κορνάρου.

[12] «Μέρος 2ον: Τρία δημοτικά τραγούδια: α) "Ο αετός του Ολύμπου", β) "Το Λαγιαρνί" και "Σαράντα παλληκάρια". Από τον ηθοποιόν του Εθνικού Θεάτρου και βαρύτονον κ. Γ. Δαμασιώτη. Εις το πιάνο ο Μουσουργός κ. Στέφ. Βαλτετσιώτης», *Ψηφιοποιημένο Αρχείο ΕΘ*, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=575 [31/5/2022].

[13] Η συνέχιση των παραστάσεων της *Θυσίας του Αβραάμ* χωρίς το *Μεσολόγγι* μπορεί ίσως να προβλεφθεί μέσα από την ανάγνωση των κριτικών που παρατίθενται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του ΕΘ. Η *Θυσία του Αβραάμ* σε σκηνοθεσία και σκηνική μουσική του Μανώλη Σκουλούδη, με την Κατίνα Παξινού στον ρόλο της Σάρας, ανάγεται σε σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός, ενώ το έργο του Ρώτα περνά σε δεύτερο πλάνο. Βλ. σχ. *ό.π.*

Από το διαδικτυακό αρχείο του ΕΘ[14] προκύπτει ότι στην πρώτη παραγωγή του μονόπρακτου του Ρώτα σκηνοθέτης ήταν ο Φώτος Πολίτης, σκηνογράφος ο Κλεόβουλος Κλώνης, ενδυματολόγος ο Αντώνης Φωκάς και συνθέτης ο Μάριος Βάρβογλης.[15] Στη δε ενιαία παράσταση με τον *Ρήγα*, η ομάδα των συντελεστών παρέμεινε ίδια πλην του σκηνοθέτη Δημήτρη Ροντήρη. Οι κριτικές για την πρώτη παράσταση ήταν θετικές, υπογραμμίζοντας τον δραματικό ρεαλισμό του θεατρικού κειμένου και τη σύμπνοια της σκηνικής μουσικής.

Η υπόθεση του έργου είναι γνωστή:[16] «Στο Μεσολόγγι του 1826, μέσα στην πολιορκημένη από Τούρκους και Αιγύπτιους πόλη, πρόσωπα εξουθενωμένα από την πείνα και τη φρίκη του πολέμου δίνουν τη δική τους μάχη για ελευθερία. Μια ομάδα παιδιών φτιάχνει φουσέκια και βόλια με την επίβλεψη του παπα-Γιώργη. Ο γιος του παπά, ο Πάνος, φεύγει για το γιουρούσι, ο Κωστής πεθαίνει από πείνα, η Χρυσούλα έχει τρελαθεί. Η δράση κορυφώνεται με τον ερχομό του ετοιμοθάνατου Πάνου, που ξεψυχά επί σκηνής, και με την αναγγελία της άφιξης του εχθρικού στόλου. Κάθε ελπίδα σβήνει, η έξοδος είναι η μόνη λύση, αλλά το Μεσολόγγι ζει».[17]

Στο πρόγραμμα της πρώτης παραγωγής (1933) αναγράφεται: «Μουσική: Β. Ρώτα», ενώ στα προγράμματα της παραγωγής του 1935 δεν διευκρινίζεται ο συνθέτης.[18] Η παρτιτούρα της μουσικής του έργου φέρει ωστόσο την υπογραφή του Μάριου Βάρβογλη. Στο διαδικτυακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου δίνεται η εξήγηση πιθανού τυπογραφικού λάθους.[19] Η πραγματικότητα φαίνεται ότι είναι λίγο πολυπλοκότερη.

Ο μελετητής της μουσικής του Βάρβογλη, Γιάννης Μπελώνης, διευκρινίζει:[20] «Εκ παρανοήσεως το έργο παρατίθεται συχνά ως μουσική υπόκρουση για το ομώνυμο έργο· ο Βάρβογλης απλώς ενορχήστρωσε τη μελωδία του τραγουδιού του Βασίλη Ρώτα "Να Ζη το Μεσολόγγι" για τη Δραματική Σκηνή από την *Ηρωική Πολιορκία*, που ανέβηκε από τη Πανεπιστημιακή Λέσχη του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1930 στο Εθνικό Θέατρο».

Μάλιστα το περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* σημειώνει σχετικά:[21]

> Εξαιρετικήν επιτυχία εσημείωσεν η παράστασις του μονόπρακτου του συνεργάτου μας κ. Β. Ρώτα «Να ζει το Μεσολόγγι», που εδόθη τελευταίως στο Εθνικό Θέατρο. [...] Στο έργο αυτό ο εκλεκτός συνθέτης κ. Βάρβογλης ενηρμόνισε και μετέγραψε τα μουσικά θέματα του κ. Ρώτα για μικρή ορχήστρα, που επαίχθησαν εις ωρισμένα σημεία του έργου με πολλήν επιτυχίαν.

Η πιθανή προέλευση του μελωδικού θέματος της σκηνικής μουσικής από τον Ρώτα δικαιολογεί έως έναν βαθμό τη μη αναγραφή του συνθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης. Ο Βάρβογλης επεξεργάστηκε και ενορχήστρωσε το –πιθανώς προϋπάρχον– υλικό για κουαρτέτο εγχόρδων και αγγλικό

---

[14] Στο ολιγοσέλιδο πρόγραμμα, πλην των συγγραφέων και των ηθοποιών, δεν αναγράφονται οι λοιποί συντελεστές της παράστασης. Ως συνθέτης αναγράφεται ο συγγραφέας του έργου (Β. Ρώτας). Βλ. σχ. *ό.π.*

[15] Ο Μάριος Βάρβογλης (1885, Βρυξέλες - 1967, Αθήνα) συνέθεσε επίσης σκηνική μουσική για τα θεατρικά έργα: *Αγία Βαρβάρα* (Σ. Σκίπης, 1912), *Ο όρκος του πεθαμένου* (Ζ. Παπαντωνίου, 1928), *Το απόγευμα της αγάπης* (Θ. Συναδινός, 1935), *Πέρσαι* (Αισχύλος, 1939), *Μήδεια* (Ευριπίδης, 1942).

[16] Βασίλης Ρώτας, «Να ζει το Μεσολόγγι», *Θέατρο για παιδιά*, Εκδόσεις Χαρ. Μπούρα (δ΄ έκδοση), Αθήνα χ.χ., σ. 17-51.

[17] Θ. Γραμματάς, Τ. Μουδατσάκις, Π. Τζαμαργιάς, Χ. Δερμιτζάκης, *Στοιχεία θεατρολογίας*, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», Αθήνα 1999, σ. 30-31.

[18] Ψηφιακό Αρχείο ΕΘ, http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=575 [31/5/2022].

[19] «Πιθανώς το όνομα του συγγραφέα του έργου Βασίλη Ρώτα στο πρόγραμμα της παράστασης (1933) ως συνθέτη αποτελεί τυπογραφικό λάθος και ο Βάρβογλης να είναι ο συνθέτης της παράστασης», Ψηφιακό Αρχείο ΕΘ, *ό.π.*

[20] Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη (1886-1967)*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2012, σ. 179-180.

[21] Ανώνυμος, «Εορταί Εκατονταετηρίδος», *Μουσικά Χρονικά* 16-17/4-5 (Απρίλιος-Μάιος 1930), σ. 132.

κόρνο, δημιουργώντας ένα έργο σκηνικής μουσικής, το οποίο μέσα από τους λεπτούς χειρισμούς της εμπειρίας και της τεχνικής του υπερβαίνει τόσο την ίδια την αρχική μελωδία, όσο και τη σκηνική λειτουργικότητα της μουσικής, και ανάγεται σε αυτόνομο έργο, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η σκηνική μουσική του Βάρβογλη αποτυπώνεται σε παρτιτούρα επτά (7) σελίδων,[22] χωρίς τη συνήθη τμηματική αντιστοίχιση στο θεατρικό κείμενο, με τις πρώτες τρεισήμισι σελίδες να φέρουν ολοσέλιδη διαγραφή. Οι πάρτες αντιστοιχούν στο μη διαγραμμένο μέρος του έργου υποδεικνύοντας ότι ήδη από την πρώτη παραγωγή επιλέχθηκε η μερική χρήση της σκηνικής μουσικής, πιθανώς ως υπόκρουση στο «τραγούδι του Πάνου» –σε στίχους του Ρώτα– που κλείνει χορωδιακά το θεατρικό έργο.[23] Το μοναδικό επιπλέον τραγούδι του θεατρικού έργου εκτελείται από τη Χρυσούλα, στο τέλος της τρίτης σκηνής, χωρίς συνοδεία.[24]

Η σκηνική μουσική αποτελείται από 37 μέτρα, και διακρίνεται βάσει ρυθμικής αγωγής και σημείων επανάληψης σε δύο ενότητες: Ι. μέτρα 1 έως 22 (Moderato et Largo) και ΙΙ. μέτρα 23 έως 36/37 (Très lent), με την πρώτη ενότητα να αντιστοιχεί στο διαγραμμένο τμήμα. Η δομή του έργου αντιστοιχεί σε μορφή μονοθεματικής σονάτας: Έκθεση (μ. 1-14) - Ανάπτυξη (μ. 15-22) - Επανέκθεση-Coda (μ. 23-36/37) (Πίνακας 1). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το εύγλωττο θέμα, το οποίο διατυπώνεται ως περίοδος στην Έκθεση (α-β-α΄-β΄) και ως πρόταση στην Επανέκθεση (α-α΄-συνέχιση-πτώση). Το αγγλικό κόρνο αποτελεί βασικό φορέα του θέματος, συνοδευόμενο διαρκώς από το κουαρτέτο εγχόρδων, πλην των μέτρων της Ανάπτυξης. Ιδιάζουσα στο έργο είναι η απρόσμενη

---

[22] Ψηφιοποιημένο αρχείο ΕΘ, *ό.π.* Η ενορχήστρωση αφορά σε αγγλικό κόρνο και κουαρτέτο εγχόρδων (βιολί Ι, βιολί ΙΙ, βιόλα, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο). Το μουσικό υλικό που σώζεται περιλαμβάνει την παρτιτούρα του μουσικού συνόλου και πάρτες όλων των οργάνων εκτός του 2ου βιολιού. Συμπεριλαμβάνεται επίσης διαγραμμένη πάρτα φωνής με στίχους που δεν αντιστοιχίζονται στο θεατρικό έργο.

[23] «Τραγούδι:

Για πέστε το άλλη μια φορά, πέστε το τρεις και πέντε,
–να ζει το Μεσολόγγι–
το θλιβερό τραγούδι μας και χιλιοειπωμένο
–να ζει το Μεσολόγγι–
Χάρε που παίρνεις τις ψυχές έλα πάρε και τούτη
–να ζει το Μεσολόγγι–
κι όλους μας έλα πάρε μας, ψυχή να μην αφήσεις,
–να ζει το Μεσολόγγι–
Κι' ας να μη μείνει 'στούτ' τη γης μήτε ξερό χορτάρι
–να ζει το Μεσολόγγι–
Ως νάν τ' ακούσει ο ουρανός ναν τ' αγροικήσει ο κόσμος
–να ζει το Μεσολόγγι–
Εμείς τ' αποφασίσαμε κι όλοι είμαστε ωρκισμένοι
–να ζει το Μεσολόγγι–
"Για Λεφτεριά, γιά Θάνατος να ζει το Μεσολόγγι".»

Βασίλης Ρώτας, *«Να ζει το Μεσολόγγι». Δραματική σκηνή από την ηρωική πολιορκία για να διδάσκεται στα σχολεία*, Έκδοσις Περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*, Αθήνα 1929, σ. 45.

[24] «Η μάνα μου κοιμήθηκε
μέσα στα χαμομίλια
κι έσκυψα και τη φίλησα
στα μάτια και τα χείλια.
Ξύπνα, μανούλα μ' άνοιξε
τα μάτια, κοίταξέ με,
στην αγκαλιά σου πάρε με
και κανακάρισέ με.» Ρώτας, *ό.π.*, σ. 27-28.

–αλλά και διαγραμμένη– επανάληψη που υποδεικνύεται για την Επανέκθεση,[25] και η οποία μπορεί να αιτιολογηθεί μόνο σε σχέση με τη σκηνική λειτουργικότητα της μουσικής.

Πίνακας 1. Δομή σκηνικού έργου *Να ζη το Μεσολόγγι*, Μ. Βάρβογλη

	ΔΙΑΓΡΑΦΗ / Moderato e Largo				**Tres lent**			**ΔΙΑΓΡΑΦΗ / 1ο μέτρο επανάληψης**	**2ο μέτρο επανάληψης**
	ΕΚΘΕΣΗ		**ΑΝΑΠΤΥΞΗ**		**ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ**		**CODA**		
ΜΕΤΡΑ	1	9	10	22	23	30	31	36	37
ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ	Em	C# maj7	Aaug5-F#m	D7	Em	B7-C7	B7	Em-F#m7	C#m7-F#-sus4-E
ΚΛΙΜΑΚΕΣ	Μι ελάσσονα		Φα# ελάσσονα	Μι ελάσσονα	Μι ελάσσονα				Μι μείζονα

Κύρια τονικότητα του έργου είναι η μι ελάσσονα μελωδική κατιούσα.[26] Στα σημεία των πτώσεων, με χρήση της συγχορδίας της σι μείζονος, μετακινούμαστε στη μι ελάσσονα αρμονική. Η κλίμακα αυτή σχετίζεται με τον δημοφιλέστερο λαϊκό δρόμο, τον Χιτζάζ (Hijaz), ο οποίος σχηματίζεται από την 5η βαθμίδα της αντίστοιχης ελάσσονας αρμονικής (αρμονική μινόρε από την 5η νότα). Με άλλα λόγια, Χιτζάζ και αρμονική ελάσσονα προκύπτουν από την αντίστροφη σύζευξη του τετραχόρδου Χιτζάζ με το πεντάχορδο Νεβά Ραστ (Παραδείγματα 1-2). Σημειώνεται ότι ο λαϊκός δρόμος Χιτζάζ αντιστοιχεί στον βυζαντινό ήχο Πλάγιο του Δευτέρου («σκληρό χρωματικό»).[27] Τμήμα του δρόμου Χιτζάζ –με χαρακτηριστικό το κατιόν τριημιτόνιο– εντοπίζεται στα μέτρα οκτώ και εννιά (αγγλικό κόρνο) (Παραδείγματα 3-4). Η ευελιξία της μετάβασης από την αρμονική ελάσσονα κλίμακα στον δρόμο Χιτζάζ και το αντίστροφο γίνεται επίσης εμφανής από τη χρήση των αρμονικών βαθμίδων τόσο με βάση τις σχέσεις τους στην κλασική δυτική αρμονία (δεσπόζουσα-τονική), όσο και με βάση την πρακτική της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (τονική-«υποτονική», τονική-υποδεσπόζουσα). Το συνολικό ύφος του έργου είναι αντίστοιχο του συνθέτη·[28] ήπια διατύπωση της διαλέκτου της Εθνικής Σχολής, με τις αναφορές στην ελληνική παράδοση ενσωματωμένες σε μια υστερορομαντική

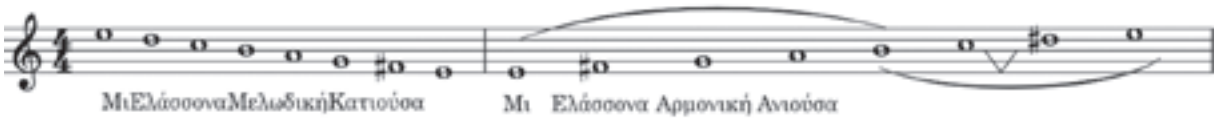
[25] Από την περίοδο του Ρομαντισμού και εξής, το δεύτερο μισό της μορφής σονάτας (Ανάπτυξη και Επανέκθεση) δεν επαναλαμβάνεται ποτέ, το πρώτο μέρος μόνο [Έκθεση] σπάνια. Βλ. σχ. James Webster, «Sonata form», *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197 [31/5/2022].

[26] Ενδιαφέρον στοιχείο ότι η Coda ολοκληρώνεται στη μείζονα εκδοχή της κύριας τονικότητας, ως «Τρίτη της Πικαρδίας», τεχνική ιδιαίτερα δημοφιλή την εποχή του Μπαρόκ.

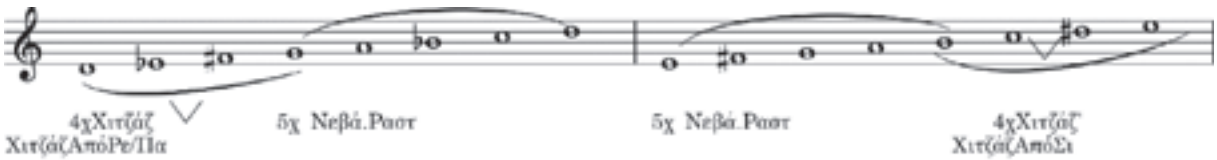
[27] Χρίστος Τσιαμούλης, *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2014 (¹2010), σ. 80.

[28] «The subtlety of his melodies, sometimes "dressed" with chromaticism (especially after 1930), with ongoing contrasts and remote harmonic shifts, in addition to the majestic simplicity of his works, conceals an intimate and profound mysticism of a late romantic that is at the same time impressionistic. Spanning the short but important catalogue of his works, Web can identify the programmatic nature in almost the entirety of his works or confirm the existence of a poem (in songs) or a scenario (in theatrical plays), which ignited his imagination and "pushed" him to write music»: Yannis Belonis, «Varvoglēs [Varvoglis], Marios», *Grove Music Online*, 2001, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029063 [31/5/2022].

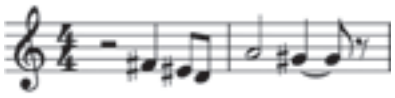
αρμονία με ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά.[29] Χαρακτηριστική είναι η έντονη χρωματικότητα της Ανάπτυξης (μ. 10-22), ως μετατροπική κίνηση με αφετηρία τη φα# ελάσσονα, και τέλος τη σχετική μείζονα (σολ) της κύριας τονικότητας (μι ελάσσονα μελωδική κατιούσα).



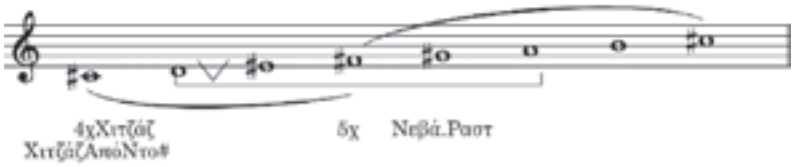
Παράδειγμα 1. Μι ελάσσονα μελωδική και αρμονική.



Παράδειγμα 2. Δρόμος Χιτζάζ (Πλάγιος του Δευτέρου σκληρός χρωματικός).



Παράδειγμα 3. Να ζη το Μεσολόγγι, μ. 8-9 (αγγλικό κόρνο).



Παράδειγμα 4. Δρόμος Χιτζάζ (από ντο#).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της απουσίας του φωνητικού μέρους στην ενορχήστρωση του έργου, στοιχείο το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί ως ανεξάρτητη εκτέλεση του χορωδιακού «Τραγουδιού του Πάνου» και της σκηνικής μουσικής του Βάρβογλη. Η δε μελωδική ταύτισή τους, μέσω της ύπαρξης του κοινού θέματος, επιβεβαιώνεται –ελλείψει ηχητικών τεκμηρίων της παράστασης– από την εκτέλεση του τραγουδιού στις ετήσιες επετειακές «Εορτές Εξόδου Μεσολογγίου» μέχρι σήμερα.[30] Η σκηνική μουσική του Βάρβογλη για το θεατρικό έργο *Να ζη το Μεσολόγγι* ανήκει στις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις μουσικών έργων, τα οποία επιβιώνουν της θεατρικής παραγωγής και εκτελούνται ως ανεξάρτητα μουσικά έργα.[31]

Τέλος, ενδιαφέρον έχει η αναζήτηση κοινωνικο-πολιτιστικών διασυνδέσεων στη συνεργασία Ρώτα και Βάρβογλη με το Εθνικό Θέατρο. Είναι γνωστό ότι ο κοσμοπολίτης συνθέτης Μάριος Βάρβογλης συνδέθηκε από τη γερμανική κατοχή και εντεύθεν με το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο,

[29] «The emergence of modality in the works of French composers of the time –as the antipode to the vast chromaticism of the German School– that sprang up through their interaction with foreign cultures including the Greeks, and the so-called exoticism of French music, were practices that found common ground with the Greek composers' efforts to promote folk and traditional elements in their works; As a result, the Greek composers' work found a warm audience in French music halls, and that was the prime reason why their compositions were performed in the Parisian concert halls and published by French music editors». Katy Romanou (επιμ.), *Serbian and Greek Art music*, Intellect, Bristol 2009, σ. 152.

[30] *Εορτές Εξόδου 2021: Το μοιρολόι Να Ζει Το Μεσολόγγι*: https://youtu.be/ZRy4Qa1A1l0?t=25 [31/5/2022].

[31] Ηχογράφηση-βιντεοσκόπηση Φιλαρμόνιας Ορχήστρας Αθηνών υπό τη Διεύθυνση του Προέδρου της, Καθηγητή Μουσικολογίας ΕΚΠΑ, Νίκου Μαλιάρα, στο πλαίσιο απόδοσης τιμής στα 200 χρόνια της ελληνικής ελευθερίας (19/2/2021). Βλ. σχ. https://www.youtube.com/watch?v=9hg7rk9j4CQ [31/5/2022]. Σημειώνεται επίσης πρόσφατη συναυλιακή εκτέλεση από την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, υπό τον Βύρωνα Φιδετζή (15 Οκτωβρίου 2021, Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης).

πέφτοντας μεταπολεμικά σε δυσμένεια.[32] Ο δε Βασίλης Ρώτας όταν συνεργάζεται με το ΕΘ έχει ήδη ιδρύσει το «Λαϊκό Θέατρο» (1930), το οποίο θα υποχρεωθεί σε διακοπή λειτουργίας από τη Δικτατορία του Μεταξά το 1937, ενώ στη συνέχεια δραστηριοποιείται αντιστασιακά ως υπεύθυνος της Γραμματείας Γραμμάτων και Τεχνών της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης, πραγματώνοντας το «Θέατρο στο βουνό» (Θεσσαλία).[33]

Η επιλογή των προσώπων του Ρώτα και του Βάρβογλη οφείλει να ιδωθεί μέσα από το κοινωνικο-πολιτισμικό πρίσμα της εποχής του μεσοπολέμου (1922-1936), πριν την επιβολή της Δικτατορίας της 4ης Αυγούστου (1936), περιόδου η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη ρευστότητα και αλλεπάλληλες εναλλαγές πολιτικών δυνάμεων.[34] Καθοριστική στο σημείο αυτό φαίνεται η παρουσία του Φώτου Πολίτη (1890-1934)[35] στο ΔΣ του ΕΘ και στη σκηνοθεσία της παράστασης, εκλαμβάνοντας την όποια ριζοσπαστικότητα του Ρώτα και του Βάρβογλη ως σύγχρονη δίοδο ερμηνείας της ιστορικής μνήμης μακριά από αδιέξοδα στερεότυπα.

Δεύτερη μελέτη περίπτωσης: *Ρήγας Βελεστινλής* (1962) του Σπύρου Μελά

Ο Εμφύλιος ως βαθύτατα διαιρετικό γεγονός διαμόρφωσε πολλές αλληλοσυγκρουόμενες μνήμες. Μετά το τέλος του κάποιες κυριάρχησαν στη δημόσια σφαίρα, ενώ άλλες εξοβελίστηκαν.[36] Η αντιπαλότητα των δυνάμεων διαμόρφωσης της κοινωνικής ταυτότητας αποκορυφώθηκε πριν την επταετή δικτατορία.[37]

Στο πλαίσιο αυτό, το 1962 γράφεται και παρουσιάζεται το θεατρικό έργο *Ρήγας Βελεστινλής* του Σπύρου Μελά[38] (1882-1966). Ο Μελάς εκπροσωπεί τη συντηρητική προσέγγιση του εθνικού αφηγήματος.[39] Είναι μάλλον απρόσμενο ότι επιλέγεται ο συνθέτης της Αντίστασης, Αλέκος Ξένος (Γραμματεία Γραμμάτων και Τεχνών της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης - «Θέατρο στο βουνό» με τον Βασίλη Ρώτα) για να συνθέσει τη σκηνική μουσική και να διευθύνει το μουσικό

---

[32] Belonis, «Varvoglēs [Varvoglis], Marios».

[33] Ρώτας, *«Να ζει το Μεσολόγγι»*.

[34] Βλ. ενδεικτικά: George Mavrogordatos, *Stillborn Republic. Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*, University of California Press, Los Angeles 1983.

[35] Φώτος Πολίτης (1890-1934), κριτικός θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης. Συνέβαλε ιδιαίτερα κατά την προπαρασκευαστική περίοδο του ΕΘ (Φεβρουάριος 1931 έως τις 19 Μαρτίου 1932) ως σκηνοθέτης και μέλος του ΔΣ του ΕΘ (από κοινού με τον Γενικό Διευθυντή, Ιωάννη Γρυπάρη, και τον Γενικό Γραμματέα, Κωστή Μπαστιά) στην καθιέρωση υψηλών αισθητικών κριτηρίων, την επικράτηση της δημοτικής, την πιστή απόδοση του κειμένου, την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, αλλά και την επικράτηση του σκηνοθέτη, ως του απόλυτου αρχηγού του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι. Βλ. σχ. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο, Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, τ. Α΄, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 144.

[36] Βλ. Πολυμέρης Βόγλης, «Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις», Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Ε. Βουτυρά, Β. Δαλκαβούκης, Κ. Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 61-80.

[37] «Η εθνική ταυτότητα φαίνεται να αποτελεί μια "επιτακτική" κοινωνική ταυτότητα. Στη δόμησή της συνυπάρχουν η μνήμη και η λήθη, εφόσον από τη μια επιλέγονται τα συνεκτικά στοιχεία που διαμορφώνουν τους δεσμούς των μελών της ομάδας και από την άλλη αποσιωπώνται οι διαφορές»: Άννα Μαντόγλου, *Κοινωνική μνήμη, κοινωνική λήθη*, Πεδίο, Αθήνα 2010, σ. 199.

[38] Πρόκειται για το τελευταίο θεατρικό έργο που γράφει ο δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας και ακαδημαϊκός Σπύρος Μελάς (1882-1966). Έχει προηγηθεί σε σχέση με το 1821 ο *Παπαφλέσσας* (1937), *Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*, http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=265 [31/5/2022].

[39] Ο Σπύρος Μελάς δημοσίευσε στο περιοδικό *Θέατρο* 5 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962), το έργο «Ρήγας Βελεστινλής, ο Εθνομάρτυρας. Ιστορικό δράμα. Τρία μέρη, εννιά εικόνες», το οποίο πρωτοπαίχτηκε στο Εθνικό Θέατρο Αθηνών στις 20 Οκτωβρίου 1962. Το θεατρικό αυτό έργο περιέχεται επίσης στο βιβλίο του Σπύρου Μελά, *Άπαντα, Ιστορικό θέατρο. Το 1821 σε 14 έργα και σκετς*, Μπίρης, Αθήνα 1971, σ. 7-87.

σύνολο στις παραστάσεις. Μια πιθανή ερμηνεία[40] είναι η απόπειρα γεφύρωσης των μετεμφυλιακών παρατάξεων, η αποσυμφόρηση του κλίματος του Ψυχρού Πολέμου και κυρίως η εξισορρόπηση της πόλωσης που είχε δημιουργηθεί έπειτα από τις ταραχώδεις βουλευτικές εκλογές του 1961.[41] Σε κάθε περίπτωση, η καλλιτεχνική συνάντηση Μελά και Ξένου υπήρξε μάλλον θετική με βάση τα δημοσιεύματα της εποχής.[42] Τη σκηνοθεσία της παραγωγής ανέλαβε ο Αλέξης Μινωτής, τη σκηνογραφία ο Κλεόβουλος Κλώνης και τα κοστούμια ο Αντώνης Φωκάς.

Ο Ξένος[43] συνέθεσε ένα εκτεταμένο μουσικό έργο ως σκηνική επένδυση του θεατρικού, το οποίο επιμερίζεται σε 13 ενότητες και καλύπτει παρτιτούρα 46 σελίδων για ορχήστρα δωματίου (φλάουτο και πίκολο, όμποε, τρομπέτα σε ντο, κόρνο, ταμπούρο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, πιάνο). Στο αρχείο του ΕΘ[44] σώζεται επίσης σπαρτίτο μελέτης φωνών και πιάνου (έκτασης 38 σελίδων), καθώς και πάρτες όλου του συνόλου. Η μουσική του Ξένου αναπτύσσεται με τη μορφή ορχηστρικής σουίτας (με επιμέρους διμερείς και τριμερείς μορφές), η οποία αξιοποιεί σε κάθε ενότητα διαφορετικό θέμα· εξαιρούνται η 6η μουσική ενότητα (τέλος Β πράξης) και η 13η (τέλος Γ πράξης), οι οποίες μοιράζονται τη μελοποίηση του Ξένου για τον *Θούριο* του Ρήγα, «Ως πότε παλληκάρια». Εκτενή ορχηστρικά μέρη εναλλάσσονται με χορωδιακά ή σολιστικά τραγούδια, υπό τη συνοδεία του ενόργανου συνόλου, υπογραμμίζοντας τον ρόλο της μουσικής στην παράσταση.[45] Συνολικά η γραφή του Ξένου παρουσιάζει τα γνωρίσματα που διακρίνουν τη δημιουργία του και σχετίζονται τόσο με τον νεοκλασικισμό, όσο και με την προσέγγιση της ελληνικής μουσικής παράδοσης υπό το πνεύμα της μεταπολεμικής νεο-τονικότητας, σε διαφοροποίηση με την Ελληνική Εθνική Σχολή.[46] Δεν σώζεται ηχογράφηση της σκηνικής μουσικής, οπότε τα συμπεράσματα περιορίζονται στη μελέτη του ίδιου του μουσικού υλικού.

Τρίτη μελέτη περίπτωσης: *Καποδίστριας* (1944) του Νίκου Καζαντζάκη

Ο *Καποδίστριας* είναι το πρώτο έργο του Καζαντζάκη[47] το οποίο ανέβηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, στις 25 Μαρτίου του 1946, σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού και σκηνογραφία του Νίκου Εγγονόπουλου. Σε αυτή την παραγωγή δεν αναφέρεται σκηνική μουσική. Το 1976 το έργο παραστάθηκε εκ νέου στο ΕΘ –με αφορμή τα 200 χρόνια από τη γέννηση του Ιωάννη Καποδίστρια– σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, σκηνογραφία του Παύλου Μαντούδη, κοστούμια της Ιωάννας

[40] Σημαντική σαφώς στην παρούσα χρονική στιγμή η Γενική Διεύθυνση του ΕΘ από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο, ο οποίος κατά την περίοδο της Κατοχής υπήρξε επικεφαλής της Επιτροπής Αντιστασιακού Τύπου και πολέμησε στην Εθνική Αντίσταση με το ΕΑΜ.

[41] Οι εκλογές «βίας και νοθείας», οι οποίες οδήγησαν σε έκρυθμο πολιτικό σκηνικό, που αποκορυφώθηκε με τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη (22/5/1963) και με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας (21/4/1967)..

[42] Ψηφιοποιημένο αρχείο ΕΘ, http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=440 [31/5/2022].

[43] Άλλα έργα σκηνικής μουσικής του Αλ. Ξένου (1912-1995): *Τσαρουχοναυμαχία* (Γ. Σταύρου, 1943. Χαμένο), *Ο καπετάν Μιχάλης* (Ν. Καζαντζάκη, 1959, χαμένο), *Φουέντε Οβεχούνα* (Λόπε ντε Βέγκα, 1959), *Μαριάννα Πινέντα* (Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, 1960, χαμένο), *Μήδεια* (Ευριπίδη). Αλ. Χαρκιολάκης (επιμ.), *Η αυτοβιογραφία και το αρχείο του Αλ. Ξένου*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 245.

[44] Ψηφιοποιημένο αρχείο ΕΘ, *ό.π.*

[45] Η δομή της σκηνικής μουσικής: Εισαγωγή (ορχήστρα), Μέρος Πρώτον-Εικόνα Α΄: Τραγουδάκι της Ρωξάνδρας (σόλο φωνή), Εικόνα Β΄ (ορχήστρα και χορωδία), Εικόνα Γ΄ (ορχήστρα και χορωδία): Γέφυρα, Τραγούδι των Χαϊντούτσι, Τραγούδι της καρμανιόλας και χορός, Ως πότε παλληκάρια, Μέρος Δεύτερο-Εικόνα Α΄: Εισαγωγή (ορχήστρα), Εικόνα Γ΄: Μενουέτο (ορχήστρα), Τραγούδι επαναστατών (ορχήστρα και χορωδία). Μέρος Τρίτον: Εικόνα Γ΄: Εισαγωγή (ορχήστρα), Ένα πουλί καθότανε (Σόλο φωνή και ορχήστρα), Ορχηστρικό [Ιντερλούδιο], Βυζαντινό (ορχήστρα), Ως πότε παλληκάρια (χορωδία και ορχήστρα), Φινάλε (ορχήστρα).

[46] Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η χρήση του τρόπου του ρε και των ποικίλων χροών του, καθώς και της μείζονος και ελάσσονος εκδοχής του, κατά μήκος όλου του έργου.

[47] Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957). Σχετικού θέματος θεατρικά έργα αποτελούν επίσης: *Νικηφόρος Φωκάς* (1927), *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* (1951).

Παπαντωνίου και μουσική του Μίκη Θεοδωράκη.[48] Παίχθηκε από τις 5 Νοεμβρίου έως τις 12 Δεκεμβρίου του 1976 και, σε επανάληψη, στις 26 Φεβρουαρίου του 1982, και είχε μάλλον αρνητική υποδοχή από τον Τύπο της εποχής.[49] Η επιλογή του έργου ενός βαρυσήμαντου συγγραφέα, ο οποίος σημαδεύτηκε από τις προοδευτικές του απόψεις,[50] και ενός συνθέτη[51] που δραστηριοποιήθηκε στον αριστερό χώρο αδιάλειπτα από τη γερμανική κατοχή έως την επταετή δικτατορία καθιστά σαφή την προοδευτική μεταστροφή της αρχής της Μεταπολίτευσης. Σαφώς η μουσική του Θεοδωράκη σε έργο του Καζαντζάκη για την Εθνική Παλιγγενεσία εμπεριέχει πολλαπλούς συμβολισμούς, ορίζοντας μεταπολιτευτικά ένα πλουραλιστικό κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο.[52]

Η μουσική του Θεοδωράκη, διατηρώντας τα προσωπικά της γνωρίσματα, διακρίνεται για την πηγαία μελωδικότητα (άλλοτε με θέματα μεγάλων χειρονομιών και άλλοτε με έμφαση στα γρήγορα ρυθμικά μοτίβα), την ηθελημένη απλότητα, τον συχνά επικό χαρακτήρα και την εκτενή χρήση χορωδιακών μερών (Χορός γυναικών) με τη συνοδεία του ενόργανου συνόλου. Τα ορχηστρικά μέρη περιορίζονται σε μικρές εισαγωγές των διμερών και τριμερών στροφικών χορωδιακών. Τονικότητες μίας αλλοίωσης συνυφαίνονται με χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού και των λαϊκών δρόμων. Η ενορχήστρωση προβλέπει, εκτός από την τρίφωνη γυναικεία χορωδία, δύο πρώτα βιολιά, ένα δεύτερο βιολί, φλάουτο, κιθάρα και βιολοντσέλο. Η παρτιτούρα του έργου αποτελείται από 14 σελίδες, οι οποίες διακρίνονται –σε αντιστοιχία με τις πάρτες– σε τέσσερις (4) ενότητες, με τίτλους: «Οι μεγάλες πόρτες», «Αχ, στη γης να πιαστώ», [«Ο ήλιος εβασίλεψε»], «Ο μεγάλος ο νους σου», «Κυβερνήτη μας». Πρόσθετο φαίνεται το σύντομο μονοφωνικό χορωδιακό «Ο ήλιος εβασίλεψε», το οποίο εκτελείται ασυνόδευτο και περιλαμβάνεται μόνο στην ορχηστρική παρτιτούρα, καθώς και το ασυνόδευτο σόλο τραγούδι της γριάς Σουλιώτισσας (Αλέκα Κατσέλη), «Αν δεν στοίχειωσε τ'

---

[48] Μίκης (Μιχαήλ) Θεοδωράκης (1925-2021): Έργα σκηνικής μουσικής για παραγωγές του ΕΘ: *Φοίνισσαι* (Ευριπίδη, 1960, 1965), *Αίας* (1961), *Τρωάδες* (1965, 1975), *Ικέτιδες* (1977), *Φοίνισσες* (1978, 1988), *Παπαφλέσσας* (1980), *Ένας όμηρος* (1984), *Αντιγόνη* (1995). Ψηφιοποιημένο Αρχείο ΕΘ, http://www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=913 [31/5/2022].

[49] Ψηφιοποιημένο Αρχείο ΕΘ, http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=218#publications [31/5/2022].

[50] «Μια διαφορετική πτυχή της ζωής του Καζαντζάκη –ίσως η λιγότερο γνωστή– αφορά στην έντονη πολιτική του δραστηριοποίηση. [...] Δυο φορές ανέλαβε ανώτερη κυβερνητική θέση: την πρώτη ως γενικός διευθυντής του Υπουργείου Περιθάλψεως, με βασική αποστολή τον επαναπατρισμό των προσφύγων από την περιοχή του Καυκάσου (1919). Τη θέση αυτή διατήρησε ως την εκλογική ήττα των Φιλελευθέρων το 1920, για να επανέλθει πολλά χρόνια αργότερα ως Υπουργός Άνευ Χαρτοφυλακίου της κυβέρνησης Σοφούλη (1945-46). Κατά τα φαινόμενα, η εμπλοκή του στην πολιτική ζωή τού προσέφερε κυρίως απογοητεύσεις. Το 1929, οι φιλικές σχέσεις που διατηρούσε με το σοβιετικό καθεστώς και η διοργάνωση εκδήλωσης από κοινού με τον Ελληνορουμάνο λογοτέχνη Παναΐτ Ιστράτι υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης στην Αθήνα κατέληξαν στην πρώτη δικαστική του δίωξη. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την απαρχή μιας σειράς σφοδρών αντιδράσεων απέναντι στον ίδιο και το έργο του», *Αρχείο Νίκου Καζαντζάκη*/Ακαδημία Αθηνών, http://repository.academyofathens.gr/keine/index.php/gr/content/80 [31/5/2022].

[51] Ξένη Δ. Μπαλωτή – Μηνάς Εμμανουήλ, *Μίκης Θεοδωράκης*, Σαββάλας, Αθήνα 2005.

[52] «Στη μεταπολίτευση, ειδικότερα στη δεκαετία του '80, το πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας σταδιακά άλλαξε. Από τους μικροαστούς στους "μη προνομιούχους" και από τους "μικρομεσαίους" στα μεσοαστικά στρώματα, η Ελλάδα πέρασε μέσα από την εύθραυστη, πρώτη μεταδικτατορική περίοδο, για να καταλήξει στην πόρτα μιας μεσοστρωματικής, μαζικής δημοκρατίας. Δεν συνέβαλε προς αυτή την κατεύθυνση μόνο η κοινωνική κινητικότητα και η αλλαγή των οικονομικών μεγεθών. [...] η αναζήτηση της ταυτότητας των συλλογικών υποκειμένων μέσα από τη διερώτηση και τη νέα οριοθέτηση έμφυλων, οικογενειακών, διαγενεακών ρόλων, η μεταβολή των όρων της πολιτικής επικοινωνίας, η μαζικοποίηση και σταδιακή εμπορευματοποίηση των πολιτισμικών προϊόντων και πρακτικών, η απορρύθμιση του δίπολου "λόγια/υψηλή" και "λαϊκή/χαμηλή" κουλτούρα, οι νέοι τρόποι ζωής (life style) και κατανάλωσης έχουν το δικό τους μεγάλο μερίδιο σε αυτή τη διαδικασία. Δεν πρόκειται για επιφαινόμενο, αλλά για μια αργόσυρτη και βαθιά μεταβολή στην πολιτική και κοινωνική εμπειρία»: Έφη Γαζή, «Μεταπλάσεις της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας και ταυτότητας στη Μεταπολίτευση», Μ. Αυγερίδης, Ε. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σ. 246-260.

ανθρωπογεφύρι», σε ξεχωριστή πάρτα. Το μουσικό υλικό περιλαμβάνει, εκτός από την παρτιτούρα, πάρτες των οργάνων, καθώς και φωνητική παρτιτούρα μελέτης με τη συνοδεία κιθάρας (spartito).[53]

Συμπεράσματα

Από την παρουσίαση των μελετών περίπτωσης της παρούσας έρευνας, φάνηκε ότι η προσέγγιση του εθνικού αφηγήματος για το 1821 εντάσσεται στην ευρύτερη αντίληψη της έννοιας του έθνους και της εθνικής ταυτότητας σε κάθε φάση της εξεταζόμενης περιόδου: Μεσοπόλεμος, μετεμφυλιακή Ελλάδα, Μεταπολίτευση. Σαφής είναι ωστόσο η ροπή προς την προσέγγιση θεατρικών συγγραφέων και μουσουργών, οι οποίοι προέρχονται από τον αντικομφορμιστικό ιδεολογικό χώρο. Οι επιλογές αυτές οφείλουν να συσχετιστούν με το σημαίνον πνευματικό πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου και τους εκάστοτε χειρισμούς του. Το χαρακτηριστικό αυτό προλαμβάνει τη στερεοτυπική θεατρική αντιμετώπιση της Ελληνικής Εθνεγερσίας, και ειδικά ως προς τη σκηνική μουσική αναδεικνύει έργα που πληρούν υψηλά αισθητικά κριτήρια και δεν εξαντλούνται στη μουσική επένδυση των θεατρικών σκηνών. Ειδικότερα η περίπτωση του έργου σκηνικής μουσικής του Μάριου Βάρβογλη *Να ζη το Μεσολόγγι* αποτελεί πρότυπη μελέτη περίπτωσης, λόγω της αυτόνομης έκτοτε πορείας της.

[53] Ψηφιοποιημένο αρχείο του ΕΘ, http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=218#music [31/5/2022]. Η σειρά των τραγουδιών στο σπαρτίτο διαφοροποιείται: «Ο μεγάλος νους», «Οι μεγάλες πόρτες», «Κυβερνήτη μας», «Αχ στη γης να πιαστώ».

Τελετουργίες μνήμης. Θεατρικές αναπαραστάσεις της Ελληνικής Επανάστασης

Βάιος Φ. Καμινιώτης
Vaios.kaminiotis@yahoo.gr

Abstract

The Greek Revolution is undoubtedly the most important event of the 19th century in Greek history. Over the years the event of the Revolution is celebrated with parades, laying of wreaths, and politician's speeches. However, apart from this specific anniversary, there are also anniversary celebrations that concern other important events during the nine years that the Revolution related to. These celebrations are accompanied –from the 20th century onwards– by the representations of the individual events of the Revolution that took place in Greek cities. In other words, attached to the anniversary celebration of an event of the Revolution, a "theatrical" production of folk texture as a mass ritual unfolds. These spectacles take place in the open era stages with the participation of citizens as "performers" who play "roles" of national heroes in front of an audience that also consists of citizens. Through examples throughout Greece, this text examines the function of these rituals as a kind of popular theater.

Η Ελληνική Επανάσταση αποτελεί αναμφισβήτητα το σημαντικότερο γεγονός του 19ου αιώνα για την ελληνική ιστορία. Στόχος των επαναστατημένων Ελλήνων ήταν να δημιουργήσουν ένα ανεξάρτητο κράτος, κάτι που επετεύχθη το 1830.[1] Πολεμιστές και πολιτικοί συγκροτούν τις ηρωικές μορφές του Αγώνα και κατέχουν ξεχωριστή θέση στη νεότερη ιστορία. Η Επανάσταση ενέπνευσε τον έντεχνο λόγο, κυρίως τον λαϊκό, με το δημοτικό τραγούδι,[2] αλλά και τον λόγιο, με σημαίνουσα, βέβαια, μορφή τον Διονύσιο Σολωμό.[3] Η θεατρική παραγωγή, όμως, είναι μικρότερη σε σχέση με τη λογοτεχνία όσον αφορά το γεγονός της Επανάστασης.

Έναρξη της Επανάστασης ορίστηκε η 25η Μαρτίου, ημέρα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, και έκτοτε η ημερομηνία αυτή συνιστά μέρα μνήμης.[4] Στην πορεία των χρόνων το γεγονός της Επανάστασης γιορτάζεται με παρελάσεις, καταθέσεις στεφάνων και ομιλίες πολιτικών προσώπων. Πέρα, όμως, από τη συγκεκριμένη επέτειο γίνονται και κατά τόπους επετειακές γιορτές που αφορούν και άλλα σημαντικά γεγονότα στη διάρκεια των εννέα χρόνων που διήρκεσε ο Αγώνας. Αυτές οι γιορτές συνοδεύονται –από τον 20ό αιώνα και πέρα– και από τις αναπαραστάσεις των επιμέρους γεγονότων της Επανάστασης που συνέβησαν σε πόλεις της Ελλάδας που είχαν εμπλακεί σε αυτά. Συνημμένη δηλαδή με την επετειακή γιορτή ενός γεγονότος της Επανάστασης εκτυλίσσεται και μια «θεατρική» παραγωγή λαϊκής υφής ως μαζική τελετουργία. Τα θεάματα αυτά γίνονται σε υπαίθριους χώρους με τη συμμετοχή πολιτών ως «υποκριτών» που υποδύονται «ρόλους» σημαινόντων προσώπων του Αγώνα και με «κοινό» πλήθος κόσμου που παρακολουθούν την όλη «παράσταση».

Ειδικότερα, καρδιά της Επανάστασης είναι η Καλαμάτα.[5] Με Βασιλικό Διάταγμα του 1947,[6] αποφασίστηκε ο εορτασμός της επετείου της απελευθέρωσης της πόλης στις 23 Μαρτίου 1821 και η τέλεση δοξολογίας και επιμνημόσυνης δέησης στον Ναό των Αγίων Αποστόλων. Πράγματι, η Καλαμάτα είναι η πρώτη πόλη που απελευθερώθηκε, οπότε ουσιαστικά η Επανάσταση ξεκίνησε από εκεί. Αν και αμφισβητείται ότι η δοξολογία των οπλαρχηγών είχε γίνει στον ναό των Αγίων Αποστόλων, εντούτοις καθιερώθηκε στις σύγχρονες επετειακές γιορτές να αναπαρίσταται η δοξολογία στον εν λόγω ναό. Στις γιορτές του 2013[7] και του 2018[8] οι πολίτες που παριστάνουν τους οπλαρχηγούς έδωσαν έξω από τον ναό τον όρκο της Επανάστασης.[9] Επίσης, από την ιερά μονή Βελανιδιάς, από όπου είχε ξεκινήσει ο Παπαφλέσσας την απελευθέρωση, μεταφέρεται η φλόγα της Επανάστασης από έναν σκυταλοδρόμο στην κεντρική πλατεία. Γίνεται έπαρση της σημαίας της Επανάστασης –λευκή σημαία με μπλε σταυρό και το σύνθημα ελευθερία ή θάνατος. Απαραίτητη είναι η δοξολογία. Ακολουθούν πυροβολισμοί και στη συνέχεια δημοτικοί χοροί, αλλά και μαθητικές παρελάσεις στον κεντρικό δρόμο μπροστά από την εξέδρα των επισήμων. Οι οπλαρχηγοί παρελαύνουν έφιπποι και με περίλαμπρες παραδοσιακές φορεσιές.

---

[1] Ν. Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας* (μετ. Αι. Ασδραχά), Θεμέλιο, Αθήνα 1986, σ. 67-73.

[2] Τα κλέφτικα τραγούδια κατέχουν ξεχωριστή θέση στο corpus των δημοτικών τραγουδιών. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Τα Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκάτη, Αθήνα 2005, σ. 49- 96· Α. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 169-184.

[3] Λ. Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009, σ. 138-151.

[4] *ΙΕΕ (συλλογικό έργο)* τόμος ΙΒ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 83-84.

[5] Στις 23 Μαρτίου ο Πετρόμπεης Μαυρομιχάλης μπαίνει στην Καλαμάτα. Βλ. Γ. Α. Μπίρης, *Η Ελληνική Επανάσταση 1699-1834*, Υπέρηχος, Αθήνα 2022, σ. 91. Επίσης, από τις 17 Μαρτίου στην Αρεόπολη οι Μανιάτες οπλαρχηγοί με επικεφαλής τον Πετρόμπεη κήρυξαν την Επανάσταση σε δοξολογία που έγινε στον ναό των Ταξιαρχών, *ό.π.*, σ. 89. Αντίστοιχες επετειακές εκδηλώσεις γίνονται στις μέρες μας και στην Αρεόπολη, η οποία διεκδικεί την έναρξη της Επανάστασης.

[6] Β.Δ. «Περί εορτασμού της επετείου της απελευθερώσεως της πόλεως Καλαμών εκ του Τουρκικού ζυγού» (ΦΕΚ 72/19.4.1947).

[7] https://www.youtube.com/watch?v=9_du3egdP58 [14/6/2022].

[8] https://www.youtube.com/watch?v=17PONqTaiVU [14/6/2022].

[9] Ο όρκος που δόθηκε ήταν ο όρκος των αρχαίων εφήβων! (Οὐ καταισχυνῶ τὰ ὅπλα τὰ ἱερὰ...)

Έξι μήνες μετά την έναρξη της Επανάστασης είχε ακολουθήσει η Άλωση της Τριπολιτσάς στις 23 Σεπτεμβρίου του 1821.[10] Η πόλη μετά από τρίμηνη πολιορκία κατελήφθη από τον στρατό του Κολοκοτρώνη και επακολούθησε σφαγή του τουρκικού πληθυσμού. Έκτοτε οι Έλληνες επικρατούν στο μεγαλύτερο μέρος της Πελοποννήσου. Στην κεντρική πλατεία της Τρίπολης το 2017 έγινε η αναπαράσταση της άλωσης της Τριπολιτσάς εν είδει χοροδράματος. Φουστανελοφόροι Έλληνες επιτίθενται σε Τούρκους, οι οποίοι παριστάνονται ντυμένοι με κόκκινα φορέματα μέσα σε ένα ομιχλώδες από τους καπνούς σκηνικό. Εμφανίζεται έφιππος ο Κολοκοτρώνης, ο οποίος παρελαύνει στην πλατεία. Κυρίαρχα στοιχεία είναι οι λαμπαδηφόροι που κρατάνε τη φλόγα της Επανάστασης και, φυσικά, οι δημοτικοί χοροί.[11]

Εξαιρετικά σημαντικό γεγονός της Επανάστασης αποτέλεσε η Ναυμαχία στο Ναβαρίνο στις 20 Οκτωβρίου 1827.[12] Στη δυτική ακτή της Πελοποννήσου, στον κόλπο του Ναβαρίνου –στη σημερινή Πύλο–, συνασπισμένος στόλος των τριών Μεγάλων Δυνάμεων, της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ρωσίας, είχε νικήσει τον τουρκοαιγυπτιακό στόλο. Η Ναυμαχία του Ναβαρίνου ήταν η έμπρακτη αναγνώριση του Αγώνα εκ μέρους των Μεγάλων Δυνάμεων. Η κεντρική πλατεία της Πύλου ονομάζεται «Πλατεία των Τριών Ναυάρχων» και εκεί υψούται μια τρίπλευρη μαρμάρινη στήλη, σε κάθε πλευρά της οποίας υπάρχει ανάγλυφη η μορφή του κάθε ναυάρχου, του Κόδριγκτον από την Αγγλία, του Δεριγνύ από τη Γαλλία και του Χέιδεν, εκπροσώπου της Ρωσίας.

Η 20ή Οκτωβρίου είναι ημέρα γιορτής και αργίας για την Πύλο. Πραγματοποιούνται τριήμερες εορταστικές εκδηλώσεις, τα «Ναυαρίνια». Στα δρώμενα το 2019 επιχειρήθηκε η αναπαράσταση της Ναυμαχίας του Ναβαρίνου στη θάλασσα. Το λιμάνι έγινε η σκηνή, και η πλατεία της Πύλου ο χώρος των θεατών. Ένας εκφωνητής περιέγραφε παραστατικά και με στόμφο τα γεγονότα. Το 2019 μια κοπέλα εκτελούσε χορευτικές φιγούρες στον αέρα και πάνω από τη θάλασσα, καθώς κρατούσε ένα στεφάνι ενόργανης γυμναστικής, το οποίο ανύψωνε και συγκρατούσε ένας γερανός. Δύο τεράστιες κορδέλες υφάσματος ήταν δεμένες από το στεφάνι. Στο μεταξύ, τρία καράβια που εκπροσωπούν τον στόλο των Μεγάλων Δυνάμεων πλησιάζουν ένα πλοιάριο, το οποίο πυρπολείται, για να δηλωθεί η νίκη των συμμάχων και η καταστροφή του τουρκοαιγυπτιακου στόλου. Ακολουθούν πυροτεχνήματα και ζητωκραυγές.[13]

Ενδιαφέρουσα είναι, τέλος, η αναπαράσταση της Εξόδου του Μεσολογγίου.[14] Το 2018 ένας υποκριτής στον ρόλο του ήρωα Χρήστου Καψάλη πυρπόλησε μια επιγραφή και οι παριστάμενοι έβλεπαν τη λέξη «Μεσολόγγι» με τα φλεγόμενα γράμματα να υψούται σε αρκετά μέτρα στον κεντρικό χώρο, ως συνυποδήλωση του γεγονότος του 1826.[15]

Τα γεγονότα που σχετίζονται με την Ελληνική Επανάσταση δεν συγκροτούν τη ζωντανή μνήμη ανθρώπων που τα έχουν βιώσει και τα θυμούνται, αφού αυτοί δεν ζουν για να τα αφηγηθούν.[16]

---

[10] Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία 1204- 1985*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 182-183.

[11] https://www.youtube.com/watch?v=Q2gCSz7Pf8A [14/6/2022].

[12] Για τα γεγονότα στην Πελοπόννησο βλ. Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, *τόμος Ε*, *Η Μεγάλη Ελληνική Επανάσταση (1821- 1829)*, Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 303-394.

[13] https://www.youtube.com/watch?v=tQJCRuhjTtI [14/6/2022].

[14] Για το ιστορικό γεγονός βλ. Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία 1204-1985*, σ. 194-195.

[15] https://www.youtube.com/watch?v=jkcyE1svHyA [14/6/2022]. Προγενέστερο ιστορικό γεγονός, του 1803, το οποίο όμως αναπαρίσταται τελετουργικά είναι «ο Χορός του Ζαλόγγου» στις επετειακές εκδηλώσεις που γίνονται στο Σούλι. Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=yz7zo8MPBHM [14/6/2022], όπου και αναφέρεται: «"Ο χορός του Ζαλόγγου"-μια ταινία του Γιάννη Γιαννακόπουλου (Αγρίνιο) ανέβηκε η ταινία κατόπιν αδείας του δημιουργού!». Φυσικά, υπάρχουν και άλλες τέτοιου είδους εκδηλώσεις ανά την Ελλάδα.

[16] Δεν μπορούν να κατατεθούν οι εμπειρίες των ατόμων σε πρώτο πρόσωπο στο πλαίσιο μιας συνέντευξης (life story), όπως γίνεται στην προφορική ιστορία. Πρβλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά μελετήματα ΙΙ*, Πορεία, Αθήνα 1993, σ. 227-270· Μ. Θανοπούλου – Μ. Πετρονώτη, «Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *ΕΚΚΕ* 64 (1987), σ. 25-26· P. Thomson, *Φωνές από το παρελθόν* (μετ. P. Βαν Μπούσχοτεν - Δ. Ποταμιάνος), Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 273-298.

Συγκροτούν, όμως, λαϊκή μνήμη[17] που έχει φτάσει ως τις μέρες μας, κατ' αρχάς μέσω της προφορικής παράδοσης και έπειτα μέσα από την εγκύκλια εκπαίδευση. Οι άνθρωποι, φοβούμενοι μήπως κάποια σημαντικά γεγονότα και πρόσωπα ξεχαστούν, δημιουργούν μνημονικούς τόπους, ώστε να αποφευχθεί η λήθη.[18] Οι τόποι μνήμης για τον Pierre Norra[19] είναι –εκτός των άλλων– και οι αναμνηστικές επέτειοι και οι τελετές, οι οποίες προϋποθέτουν την ενσυνείδητη και αναστοχαστική στάση των δημιουργών και των επισκεπτών απέναντι στο γεγονός ή στο θέμα που αναπαρίσταται. Η στάση αυτή οδηγεί στη βίωση μιας δεύτερης ζωής των γεγονότων. Η συλλογική μνημόνευση των γεγονότων συγκροτεί μια εθνική και πολιτική μνήμη, η οποία ισχυροποιείται και μεταβιβάζεται πιο εύκολα και παραστατικά με τις αναμνηστήριες τελετές και το στοιχείο της επιτέλεσης.[20]

Επομένως, οι προαναφερθείσες θεατρικές αναπαραστάσεις, εντεταγμένες στο πλαίσιο των τελετών μνήμης, συντελούν στη δόμηση μιας εθνικής –ευρύτερα–, αλλά κυρίως μιας τοπικής, ιδιαίτερης ταυτότητας, καθώς οι συμμετέχοντες δένονται με την ιδιαίτερη πατρίδα τους και φυσικά νιώθουν αλληλέγγυοι λόγω της κοινής ιστορικής μνήμης που κατασκευάζεται και προβάλλεται.[21] Η διασύνδεση, όμως, των δημόσιων φορέων με την κοινότητα μέσω των γιορτών συνιστά συχνά ιδεολογική χρήση και πολιτική κατάχρηση της ιστορίας και εν γένει του παρελθόντος.[22] Οι θεατρικές αναπαραστάσεις δηλαδή δεν προέρχονται από τον λαό ή από μια κοινωνική ομάδα ως βιωμένη και κοινωνικά μαθημένη συμπεριφορά, ως έθιμα δηλαδή που έχουν επιβιώσει από γενιά σε γενιά μέσω της παράδοσης. Αντιθέτως, πρόκειται για δρώμενα[23] που εκκινούν λελογισμένα από την τοπική πολιτική και από πολιτιστικούς συλλόγους και προσφέρονται ως θέαμα, το οποίο ενέχει ψυχαγωγική λειτουργία.[24] Πρόκειται δηλαδή για πολιτιστικές και όχι πολιτισμικές εκφάνσεις.[25]

---

[17] Ε. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφάνσεις*, *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Κέντρου Λαϊκών Δρωμένων Κομοτηνής (25-27 Νοεμβρίου 1994)*, Υπουργείο Πολιτισμού – Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, Αθήνα 1996, σ. 137, όπου η Σκουτέρη παρατηρεί: «Ο όρος "λαϊκή μνήμη" καθίσταται, αν όχι ταυτόσημος, πάντως ομότροπος και εναλλακτικός του ανθρωπολογικού και ιστορικού όρου "πολιτισμός"». Για τη λαϊκή ή κοινωνική μνήμη βλ. και P. Βαν-Μπούσχοτεν, *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Πλέθρον, Αθήνα 1997, σ. 208-209.

[18] Β. Χρυσανθοπούλου, *Τόποι μνήμης στην καστελλοριζιανή μετανάστευση και διασπορά*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 66-86.

[19] P. Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26 (1989), σ. 7-24.

[20] P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 41-71, όπου και αναλύονται οι όροι: «commemorative ceremonies» και «performance».

[21] Αυτό είναι περισσότερο έντονο στους Έλληνες της διασποράς, οι οποίοι έχουν ανάγκη να συνδεθούν με την πατρίδα τους. Περί αυτού η Χρυσανθοπούλου, *Τόποι μνήμης στην καστελλοριζιανή μετανάστευση και διασπορά*, σ. 63-64, όπου επισημαίνει ότι «για τους Έλληνες της διασποράς, η πατρίδα είναι πρωτευόντως η "μικρή πατρίδα" καταγωγής τους, το νησάκι ή το χωριό τους, και δευτερευόντως και έμμεσα η Ελλάδα ως κρατική εθνική οντότητα». Γι' αυτό θεωρεί ότι ο όρος «εθνοτικο-τοπικός» (ethno-regional) αποδίδει καλύτερα τη συναισθηματική και ιδεολογική ταύτιση των Ελλήνων της διασποράς με τη μικρή τους πατρίδα. Φυσικά, το δέσιμο των Ελλήνων με την ιδιαίτερη πατρίδα τους δεν αφορά μόνον τους Έλληνες της διασποράς, αλλά και τους γηγενείς.

[22] Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά μελετήματα ΙΙ*, σ. 35-38 και 59-66.

[23] W. Puchner, «Δρώμενα του εορτολογίου στο θεσσαλικό χώρο», *Θεσσαλικά Χρονικά*, τ. ΙΓ, Αθήνα 1980, σ. 207-243. Ο Puchner, *ό.π.*, σ. 207, δίνει τον εξής ορισμό για το δρώμενο: «Είναι κάθε πράξη που ξεπερνάει την άμεση, την πρακτική σκοπιμότητα της επιβίωσης, που είναι συμβολική και παραστατική, καθιερωμένη από μια εθιμοτυπία κοινώς παραδεκτή από τους φορείς της με μαγικοθρησκευτικό ή κοσμικό χαρακτήρα, και της οποίας το αρχικό νόημα σήμερα δεν είναι πάντα έκδηλο, ώστε η βαθύτερη σκοπιμότητα του δρωμένου να γίνεται αντικείμενο διαφόρων ερμηνευτικών θεωριών».

[24] Για τον φολκλορισμό και την αναβίωση εθίμων βλ. Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, Οδυσσέας, Αθήνα 2004, σ. 136-142. Για την εθνική ζωή βλ. *ό.π.*, σ. 205-220.

[25] Ο όρος πολιτισμικός με την ανθρωπολογική έννοια, με τη σημασία δηλαδή της βιωμένης και κοινωνικά μαθημένης συμπεριφοράς που αποκρυσταλλώνεται σε έναν τρόπο ζωής που αποκτά ιστορία. Πρβλ. F. Braudel,

Από την άλλη πλευρά, όμως, όλα αυτά τα δρώμενα, όσο και αν σε κάποιες περιπτώσεις και όψεις –αλλού λιγότερο και αλλού περισσότερο– συνιστούν «επινοημένη παράδοση»[26] ή «σκηνοθετημένη αυθεντικότητα»,[27] είναι γεγονός ότι αρέσουν στους περισσότερους πολίτες. Ανεξάρτητα με το αν τα κίνητρα αυτών των γιορτών είναι οικονομικά ή τουριστικά, ή εκκινούν από μια ρομαντική και εξιδανικευμένη ενατένιση τους παρελθόντος, η αναπαράσταση του παρελθόντος που επιτελείται συγκροτεί ήδη μια δεύτερη βραχεία παράδοση που τείνει από πολιτιστική να γίνει πολιτισμική.

Επιπλέον, ούτως ή άλλως η αφήγηση ή η αναπαράσταση ενός γεγονότος που ανήκει στο παρελθόν δεν είναι το βίωμα του γεγονότος. Το παρελθόν αναπαρίσταται όχι όπως πραγματικά έγινε, αλλά κατασκευάζεται υπό το πρίσμα του παρόντος και συχνά μάλιστα παίρνει μυθική διάσταση.[28] Επομένως, σημασία έχει ότι στα μαζικά τελετουργικά[29] με τους λόγους των επισήμων και τις επισκέψεις των πολιτικών, με τους παραδοσιακούς χορούς και την εξιδανίκευση της παράδοσης, δημιουργούνται σχέσεις και ενισχύεται η κοινωνική αλληλεγγύη. Αυτό είναι πιο έντονο στις θεατρικές αναπαραστάσεις, καθώς δεν είθισται να μετέχουν σε αυτές ηθοποιοί, αλλά πολίτες, οι οποίοι αναλαμβάνουν να ενσαρκώσουν ηρωικές μορφές της Ελληνικής Επανάστασης και απευθύνονται στο σύνολο των πολιτών που παρακολουθούν τα δρώμενα. Κάποιοι από τους θεατές, μάλιστα, μπορεί να παρακολουθούν κάποιο συγγενικό ή φιλικό πρόσωπο, ενώ ενδέχεται να λάβουν μέρος κι αυτοί σε παρόμοιες μελλοντικές εκδηλώσεις, ή πάλι μπορεί να είχαν συμμετάσχει σε παλαιότερες. Η εμπλοκή όλων των πολιτών με τις θεατρικές αναπαραστάσεις –είτε ως θεατών είτε ως συμμετεχόντων– καταδεικνύει ότι αυτές συνιστούν ένα είδος «λαϊκού» θεάτρου.

Η γραμματική των πολιτισμών (μετ. Α. Αλεξάκης), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2008, σ. 68· Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», σ. 131-151.

[26] E. Hobsbawm, «Επινοώντας παραδόσεις», Eric Hobsbawm – Terence Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης* (μετ. Θ. Αθανασίου), Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σ. 9-24.

[27] W. Puchner, «Η έννοια της σκηνοθετημένης αυθεντικότητας στην έρευνα του λαϊκού ελληνικού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 69-81. Πρβλ επίσης W. Puchner, «Η θεατρικότητα του λαϊκού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 27-68, επίσης δημοσιευμένο στο: Μ. Γ. Βαρβούνης - Μ. Γ. Σέργης (επιμ.), *Ελληνική λαογραφία. Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικές, Τόμος Β*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2012, σ. 339-378.

[28] Είναι σύνηθες να παρεισφρέουν «μυθήματα», παραμυθικά δηλαδή στοιχεία και ψεύδη στις αφηγήσεις ζωής: Πρβλ. Α. Λυδάκη, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 209-212· Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά μελετήματα ΙΙ*, σ. 34

[29] J. Maisonneuve, *Οι τελετουργικές πράξεις* (μετ. Ν. Χρηστάκης), Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2008, σ. 76-95.

Επετειακή αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος στο θέατρο. Η παράσταση *Ιστορία της Αθήνας* του Τίμου Μωραϊτίνη (1931) στις γιορτές της εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης

Κατερίνα Καρρά
katkarra@theatre.uoa.gr

Abstract

The paper deals with the description of performances staging the "glorious" historical past in the theatre. There are several theatre performances based on true Greek events and historic figures. Focus of the study is the performance of Timos Moraitini's "literary review" *History of Athens*, which took place in March 1931 at the Montial Theatre, directed by Spyros Melas, with the music by Joseph Ritsiardis. The paper aims to investigate how this performance was used to construct historical memory and shape national identity, how it recalled the dominant narratives of the community, composing a convincing and attractive historical story. The premiere of the performance took place during the celebration of the Centenary of the Greek Revolution.

Η ανακοίνωση ασχολείται με την περιγραφή σκηνικών αναπαραστάσεων του «ένδοξου» ιστορικού παρελθόντος στον χώρο του θεάτρου. Επίκεντρο της μελέτης είναι η παράσταση της «φιλολογικής επιθεώρησης»[1] *Ιστορία της Αθήνας* του Τίμου Μωραϊτίνη, που έκανε πρεμιέρα στις 13 Μαρτίου 1931 στο Θέατρο «Μοντιάλ» σε σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά, με μουσική του Ιωσήφ Ριτσιάρδη.[2] Η παράσταση έχει απασχολήσει τους σύγχρονους ερευνητές στο πλαίσιο γενικότερων μελετών για τον Μεσοπόλεμο.[3]

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να ερευνηθεί πώς η συγκεκριμένη παράσταση χρησιμοποιήθηκε για τη συγκρότηση της ιστορικής μνήμης και τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας και πώς υπενθύμισε τα κυρίαρχα αφηγήματα της κοινότητας, συνθέτοντας μια πειστική ιστορική αφήγηση, μαρτυρία των ιδεολογικών τάσεων της εποχής.

---

[1] Τον όρο «Λογοτεχνική επιθεώρηση» τον αποδίδει στο έργο ο Γιάννης Σιδέρης (Γιάννης Σιδέρης, «Τίμος Μωραϊτίνης», *Νέα Εστία* 52 (1952), σ. 1383-1384). Τον χρησιμοποιεί για να τονίσει την αντικατάσταση στην παράσταση των νούμερων με σκετς (σύντομες κωμικές σκηνές με περιορισμένα τραγουδιστικά ή χορευτικά μέρη). Βλ. επίσης την υιοθέτηση των δύο όρων «λογοτεχνική ή φιλολογική επιθεώρηση» από την Κωνστάντζα Γεωργακάκη και την ένταξη της *Ιστορίας της Αθήνας* ως χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτού του είδους τις επιθεωρήσεις, που επιπλέον έχουν ως γνώρισμα τον πλούτο των σκηνικών (Κωνστάντζα Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013, σ. 112-113). Σε άρθρα της εποχής, το έργο ονομάζεται και «σκηνογραφική ιστορία», εφόσον ανατρέχει κινηματογραφικά στις χαρακτηριστικότερες στιγμές του αθηναϊκού παρελθόντος με τη βοήθεια των σκηνικών των Κλεόβουλου Κλώνη και Ιωάννη Αμπελά (Μ. Ροδάς, «Η *Ιστορία της Αθήνας*», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαρτίου 1931). Βλ. και Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 100. Επίσης χαρακτηρίζεται ως «ιστορική επιθεώρηση» (Π. Χάρης, «Το θέατρον. Η *Ιστορία της Αθήνας*», εφημ. *Ελληνική*, 15 Μαρτίου 1931).

[2] Δεν σώζεται πρόγραμμα της παράστασης. Δεν έγινε δυνατό να ελεγχθεί αν σώζεται πρόγραμμα στη συλλογή θεατρικών προγραμμάτων του κλειστού Θεατρικού Μουσείου. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, στην παράσταση συμμετείχαν τόσο ηθοποιοί του μουσικού θεάτρου όσο και της πρόζας: Ηρώ Χαντά, Ελένη Παπαδάκη, Μαρίκα Κρεβατά, Γιώργος Γληνός, Ευάγγελος Μαμίας, Άρης Μαλιαγρός, Στ. Νέζερ, Πέτρος Κυριακός, Σοφία Βερώνη, Μίμης Κοκκίνης, Φωφώ Λουκά, Αθανάσιος Μαρίκος, Νίκος Βάχλας, Αθανάσιος Πέννας, Τάκης Χατζηχρήστος, Γιάννης Σπαρίδης, Μίμης Σιμόπουλος, Επαμεινώνδας Χέλμης, Μαρίκα Ραυτοπούλου, Γιώργος Ανακτορίδης, Μελπομένη Κολυβά, Άρης Βλαχόπουλος, Γιάννης Ρούσσος, Αριστείδης Χρυσοχόος, Γιάννης Τερζάκης, Κ. Βάχλα, Ελευθέριος Ξένος, Κούλα Γκιουζέππε και Άγγελος Κύρου (οι δύο τελευταίοι ηθοποιοί προστέθηκαν στη διανομή μετά την παράσταση της 12ης Απριλίου 1931). Τα σκηνικά ήταν των Κλεόβουλου Κλώνη – Ιωάννη Αμπελά και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά.

[3] Ο Μανώλης Σειραγάκης (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 407-409) την ξεχωρίζει, λέγοντας ότι έστρεψε την προσοχή των πολέμιων της επιθεώρησης, γιατί προσπάθησε «να αποδείξει ότι μπορούσε να επαναλάβει το θαύμα της εποχής των Βαλκανικών πολέμων». Ο ίδιος μελετητής αναφέρεται στη συμμετοχή ηθοποιών της πρόζας, όπως η Ελένη Παπαδάκη, στην παράσταση (ό.π, σ. 41), στην προσθήκη νούμερων όπως η «Τσιγγανέλα», από προηγούμενη επιθεώρηση, μόνο και μόνο γιατί αποτελούσε προσωπική επιτυχία της Κούλας Γκιουζέππε (*ό.π.*, σ. 117, 479-480), ένδειξη της πρωτοκαθεδρίας του ηθοποιού έναντι του συγγραφέα στις επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1930, στον μεγάλο αριθμό των ταμπλό (*ό.π.*, σ. 498). Η Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 252, την εντάσσει στον κύκλο των σατιρικών έργων που έχουν σχέση με την αρχαιότητα και στέκεται στη σύγκρουση συγγραφέα και σκηνοθέτη με τον Φώτο Πολίτη λόγω της αρνητικής κριτικής του τελευταίου (Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. Β΄, σ. 378). Ο Κώστας Κουρμουλάκης τη χαρακτηρίζει «σταθμό» στην ιστορία του μουσικού θεάτρου και της αφιερώνει ένα κεφάλαιο αναφερόμενος κυρίως στον κοσμικό χαρακτήρα της και στο πολυδάπανο της παραγωγής, χαρακτηριστικό της επιχειρηματικής τόλμης του Μακέδου (Κώστας Κουρμουλάκης, *Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου – Η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου*, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2020, σ. 214-225).

Αναπαραστάσεις ιστορικού παρελθόντος

Η ενασχόληση με το ιστορικό παρελθόν στο θέατρο δεν είναι ποτέ μια ουδέτερη πράξη. Από τα μετεπαναστατικά χρόνια ως το 1922, μια σειρά από έργα γράφονται ή και εμφανίζονται στη σκηνή με σκοπό να εξυπηρετήσουν εθνικούς στόχους, ακολουθώντας παράλληλη πορεία με τη σταδιακή απελεύθερωση των αλύτρωτων περιοχών, τη στήριξη και εμβάθυνση της εθνικής ιδεολογίας, την πορεία του μεγαλοϊδεατισμού.[4] Την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα η ελληνική σκηνή γνωρίζει αρκετά ιστορικά δράματα με αντικείμενο την Ελληνική Επανάσταση.[5] Στη συνέχεια, το πατριωτικό αίσθημα που αξιοποιεί την επικαιρότητα του Μακεδονικού ζητήματος και των Βαλκανικών πολέμων[6] διαχέεται σε όλα τα παραστασιακά γεγονότα της δεκαετίας του 1910. Τέτοια στοιχεία εντοπίζονται κατεξοχήν στο πατριωτικό δράμα αλλά και στην κωμωδία, την οπερέτα, την επιθεώρηση και στα tableaux vivants. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας, για μια δεκαετία, ανάλογα έργα αποκλείονται από το ρεπερτόριο των θιάσων. Τη δεκαετία του 1930, η έννοια της ελληνικότητας επανέρχεται και απασχολεί τους θεατρικούς συγγραφείς σε μια σειρά από θεατρικά έργα που επαναφέρουν την ιστορία στη σκηνή.[7] Το ενδιαφέρον ανανεώνεται και λόγω των Δελφικών Εορτών του 1927, του επετειακού εορτασμού της εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης το 1930, αλλά και της έναρξης λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου που, λόγω των τεχνικών μέσων που διέθετε και του έμψυχου δυναμικού, θα μπορούσε να υποστηρίξει ένα τέτοιο ρεπερτόριο.[8] Αναζωπυρώνεται λοιπόν το ενδιαφέρον των δραματουργών για την ενασχόληση με την ιστορία.[9] Την ίδια εποχή έχουμε διάφορες παραστάσεις, τελετές και πομπές, με αφορμή επετείους και εορταστικές εκδηλώσεις με ιστορικές ενδυμασίες όλων των εποχών του Ελληνισμού, όπως η εκατονταετηρίδα των Αθηνών (1933), τα σαραντάχρονα από την αναβίωση της ολυμπιακής φλόγας (1936), οι Πανθρακικοί Αγώνες (1938).[10]

---

[4] Walter Puchner, *Το 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 133-134.

[5] Χαρακτηριστικός είναι ο λεγόμενος «οθωνικός κύκλος», βλ. Γιάννη Σιδέρη, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944, τ. Α' (1794-1908)*, Ίκαρος, Αθήνα [1951], σ. 229· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 178-179.

[6] Για το πατριωτικό δράμα βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 287-314· Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 180-182.

[7] Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 149-153.

[8] Από την έναρξη λειτουργίας του και μέχρι το 1940 στο Εθνικό Θέατρο ανέβηκαν αρκετά ελληνικά έργα με ιστορικό θέμα. Ενδεικτικά: *Να ζει το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα (1932), ο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη (1934), ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Άγγελου Τερζάκη (1936), ενώ ακολούθησαν τα *Ο σταυρός και το σπαθί* του Άγγελου Τερζάκη (1939) και ο *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά (1940).

[9] Μία από τις πέντε περιόδους που διακρίνει ο Βάλτερ Πούχνερ στη δραματουργική παραγωγή με εθνική θεματική είναι ο Μεσοπόλεμος. Οι άλλες περίοδοι είναι: 1) η περίοδος από την Επανάσταση έως το 1860, 2) η περίοδος από το 1860 έως τον ταπεινωτικό πόλεμο του 1897, 3) η περίοδος από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τη Μικρασιατική Καταστροφή με κύριο εκπρόσωπο τη λαϊκότροπη δραματογραφία και πρότυπα το δραματικό ειδύλλιο και το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα γαλλικής και ιταλικής σχολής, και 4) η μεταπολεμική περίοδος με αναβιώσεις σε κρίσιμες φάσεις της ιστορίας, όπως κατά τη διάρκεια της Επταετίας (Walter Puchner, *Το 1821 και το Θέατρο*. σ. 139-141).

[10] Σώζονται κινηματογραφικά στιγμιότυπα από αρκετές από αυτές τις τελετές. Βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η κινηματογραφική εικόνα ως πηγή της ιστορίας του νεοελληνικού μεσοπολεμικού θεάτρου», *Τα ιστορικά* 48 (Ιούνιος 2018), σ. 144-145.

Η παράσταση

Το ίδιο το κείμενο της παράστασης δεν σώζεται παρά μόνο αποσπασματικά.[11] Πηγές της έρευνας είναι κυρίως η κριτικογραφία και αρθρογραφία σε σχέση με την παράσταση, τα χρονογραφήματα και οι επιστολές των Τίμου Μωραϊτίνη και Σπύρου Μελά την περίοδο αυτή, αλλά και μια σειρά από φωτογραφίες των 24 ταμπλό της παράστασης που σώθηκαν στο αρχείο του θεατρικού συγγραφέα.[12] Ο τόσο μεγάλος αριθμός των φωτογραφιών, πράγμα σπάνιο για παράσταση του μουσικού θεάτρου του Μεσοπολέμου, δείχνει το ενδιαφέρον του Μωραϊτίνη να διασώσει τεκμήρια σε σχέση με αυτή, αλλά και τη σημασία που έδειχνε τόσο ο ίδιος όσο και ο Μελάς στην εικαστική και θεαματική ταυτότητα της παράστασης.[13]

Παρόλο που ο τίτλος της παράστασης είναι *Ιστορία της Αθήνας*, το περιεχόμενο της παράστασης προσέγγιζε περισσότερο την ιστορία της Ελλάδας παρά της Αθήνας. Η παράσταση θύμιζε κινηματογραφική ταινία, στην οποία πρόσωπα περνούν από τη μια σκηνή στην άλλη και οι εποχές διαδέχονται η μία την άλλη με «εθνικό χρώμα».[14]

Πρόκειται για την πρώτη συνεργασία των σχεδόν συνομήλικων Τίμου Μωραϊτίνη (1875-1952)[15] και Σπύρου Μελά (1882-1966). Ο Τίμος Μωραϊτίνης θεωρούνταν ο κατεξοχήν κωμωδιογράφος και δημοφιλέστερος παραγωγός «αττικού άλατος» του Μεσοπολέμου και ο πληθωρικός Σπύρος Μελάς,[16] έχοντας ολοκληρώσει την πρώτη φάση της συγγραφικής του πορείας, που περιλάμβανε έργα όπως το *Άσπρο και το Μαύρο* και το *Μια νύχτα, μια ζωή*, είχε αφιερωθεί στη σκηνοθεσία. Μετά την ανάληψη εκ μέρους του σκηνοθετικών πρωτοβουλιών με το «Θέατρο Τέχνης» και την «Ελευθέρα Σκηνή», και την εμπλοκή του στο θέμα της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου, θεωρούνταν ως ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου, υποψήφιος για τη θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο. Η υπόσχεση της πολιτείας ότι θα γιόρταζε την εκατονταετηρίδα

---

[11] Σώζονται δύο αποσπάσματα από το κείμενο. Η σκηνή «Ζεύς – Σεμέλη» στο περ. *Νέα Εστία* 101 (1 Μαρτίου 1931), σ. 257-258 και ένα απόσπασμα από τη σκηνή «Ιστορία – Γέρος ρομαντικός» στην κριτική του Μιχαήλ Ροδά, «Από το θέατρον. "Ιστορία της Αθήνας". Ηθογραφία Τ. Μωραϊτίνη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαρτίου 1931. Επίσης σώζονται οι στίχοι από ένα τραγούδι ταγκό που ακουγόταν στη σκηνή του σύγχρονου σαλονιού. Μετά τη μεταφορά και την ταξινόμηση του αρχείου του Τίμου Μωραίτίνη στην Εθνική Βιβλιοθήκη ελπίζουμε να εντοπιστούν και άλλα αποσπάσματα από το έργο.

[12] Το αρχείο του Τίμου Μωραϊτίνη απόκειται στην οικία του γιου του, Γιώργου Μωραϊτίνη, όπου και μελέτησα μέρος του. Μετά τον πρόσφατο θάνατο του τελευταίου τον Σεπτέμβριο του 2022, το αρχείο περιήλθε στα χέρια των τριών γιών του, Φοίβου, Τίμου και Θάνου Μωραϊτίνη. Με πρόσφατες ενέργειες των κληρονόμων του, το αρχείο αποφασίστηκε να παραδοθεί στην Εθνική Βιβλιοθήκη, όπου θα ταξινομηθεί και θα δοθεί στην έρευνα.

[13] Τα ταμπλό της παράστασης και οι δυσκολίες που συνάντησε ο Μελάς στην αλλαγή τους σχολιάστηκαν την εποχή εκείνη και από την κριτική. Βλ. Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 293.

[14] Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Ένας ιστορικός», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Φεβρουαρίου 1931.

[15] Για τον Μωραϊτίνη η βιβλιογραφία περιορίζεται αποκλειστικά σε σκόρπιες αναφορές σε μελετήματα γενικότερου θεατρολογικού ενδιαφέροντος. Ασχολήθηκε κυρίως με τη κωμωδιογραφία και την επιθεώρηση. Για το βιογραφικό του Τίμου Μωραϊτίνη βλ. τα λήμματα στις εξής εγκυκλοπαίδειες-λεξικά: Αλέξης Σολομός, «Τίμος Μωραϊτίνης», *Θεατρικό Λεξικό*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 255· [χ.σ.], «Τίμος Μωραϊτίνης», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Δρανδάκη*, τ. 17, «Ο Φοίνιξ», Αθήνα χ.χ., σ. 958· [χ.σ], «Μωραϊτίνης Τίμος», *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*, τ. 9, χ.ό.ε, Αθήνα 1930, σ. 645· Δημ. Γιάκος, «Μωραϊτίνης Τίμος», *Μεγάλη εγκυκλοπαίδεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, τ. 10, εκδ. Χ. Πάτση, Αθήνα χ.χ., σ. 446-447· Δ. Λαμπαδάρης, «Μωραϊτίνης Τίμος», *Ελληνική και παγκόσμια εγκυκλοπαίδεια Υδρία*, τ. 40, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, Αθήνα 1985, σ. 210· Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, «Μωραϊτίνης Τίμος», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς*, τ. 38 Πάπυρος, Αθήνα 1990, σ. 252· [χ.σ.] «Μωραϊτίνης Τίμος», *Νέα Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, τ. 24, Χ. Πάτση, Αθήνα 1980.

[16] Για τον Σπύρο Μελά βλ. Κατερίνα Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010.

της Ελληνικής Επανάστασης με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου,[17] είχε οδηγήσει όπως φαίνεται τον Μωραϊτίνη να στραφεί σε ένα είδος, όπως η «φιλολογική ιστορική επιθεώρηση», που δεν ταυτιζόταν με ανυποληψία, και τον Μελά να διεκδικήσει τη σκηνοθεσία ενός τόσο φιλόδοξου εγχειρήματος. Αποφάσισε να σκηνοθετήσει την *Ιστορία της Αθήνας*, που εκτεινόταν από τη μυθολογική εποχή μέχρι το 1950, με ενδιάμεσους σταθμούς την Αθήνα του Περικλέους, τη βυζαντινή Αθήνα, την Αθήνα της Φραγκοκρατίας, της Τουρκοκρατίας, του 1821, του Όθωνος, του 1879, τη ρομαντική Αθήνα, τη σημερινή Αθήνα και την Αθήνα του μέλλοντος,[18] προκειμένου να αποδείξει την ικανότητά του να σκηνοθετεί παραγωγές που θα ταίριαζαν σε ένα μελλοντικό Εθνικό Θέατρο.[19] Η παραγωγή της παράστασης έγινε χάρη στον Ανδρέα Μακέδο,[20] γεγονός που, σε συνδυασμό με το ότι και οι δύο βασικοί συντελεστές είχαν καθημερινή παρουσία στον ημερήσιο Τύπο μέσω στήλης χρονογραφήματος,[21] είχε ως αποτέλεσμα η παράσταση να έχει μεγάλη προβολή με δεκάδες δημοσιεύματα.[22]

Στα κείμενα και στα χρονογραφήματα του Μωραϊτίνη φαίνεται το ενδιαφέρον του για ιστορικά γεγονότα. Το 1904 μάλιστα προχωρά στην έκδοση μιας μελέτης για τον Αθανάσιο Διάκο στην Πατριωτική Βιβλιοθήκη του Δ. Φέξη.[23] Ωστόσο αυτό το ενδιαφέρον περιοριζόταν σε αναπαραγωγή γνωστών ιστορικών επεισοδίων και κυρίως στην αναπόληση ωραίων στιγμών με περιεχόμενο απολιτικό, διάθεση στοχαστική, νοσταλγία και ονειρικό ρεμβασμό.[24] Ειδικά, όσον αφορά τις μελέτες του για την παλιά Αθήνα,[25] αυτές περιλαμβάνουν αναμνήσεις από βόλτες στην Πλάκα, παλιά αθηναϊκά τραγούδια και έρωτες.[26] Ακόμα και τα νούμερα στο *Πανόραμα*, τη γνωστή ετήσια επιθεώρησή του της διάχυτης από πατριωτισμό δεκαετίας του 1910, δεν εξαιρούνται από αυτόν τον κανόνα. Η σάτιρα και εκεί δεν είναι πολιτική, αλλά κυρίως κοινωνική.[27]

---

[17] Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «"Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον". Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου» στο *Εθνικό Θεάτρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Αθήνα 2013, σ. 34.

[18] Ο θεατρικός, «Η θεατρική κίνησις. Η *Ιστορία της Αθήνας*, το νέον έργον του κ. Μωραϊτίνη. Η αυριανή πρώτη», εφημ. *Ελληνική*, 12 Μαρτίου 1931.

[19] Ο Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, σ. 266-267, αναφέρεται στην παράσταση ως επιρροή από το ρεύμα «ελληνικότητας» που ξεσήκωσαν οι Δελφικές Εορτές του 1927. Την αναφέρει, επίσης, ως μία από τις παραστάσεις στον απόηχο του εορτασμού της εκατονταετηρίδας του ελληνικού κράτους.

[20] Έργο σαν την *Ιστορία της Αθήνας*, αν δεν ήταν ο Ανδρέας Μακέδος, δεν θα γράφονταν καν, δηλώνει σε ένα χρονογράφημά του ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, υπονοώντας πως το κόστος της παράστασης δεν θα μπορούσε εύκολα να επωμιστεί ένας ιδιώτης (Θ. Ι. Σακελλαρίδης, «Χρονογράφημα. Μακέδος», *Το ελληνικόν θέατρον* 190 (Φεβρουάριος 1935), σ. 1). Βλ. και Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, σ. 407.

[21] Ο Μελάς υπέγραφε με το γνωστό του ψευδώνυμο «Φορτούνιο» τη στήλη «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο» στην εφημ. *Ελεύθερον Βήμα* και ο Μωραϊτίνης με τα αρχικά του ονόματός του «Τ. Μωρ.» τη στήλη «Αττικαί ημέραι» στην εφημ. *Έθνος*.

[22] Ενδεικτικά: Ανώνυμος «Ο θεατρικός κόσμος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Μαρτίου 1931· Π. Μοσχοβίτης, «Ένα γεγονός διά το ελληνικόν θέατρον. Η *Ιστορία της Αθήνας*», εφημ. *Έθνος*, 11 Μαρτίου 1931· Ανώνυμος, «Η *Ιστορία της Αθήνας* και η λήξις των εορτασμών της εκατονταετηρίδας, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Μαρτίου 1931.

[23] Τίμος Μωραϊτίνης, *Αθανάσιος Διάκος*, Πατριωτική Βιβλιοθήκη Δ. Φέξη: 13, Αθήναι 1904.

[24] Με τον ίδιο τρόπο χαρακτηρίζονται και οι κωμωδίες του, βλ. εισαγωγικό σημείωμα στην Γ΄ πράξη του έργου του *Αιώνια ζωή στα Κείμενα Νεοελληνικής Δραματουργίας*, επιμ. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα [1974], σ. 201.

[25] Τίμος Μωραϊτίνης, *Τα ρομαντικά χρόνια της Αθήνας: Ιστορίες του παλιού καιρού*, χ.ε., [1952;].

[26] Στα δημοσιευμένα ποιήματα του Τίμου Μωραϊτίνη ο έρωτας, η γλυκιά ατμόσφαιρα της Αθήνας και το καρναβάλι είναι στο προσκήνιο. Βλ. Τ. Μωραϊτίνης, «Φαληρικά βράδυα», στο *Στίχοι 1920-1930*, Πυρσός, Αθήναι 1940, σ. 7. Επίσης: «Βροχούλα», *ό.π.*, σ. 12, «Ο κήπος», *ό.π.*, σ. 19, «Καρναβάλι», *ό.π.*, σ. 26, «Κολομπίνα», *ό.π.*, σ. 31-33, «Παλιά Αθήνα», *ό.π.*, σ. 37, «Αττική», *ό.π.*, σ. 43, «Αττικός χειμώνας», *ό.π.*, σ. 47, «Στης Πλάκας τα δρομάκια», *ό.π.*, σ. 57.

[27] Λ.χ. στο *Πανόραμα* του 1920 υπάρχει νούμερο με την ονομασία «Τα Χανουμάκια», το οποίο αναφέρεται στα σύγχρονα γεγονότα της Μικρασιατικής Εκστρατείας. Από τους στίχους των τραγουδιών που σώζονται,

Το ίδιο φαίνεται να γίνεται και στην *Ιστορία της Αθήνας*, όπου η σάτιρα παραμένει στο επίπεδο των ανθρώπινων σχέσεων. Π.χ. στη σκηνή των Ολύμπιων θεών (Εικόνα 1), το θέμα είναι οι ερωτικοί καυγάδες Ήρας – Δία – Σεμέλης. Ακόμα και όταν υπάρχει κάποια πολιτική κριτική, όπως λ.χ. στη σκηνή της εποχής του Περικλή, όπου δύο Αθηναίοι σχολιάζουν τις λοβιτούρες που έγιναν για το χτίσιμο του Παρθενώνα, την κρίση και τους φόρους που τους ταλαιπωρούν, η κριτική μεταφερμένη σε μια παλαιότερη εποχή τείνει να είναι ακίνδυνη και ήπια (Εικόνα 2). Η σκηνή της Φραγκοκρατίας αναπαράγει τα δουκικά παλάτια και σκηνές ερωτικές (Εικόνα 4). Οι σκηνές της Επανάστασης εξαίρουν τον Κανάρη ως ήρωα και γίνονται η αφορμή για φαντασμαγορία. Η σκηνή της πυρπόλησης των πλοίων αποτελεί το αποθεωτικό φινάλε του Α΄ μέρους (Εικόνα 6), παραπέμποντας στον γνωστό πίνακα του Νικηφόρου Λύτρα *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας*.[28] Οι επόμενες σκηνές, της οθωνικής και της ρομαντικής εποχής, έχουν μεγαλύτερη ανάπτυξη, λόγω του ότι ο Μωραϊτίνης τις είχε έτοιμες σε προγενέστερο χρόνο. Η σκηνή της οθωνικής περιόδου περιλαμβάνει μια σκηνή με χλιαρή συζήτηση ανάμεσα σε δύο Αθηναίους για τον πολιτικό λόγο του Κουμουνδούρου στην Ομόνοια, ενώ περιμένουν να ακούσουν μουσική από μια φιλαρμονική ορχήστρα. Η σκηνή της ρομαντικής εποχής εκτυλίσσεται σε ένα αστικό σαλόνι και είναι αφορμή για να διαφανεί ο συντηρητισμός και η αυστηρότητα της εποχής, που απαγόρευε σε μια νεαρή κοπέλα δεκαέξι ετών να μιλήσει για έρωτα. Η σκηνή αντιδιαστέλλεται με την αμέσως επόμενη, μια σκηνή με Έλληνες υπαξιωματικούς που επισκέπτονται ένα καφέ σαντάν, όπου η Παπαδάκη υποδυόταν μια τραγουδίστρια, σκηνή που κόπηκε αμέσως μετά την πρεμιέρα[29] –εικάζεται λόγω της ελευθεριότητάς της. Στη συνέχεια, στη σκηνή της σύγχρονης εποχής, στο μοντέρνο σαλόνι οι στίχοι του τραγουδιού ταγκό θυμίζουν αντίστοιχους ρομαντικούς στίχους από άλλα τραγούδια και ποιήματα του Μωραϊτίνη.

> Σαν της αυγής το λουλούδι και σαν το χάδι και σαν φιλί γλυκό και σαν αγάπης τραγούδι έτσι μεθά το πρώτο τρελό ταγκό./ Τι ξελογιάστρες τρελές βραδιές λουλούδια γύρω και ευωδιές μεθυστικές μελωδίες και μεθυσμένες μέσα χτυπούν καρδιές/ Τι νύχτα μαγική γοργά η μουσική πετάει και κυλά γλυκά κι απαλά σαν όνειρο γλυκό τρελό, ερωτικό που σε σκοτίζει και σε ζαλίζει το πρώτο το ταγκό αχ! που σε σκοτίζει και σε ζαλίζει το πρώτο το ταγκό.[30]

Τέλος, στον διάλογο Ιστορίας και ενός γέρου ρομαντικού επαναλαμβάνονται όλες οι σταθερές της δραματουργίας του Μωραϊτίνη, η αναπόληση στο παρελθόν και ο ρεμβασμός για την παλιά Αθήνα. Ωστόσο, ο στίχος αποδεικνύεται ιδιαίτερα χαλαρός, χωρίς ρυθμό και γραμμένος σε μια γλώσσα με στοιχεία καθαρεύουσας που ξένισε τόσο τους ηθοποιούς της παράστασης όσο και τους θεατές:

φαίνεται ότι η συνομιλία Σμύρνης και Θράκης (ντουέτο που υποδύθηκαν οι Ολυμπία Καντιώτου και η Μ. Ανθοπούλου) περιορίζεται στα ερωτικά θέματα. Ανάλογη αναφορά σε αναπόληση ευτυχισμένων ερωτικών στιγμών έχουμε στον «Εθνοφρουρό», νούμερο από το *Πανόραμα* του 1913, που αναφέρεται στους Βαλκανικούς πολέμους (σώζεται στο αρχείο του συγγραφέα).

[28] Ο Σιδέρης είναι μάλλον άδικος όταν λέει: «Το πρώτο φινάλε με τον Κανάρη δεν θα μπορούσε να ξεπεράσει στα χάλια που είχε ούτε μια συνοικιακή επιθεώρηση. Από δω κι από κει το μπαλέτο και στη μέση ένα φόντο με κάτι φώσφορα· σεβασμός στο γούστο του κοινού κανένας κι ακόμα πολλή αναίδεια στον ήρωα και στη σκηνοθετική», βλ. Γ. Σιδέρης, «*Ιστορία της Αθήνας*», *Μουσικά Χρονικά* Γ3-4 (27-28) (Μάρτιος-Απρίλιος 1931), σ. 92. Στη σκηνή, ο Μελάς έβαλε σε πρώτο πλάνο τους αγωνιστές να επευφημούν, ενώ το φλεγόμενο πλοίο εικονίζεται στο βάθος.

[29] Σιδέρης, «*Ιστορία της Αθήνας*», σ. 93.

[30] Μουσικό τεμάχιο. «Από την *Ιστορία της Αθήνας* του κ. Τ. Μωραϊτίνη. Το πρώτο ταγκό», Μουσική Ι. Ριτσιάρδη, Μουσικός Οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδου, χ.χ.

ΙΣΤΟΡΙΑ: Τα παλιά εκείνα χρόνια της Ελλάδος
ήταν χρόνια δοξασμένα και ωραία,
και το άστυ της Παλλάδος
ήταν φως, ιδέα.
Ήτο κόσμος αθανάτων
κι εφιλοσοφούσε ο Πλάτων
έγραφεν ο Ευριπίδης και η τέχνη ήτο Φειδίας
ΓΕΡΟΣ: Τωρα ο Δελαπατρίδης, ομιλεί εις τας πλατείας
ΙΣΤΟΡΙΑ: Τι καιροί χρυσοί κι ωραίοι
πόσοι υμνωδοί Τυρταίοι
στεφανώματα Πινδάρων
με τας δάφνας τας νωπάς.
ΓΕΡΟΣ: Τώρα γράφεις άρον άρον στο φρενοκομείο πας...
ΙΣΤΟΡΙΑ: Εις τα θέατρα τ' αρχαία
έργα έπαιζαν σπουδαία
Και αυτά ήσαν τα μόνα
Που τον πρώτο είχαν ρόλο.
ΓΕΡΟΣ: Τώρα παίζουν την Ραμόνα
Και φωνάζουν «όλο-όλο»
ΙΣΤΟΡΙΑ: Μια φορά κι έναν καιρό
που ήταν άγνωστη η ρεμούλα
η Αθήνα ήταν φτωχούλα
μα είχε αγέρα καθαρό
δεν μεθούσε από σαμπάνια
μα έλαμπε από την πάστρα
και ανθούσαν τα γεράνια
στη φτωχή της γλάστρα,
που το δειλινό η κοπέλλα
πήγαινε να τα ποτίσει
με τ' ολόδροσο νερό
απ' την μουρμουρίστρα βρύση
Τα κορίτσια τραγουδούσαν
γύρω από τον κλείδωνα
μέσα στην αυλή πετούσαν
τα πετροχελίδονα,
Και αντί παρλάν ταινίες
του παλιού καιρού ιστορίες
άκουγες αργά και που
από τον γέρο τον παππού...[31]

Στο ίδιο κλίμα ρεμβασμού για την παλιά Αθήνα φαίνεται ότι συνέτεινε και η υπόλοιπη μουσική της παράστασης, που περιλάμβανε νοσταλγικά τραγούδια σαν τον «Μπαρμπα Γιάννη τον κανατά» και γνωστά δημοτικά τραγούδια.

[31] Οι στίχοι αναπαράγονται στην κριτική του Μιχαήλ Ροδά, «Από το θέατρον. *Ιστορία της Αθήνας*. Ηθογραφία Τ. Μωραϊτίνη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαρτίου 1931 και επαναλαμβάνονται εν μέρει στο Γ. Σιδέρης, «*Ιστορία της Αθήνας*», *Μουσικά Χρονικά* Γ3-4 (27-28) (Μάρτιος-Απρίλιος 1931), σ. 92, όπου καταδικάζονται για την ατεχνία τους: «Ας δούμε λοιπόν, αν μέσα στους στίχους υπάρχει μέτρο της προκοπής (το μέτρο αυτό δεν το γράφει κανείς πια σήμερα· το έγραφε ο Βασιλειάδης και ο Σουρής) αν υπάρχει αίσθημα, καθόλου αρμονία του στίχου, τίποτε δεν υπάρχει. Άφθονες χασμωδίες, ανακατωμένη γλώσσα και νόημα πάλι τίποτα». Για τη μίξη καθαρεύουσας και δημοτικής υπήρχαν και σε άλλες κριτικές αρνητικά σχόλια.

Σύνδεση με την Εκατοενταετηρίδα

Ο Μωραϊτίνης φαίνεται να είναι ειλικρινής, όταν σε συνέντευξή του αναφέρει ότι πρότεινε διαδοχικά την ιδέα του για μια παράσταση, που αρχικά θα περιοριζόταν στην ιστορία μιας εκατοενταετίας 1816-1916, στη Μαρίκα Κοτοπούλη, στην Κυβέλη το 1918, στον θίασο της «Εταιρείας των Ελλήνων Συγγραφέων» του Μιλτιάδη Λιδωρίκη το 1920,[32] αρκετά αργότερα στον Βασίλη Αργυρόπουλο και στον θίασο Φυρστ.

Το 1921 πραγματοποιείται μια θεατρική παράσταση «υπέρ των οικογενειών των Ελλήνων πολεμιστών, υπό την υψηλή προστασίαν της Α.Β. υψηλότητος της Πριγκιπίσσης Αλίκης, πρωτοβουλία του κ. Μ. Γ. Λιδωρίκη», στο πλαίσιο της εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση. Στο Β΄ μέρος σε ταμπλό βιβάν (= «πλαστικές ιστορικές εικόνες») απεικονιζόταν η εκατονταετία 1821-1921 σε ποίηση του Τίμου Μωραϊτίνη και μουσική Α. Μαρτίνο.[33]

Φαίνεται ότι η *Ιστορία της Αθήνας* είχε ήδη σχεδιαστεί τουλάχιστον πριν από μια δεκαετία από την τελική παρουσίασή της και είχε παρουσιαστεί με τη μορφή των ταμπλό βιβάν ως μέρος της εορταστικής εκδήλωσης για την εκατονταετία.[34] Η παράσταση μπορεί να ακολούθησε ανάλογες δραματοποιήσεις της ιστορίας στην Ευρώπη,[35] αλλά κυρίως ακολούθησε την παράδοση των ταμπλό βιβάν, τη συνήθεια δηλαδή, με αφορμή κάποιες επετείους, να κρατούν οι συμμετέχοντες, συνήθως ερασιτέχνες, ολιγόλεπτες ακίνητες πόζες βασισμένες σε γνωστά έργα τέχνης, σκηνές που συνοδεύονταν από μουσική ή/και απαγγελία. Η εικόνα του Λόρδου Βύρωνα με την Κόρη των Αθηνών (Εικόνα 7) θυμίζει το αντίστοιχο ταμπλό βιβάν του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών υπέρ των Άγγλων τραυματιών, που έλαβε χώρα στο Βασιλικό Θέατρο στις 23 Ιανουαρίου 1915.[36] Οι επόμενες σκηνές, ακόμα και όταν δεν μιμούνται γνωστά πρότυπα (πίνακες, λογοτεχνικά έργα κλπ.), όπως λ.χ. η σκηνή της πυρπόλησης της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη, που παραπέμπει στον γνωστό πίνακα του Λύτρα, αντλούν «από γνωστές εικονογραφικές συμβάσεις».[37]

---

[32] Π. Μοσχοβίτης, «Ένα γεγονός διά το ελληνικόν θέατρον. Η *Ιστορία της Αθήνας*», εφημ. *Έθνος*, 11 Μαρτίου 1931.

[33] Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου (1794-1944)*, τ. Β2, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 296-297. Ο Σιδέρης, καταγράφοντας τη διανομή της παράστασης που έγινε στις 5 Απριλίου 1921, αναφέρεται στους ρόλους: Ελλάς, Νίκη, Αθανάσιος Διάκος, Αρματωλός, Γεωργάκης Ολύμπιος, Θανάσης, Γιάννης, Θόδωρος Κολοκοτρώνης, Οπλαρχηγός, Εύζωνας. Η επιλογή του Μωραϊτίνη σε συγκεκριμένους ήρωες της Επανάστασης (Αθανάσιος Διάκος, Θόδωρος Κολοκοτρώνης) είναι σταθερή.

[34] Για τα ταμπλό βιβάν, βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «"Σελίδες της εθνικής μας ζωής"», Πλαστικές εικόνες της κοσμικής ερασιτεχνίας τη δεκαετία του 1910», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 791-852.

[35] Ο Μωραϊτίνης κινητοποιήθηκε όσον αφορά την υλοποίηση της ιδέας του και την υιοθέτηση του τίτλου της παράστασης από μια αντίστοιχη παράσταση που έγινε στο Παρίσι το 1929. Ο Sacha Guitry γράφει τις *Ιστορίες της Γαλλίας* (*Histoires de France*), που παριστάνονται τον Οκτώβριο του 1929, έργο επίσης που παρουσίαζε σε ταμπλό τους ενδοξότερους Γάλλους από την εποχή των γαλλικών θρύλων ως τον Γεώργιο Κλεμανσώ. Το έργο εγκαινίασε το εξοπλισμένο με μια τεράστια περιστρεφόμενη σκηνή νέο θέατρο Pigalle, που ο ιδιοκτήτης του Rotsild ανυπομονούσε να εγκαινιάσει με ένα θέαμα αντάξιό του. Βλ. James Harding, *Sacha Guitry. The last boulevardier*, New York, Scribner 1968, σ. 162· Dominique Desanti, *Sacha Guitry. Cinqante ans de spectacle*, Grasset, 1982, σ. 220-222, 476· Henry Dauberville, *Sacha Guitry. Souvenirs*, Acropole, Paris 1981, σ. 57. Για τις ομοιότητες του έργου με το αντίστοιχο του Guitry, βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 370-371· Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία…*, σ. 385· Κουρμουλάκης, «Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου», σ. 219.

[36] Βλ. Επιστολικό δελτάριο με φωτογραφία από το tableau vivant με τον Λόρδο Βύρωνα και την Κόρη των Αθηνών που παρατίθεται στην Κωνσταντινάκου, «"Σελίδες της εθνικής μας ζωής"», σ. 808.

[37] Κωνσταντινάκου, «"Σελίδες της εθνικής μας ζωής"», σ. 791-792.

Οι φωτογραφίες από τα ταμπλό της παράστασης δίνουν πληροφορίες σε σχέση με το περιεχόμενό της, όσον αφορά τον ιστορικό χρόνο που επιλέχτηκε για να δραματοποιηθεί, τα τοπόσημα, τους ήρωες που προβάλλονται, αλλά και την ωραιοποιημένη εικόνα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος της Ελλάδος.

Στην αρχαιότητα αφιερώθηκαν τρεις συνολικά σκηνές, μία που σχετιζόταν με τις ερωτικές υποθέσεις των Θεών, μία για τον Προμηθέα, και μία για την εποχή του Περικλή. Στη Φραγκοκρατία και στην Τουρκοκρατία δόθηκε εξίσου μεγάλη σημασία και φαίνεται ότι τους αφιερώθηκαν τρεις σκηνές συνολικά. Η πολιτισμική μνήμη συνδέθηκε με τις πολεμικές εμπειρίες και επιλέχτηκαν ηρωικές στιγμές της Ελληνικής Επανάστασης και εμβληματικές μορφές της (Κανάρης, Λόρδος Βύρωνας, Θόδωρος Κολοκοτρώνης) (συνολικά τρεις σκηνές). Στην Αθήνα της ρομαντικής και της οθωνικής περιόδου αφιερώθηκαν οι περισσότερες σκηνές, λογική συνέπεια του προσωπικού ενδιαφέροντος του Μωραϊτίνη για τα ρομαντικά χρόνια της Αθήνας. Δεν επιλέχτηκαν σκηνές από τους πρόσφατους πολέμους, και μία σκηνή με υπαξιωματικούς κόπηκε αμέσως μετά την πρεμιέρα.

Ως τοπόσημα της παράστασης επιλέχτηκαν ο Όλυμπος, ο Παρθενώνας, η πλατεία Ομονοίας, η αγορά, ένα καφενείο και τα εσωτερικά σαλονιών, ενώ το μπαλέτο ντύθηκε με χλαμύδες, φουστανέλες και φορεσιά τύπου Αμαλίας, υπηρετώντας την αναπαράσταση μιας ιστορικής ταυτότητας ή/και επιτέλεσης του ιστορικού παρελθόντος.[38]

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η παράσταση με τα διακυβεύματά της αρχίζει να εισάγει πρότυπα και ιδεολογία που συναντάται, στη συνέχεια, στη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Αυτό θα μπορούσε να συνδεθεί με την υποτιθέμενη σύνθεση από τον Τίμο Μωραϊτίνη του ύμνου της Μεταξικής Δικτατορίας. Ο Γιώργος Μωραϊτίνης[39] αρνείται ότι ο ύμνος της 4ης Αυγούστου γράφτηκε από τον πατέρα του. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Τίμος Μωραϊτίνης ήταν «πολιτικά απροστάτευτος» και μάλιστα συνελήφθη από το καθεστώς, φυλακίστηκε για μια σατιρική σκηνή σε επιθεώρηση που έγραψε εκείνη την εποχή και αποφυλακίστηκε με παρέμβαση του Γεωργίου Βλάχου της *Καθημερινής*.[40] Την εποχή της Μεταξικής Δικτατορίας ο Μωραϊτίνης ήταν εκλεγμένος πρόεδρος της ΕΣΗΕΑ. Σύμφωνα με τον Γιώργο Μωραϊτίνη, ζητήθηκε από την εφημερίδα *Διαδοσίας* η άδεια για δημοσίευση ενός ποιήματός του για την 25η Μαρτίου. Το ποίημα δημοσιεύτηκε με την υπογραφή «Αττικός». Ο πατέρας του δεν θυμόταν το ποίημα και «αιφνιδιάστηκε όταν άρχισαν να του το αποδίδουν ως γραφέν για την 4η Αυγούστου». Αναστατώθηκε, με συνέπειες στην υγεία του. Ο γιος του Μωραϊτίνη καταλήγει: «Η προσπάθεια των ανθρώπων της 4ης Αυγούστου να υποβιβάσουν έναν Μωραϊτίνη στο επίπεδο ενός στιχοπλόκου-υμνητού καθεστώτων είναι αντάξια της μικρότητάς τους».[41] Παρόλο που το θέμα της σύνδεσης του Μωραϊτίνη με τη Μεταξική Δικτατορία υπερβαίνει τους στόχους της παρούσας δημοσίευσης, ωστόσο ρίχνει φως σε επιλογές και στάσεις εκείνη την εποχή.

Η υποδοχή της παράστασης

Αν και η υποδοχή της παράστασης από την κριτική είναι αμφιλεγόμενη,[42] η ανταπόκριση του κοινού ήταν μεγάλη. Δεν είχε όμως ανταπόκριση σε ένα λαϊκό κοινό. Σε όλες σχεδόν τις εφημερίδες, με καθημερινά δημοσιεύματα, προκύπτει ότι την *Ιστορία της Αθήνας* παρακολούθησε ένα κατεξοχήν αστικό κοινό:[43] ο πρωθυπουργός Ελευθέριος Βενιζέλος με την οικογένειά του, ο Πρόεδρος της Βου-

[38] Σύμφωνα με τη Χριστίνα Κουλούρη η φουστανέλα αποτέλεσε μια μετωνυμία της Επανάστασης συμβολίζοντας την ανδρεία και την πολεμική αρετή (Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σ. 411).

[39] Βλ. Γιώργος Τίμου Μωραϊτίνης, *Η απρέπεια της 4ης Αυγούστου απέναντι στον Τίμο Μωραϊτίνη*, χ.ο.ε., Αθήνα 2010.

[40] Μωραϊτίνης, *ό.π.*, σ. 11, 14.

[41] Μωραϊτίνης, *ό.π.*, σ. 15-16.

[42] Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης*, σ. 113.

[43] Ο Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, σ. 408-409 αναφέρεται και στο ακριβότερο εισιτήριο.

λής, ολόκληρο σχεδόν το Υπουργικό Συμβούλιο, ο δήμαρχος της Αθήνας, βουλευτές και πολιτευτές, ακαδημαϊκοί, καθηγητές ελληνικών και ξένων πανεπιστημίων, πρέσβεις και μέλη του Διπλωματικού Σώματος, αξιωματικοί του Στρατού και των Σωμάτων Ασφαλείας, διευθυντές τραπεζών και μεγάλων κρατικών οργανισμών, γιατροί, δικηγόροι, αρχιτέκτονες.[44]

Η επιθεώρηση *Ιστορία της Αθήνας*, αν και είχε εμπορική επιτυχία, δεν κατάφερε όπως οι υπόλοιπες επιθεωρήσεις του καλοκαιριού του 1931, που γνώρισαν ευρεία λαϊκή αποδοχή, να διεισδύσει σε ένα λαϊκότερο κοινό. Αποτέλεσε μια θεαματική εικόνα του παρελθόντος, που εξέφραζε το παπαρηγοπούλειο δόγμα της συνέχειας του ελληνικού έθνους.

[44] Ενδεικτικά: Ανώνυμος, «Κοσμική κίνησις του Μοντιάλ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Απριλίου, 2 και 6 Μαΐου 1931 και Ανώνυμος, «Στην *Ιστορία της Αθήνας* Τίμου Μωραϊτίνη. Κοσμική κίνησις του Μοντιάλ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Μαρτίου 1931· Ανώνυμος, «Ο αντιπρόεδρος της κυβερνήσεως κ. Α. Μιχαλακόπουλος στην *Ιστορία της Αθήνας*, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27 Μαρτίου 1931· «Ο ναύαρχος κ. Κουντουριώτης στην *Ιστορία της Αθήνας*, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Μαΐου 1931. Βλ. Κουρμουλάκης, «Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου», σ. 223.

Εικόνα 1. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Σκηνή Δία-Σεμέλης, Αρχαιότητα. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 2. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Σκηνή της εποχής του Περικλή. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 3. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Μπαλέτο ντυμένο με χλαμύδες. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 4. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Φραγκοκρατία. Δουκικά παλάτια. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 5. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Μπαλέτο και ηθοποιοί ντυμένοι με φουστανέλες. Σκηνή Ελληνικής Επανάστασης. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 6. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Ελληνική Επανάσταση. Σκηνή του Κανάρη. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 7. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Σκηνή Λόρδου Βύρωνα με την Κόρη των Αθηνών. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 8. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Σκηνή σε αθηναϊκή αγορά. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Εικόνα 9. Μωραϊτίνης-Ριτσιάρδης, *Η ιστορία της Αθήνας*, θίασος Μακέδου, θέατρο Μοντιάλ, 1931. Σκηνή σε αθηναϊκό σαλόνι σύγχρονο. Φωτογραφία παράστασης: Ιωάννης Παγώνης. Αρχείο Τίμου Μωραϊτίνη

Χαλδούπηδες και Βελησσαρόπουλοι: Η επανάσταση των ειδώλων μέσα από τα ιστορικά έργα του Ανδρέα Στάικου

Ναταλία Κατσού
nataliakatsou@gmail.com

Abstract

In this paper, I am exploring the imprint of the Greek War of Independence (1821-1832) on contemporary Greek dramaturgy through the pseudo-historical plays by Andreas Staikos. Walter Benjamin highlighted first the importance of the *fragment* and the role of remembering in marking history. Paul Ricœur insists on connection between history and narrative through critical interpretation. The structure that includes the trace, the work of art and historical narrative finds its culmination in theatre, where the temporality of production is conditioned by and incorporated to the real time. Furthermore, Gerhard Richter articulates the perspective of *afterness*, the vantage point that follows an event, where all the previous traces are embedded and form a point of no-return. Additionally, following Cathy Caruth's definition of trauma, ownership, and examination of the dark sides of experience, can lead to liberation and fulfilment; this can be viewed in combination with Andrew Sofer's notes on "trauma theatre". Within this critical framework, I am investigating the ever-changing meaning of the concept of fighter, hero, and simulacrum, in the plays *Napoleontia* and *1843*.

Αφήγηση και συμβάν

Ο Foucault σημειώνει δύο φάσεις στην αντίληψη της Ιστορίας του Δυτικού Κόσμου από τον Διαφωτισμό και ύστερα:[1] την «ηλικία του κρίνειν»,[2] από τα μέσα του 17ου αιώνα, όταν επίκεντρο για την ανακάλυψη της αλήθειας γίνεται η *παράσταση*, και την «ηλικία της εμπειρικότητας», από τα μέσα του 18ου αιώνα, όταν η ατομική εμπειρία οργανώνεται μέσα από την αναλογία και τη διαδοχή με βασικό εργαλείο τη μνήμη,[3] το μόνο αποδεκτό στοιχείο Μεταφυσικής πλέον.[4] Ο «ιστορισμός» προσπερνάται από το *συμβάν* (Ricœur),[5] επιβεβαιώνοντας την επιμονή του Benjamin για το «θραύσμα» (fragment).[6]

Το απλό άθροισμα εμπειρικοτήτων ή ένα συνονθύλευμα συμβάντων δεν αρκεί για να διαμορφώσει την Ιστορία –ή, στο εξής, ιστορία–, αλλά απαιτείται η αποτύπωση των συνδυασμών και η ιχνηλάτηση των δυναμικών που τους διατρέχουν. Χρειάζεται η *αφήγηση* του ιστορικού, δηλαδή η διαδικασία της απορρόφησης, της επεξεργασίας και της ερμηνείας που θα αποτελεί μέρος των ίδιων των συνθηκών της. Αυτή η διαδικασία ενέχει τις επιλογές και την κρίση του ιστορικού/αφηγητή, ο οποίος καλείται να συνδυάσει τις αλυσώσεις της δομής, των συγκυριών και του συμβάντος καθεαυτού· έτσι αναδύεται η αφήγηση, και μάλιστα εντός της «ιστορικής συνθήκης» που έθεσε ο Ricœur.[7] Το *ίχνος* τείνει προς τη λήθη και αυτή η *διάσωση του ίχνους* πυροδοτεί την εργασία του ιστορικού/αφηγητή – και το *χρέος* του καθενός, όπως επεσήμανε ο Benjamin.[8] Η λήθη δεν είναι το αντώνυμο της μνήμης, αλλά ο μοχλός για τη συγκράτηση και την επεξεργασία της μνήμης, για την εξέλιξή της σε ιστορία.[9]

Η Hannah Arendt αναπροσδιορίζει το *χρέος* του Benjamin ως την ανάγκη του ανθρώπου να αντιμετωπίσει το γεγονός της θνητότητάς του αναγνωρίζοντας μέσα στην προσωπική του πορεία τις τομές και τις διακοπές που εγκαθιστούν κάποιο γεγονός *εξαιρετικό*.[10] Αυτή η εξαιρετικότητα είναι διαρκώς συνδεδεμένη με την παροδικότητα, με την επικείμενη εξαφάνιση και με την αξεπέραστη

---

[1] Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, *Μία αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα 2008.

[2] Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, σ. 103.

[3] Foucault, *ό.π.* σ. 304.

[4] Foucault, *ό.π.*, σ. 306.

[5] Paul Ricoeur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη* (μετ. Ξενοφών Κομνηνός), Ίνδικτος, Αθήνα 2013, σ. 408-410.

[6] Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας - Ο Σουρρεαλισμός – Για την εικόνα του Προυστ* (μετ. Μηνάς Παράσχης), Αθήνα, Ουτοπία, 1983, σ. 15-16, αλλά και Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, traduction Patrick Boucheron, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2013, σ. 75-78. (Πρωτοδημοσιεύτηκε υπό τον τίτλο *Über den Begriff der Geschichte* το 1942). Βλ. και τη σημείωση της Hannah Arendt στην εισαγωγή του Michael Löwy στο *Walter Benjamin: Προμήνυμα Κινδύνου, Μία ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»* (μετ. Ρεβέκκα Πεσσάχ), Πλέθρον, Αθήνα 2004, σ. 13, σχετικά με μία από τις κυριότερες έννοιες του Benjamin: «... αυτό το "αυτοστιγμεί", αυτή την αυθεντική στιγμή που διακόπτει το συνεχές της ιστορίας και που μοιάζει να το εμπνεύσθηκε ως ένα "αμάλγαμα" σουρρεαλιστικών εμπειριών και θεμάτων του ιουδαϊκού μυστικισμού». Βλ. επίσης Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα Κινδύνου*, σ. 156: «Το παρελθόν περιέχει το επίκαιρο, το *Jetztzeit* – το "τώρα" ή τον "επίκαιρο χρόνο". Σε μια παραλλαγή της Θέσης XIV, το *Jetztzeit* ορίζεται ως "ένα εκρηκτικό υλικό", στο οποίο ο ιστορικός υλισμός προσθέτει το φυτίλι. Πρόκειται για την έκρηξη που θα σταματήσει το continuum της ιστορίας (GS, I, 3, σ. 1249) με τη βοήθεια μιάς σύλληψης του ιστορικού χρόνου, τον οποίο αντιλαμβάνεται ως "πληρούμενο", γεμάτο από "επίκαιρες" στιγμές, εκρηκτικές, ανατρεπτικές».

[7] Ricœur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, σ. 474 κ.ε.

[8] Μπένγιαμιν, *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*, σ. 8· Löwy στο *Walter Benjamin*, σ. 59 κ.ε.. Περαιτέρω, για το χρέος βλ. και Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες και Φιλόσοφοι, Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2016, σ. 137.

[9] Ricœur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, σ. 480· Σταύρος Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σ. 91.

[10] Hannah Arendt, «The Concept of History: Ancient and Modern», *Between Past and Future, Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Books, London 1977, 2006, σ. 42.

θνητότητα του ανθρώπου.[11] Η γνώση του αναπόφευκτου, η πορεία εντός της διαρκούς *απορίας* του θνητού (Derrida),[12] είναι που δίνει στις μεμονωμένες πράξεις και στα γεγονότα τον εξαιρετικό τους χαρακτήρα. Ο μόνος τρόπος να αντιμετωπιστεί η φυσική φθορά των πραγμάτων είναι μέσω της μνήμης, μέσω της *μνημοσύνης*. Εδώ εμφανίζεται και το χρέος, όχι του θνητού-δράστη, αλλά του σύγχρονου ιστορικού και του ποιητή –ή του καλλιτέχνη εν γένει– να αποκαλύψει την *πράξιν* και τη *λέξιν*, να ερμηνεύσει τα εξαιρετικά αποσπάσματα των θνητών προκειμένου να συνθέσει την *ποίησίν* του, το έργο του, την αφήγηση.[13] Έτσι ο άνθρωπος γίνεται ικανός για την πιο υπεράνθρωπη πράξη: μέσα από τη μνήμη και την αφήγηση, «δημιουργεί ιστορία», γεγονός το οποίο η Arendt εξισώνει με το να «δημιουργεί φύση».[14] Αυτή η διαδικασία επιτρέπει να διαχωριστεί το *ανεπιστρεπτί* από τη *νοσταλγία* (Jankélévitch).[15] Έτσι ο σύγχρονος άνθρωπος πράττει το *ἀθανατίζειν*, κατασκευάζει την αθανασία του.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο σκέψεων θα εξεταστούν και οι χαρακτήρες του Ανδρέα Στάικου, αλλά και ο ίδιος ο συγγραφέας-σκηνοθέτης σε δύο χαρακτηριστικά κείμενα της δραματουργίας του που έχουν ελκύσει πολλούς μελετητές,[16] τα οποία μάλιστα καλούν σε μία εξέλιξη προκειμένου να γίνουν τριλογία.[17]

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του Ανδρέα Στάικου είναι ότι συνήθως αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία των έργων του – τουλάχιστον για την πρώτη τους παράσταση. Μάλιστα, διαμορφώνει και ολοκληρώνει το κάθε του έργο μέσα από τη διαδικασία των προβών, λαμβάνοντας υπόψη τον εκάστοτε συγκεκριμένο θίασο.[18] Η καθημερινή παρουσία του ηθοποιού στις πρόβες λειτουργεί ως δέσμευση για τον συγγραφέα να ολοκληρώσει το κείμενο, αλλά και ως κάτοπτρο, ώστε να μπορεί να αξιολογήσει σε πραγματικό χρόνο το υλικό του.[19] Αυτή η σχεδόν ρομαντική προσέγγιση του θεάτρου

---

[11] Arendt, «The Concept of History», σ. 43-44.

[12] Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Éditions Galilée, 1996, ιδίως σ. 25.

[13] Arendt, «The Concept of History», σ. 44. Με τις πλαγιασμένες λέξεις (έτσι και στο πρωτότυπο) η Arendt αναφέρεται στους αριστοτέλειους όρους.

[14] Arendt, *ό.π.*, σ. 58.

[15] Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.

[16] Ενδεικτικά: Αφροδίτη Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο έργο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000· Πηγή Κουτσογιαννοπούλου: «Αριάν Μνούσκιν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843, Θέατρο, Ιστορία, Σκηνοθεσία», όπως δημοσιεύεται στο Ανδρέας Στάικος: *Φτερά στρουθοκαμήλου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 327-338· Άννα Ταμπάκη, «Το Ναύπλιο στα χρόνια της *Ναπολεοντίας*. Κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1, Ναύπλιο 2009, σ. 293-306· Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *Στοιχεία Ποιητικής*, Σοκόλη, Αθήνα 2018· και Θεόδωρος Εσπίριτου, «Το παιχνίδι των μεταμορφώσεων. Το είναι και το φαίνεσθαι στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», Διπλωματική Εργασία στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2020, https://apothesis.eap.gr/handle/repo/46124.

[17] Βλ. και τη συνέντευξη του Ανδρέα Στάικου στο Βασίλης Βενιζέλος, «Έχω γράψει μόνο ένα έργο», *Athens Voice*, 09.01.2020, όπως δημοσιεύεται διαδικτυακά: https://www.athensvoice.gr/culture/theater/611456_andreas-staikos-stin-ellada-ehoyme-panta-poly-kairo-mprosta-mas [20/6/2023].

[18] Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *Στοιχεία Ποιητικής*, Σοκόλη, Αθήνα 2018, σ. 19-28.

[19] «Η παρουσία του ηθοποιού, εκτός πηγής εμπνεύσεως του ρόλου και του έργου, είναι δεσμευτική. Με δεσμεύει να ολοκληρώσω μια προσπάθεια. Είναι ένα είδος γλυκού εκβιασμού προς το πρόσωπό μου, η ανάληψη της ευθύνης. Ένα άλλο στοιχείο –ας μην κρυβόμαστε πίσω από το δάχτυλό μας- είναι ο έμφυτος ναρκισσισμός του δημιουργού να επιθυμεί εκτός από την επιβράβευση και το χειροκρότημα της παράστασης, να επιθυμεί ακόμα περισσότερο την καθημερινή επιβράβευση και επιδοκιμασία από τους ίδιους τους ηθοποιούς του, οι οποίοι μέρα με τη μέρα, για τη συντήρηση της πρόβας και το χτίσιμο του έργου, τροφοδοτούνται συνεχώς με νέα κείμενα. Και ένα άλλο στοιχείο διόλου αμελητέο: η κατάληξη της πρόβας, συντροφιά με τους συνενόχους και συνεργούς ηθοποιούς, σε ένα γενναίο φαγοπότι!». Βλ. και τη συνέντευξη του Ανδρέα Στάικου στην Κατερίνα Παπαδούλου, «Η καλύτερη στιγμή μιας παράστασης είναι η πρώτη πρόβα», *Film Noir*, 22 Ιανουαρίου 2012, όπως δημοσιεύεται διαδικτυακά http://filmnoir.gr/2012/andreas-staikos-i-kaliteri-stigmi-mias-parastasis-ine-i-proti-prova/ [20/6/2023].

ως ενεργού δημιουργικού οργανισμού λειτουργεί παραπληρωματικά στη μεταμοντέρνα οπτική, που φαίνεται στη γραφή του.[20] Ο συγγραφέας, κατεξοχήν αφηγητής της ιστορίας, αναλαμβάνει και την αναζήτηση της εμπειρίας που θα επιτρέψει στην ιστορία να μην καταρρακωθεί ως μεμονωμένο συμβάν, ούτε ως σύνολο θραυσμάτων. Εδώ, ως ιστορία νοείται τόσο αυτή που περιέχεται στην αφήγηση, όσο και η ίδια η θεατρική πράξη. Η βούληση του συγγραφέα να ελέγξει την πραγματοποίηση του κειμένου, την *αναμνημόνευση* ως έμπρακτη αντίληψη της ιστορίας (Benjamin),[21] η οποία εν τέλει φανερώνει την επαναστατική δύναμη του ανθρώπου, εξυψώνει την (ανα)παράσταση σε εμπειρία.[22]

Ο Στάικος γίνεται ο αφηγητής της *υστερότητας* (κατά Richter),[23] της διπλής και αντίροπης ιδιότητας του στοιχείου που απομένει, του ίχνους, προς την εξαφάνιση και προς τη διαρκή επιστροφή, το στοίχειωμα. Η κρίση επί των συμβάντων και των συνεπειών, αφού αυτά έχουν συμβεί και επέλθει, είναι ο μηχανισμός, το μετα-αποτέλεσμα (after-effect) που θα αποδώσει στον άνθρωπο τα κυριότερα χαρακτηριστικά του: τον στοχασμό, την αξιολόγηση, την επιλογή, την ευθύνη, και εν τέλει την ερμηνεία.[24] Η κρίση και η ερμηνεία είναι κατά τον Richter ο τρόπος συνειδητής αντιμετώπισης και επεξεργασίας των απρόσκλητων επαναφορών του συμβάντος, είναι μία ενεργή διαδικασία πένθους ή μία ενσυνείδητη θεραπεία του τραύματος (Caruth).[25] Μέσα από την επαναφορά και την επανάληψη επιτελείται η διάσωση (Rettung).[26] Αυτή τη διεργασία ο Ανδρέας Στάικος την επενδύει με το παίγνιο, με το παιχνίδι πολλαπλών στρώσεων,[27] με το παιχνίδι των μεταμορφώσεων σε μία διαρκή εναλλαγή του είναι και του φαίνεσθαι. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μέθοδος συγγραφής του Στάικου ενεργοποιεί μία διαδικασία εξερεύνησης, παιχνιδιού και ενίοτε αυτοσχεδιασμών, όπου η συγγραφή τρέφεται από τις πρόβες και το κείμενο ενσωματώνει τη σκηνοθεσία –ο συγγραφέας εναλλάσσεται στον ρόλο του σκηνοθέτη και vice versa.[28]

---

[20] Βλ. και Σάββας Πατσαλίδης, «Το μεταμοντέρνο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», κριτική για τη μελέτη της Κατερίνας Ζηροπούλου, *Ο αναγνώστης*, χ.χ., όπως δημοσιεύεται https://www.oanagnostis.gr/to-metamonterno-theatro-toy-andrea-staikoy-toy-savva-patsalidi/ [20/6/2023].

[21] Βλ. τις Θέσεις VI και XV στο Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της* Ιστορίας. Χαρακτηριστικά, σ. 10, Θέση VI: «Ιστορική σύνθεση του παρελθόντος δεν σημαίνει αναγνώρισή του "με τον τρόπο πού υπήρξε πραγματικά". Σημαίνει συγκράτηση μιας μνήμης, καθώς αστράφτει τη στιγμή του κινδύνου», και σ. 16-17, Θέση XV, ή, προτιμώτερα, στη μετάφραση που περιέχεται στο Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα Κινδύνου*, σ. 159: «Η συνείδηση ότι πρόκειται να διαρρήξουν το συνεχές της ιστορίας προσιδιάζει στις επαναστατικές τάξεις τη στιγμή της δράσης του. Η μεγάλη Επανάσταση εισήγαγε ένα νέο ημερολόγιο. Η ημέρα με την οποία αρχίζει ένα νέο ημερολόγιο λειτουργεί ως ιστορικός πυκνωτής του χρόνου. Πρόκειται, κατά βάθος, για την ίδια ημέρα που επανέρχεται πάντοτε με τη μορφή εορτάσιμων ημερών, που είναι ημέρες αναμνημόνευσης. Έτσι τα ημερολόγια δεν μετρούν τον χρόνο όπως τα ρολόγια. Είναι μνημεία μιάς συνείδησης της ιστορίας, της οποίας και το παραμικρό ίχνος έχει χαθεί στην Ευρώπη εδώ και 100 χρόνια», και τα αντίστοιχα σχόλια του Löwy για την αναμνημόνευση ως πράξη αποκατάστασης, σ. 69 και σ. 72.

[22] Βλ. και το επίμετρο του Jürgen Habermas, «Βάλτερ Μπένγιαμιν - Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση;», στο Walter Benjamin: *Για το έργο τέχνης - Τρία Δοκίμια* (μετ. Αντώνης Οικονόμου), Πλέθρον, Αθήνα 2013.

[23] Gerhard Richter, *Afterness, Figures of Following in Modern Thought and Aesthetics*, Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts, New York, Columbia University Press, 2011.

[24] Richter, *Afterness*, σ. 40.

[25] Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1995.

[26] Richter, *Afterness*, σ. 79.

[27] Βλ. και Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, ενδεικτικά σ. 28-36.

[28] Αυτή η παλίνδρομη δημιουργική μέθοδος παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με το devising που ακολουθεί η Ariane Mnoushkine στις παραστάσεις του Théâtre du Soleil. Βλέπε αναλυτικά την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη της Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνούσκιν, 1789/Ανδρέας Στάικος, 1843», *ό.π.*

Σε μια εποχή που βρίθει από μπωντριγιαρντιανά ομοιώματα και είδωλα,[29] αυτή η ειρωνική και παιγνιώδης διάθεση προτείνει μία εντελώς αντισυμβατική αντίληψη της ίδιας της ιστορίας, όπως θα φανεί παρακάτω. Τόσο το κείμενο όσο και η θεατρική πράξη του Στάικου αντηχούν τη σύλληψη της *παρωδίας* κατά τη Linda Hutcheon: η μεγέθυνση της διαφοράς μέσα στο κέντρο της ομοιότητας είναι ο μόνος τρόπος προσέγγισης της ιστορίας στην εποχή του μεταμοντέρνου.[30] Η προσπάθεια κατασκευής ειδώλων και η ανάγκη προσομοίωσης σε κάποιες αυθαίρετες μοναδικότητες αναδύεται με αξιοπρόσεκτο τρόπο στα έργα *1843* και *Ναπολεοντία*.

1843 (1990) και *Ναπολεοντία* (2007) του Ανδρέα Στάικου

Το έργο του Ανδρέα Στάικου *1843*,[31] το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει «ψευδοϊστορικό»,[32] παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαντασματικό πλέγμα υποκαταστάσεων και ετεροπροσωπιών στον απόηχο της Επανάστασης και της σύστασης του ελληνικού κράτους. Χαρακτήρες που θεωρούνταν νεκροί, ένδοξα πεσόντες στο πεδίο της μάχης του Δραγατσανίου, αποκαλύπτονται ζωντανοί, λιποτάκτες και λιπόψυχοι, ενώ ο μοναδικός νεκρός χρησιμοποιείται ως alter ego για μία παράξενη πλαστοπροσωπία.[33] «Το πλασματικό και το πλαστό είναι αυτό που συναρπάζει».[34] Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι όλες οι μεταμφιέσεις, οι αποκαλύψεις και οι εξομολογήσεις γίνονται στο πλαίσιο προβών και παράστασης, «εν θεάτρω» σε ένα αστικό σαλόνι της Σύρου.

Το έργο *Η θυσία*, γραμμένο από τον φερόμενο ως νεκρό Αλέξανδρο Σακελλάρη, θεωρείτο κατεστραμμένο και επανεμφανίζεται χάρη στην αντιγραφή από τον Κωστάκη Λάππα. Ο Λάππας παρουσιάζεται σαν ήρωας, όχι μόνο διότι δήθεν θυσιάστηκε στο Δραγατσάνι, αλλά και επειδή διέσωσε το έργο μέσω της αντιγραφής, δημιουργώντας ένα αρχείο.[35] Αποφασίζει να φανερωθεί και να προσκαλέσει τη σύναξη των παλιών φίλων προκειμένου να το ανα-παραστήσουν και να εγκαινιάσουν ένα θέατρο· έτσι θα ολοκληρώσουν τη *διάσωση* τόσο του έργου όσο και της μνήμης του νεκρού Σακελλάρη, ολοκληρώνοντας ταυτόχρονα τις μεταξύ τους σχέσεις, που είχαν μείνει μετέωρες λόγω του πολέμου σε μία «τακτοποίηση λογαριασμών»:[36] «Μαντώ: Γι' αυτό ταξιδεύουμε Όλγα. Επειδή ο Κωστάκης Λάππας δεν σκοτώθηκε».[37]

Ο «αναστημένος» Λάππας παρουσιάζεται σαν σωτήρας, ενώ η Μαντώ, η γυναίκα που τον αγαπούσε, διακρίνει σ' αυτόν ένα είδωλο: η όψη του, η ομιλία, οι τρόποι και το βλέμμα του θυμίζουν τον Σακελλάρη, σαν να κατοικεί πλέον εντός του επιζήσαντος Λάππα ο υποτιθέμενα νεκρός· σαν να υποκαθιστά τον νεκρό ο άνθρωπος που προσπαθεί με υπέρμετρο ζήλο και θαυμασμό να διασώσει τη μνήμη και το έργο του:

---

[29] Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και Προσομοίωση* (μετ. Στέφανος Ρέγκας), Πλέθρον, Αθήνα 2019.

[30] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge Publishers, London 1988, 2004.

[31] Ανδρέας Στάικος, *1843*, Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1991. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 23 Νοεμβρίου 1990 από *το Αττικό Θέατρο* στο «Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου» σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, σε σκηνογραφική επιμέλεια της Ιουλίας Σταυρίδου, μουσική του Πλάτωνα Ανδριτσάκη και φωτισμούς του Ανδρέα Μπέλλη. Οι φωτογραφίες που προβλήθηκαν κατά την εκφώνηση της ανακοίνωσης είχαν διατεθεί από το αρχείο του συγγραφέα, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

[32] Από τη συνέντευξη στην Παπαδοπούλου, «Η καλύτερη στιγμή μιας παράστασης», *ό.π.*

[33] Σχετικά με τα τρία διαφορετικά επίπεδα του χρόνου, δηλ. α. προεπαναστατική περίοδος, β. το δραματικό παρόν, 1843, και γ. ο χρόνος συγγραφής του έργου, 1990, βλ. και Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, σ. 93-107.

[34] Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Ανδρέας Στάικος, Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στο Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, σ. 14.

[35] Σχετικά με τη σημασία του αρχείου, βλ. και Jacques Derrida, «Archive Fever: A Freudian Impression», Trans. Eric Prenowitz, *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), The Johns Hopkins University Press.

[36] Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνούσκιν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843», σ. 335.

[37] Στάικος, *1843*, σ. 18, που θα αποδειχθεί αναληθές στη συνέχεια.

> Κ. Λάππας: [...] Αγαπούσα και θαύμαζα τον Αλέξανδρο. Και μετά το θάνατό του, τον παραδειγματικό θάνατό του, η αγάπη έγινε λατρεία και ο θαυμασμός αφοσίωση. Ναι, Μαντώ. Ο Αλέξανδρος δεν είναι παράδειγμα προς μίμηση; Ε λοιπόν: Εγώ τον μιμούμαι. Και τον μιμούμαι πιστά.[38]

Η μίμηση όμως ξεπερνάει τα όρια του θαυμασμού και αποδεικνύεται εργαλείο πλαστοπροσωπίας. Ο έτερος θεωρούμενος νεκρός, ο Παναγιώτης Αργυρόπουλος,[39] εμφανίζεται επίσης να ζει και ξεσκεπάζει τον Λάππα: πρόκειται όντως για τον Αλέξανδρο Σακελλάρη.[40] Ο Σακελλάρης μετέτρεψε τον εαυτό του σε φάντασμα, προκειμένου να υποδυθεί έναν νεκρό, ελπίζοντας να συγκινήσει τη γυναίκα που ήταν αφοσιωμένη σ' αυτόν.[41] Υποχρεώνεται έτσι σε μία εξιδανίκευση του ίδιου του εαυτού του, μιλώντας για αυτό το δήθεν νεκρό πρόσωπο (Σακελλάρης) σαν να είναι κάποιος άλλος, ενώ ταυτόχρονα θέτει το είδωλο που κατασκεύασε, ή υφάρπαξε, μέσω της μίμησης, σε θέση ήρωα και οιονεί μάρτυρα. Ο Σακελλάρης προς στιγμήν πέτυχε την ταύτιση με τον εαυτό που αναζητούσε, μέσα από την παραπλανημένη οπτική της ιδανικής γυναίκας και εντός του δοξαστικού πλαισίου της Επανάστασης.[42]

Η ιδέα του Αγώνος και της θυσίας αποτελεί το τοπίο του έργου μέσω μία διπλής κατά Carlson *φαντασμάτωσης*:[43] Πρόκειται για το κοινό παρελθόν που καθόρισε την εξέλιξη όλων των χαρακτήρων, με έμφαση στη μάχη του Δραγατσανίου, και για τον άξονα του έργου-εντός-του έργου, καθώς ως αφορμή της συνεύρεσης θεωρείται η παράσταση της *Θυσίας* που εξυμνεί τα ανδραγαθήματα των πολεμιστών. Οι δύο επιστρέφοντες ζωντανοί-ακόμη, ή ζωντανοί-ξανά, δεν αντιπροσωπεύουν το θαύμα, διότι πρόκειται για λιποτάκτες, για φοβισμένους φυγάδες που καπηλεύτηκαν μία δόξα που δεν δικαιούνται – για εθελοντές στη «φαντασματοποίηση» του εαυτού τους.[44] Ο Σακελλάρης και ο Αργυρόπουλος αποτελούν μία προβολή των Ελλήνων που επιλέγουν την αυτονομία και την προσωπική διάσωση μέσα από τη φυγοπονία και τη μη-υποταγή προς ευρύτερες ιδέες: διεκδικούν την αναγνώριση και την ηρωοποίηση μεταμφιέζοντας τις πράξεις τους σε κάτι άλλο. Ο μόνος που όντως θυσιάστηκε είναι ο όντως νεκρός Λάππας, του οποίου η ιστορία αμαυρώνεται από τον Αλέξανδρο, που διεκδικεί την υστεροφημία του νεκρού φίλου του, επενδύοντας σε μία νέα αρχή, σε μία αναγέννηση.

---

[38] Στάικος, *ό.π.*, σ. 25.

[39] Στάικος, *ό.π*, σ. 31: «Κ. Λάππας: Εσύ; Κι εσύ; Ζεις; *Παρατεταμένη σιωπή*. Κ. Λάππας, *στον εαυτό του*: Ο Παναγιώτης Αργυρόπουλος ζει! Ο Παναγιώτης Αργυρόπουλος ζει! Ακόμα ένας ζωντανός! Λες και μας λείπανε οι ζωντανοί! Τι κατάντια! Κάποτε λέγαμε με δάκρυα στα μάτια: ακόμα ένας νεκρός! Και τώρα, καταντήσαμε, πάλι με δάκρυα στα μάτια, να λέμε: ακόμα ένας ζωντανός!»

[40] Στάικος, *1843*, σ. 32: «Κ. Λάππας: Αναγνώρισες τον Αλέξανδρο Σακελλάρη, μεταμφιεσμένο, μασκαρεμένο σε Κωστάκη Λάππα. Κάθισε Παναγιώτη, για να καθίσω κι εγώ μετά από σένα».

[41] Βλ. Στάικος, *1843*, σ. 24: «Κ. Λάππας: Ναι, Μαντώ. Άκουσες καλά. Άκουσες τα λόγια του Αλέξανδρου Σακελλάρη και θα ακούσεις και άλλα πολλά. Τα λόγια του Αλέξανδρου Σακελλάρη χαράχτηκαν βαθιά στη μνήμη και τη συνείδησή μου, έγιναν δικά μου. Μιλάω με τα λόγια του Αλέξανδρου – παρά τη θέλησή μου. Ναι, Μαντώ. Τα μάτια δεν έχουνε μάτια. Μαντώ: Πάψε. [...] Δεν δέχομαι να με συγκινεί ο Αλέξανδρος Σακελλάρης δια στόματος Κωστάκη Λάππα – ή ο Κωστάκης Λάππας δια στόματος Αλέξανδρου Σακελλάρη. Πες κάτι και με δικά σου λόγια», και σ. 67: «Μαντώ: Σκέφτεσαι με τις σκέψεις του Αλέξανδρου, μιλάς με τα λόγια του, βλέπεις με τα μάτια του. Επιθυμώ να σε ταυτίσω με τον Αλέξανδρο, να σε αποκαλώ Αλέξανδρο, τις δυό μέρες που θα μείνω ακόμα κοντά σου, τις δυό μέρες, τις τελευταίες».

[42] Βλ. και σχόλια της Μπακονικόλα, «Ανδρέας Στάικος, Ένα θέατρο ειδώλων», ενδεικτικά σ. 14: «Το έξυπνο προσωπείο επινοείται εδώ επειδή ο Σακελλάρης ποθεί να εισπράξει εν ζωή αυτό που μόνο με τον θάνατό του θα κέρδιζε».

[43] Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.

[44] Σχετικά με την καπηλεία της εθνικής κληρονομιάς, βλ. και Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνούσκιν, 1789/ Ανδρέας Στάικος, 1843», σ. 336-337.

Η παρουσίαση των προβών και το θέατρο εν θεάτρῳ στο πολυτελές σαλόνι του Σακελλάρη μεγεθύνουν ακριβώς αυτή την αποκοπή του ατόμου από την αφήγηση μέσα από την πρόδηλη κατασκευή μίας πραγματικότητας που να ανταποκρίνεται αναδρομικά στην εικόνα που επιθυμεί για τον εαυτό του. Η επιτελεστικότητα της εξαπάτησης, η αλληλοεπικάλυψη των παραμορφώσεων και της τεχνητής πραγματικότητας καταλήγουν σε μια υπερβολή, που επιτρέπει μια αποστασιοποιημένη παρατήρηση αυτού του κυνηγητού ετεροτήτων.[45] Η αποκάλυψη της αλήθειας και η συνειδητοποίηση της πράξης του εξοβελίζει τον άνθρωπο σε μια τροχιά, όπου δεν θα συγχρονιστεί ποτέ ξανά ούτε με το είδωλο που κατασκεύασε, ούτε με τον πρωταρχικό του εαυτό. Παραφράζοντας την αμλετική αστραπή: η συγχρονία έχει ξεχαρβαλωθεί.

Η εμφάνιση του νεκρού που επιστρέφει και διαψεύδει τον θάνατό του, προκαλεί ένα δέος ίσης έντασης με αυτό που επιφέρει η φανέρωση ενός αμετάκλητα νεκρού.[46] Ενδεχομένως να καταπλήσσει και ακόμη περισσότερο, δεδομένου ότι ανατρέπει όλες τις αντιλήψεις, τα συναισθήματα και τη διεργασία του πένθους που έχουν πλέξει οι επιβιώσαντες, προκειμένου να τον διαφυλάξουν στη μνήμη τους. Όλο το ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ της στιγμής του δηλωμένου θανάτου και της στιγμής της επανεμφάνισής του, αποδεικνύεται μία πλάνη, μία παρεξήγηση, μία εσφαλμένη κηδεία και μία περιττή διάσωση. Το αίσθημα του ζοφερά ανοίκειου, σ' αυτή την περίπτωση εξαπλώνεται σε κάθε μνήμη που έχει φυλαχτεί σχετικά με αυτόν τον καινούριο ξένο.

> Όλγα: Να σας πω κάτι, κύριε Κωστάκη, αλλά να μη θυμώσετε. Σας είχαμε αγαπήσει νεκρό και είχαμε συνηθίσει να σας αγαπάμε νεκρό... και όταν μάθαμε πως ζείτε, λυπηθήκαμε πολύ. Τι κρίμα που δεν σκοτωθήκατε. Είσαστε πολύ άτυχος.[47]

Αυτή η αναπάντεχη «ανάσταση» προς στιγμήν επικαλείται μία εξώλογη αποδοχή του θαύματος, διακόπτοντας τη ροή της λογικής και προκαλώντας ένα νέο τραύμα. Καθώς το παλιό πένθος συρρικνώνεται, δημιουργείται ένα καινούριο κενό: αυτό του αναβεβλημένου πένθους, αυτό της ματαίωσης λόγω πλάνης, και ξεκινά εκ νέου η αντίστροφη μέτρηση για το επόμενο, το πραγματικό πένθος που κάποτε θα επέλθει.

Το πρόσωπο που θεωρείτο νεκρό και επιστρέφει ζωντανό, «ο μη αυθεντικός άνθρωπος, ο νεκρός που δεν πέθανε»,[48] περιέχει εντός του το φάντασμα που έχει κατασταλάξει από όλον τον αγώνα για την αντιμετώπιση της υποτιθέμενης απώλειάς του, αφήνοντας μία απορία για όσα συνέβησαν, για ό,τι αυτό το πρόσωπο υπήρξε μέχρι την αναπάντεχη αναβίωση. «Κ. Λάππας: Μηχανεύτηκα λοιπόν την ανάσταση μου, για να απολαμβάνω εκ του φυσικού τον έρωτα που εμπνέουν οι νεκροί. Αλλά αυτό το "εκ του φυσικού", μας τα χαλάει όλα».[49]

Ο νεκρός που επιστρέφει ως οιονεί αναστημένος φέρει εντός του τον θάνατο που δεν πραγματώθηκε, αποτελεί ζωντανό είδωλο του μελλοντικού του φαντάσματος. Εκεί ορίζεται η ολική κατάρρευση, η τελική απογοήτευση: ο άνθρωπος που αποτελεί το ολόγραμμα δύο ειδώλων μένει μετέωρος, χάνει την υπόστασή του.

---

[45] Σχετικά με την αποστασιοποίηση και την κριτική στην ιστορία που επιτυγχάνεται μέσω του θεάτρου εν θεάτρω στο έργο *1843* του Στάικου, βλ. Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνούσκιν, 1789/Ανδρέας Στάικος, 1843», σ. 332-334. Βλ. και σχόλια Σάββα Πατσαλίδη σχετικά με την υλικότητα της περφόρμανς και το άπιαστο της ετερότητας στο 1843, στο «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: Ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της (ανα)παράστασης», όπως δημοσιεύεται στο Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, σ. 349.

[46] Ενδιαφέρον έχει εδώ η παρατήρηση της Μπακονικόλα, «Ανδρέας Στάικος, Ένα θέατρο ειδώλων», σ. 19: «Κανένας στο θέατρο του Στάικου δεν θίγεται από τα παραπλανητικά παιγνίδια της μεταμόρφωσης, γιατί όλοι ζουν με τρόπο "θεατρικό"».

[47] Στάικος, *1843*, σ. 27-28. Ομοίως και: «Όλγα: Ναι, κύριε Κωστάκη. Αν δεν είσαστε σεις σπουδαίος θεατρίνος, ποιος είναι; Εσείς κύριε Κωστάκη παίξατε για τόσα χρόνια το δυσκολότερο ρόλο, το ρόλο του νεκρού».

[48] Ζωή Σαμαρά, «Το παιχνίδι της Ιστορίας και του Θεάτρου», στο Στάικος: *Φτερά στρουθοκαμήλου*, σ. 324.

[49] Στάικος, *1843*, σ. 68.

Το τέλος επαναφέρει την αρχική εικόνα του καραβιού εν πλω με τις δύο γυναίκες να ταξιδεύουν για τη Σύρο, σαν ό,τι παρεμβλήθηκε να είναι μία φαντασία ή και μία μελλοντική προβολή.[50] Χωρίς περιττούς ψυχαναλυτικούς ελιγμούς, ο συγγραφέας αφήνει την επίγευση ότι η ελπίδα των γυναικών για επανένωση με τα αγαπημένα πρόσωπα που έχουν πεθάνει επιβιώνει. Η ελπίδα αυτή καθοδηγεί τη φαντασία σε υποθέσεις προκειμένου να διεργασθεί το πένθος σε μία προσπάθεια ανατροπής του άγνωστου μέλλοντος.

Το έργο *Ναπολεοντία* του Ανδρέα Στάικου με όχημα την ιστορία παρουσιάζει πώς πλάθεται ένα είδωλο, μέσα από μία οξεία και εύστοχη ματιά.[51] Εστιάζοντας για ακόμη μια φορά στις εξελίξεις και στις συνέπειες που σημειώθηκαν την επαύριον της Επανάστασης του 1821, το «ψευδοϊστορικό»[52] αυτό έργο εκθέτει τους μηχανισμούς αναμνημόνευσης και παρουσίασης της ιστορίας. Η έμφαση στον «ελληνικό χαρακτήρα» και στις ιδιοσυγκρασιακές διαθέσεις που αποτυπώνονται ως λαϊκό γνώρισμα ασκεί οξεία και ευθύβολη κριτική επί της (δημιουργίας της) αφήγησης.[53] Το χιούμορ και η κομψή ειρωνεία που διακρίνουν τη γραφή του Στάικου υπογραμμίζουν όσα κατοχυρώνονται ως επιτεύγματα του ελληνικού λαού, αλλά και την ευθραυστότητα της έννοιας του *ήρωα*. Ο άξονας του έργου στρέφεται γύρω από μία εύπορη οικογένεια στο Ναύπλιο των πρώτων χρόνων του νεοσύστατου ελληνικού κράτους.[54] Οι γυναίκες του αρχοντικού εκπαιδεύονται στους ευρωπαϊκούς τρόπους και στο βιεννέζικο βαλς εν αναμονεί του Όθωνος στην πόλη, που υπήρξε η πρώτη πρωτεύουσα. Ο σύζυγος και πατέρας αναπτύσσει μία εμμονή να καταστήσει έναν ηλικιωμένο παλαίμαχο *ζωντανό μνημείο*, καθώς αναλαμβάνει να συνθέσει ο ίδιος τα απομνημονεύματά του.

Ο Χαλδούπης, πρώην αγωνιστής στη μάχη του Δερβενακίου, έχει βρεθεί σε θέση κηπουρού-υπηρέτη στο αρχοντικό του γιατρού Γιαννόπουλου. Κυκλοφορεί με τη φουστανέλα και το καριοφίλι του ζωσμένο, ενώ η γλώσσα του μαρτυρεί στοιχειώδη σχολική μόρφωση και επαρχιώτικη καταγωγή. Ο γιατρός συστηματοποιεί την αναγωγή του Χαλδούπη σε εθνικό ήρωα, ξεκινώντας από την αίτηση χορηγίας συντάξεως εξ ονόματος και διά λογαριασμό του Χαλδούπη ως πρώην «διακεκριμένου αγωνιστού», προσθέτοντας κατορθώματα τα οποία δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.[55] Η σημαντικότερη πρωτοβουλία του είναι η συγγραφή των απομνημονευμάτων του Χαλδούπη, χωρίς ο τελευταίος να παρέχει καμία πληροφορία και συνδρομή.

> Γιαννόπουλος: Και που είσαι, Χαλδούπη; *Ο Χαλδούπης κοντοστέκεται.* Αποφάσισα να συγγράψω τα απομνημονεύματά σου. Θα σου συγγράψω κάτι απομνημονεύματα, μα κάτι απομνημονεύματα. Έχω φανταστεί δια την ζωήν και τους αγώνας σου κάτι λεπτομέρειες, μα κάτι

[50] Βλ. Στάικος, *1843*, σ. 18: «Μαντώ: Η αρχή βρίσκεται στο τέλος. Στις 7 Ιουνίου του 1821», και σ. 70: «Όλγα: η αρχή βρίσκεται στο τέλος. Στις 7 Ιουνίου του 1821». Βλ. και τις σημειώσεις της Ζωής Σαμαρά, «Το παιχνίδι της Ιστορίας και του Θεάτρου», σ. 325, σχετικά με το ταξίδι του τέλους που «μετατρέπει τα γεγονότα στη Σύρα σε παράσταση στη β΄ δύναμη και το έργο *Η θυσία* σε παράσταση στη γ' δύναμη. Έτσι το *1843* του Ανδρέα Στάικου γίνεται θέατρο μέσα στο θέατρο μέσα στο θέατρο».

[51] Ανδρέας Στάικος, *Ναπολεοντία*, Άγρα, Αθήνα 2007. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 2 Μαΐου 2007 στο Θέατρο Προσκήνιο σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, σκηνικά της Ιουλίας Ιατρίδη, κοστούμια της Μπιάνκα Νικολαρείζη, φωτισμούς του Ανδρέα Μπελλή, μουσική και ηχητική επιμέλεια του Δημήτρη Ιατρόπουλου και επιμέλεια κίνησης της Πατρίτσια Λάζου.

[52] Βλ. και Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, «Ανδρέα Στάικου *Ναπολεοντία*. Η ψευδοϊστορία ως δραματουργικό εύρημα», Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου 26-30 Ιανουαρίου 2011, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2014, σ. 277-287.

[53] Σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο που διαμορφώνεται στο έργο, βλ. και την ανάλυση της Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, σ. 115-117.

[54] Βλ. σχετικά και την μελέτη της Ταμπάκη, «Το Ναύπλιο στα χρόνια της *Ναπολεοντίας*. Κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα», σ. 293-306, σχετικά με το Ναύπλιο ως ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο για τη *Ναπολεοντία* του Στάικου.

[55] Βλ. και Στάικος, *Ναπολεοντία*, σ. 16.

> λεπτομέρειες. Ούτε στον ύπνον σου δεν θα μπορείς να φαντασθείς ό,τι εφαντάσθην δι' εσέ. Δεν θα αναγνωρίζεις τον εαυτό σου, Χαλδούπη. Θα σε κάνω άλλον άνθρωπο. Θα σε κάμνω παράδειγμα δια τις επερχομένας γενεάς.[56]

Τα απομνημονεύματα αυτά αποτελούν ουσιαστικά προϊόν μυθοπλασίας, και μάλιστα, θα μπορούσε κανείς να πει, υλικό παραπλάνησης και πλαστοπροσωπίας. Ο ίδιος ο Χαλδούπης δεν γνωρίζει γραφή και ανάγνωση, ενώ δεν αναγνωρίζει ούτε τις εκφράσεις της καθαρεύουσας που του απευθύνουν οι ταξικά ανώτεροί του. Προσκαλείται να κατοικήσει στο πολυτελές αρχοντικό, όπου προμηθεύονται σαμπάνιες για ιδιαίτερες περιστάσεις εκ Γαλλίας, μετονομάζεται σε Βελησσαρόπουλο χωρίς να ανθίσταται, και αποτελεί πλέον παρακολούθημα του σπιτιού. Εν προκειμένω, ο Χαλδούπης βρίσκεται σε πλήρη άγνοια του τι περιέχει η ιστορία που εκδίδεται υπό της καινούριας του ταυτότητας, η οποία σύντομα θα αποκαλυφθεί ενώπιον κοινού και δημοσιογράφων. Και, επιπλέον, δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το περιεχόμενο, έκθαμβος από τα προνόμια και τα προαποφασισμένα δαφνοστέφανα που απολαμβάνει. Το μείγμα αθωότητας και υπέρμετρης φιλοδοξίας τυφλώνει τον απροετοίμαστο κηπουρό και τον παρασύρει σε έναν κόσμο, όπου μέχρι πρότινος θεωρείτο απολύτως ξένος και καθόλου προσιτός. Η αναλογία με τη νοοτροπία του Νεοέλληνα που δράττεται της κάθε ευκαιρίας για αναρρίχηση, καταξίωση και αποκατάσταση, χωρίς περαιτέρω προβληματισμό και αμφιβολία για τη δικαιωματική απολαβή του, είναι εδώ σαρκαστικά προφανής.

Γιαννόπουλος:	Εμάντεψες το όνομα, το οποίον σου εδώρισεν η γυναίκα μου;
Χαλδούπης, *έκθαμβος*:	Βελησσαρόπουλος.
Γιαννόπουλος:	Σου αρέζει λοιπόν το νέον σου όνομα;
Χαλδούπης:	Αν μου αρέζει; Αν μου αρέζει; Να 'ταν κι άλλο γιατρέ, να 'ταν κι άλλο Παπαβελησσαρόπουλος, γιατρέ, Παπαβελησσαρόπουλος.
Γιαννόπουλος:	Είναι αργά, Νικόλαε. Τα απομνημονεύματα εκδίδονται αύριον. Το εξώφυλλον έχει ήδη τυπωθεί.[57]

Η αφήγηση των φανταστικών κατορθωμάτων αποδεικνύεται τόσο συγκινητική, που η γυναίκα του γιατρού αντιμετωπίζει πλέον την έως τότε απωθητική και βδελυγματική φουστανέλα του Χαλδούπη με δέος και σεβασμό, αποτίοντας τιμή στους αγώνες του, και αποδίδοντας στη φουστανέλα τη βαρύτητα ενός επαναστατικού συμβόλου.

Ο Χαλδούπης μετατρέπεται σε ένα *είδωλο*, σε ένα σκεύος που συντηρεί και πολλαπλασιάζει τα ιδανικά, όχι τα δικά του ή των αγωνιστών εν γένει, αλλά της τάξης που δεν συμμετείχε με κανέναν τρόπο στον αγώνα και που έως τούδε περιφρονούσε τους Χαλδούπηδες. Πρόκειται για την αστική τάξη που έσπευσε να παραγκωνίσει κάθετι «παραδοσιακό» και «ανατολίτικο» προς χάριν του *εξευρωπαϊσμού*, για την τάξη που εν συνεχεία υποκατέστησε την κουλτούρα και τη μόρφωση με την οικονομική ευμάρεια, συνεχίζοντας τον μαραθώνιο προς την παγκοσμιοποίηση.

> Γιαννόπουλος: Καθήμενος εκεί, εις την πολυτελεστάτην πολυθρόνα, ρυθμού directoire, ο Χαλδούπης θα είναι το επίκεντρον και το αντικείμενον της περιεργείας και του θαυμασμού των εισρεόντων επισκεπτών. Θα τον περιεργάζονται, θα τον επεξεργάζονται, θα τον ψαύουν, θα τον αγγίζουν, θα τον θωπεύουν. Ο σεπτός αγωνιστής όσον θα ευρίσκεται εν ζωή θα αποτελεί το ζωντανόν μνημείον της οικίας μας.

[56] Στάικος, *ό.π.*, σ. 20.

[57] Στάικος, *ό.π.*, σ. 49-50.

> Η διαρκής παρουσία του κεκαθημένου θα προσδίδει εις την οικίαν μας λάμψιν, αγλάισμα.[58]

Ο Χαλδούπης «αναβαθμίζεται» σε ένα άβουλο ον βαλσαμωμένο, σε ζωντανό μουσειακό έκθεμα που προορίζεται για ιερό προσκύνημα, ένα τοτέμ και σκιάχτρο εντυπωσιασμού. Η τραγελαφική εικόνα ενός τέτοιου ανθρώπου παραπέμπει στα τσολιαδάκια που πωλούνται ως φολκλόρ αναμνηστικά, και καθορίζουν την αισθητική της σύγχρονης Ελλάδας εδώ και δεκαετίες, αποπροσανατολίζοντας τόσο τους επισκέπτες όσο και τους ίδιους τους Έλληνες σχετικά με την έννοια της παράδοσης και της αφήγησης: η γραφική εικόνα ενός κιτς προϊόντος που δεν ανταποκρίνεται στην εμπειρία των κατοίκων της σύγχρονης Ελλάδας, ενισχύοντας τη γενικότερη τάση αποποίησης και αποστασιοποίησης από ένα παρελθόν καμουφλαρισμένο και διακοσμητικό.

Το σχέδιο της φαλκίδευσης των απομνημονευμάτων και της καθαρής παραπλάνησης των δημοσιογράφων που ελέγχουν την πληροφορία έναντι του συμβάντος και της εμπειρίας, και ως εκ τούτου υπαγορεύουν την αφήγηση, αποτελεί ένα πολύ αποτελεσματικό εύρημα που αντικατοπτρίζει ακριβώς την παραχάραξη της ιστορίας μέσα από συστηματική μυθολογία και παραφιλολογία που διαποτίζει τη σύγχρονη *Ιστορία*. Ο ζήλος και η φαινομενική αφοσίωση του γιατρού στο «λειτούργημα» που αυτόκλητα αναλαμβάνει τονίζουν αυτή την παραφωνία. Δεν υπάρχει περιθώριο αμφισβήτησης της καλής του πρόθεσης και της γνήσιας αγάπης για την πατρίδα, παρόλο που τα οφέλη από την ειδωλοποίηση και την υποφώσκουσα γελοιοποίηση του Χαλδούπη απονέμονται σ' αυτόν, στον ευεργέτη. Η αποχαύνωση του Χαλδούπη συμβαδίζει με τον αυξανόμενο ενθουσιασμό του Γιαννόπουλου, η εκμετάλλευση της άγνοιας,[59] και η διαστροφή της πραγματικότητας χτίζουν την ειδωλοποίησή του, ή μάλλον την «φαντασματοποίηση», τη θανάτωση και επαναφορά αυτού του προσώπου ως άλλου. Καθώς ο αφελής και αρχικά ταπεινός παλαίμαχος καθίσταται ένας εντελώς άλλος, ένας ξένος προς τον ίδιο του τον εαυτό, παρακάμπτεται το ότι πρόκειται για ένα πλαστό μνημείο, για ένα κατασκεύασμα που απορροφά τη μωροφιλοδοξία των πρώτων μικροαστών της Ελλάδας αλλά και τη σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα και την *ιστορικότητα* του νεοσύστατου ελληνικού κράτους των αρχών του 19ου αιώνα που εξακολουθεί έως σήμερα. «Χαλδούπης: Χαλδούπης ο ένας, Βελησσαρόπουλος ο άλλος. Ποιος είμαι από δαύτους; Ποιος είμαι;»[60]

[58] Στάικος, *ό.π.*, σ. 20.

[59] Αναφέρομαι εδώ στη νομική έννοια της εκμετάλλευσης της κωφότητας.

[60] Στάικος, *Ναπολεοντία*, σ. 54.

Θέατρο και μαρτυρία: *Σφαή* του Βασίλη Κατσικονούρη

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου
ifigen.kafetzopoulou@gmail.com

Abstract

Vasilios Katsikonouris, a well-known greek playwriter, has written in 2020, during the first lock-down, a new play called *Slaughter*. It is dedicated to the celebration of 200 years of Greece's liberation from the Turks. The main theme of the play is the big slaughter that took place in the island of Chios and it is based on a book called *The Chios's slaughter from the narrations of Chios's people* that was published in 1921 and written by Stilianos Vios. In this article we analyze first the contribution of the oral testimonies to the apprehension of History and afterwards we analyze the play through the following axes: memory-forgetfulness, humanness-animality, ruins-ghosts, blindness-vision, revenge-forgiveness, the principle of embodied materiality, the power of collectiveness, the gift of making a choice. The analysis is mainly based on the theories of Derrida and Bakhtin. Katsikonouris's play has not yet been published or played. It is mentioned for the first time here.

Μαρτυρίες: η ζωτική σκηνοθεσία

Στην εισήγηση θα προσεγγίσουμε ένα θέμα που στιγμάτισε όχι μόνο την Ελληνική Επανάσταση αλλά και ολόκληρη την παγκόσμια κοινότητα, καθώς λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης καλλιτεχνών διεθνούς εμβέλειας, όπως λχ. του Ντελακρουά.[1] Εμείς θα αποπειραθούμε να αναλύσουμε το κομβικό αυτό ιστορικό γεγονός, τη σφαγή της Χίου, μέσα από ένα άλλο είδος τέχνης, αυτό της θεατρικής γραφής, εξετάζοντας, όμως, παράλληλα και τον διάλογο που γεννιέται μεταξύ αυτής και ενός είδους ιστορικής πηγής, της μαρτυρίας.

Ο καταξιωμένος θεατρικός συγγραφέας Βασίλης Κατσικονούρης, με αφορμή την επέτειο των 200 χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση, συνέγραψε ένα –ανέκδοτο ακόμη– θεατρικό έργο, με τίτλο *Σφαή*. Πηγή έμπνευσης του συγκεκριμένου έργου αποτέλεσε το βιβλίο του Στυλιανού Βίου *Η σφαγή της Χίου εις το στόμα του Χιακού λαού*[2] που εκδόθηκε το 1921. Το βιβλίο ήταν μια συλλογή από μαρτυρίες ανθρώπων που βίωσαν τη σφαγή και κατόρθωσαν να επιζήσουν. Οι μαρτυρίες, λειτουργώντας για τον ιστορικό ως πηγές, ανήκουν στην κατηγορία της προφορικής Ιστορίας:

> Πρόκειται για την Ιστορία «από κάτω», που στηρίζεται στην αξία του προσωπικού βιώματος [...] Στην ουσία πρόκειται για ένα κίνημα που άρχισε να αναπτύσσεται τον 20ό αι., ταυτόχρονα με την εξέλιξη των μέσων καταγραφής και έχει χαρακτηριστεί «ριζοσπαστικό», καθώς στην πραγματικότητα αντικαθιστά την αμφισβητούμενη έννοια της αντικειμενικότητας με εκείνη της διυποκειμενικότητας.[3]

Η προφορική Ιστορία προϋποθέτει τη μνήμη, η οποία λειτουργεί ως κεντρική δεξαμενή άντλησης του υλικού,[4] αποτελώντας το μοναδικό διαθέσιμο μέσο επιστροφής στο παρελθόν. Σε ό,τι αφορά τη μαρτυρία και κατ' επέκταση την προφορική Ιστορία, στην οποία και ανήκει, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη ότι η μνήμη αδυνατεί να υπάρξει αποκομμένη και ανεξάρτητη από τη λήθη, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην καθημερινή ζωή.

Όπως σημειώνει ο Γάλλος φιλόσοφος Paul Ricœur: «"Θα θυμάσαι" είναι επίσης να λέγεις "θα λησμονείς"».[5] Κατανοούμε λοιπόν πως η συγκρότηση κάθε μαρτυρίας προϋποθέτει την ενεργοποίηση της επιλεκτικότητας της μνήμης, δηλαδή την επιβίωση ορισμένων γεγονότων ή μαρτυριών και την αποσιώπηση-λήθη άλλων.[6] Χαρακτηριστικό λοιπόν των μαρτυριών αποτελεί η επιλεκτικότητα και η αποσπασματικότητα,[7] ως αποτέλεσμα της προσωπικής διαχείρισης της μνήμης. Εξαιτίας λοιπόν αυτής της *ζωτικής σκηνοθεσίας* που δημιουργείται μέσω της προσωπικής ανα-σύνθεσης των μνημονικών θραυσμάτων, η μεταφορά του παρελθόντος στο παρόν, μέσω της μνήμης και κατ' επέκταση η αναδημιουργία του, δεν διαφέρει, σύμφωνα με τον Faure-Fremiet από την καλλιτεχνική δημιουργία.[8]

---

[1] Χριστίνα Ζάχου, «Η ιστορία πίσω από τον πίνακα του Ευγένιου Ντελακρουά "Η Σφαγή της Χίου" που βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου», *iefimerida*, 15 Μαΐου 2022, https://www.iefimerida.gr/stories/i-sfagi-tis-hioy-ntelakroya-moyseio-loybroy [30/6/2022].

[2] Στυλιανός Γ. Βίος, *Η σφαγή της Χίου εις το στόμα του χιακού λαού*, Αιγέας, Χίος 2008.

[3] Χρύσα Αράπογλου, «Η σημασία της προφορικής Ιστορίας», *Μακεδονία*, 3 Μαρτίου 2019, https://www.makthes.gr/i-simasia-tis-proforikis-istorias-201886 [30/6/2022].

[4] Νικολέτα Τσίγκρα, *Η ιστορική αξία των προφορικών μαρτυρίων (αφηγήσεων ζωής). Γιατί οι προφορικές μαρτυρίες είναι (μπορεί να είναι) εξίσου αξιόπιστες ως ιστορικά τεκμήρια με τα αρχειακά;*, Νοέμβριος 2021, https://www.researchgate.net/publication/320835413_E_istorike_axia_ton_prophorikon_martyrion_aphegeseon_zoes [30/6/2022].

[5] Paul Ricœur, *Η μνήμη, η Ιστορία, η λήθη* (μετ. Ξενοφών Κομνηνός), Ίνδικτος, Αθήνα 2013, σ. 148.

[6] Τσίγκρα, «Η ιστορική αξία των προφορικών μαρτυρίων (αφηγήσεων ζωής)», *ό.π.*

[7] Τσίγκρα, *ό.π.*

[8] Jean Pucelle, *Le temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1972, σ. 39.

Ανθρωπινότητα: μια δυνατότητα

Μέσα από τον ρόλο του μάρτυρα αναδεικνύεται παράλληλα η διπλή ιδιότητα του υποκειμένου: λειτουργεί αφενός ως άτομο-μονάδα και αφετέρου ως μέρος-μέλος μιας κοινότητας. Διότι η μαρτυρία είναι αποτέλεσμα σύνθεσης του ιδιωτικού-προσωπικού με το δημόσιο-κοινωνικό. Μια τέτοιου είδους σύνθεση έχει πραγματοποιήσει ο Κατσικονούρης στη *Σφαή*, συνδέοντας τις προσωπικές μαρτυρίες για τη σφαγή της Χίου αφενός με την μικροκλίμακα της ατομικής-ιδιωτικής υπόθεσης ενός γάμου και αφετέρου με τη μεγακλίμακα άλλων μεγάλων, αιωνόβιων σφαγών, που λειτούργησαν ως σταθμοί στην παγκόσμια ανθρώπινη Ιστορία.

Το μοντάζ αυτό συντελεί στη δημιουργία ενός παζλ με κοινή συνισταμένη την ανάδυση στην επιφάνεια της έννοιας του *κτηνώδους*· εμπεριέχεται σε κάθε ανθρώπινο ον, με αποτέλεσμα όχι μονάχα την αμφισβήτηση, αλλά και την αναίρεση της ίδιας της ανθρώπινης ιδιότητας: αποδεικνύεται εν τέλει πως η έννοια «άνθρωπος» δεν αποτελεί μια δεδομένη και αναφαίρετη κατάσταση, αλλά μια *δυνατότητα*, μια δυνάμει ιδιότητα, την οποία το έμβιο ον οφείλει διαρκώς να εφευρίσκει και να αποδεικνύει. Συνεπώς, κάθε λογής κτηνωδίες που έχουν λάβει χώρα κατά τη διάρκεια των αιώνων, υπό το καθεστώς εμπόλεμης κατάστασης, λειτουργούν ως επανειλημμένες αποδείξεις της επιτακτικής ανάγκης για διαρκή και διά βίου εκπαίδευση των έμβιων όντων στην καταβύθιση της ιδιότητας της ανθρωπινότητας, η οποία αποκτάται και ισχυροποιείται μέσω της καλλιέργειας δεξιοτήτων, όπως λ.χ. της ενσυναίσθησης. Η συγκεκριμένη αναγκαιότητα λειτουργεί αποκαλυπτικά της βαρύνουσας σημασίας και της κεντρικής θέσης που οφείλουν να κατέχουν οι ανθρωπιστικές σπουδές στην εκπαίδευση.

Διατρέχοντας τη *Σφαή* του Κατσικονούρη φωτίζεται, μέσω της σύνδεσης του θεάτρου με τη μαρτυρία και άρα με την Ιστορία, μία από τις βασικές λειτουργίες του θεάτρου, η ιδιότητά του ως κοινωνικός αντικατοπτρισμός, γεγονός που αναγκάζει τον θεατή σε μια μετωπική θέαση της ανθρώπινης εμπόλεμης πορείας στην Ιστορία των αιώνων, δυναμιτίζοντας όχι μόνο τη συλλογική μνήμη αλλά και τη συλλογική ευθύνη.

Ανατροπή

Ο εναρκτήριος παριστάμενος χώρος του έργου είναι μια ακτή, κάτω από ένα ύψωμα, με βράχους, πέτρες και λίγα πουρνάρια. Ο συγγραφέας επιλέγει μια τοποθεσία ουδέτερη, αποφεύγοντας την άμεση απόδοση ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού αλλά και χρονολογικού προσδιορισμού, προσδίδοντας έτσι αίσθηση ανοιχτότητας και ευελιξίας: η συγκεκριμένη δηλαδή ακτή θα μπορούσε να ανήκει σε οποιαδήποτε εποχή και οποιοδήποτε μέρος, καθώς τόσο το θύμα όσο και ο θύτης της σφαγής θα μπορούσε να είναι κάθε άνθρωπος. Διότι και η δράση που λαμβάνει χώρα στην ακτή επίσης θα μπορούσε να πραγματοποιείται από τον καθένα, λειτουργώντας ως σύμβολο προσωπικής χαράς και ολοκλήρωσης: πρόκειται για την επερχόμενη τέλεση ενός γάμου, καθώς σύμφωνα με τις εξωτερικές σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα:

> Από κάπου έρχεται μουσική, κάποιο τραγούδι γάμου. Μπαίνει νυφιάτικη συνοδεία τραγουδώντας και χορεύοντας. Αποτελείται από κοπέλες φίλες της Νύφης και τρεις τέσσερις μουσικούς. Ανάμεσά τους η Νύφη με άσπρο φόρεμα, δίπλα της η μητέρα της. Είναι χαρούμενη, χαριεντίζεται με τις φίλες της, τρέχει και χορεύει ανάμεσά τους. Φτάνουν στην ακτή κάτω από το ύψωμα. Συνεχίζουν να παίζουν, ευχές, φωνές και πειράγματα. Η Νύφη με ενθουσιασμό και ανυπομονησία τρέχει ανεβαίνοντας την πλαγιά.[9]

Ο κειμενικός θεατής γίνεται μάρτυρας των στιγμών ευτυχίας ενός ανώνυμου, καθημερινού ανθρώπου, συμβόλου κάθε ανθρώπου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του συγγραφέα να τοποθετήσει

[9] Βασίλης Κατσικονούρης, *Σφαή*, δεν έχει εκδοθεί, σ. 3.

τη νύφη τη χρονική στιγμή *πριν* από την τέλεση του γεγονότος και όχι κατά τη διάρκεια. Διότι, όπως αποκαλύπτεται στη συνέχεια, στο άσπρο της φόρεμα υπάρχουν τώρα μεγάλες κόκκινες στάμπες από αίμα. Η μουσική απορρυθμίζεται, μέχρι που σβήνει, σβήνει και ο χορός. Πραγματοποιείται έτσι μία ξαφνική αναστροφή και αναίρεση του δημιουργημένου ορίζοντα προσδοκίας: ένα γεγονός που στερεοτυπικά εκλαμβάνεται ως πηγή ευτυχίας και συμβολικής μετάβασης σε μια διαφορετική ποιότητα ζωής, δηλαδή ως μια διαβατήρια τελετουργία ενηλικίωσης, καταλήγει σε μια τελετουργία μετάβασης στην απουσία ζωής, υπογραμμίζοντας τις εύθραυστες ισορροπίες και την αναπόφευκτη αλληλεξάρτηση της ζωής και του θανάτου. Η πορεία προς την ενηλικίωση συνοδεύεται και υποθάλπει πάντοτε μία σφαγή: τη σφαγή –κάθε είδους– κτηνωδών συμπεριφορών προς οποιοδήποτε άλλο έμβιο ον. Ειδάλλως, η τελετουργία της ενηλικίωσης θα παραμένει πάντοτε ατελής και εκκρεμής, όπως ένας αναμενόμενος γάμος, που καταλήγει σε θρήνο.

Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας πραγματοποιεί το πρώτο μοντάζ: η στιγμή ανατροπής του γαμήλιου κλίματος σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός αγοριού, ο μονόλογος του οποίου αποτελεί απόσπασμα μαρτυρίας από το βιβλίο του Στυλιανού Βίου. Αναφέρω ενδεικτικά:

> ΑΓΟΡΙ Τη Μεγάλη Πέφτη ήμανε στο χωράφι κι εφύτευα ρεβύθια. Το απόγευμα άκουσα κατά το μέρος του Κάστρου τουφεκιές. Σε κομμάτι είδα ανθρώπους να περνούνε με φορτωμένα μουλάρια και να τραβούνε κατά τα Μαστιχόχωρα.
> Τους ερώτησα και μου `πανε πως εφάνηκεν η τούρκικη αρμάδα κι οι Τούρκοι του Κάστρου επήρανε θάρρος κι επεταχτήκανε όξω κι αρχίσανε να σφάζουνε.
> [...] Ύστερα από κάμποση ώρα εκούσαμενε μια τουφεκιά. «Τον πάππου σου θα σκοτώσανε», μου `πεν ο μπάρμπας μου. Τα μεσάνυχτα κατεβήκαμενε και τον ηύραμε σκοτωμένο. Τον επήραμεν και τον εθάψαμεν σε κάτι βάτες.[10]

Αναγνώριση

Η πρώτη αυτή μαρτυρία, λειτουργώντας ως παρέμβαση στη δημιουργημένη ατμόσφαιρα αναμονής και ανατροπής της γαμήλιας τελετής, δρα καθοριστικά: αποκαλύπτει την ταυτότητα του τόπου, ο οποίος μέχρι στιγμής προσδιοριζόταν ως «μία ακτή, κάτω από ένα ύψωμα, με βράχους, πέτρες και λίγα πουρνάρια». Η ταυτότητα και κατ' επέκταση η *αναγνώριση* του τόπου προκύπτει ως αποτέλεσμα συνειδητοποίησης και ψηλάφησης της ιστορίας του, καθώς σύμφωνα με τον Locke η ταυτότητα έχει πάντα διάσταση χρονική. Η αποκάλυψη της ιστορίας του τόπου, η ανακάλυψη του παρελθόντος του, το οποίο με τη σειρά του αποκαλύπτεται μέσω της μνήμης, ως προϋπόθεση της μαρτυρίας, τον καθιστά αυτόματα τόπο μνήμης και άρα βιωμένο τόπο. Γι' αυτό και γίνεται πλέον συγκεκριμένος, καθώς είναι εμποτισμένος με τη μνήμη, σε αντίθεση με τον αφηρημένο, γεωμετρικό χώρο, τον κενό από αναμνήσεις,[11] ο οποίος θα μπορούσε να ήταν μια οποιαδήποτε ακτή. Η αναγνώριση του τόπου σηματοδοτείται στο έργο από την ξαφνική και αγωνιώδη ερώτηση της Νύφης: «Τι... Τι έγινε εδώ; Τι έγινε; Ε δ ώ !».

Ερείπια: υπενθύμιση και προειδοποίηση

Η απάντηση ενισχύει το μοντάζ που έχει ήδη ξεκινήσει ο συγγραφέας, προσδίδοντας στο έργο αίσθηση οικουμενικότητας και ενότητας, ως αποτέλεσμα σύνθεσης ετερόκλητων μεταξύ τους στοιχείων: έτσι, μετά την ερώτηση της Νύφης ακολουθεί ένα απόσπασμα της *Έρημης Χώρας* του Έλιοτ: η Χίος μετατρέπεται κι αυτή σε σύμβολο κάθε έρημης χώρας, όπου τα χαλάσματα, τα ερείπια, η πεθαμένη γη και ο κόκκινος βράχος λειτουργούν ως ίχνη, ως σημεία στήριξης της μνήμης, η οποία

[10] Κατσικονούρης, *ό.π.*

[11] Ricœur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, σ. 74.

με τη σειρά της λειτουργεί ως μέσο δημιουργίας ριζών. Το ερείπιο έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Derrida, ο οποίος συνδέει τη συγκεκριμένη έννοια με την ανάλογη του φαντάσματος, ορίζοντας ως κοινή συνισταμένη τους

> το ενδιάμεσο καθεστώς που τους διέπει μεταξύ πραγματικότητας και μυθιστορίας, μνήμης, παραίσθησης και αντίληψης, παρελθόντος και παρόντος. Ερείπια και φαντάσματα έχουν [...] έναν μεταβατικό χαρακτήρα.[12]

Ο Derrida ορίζει το ερείπιο ως μία «αδύνατη ολότητα»[13] και, ακριβώς εξαιτίας αυτής της ισόβιας παραμονής του στη μη ολοκλήρωση, το παρομοιάζει με ένα Υποκείμενο: «το υποκείμενο είναι ένα ερείπιο».[14]

Υποκείμενο-ερείπιο-φάντασμα, τρεις όροι που φέρουν μέσα τους και εξαρτώνται από τη φθορά, λειτουργούν ως υλική αποτύπωση της τροπικότητας του «όχι πια»,[15] αυτού δηλαδή που κάποτε υπήρξε αλλά δεν υπάρχει πλέον. Ίσως εκεί να έγκειται και η γοητεία τους: στην ικανότητά τους να λειτουργούν ως επιφάνειες της ταυτόχρονης φιλοξενίας και συνύπαρξης των τριών χρονικών στοιβάδων, του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος: το παρόν υπάρχει πάντα μονάχα ως ένα φάντασμα, ως μια θολή και σκιώδης υπενθύμιση αυτού που είχε κάποτε υπάρξει. Την ίδια στιγμή, όμως, το ερείπιο κατευθύνει σιωπηλά κάθε βλέμμα που το κοιτά προς το μέλλον, λειτουργώντας αυτή τη φορά ως προειδοποίηση της μοναδικής αναπόφευκτης και κοινής μοίρας.

Οι απελπισμένες ερωτήσεις της Νύφης, «μάνα που μ' έφερες εδώ;», ως αποτέλεσμα της συνειδητοποίησής της πως εδώ «όλα καμμένα και μαύρα είναι, άνθρωπος δεν περπατεί, πουλί δεν κελαηδεί. Σκόνη μονάχα πλανιέται σαν κάποιο τρελό κοπάδι να πέρασε και να μην άφησε τίποτε όρθιο στο διάβα του», λειτουργούν αποκαλυπτικά: τα ίχνη αυτού που κάποτε υπήρξε, του γεγονότος που κάποτε έλαβε χώρα, δηλαδή της σφαγής, αδυνατούν να εξαλειφθούν, θα εξακολουθούν να παραμένουν ως ένα επίπονο και επίμονο μέσο στήριξης της μνήμης, ως ένα αμετάκλητο φάντασμα. Ο τόπος, όπως και ο κάθε τόπος, στοιχειωμένος και σημαδεμένος από το παρελθόν, μιλά, ζωντανεύοντας μέσα από τις μαρτυρίες το τραγικό παρελθόν, δημιουργώντας έτσι μια σιωπηλή συμφωνία και συνενοχή μεταξύ των παρελθοντικών και μελλοντικών γενεών. Η γαμήλια τελετουργία αντικαθίσταται από την τελετουργία ενεργοποίησης των μαρτυριών και αναβίωσης της σφαγής.

Σφαγές και τύφλωση

Η εξομολόγηση όμως των μαρτυριών δεν αναβιώνει μονάχα ένα γεγονός μεμονωμένο και συγκεκριμένο, δηλ. τη σφαγή της Χίου, αλλά προσεγγίζει τη σφαγή μονάχα ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου σφαγών, αποτελέσματος μιας αδιάκοπης επανάληψης στο πέρασμα των αιώνων. Για τον λόγο αυτόν ο συγγραφέας ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα των μαρτύρων τοποθετεί τον Τυφλό, δηλαδή τον Όμηρο, ο οποίος μας υπενθυμίζει πως τραγούδησε τον πόλεμο για τρανή πολιτεία.

Ο Κατσικονούρης, συνδέοντας τώρα τη σφαγή της Χίου με μια άλλη, προαιώνια μεγάλη σφαγή, δεν υπογραμμίζει μόνο την αναπόδραστη επανάληψη αλλά και την επίσης αναπόδραστη θόλωση των ορίων θύτη-θύματος. Η θόλωση πρόκειται για μια κατάσταση επίσης μεταιχμιακή, ως διαμεσότητα της ξεκάθαρης-πλήρους ορατότητας και της απουσίας της. Το δίπολο ορατότητα-τυφλότητα θίγεται από τον Κατσικονούρη με την επιλογή του τυφλού Ομήρου, στον οποίο ο συγγραφέας, μετατρέποντάς τον σε δραματικό πρόσωπο, δίνει την ονομασία «Τυφλός». Δημιουργείται έτσι

---

[12] Κωνσταντίνος Πρώιμος, «Η αγάπη για τα ερείπια. Αποδόμηση, ερμηνευτική βία και μεταφορά στα κείμενα ωριμότητας του Jacques Derrida», *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα 2015, σ. 508.

[13] Πρώιμος, *ό.π.*

[14] Πρώιμος, *ό.π.*

[15] Για την τροπικότητα του «όχι πια» βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 135-144.

μία φαινομενική αντίφαση: παρά τη βασική ιδιότητα του ήρωα (τύφλωση), ο Όμηρος αναφέρει στο κείμενο εφτά φορές το ρήμα «βλέπω», υπογραμμίζοντας και διακρίνοντας δύο επίπεδα τύφλωσης, το εξωτερικό και το εσωτερικό.

Την εξωτερική τύφλωση από την οποία πάσχει ο Όμηρος μπορούμε να τη συσχετίσουμε με την κατάσταση που ο Derrida ονομάζει *θυσιαστική λογική του αόρατου* [sacrificial logic of the invisible],[16] σύμφωνα με την οποία η εξωτερική όραση θυσιάζεται και ανταλλάσσεται με ένα διαφορετικό είδος όρασης, διαδικασία που συνοδεύεται όμως πάντοτε από μια μορφή βίας, λ.χ. της βίας του μαρτυρίου, των πληγωμένων ματιών,[17] του εξαναγκασμού, του αμετάκλητου, της απόκρυψης. Η βίαιη απώλεια της εξωτερικής όρασης του Ομήρου και η αντικατάστασή της από την εσωτερική, μέσω της οποίας όμως έχει την ικανότητα να διαβλέπει και να προβλέπει το μέλλον, υποδεικνύει την εσωτερική τύφλωση των αποκαλούμενων «μη τυφλών»· αδυνατούν να δουν την αναπόδραστη και ατελεύτητη επαναληψιμότητα των σφαγών, που θα συνεχίσουν να διαιωνίζονται σε βάθος των αιώνων, ως απόρροια ανθρώπινης πρωτοβουλίας. Πρόκειται για το είδος της τύφλωσης, την οποία ο Derrida εντάσσει στην εξής κατηγορία: του τυφλού που αδυνατεί να δει και να αποδεχτεί την τύφλωσή του: «Υπάρχει κι ένας άλλος τυφλός, εκείνος που κλείνει τα μάτια του στην τύφλωσή του».[18]

Ο αναπόφευκτος χαρακτήρας της επανάληψης των σφαγών στον ρουν της ανθρώπινης ιστορίας αναδεικνύεται καλύτερα μέσα από τον διάλογο της μητέρας της νύφης και του Ομήρου, που αναφέρονται τώρα στην Κύπρο:

> ΝΥΦΗ: Και μήπως ό,τι έγινε εδώ δεν θα ξαναγίνει; Έχω πένθος που έρχεται από το μέλλον [...]
>
> ΤΥΦΛΟΣ: Άδικο δεν έχεις. Κι εγώ το βλέπω τώρα. Ένα άλλο νησί. Πιο μεγάλο. Οι γόνοι κι οι απόγονοι των μακελλάρηδων αυτών εδώ το ρημάξαν καλά κι αυτό.[19]

Ο διάλογος-κατάλογος των σφαγών συνεχίζεται στην πορεία του έργου, αποδεικνύοντας το ευρύ φάσμα προσωπείων που δύναται να εκλάβει: η σφαγή παίρνει τώρα τη μορφή του Ολοκαυτώματος, της Μικρασιατικής Καταστροφής και του προσφυγικού κύματος του 2020, των τεχνολογικών υπεραλμάτων, όπου η ανθρώπινη υλική διεπαφή έχει μετατραπεί σε είδος προς εξαφάνιση.

Μεταμόρφωση

Η επανάληψη των σφαγών ως συνέπεια της εσωτερικής τύφλωσης συσκοτίζει και υπονομεύει την ιδιότητα της ανθρωπινότητας, καθώς ενισχύει τα κτηνώδη ένστικτα σε βάρος της ενσυναίσθησης και της συγχώρησης.[20] Η δίψα για εκδίκηση λ.χ. εντάσσεται σε αυτά τα τυφλά πάθη, που διαιωνίζουν τον φαύλο κύκλο του μίσους και της αιματοχυσίας. Αναφέρω ενδεικτικά τον ακόλουθο διάλογο:

> ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΠΑΤΕΛΙΔΑΣ: (*κατεβαίνει την πλαγιά*) Μπράβο σας που τον εξετρυπώσατε. Πείτε τώρα τι θέτε να του κάνουμε. Εκδίκηση να πάρουμε..
>
> *Ένας μουσικός αρχίζει να παίζει ένα μανικό σκοπό. Οι κοπέλες κινούνται αγριεμένες. Γίνονται ένας χορός μαινάδων. Το φως σκοτεινιάζει εφιαλτικά*
>
> ΦΩΝΕΣ: Εκδίκηση, εκδίκηση!

---

[16] Matthew Ancell, «Credo Ergo Sum: Faith, Blindness, and Pictorial Logic in Derrida's Memoirs of the Blind», *Oxford Art Journal*, 28 Αυγούστου 2014, σ. 201-202.

[17] Ancell, *ό.π.*

[18] Ancell, *ό.π.* σ. 205

[19] Κατσικονούρης, *Σφαή*, σ. 11

[20] Για την έννοια της συγχώρησης βλ. Jacques Derrida, *Συγχωρείν. Το ασυγχώρητο και το απαράγραπτο* (μετ. Βαγγέλης Μπιτσιώρης), Angelus Novus, Αθήνα 2017.

ΦΩΝΕΣ:	Φόνος, φόνος! Να σφαχτεί!
ΦΩΝΕΣ:	Σφαή! Σφαή!
ΦΩΝΕΣ:	Φόνος. Όλα φόνος!
ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΦΩΝΕΣ:	Φόνος στους φονιάδες. Γδίκηση!
ΚΟΡΙΤΣΙ Γ΄:	(*Σε έκσταση. Δεν είναι πια παράνυφος, αλλά μία Χιώτισσα. Υψώνει μαχαίρι*) Να και το μαχαίρι μας, το ψωμομάχαιρό μας [...][21]

Δεν είναι τυχαία η επιλογή του συγγραφέα να μεταμορφώσει τις κοπέλες σε μαινάδες, υπογραμμίζοντας με τον τρόπο αυτόν την τύφλωση που έχει υποστεί η ανθρώπινή τους πλευρά και τη συσκότιση που επιβάλλει η αδυναμία χαλιναγώγησης των ενστίκτων. Χαρακτηριστική είναι η πρόταση «το φως σκοτεινιάζει εφιαλτικά». Η έλλειψη όρασης-φωτός συνοδεύεται από έναν μανιασμένο μουσικό σκοπό, ο οποίος παρασύρει τις κοπέλες στην επιτέλεση ενός άγριου χορού, μεταμορφώνοντάς τες σε μαινάδες. Ο τελετουργικός χορός τις ενεργοποιεί και απελευθερώνει τη σωματικότητα, η οποία τίθεται στο επίκεντρο, επιβάλλοντας τώρα τους δικούς της νόμους. Την κυριαρχία της άγριας σωματικότητας μπορούμε να ορίσουμε ως επικράτηση του *υλικοσωματικού κάτω*, σύμφωνα με την μπαχτινική θεωρία.[22] Η υλικοσωματική αρχή της ζωής σηματοδοτεί μια διπλή μετάβαση, την οποία και διακρίνουμε στο συγκεκριμένο σημείο του έργου:

1. Τον υποβιβασμό και την καταβίβαση του υψηλού στο επίπεδο της γης, συμβόλου όχι μόνο των ζωικών ενστίκτων, αλλά και της ταυτόχρονης προσγείωσης σε μια «καταβροχθίζουσα και αναγεννητική αρχή»,[23] η οποία εμπεριέχει, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, την ένωση δύο φαινομενικά αντιφατικών δυνάμεων, του θανάτου και της γέννησης· διότι «υποβιβάζοντας ενταφιάζεις και σπέρνεις ταυτόχρονα, θανατώνεις για να γεννήσεις ξανά [...] σκάβεις τον σωματικό τάφο για μια νέα γέννηση».[24] Οι διψασμένες για εκδίκηση γυναίκες βιώνουν αυτήν την κατάβαση και ένωση με τη γη και τη διπλή σημασία της: έχοντας μεταμορφωθεί σε μαινάδες επαναλαμβάνουν διαρκώς τις λέξεις: «εκδίκηση», «φόνος», «σφαγή», άμεσες παραπομπές στον θάνατο και στον σωματικό τάφο, καθώς το δυνητικά σφαγμένο σώμα του εχθρού επρόκειτο να λειτουργήσει ως η χωρική αποτύπωση και απόδειξη της μετάβασης στη μη ζωή, την οποία έχουν επιφέρει οι ίδιες. Ο φόνος του εχθρού ισούται με την αναγέννηση των γυναικών, διότι δίνεται η αίσθηση της εξόφλησης ενός χρέους προς τα θύματα, της –έστω και ψευδαισθησιακής– δικαίωσής τους.

2. Το ανεστραμμένο λαϊκό πατρογονικό σώμα: Παρατηρούμε πως το δραματικό πρόσωπο που επαναλαμβάνει τις λέξεις «εκδίκηση», «φόνος» και «σφαγή» δεν είναι κάποιο εξατομικευμένο πρόσωπο με συγκεκριμένο όνομα, αλλά «Φωνές». Η αοριστία και η πληθυντικότητα αυτής της λέξης υποδεικνύει την ύπαρξη ενός μαζικού, συλλογικού οργάνου, το οποίο δρα σαν ένα σώμα, αντικαθιστώντας την ενικότητα και την ατομικότητα, την οποία όμως εμπεριέχει και εν μέρει εκπροσωπεί. Το συλλογικό αυτό σώμα στην μπαχτινική θεωρία αποκαλείται «λαϊκό πατρογονικό σώμα» και λειτουργεί ως ένα κοσμικό, αδιαίρετο, ζωντανό όλον, ως μια αδιάσπαστη ενότητα.[25]

Το πάνδημο όμως σώμα του Μπαχτίν είναι χαρούμενο, γελαστικό, αγαλλιαστικό και αντιπροσωπεύει την αρχή της ζωής. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, το συλλογικό σώμα των γυναικών υπακούει στην αρχή της εκδίκησης και απαιτεί φόνο, σφαγή και εκδίκηση. Πρόκειται για ένα ανεστραμμένο λαϊκό πατρογονικό σώμα, καθώς αντιπροσωπεύει την αρχή του θανάτου. Κοινό τους χαρακτηριστικό αποτελεί η έντονη ύπαρξη του ζωικού στοιχείου, η άρση του διαχωρισμού μεταξύ

[21] Κατσικονούρης, *Σφαή*, σ. 13.

[22] Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ο Ραμπελαί κι ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μετ. Γιώργος Πινακούλας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2019, σ. 23.

[23] Μπαχτίν, *ό.π.*, σ. 27.

[24] Μπαχτίν, *ό.π.*

[25] Μπαχτίν, *ό.π.*

ανθρώπινου και μη ανθρώπινου ζώου,[26] η οποία προωθείται από αυτό ακριβώς το στοιχείο του συλλογικού και αδιάσπαστου σώματος: μέσα στην ομάδα, στο κοπάδι ή στην αγέλη τα ατομικά χαρακτηριστικά γίνονται διάφανα, το ατομικό όνομα και η προσωπική ιδιότητα αντικαθίστανται από τη λέξη «Φωνές». Η απώλεια του ονόματος και η συγκάλυψή του από την ανωνυμία του πλήθους συνεισφέρουν στην ανακάλυψη νέων ταυτοτήτων, οι οποίες θα δίσταζαν να αποκαλυφθούν δίχως τη συνεισφορά της απελευθερωτικής δύναμης που προσφέρει το συλλογικό σώμα. Το *γίγνεσθαι-ζώο*[27] ως αποτέλεσμα της απελευθερωτικής υλικοσωματικής αρχής και ομαδικότητας εμφανίζεται σε αυτή την περίπτωση σαρκοβόρο και αιμοσταγές.

Επιλογή

Τη ματαιότητα και τον παραλογισμό των σφαγών θα επιβεβαιώσει ο Όμηρος με την εξής ρήση του: «...Και η τελευταία αλήθεια που μας επιτρέπεται να γνωρίζουμε είναι... ο οίκτος»,[28] ο οποίος αφορά όλους, ακόμα και τους φονιάδες, υποστηρίζει στη συνέχεια. Ο συγγραφέας, μέσω του Ομήρου, περνά στον αναγνώστη όχι μονάχα το προφανές αντιπολεμικό μήνυμα, αλλά και μία βαθύτερη υπαρξιστική αλήθεια, την ικανότητα της *επιλογής* που διαθέτει ο άνθρωπος. Διότι η έννοια του «ανθρώπου» έχει δημιουργηθεί για την επίτευξη αυτής ακριβώς της αμφισβήτησης και υπέρβασης των ενστίκτων και των ριζωμένων αντιλήψεων, παρέχοντας στον άνθρωπο το δώρο της προσωπικής ευθύνης, ώστε να μπορέσει να επιλέξει μόνος του ποιον από τους δύο δρόμους θα ακολουθήσει: ο Όμηρος αφηγείται στο έργο δύο εκδοχές μιας ιστορίας, προτρέποντας τον αναγνώστη να επιλέξει ποια θα οικειοποιηθεί:

Πρώτη επιλογή: «Μία μόνο είναι η ιστορία όσες κι αν λέμε, κι αν γράφουμε: Ένας άνθρωπος που ήταν μόνος. Κι έπειτα αντάμωσε με έναν άλλον. Το πρωί συναντηθήκανε, μέχρι το βράδυ ο ένας σκότωσε τον άλλον. Κι ύστερα ήταν πάλι ένας άνθρωπος μόνος».[29]

Δεύτερη επιλογή: «Ήταν ένας άνθρωπος μόνος του. Το πρωί αντάμωσε μ' έναν άλλον. Το βράδυ κοιμηθήκανε μαζί: Αγκαλιασμένοι. Κι ύστερα κανείς τους πια δεν ήταν μόνος».[30]

---

[26] Για τις έννοιες του ανθρώπινου και μη ανθρώπινου ζώου βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018, σ. 20-39.

[27] Για την έννοια του «γίγνεσθαι» βλ. Gilles Deleuze-Félix Guatarri, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα* (μετ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 60-98.

[28] Η συγκεκριμένη πρόταση προέρχεται από ένα άλλο θεατρικό έργο του Κατσικονούρη, το *Εντελώς Αναξιοπρεπές*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σ. 162.

[29] Κατσικονούρης, *Σφαή*, σ. 9.

[30] Κατσικονούρης, *ό.π.*, σ. 28.

Ελληνική Επανάσταση, Ιψενικό Θέατρο, και Διεθνής Δικαιοσύνη

Ιωάννα Ν. Κονδύλη
ikondyli@law.uoa.gr

Abstract

There is a special relationship between law and theatre: every (important) play, classical or modern, has a legal background, i.e. it either revolves around a legal problem or deals with a legal concept. The legal problem, even when it is not particularly obvious, nevertheless exists and is what gives the play its social dimension and timeless value. The paper discusses the legal dimension of plays using as an example the fourth act of Peer Gynt's Ibsen, where an issue arises in relation to the attitude of the Philhellenes towards the Greek Revolution of 1821.

Εισαγωγή

Μεταξύ Δικαίου και Θεάτρου υπάρχει ειδική σχέση: κάθε (σημαντικό) θεατρικό έργο, κλασικό ή νεότερο, έχει δικαϊκό υπόβαθρο, δηλαδή είτε περιπλέκεται γύρω από κάποιο νομικό πρόβλημα είτε πραγματεύεται κάποια νομική έννοια. Ο νομικός προβληματισμός, ακόμη και όταν δεν είναι ιδιαίτερα εμφανής, εντούτοις υφίσταται και είναι αυτός που δίνει στο θεατρικό έργο κοινωνική διάσταση και διαχρονική αξία.[1] Εξάλλου, η σχέση αυτή μπορεί να γίνει τριγωνική με την προσθήκη μιας επιπλέον, τρίτης διάστασης, της χωρικής ή της χρονικής. Στην πρώτη περίπτωση, μέσω του Δικαίου, το Θέατρο απεικονίζει την κοινωνία, όχι όμως τυχαία αλλά σε σχέση με το περιβάλλον, είτε πρόκειται για φυσικό τοπίο είτε για ανθρώπινο δημιούργημα. Στη δεύτερη, με την προσθήκη της χρονικής ως τρίτης διάστασης απεικονίζει την κοινωνία, όχι όμως τυχαία, ή έστω δειγματοληπτικά, αλλά σε σχέση με μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή περίοδο, ένα γεγονός ή μία προσωπικότητα.

Η Ελληνική Επανάσταση, κορυφαία στιγμή της πορείας του νεότερου Ελληνισμού, υπήρξε δραστικός καταλύτης που ενεργοποίησε την κρίση περί ανθρώπων και ιδεών. Δοκιμαστικός σωλήνας υπό πίεση, κατέγραψε ελλείψεις και υπερβολές, αντοχές και αδυναμίες.

Σαράντα πέντε χρόνια μετά την έναρξή της και σαράντα περίπου χρόνια μετά την ανακήρυξη της Ανεξαρτησίας, ο μεγάλος Νορβηγός δραματουργός Ερρίκος Ίψεν[2] επιχειρεί μιαν όλως ξεχωριστή προσέγγιση του γεγονότος, βεβαίως σε ένα επίπεδο αλληγορικό. Το δραματικό ποίημα *Πέερ Γκυντ*,[3] γραμμένο το 1866 και εκδοθέν το 1867, αναλύει τα γεγονότα με όρους ηθικής φιλοσοφίας και ιστορικής ευθύνης.

Πρόκειται για μιαν έμμετρη σατιρική φαντασία, βασισμένη σε ένα παλιό λαϊκό νορβηγικό παραμύθι. Τίτλος του έργου είναι το όνομα του κεντρικού ήρωα που περιπλανιέται στα βουνά κυνηγώντας αρκούδες και ελάφια, αντιμάχεται τελώνια και ξωτικά και οικειοποιείται τις ιστορίες των άλλων. Το έργο αποτελείται από πέντε πράξεις. Στις τρεις πρώτες, ο εικοσάχρονος Πέερ, εμμονικά εγωκεντρικός, βιώνει ονειρικές ιστορίες και μπλέκεται σε δυσάρεστες περιπέτειες, συνήθως γελοίες, σπανίως αστείες και κάποτε συγκινητικές. Στην τέταρτη πράξη, με την πρώτη σκηνή της οποίας ασχολείται η παρούσα μελέτη, ο Γκυντ εμφανίζεται ριζικά αλλαγμένος. Μετά από δέκα χρόνια παραμονής στην Αμερική έχει γίνει μεγαλέμπορος και αληθινός Κροίσος. Πηγή του πλουτισμού του αποτελεί το δουλεμπόριο των μαύρων, το εμπόριο του ουίσκι και άλλες αμφίβολες επιχειρήσεις. Στην πέμπτη και τελευταία πράξη του έργου ο Πέερ Γκυντ, γέρος πλέον, επιστρέφει στη Νορβηγία. Έχει διασωθεί από ένα ναυάγιο, έχει διατρέξει την πορεία της καθαρτήριας διαδικασίας και τελικά σώζεται χάρη στην αγάπη μιας αγνής ψυχής, της Σόλβεϊγ.

Το έργο αυτό, που εκ πρώτης όψεως καμία σχέση δεν φαίνεται να έχει με την Ελληνική Επανάσταση, μαζί με ένα προηγούμενο έργο του συγγραφέα, τον *Μπραντ*,[4] αποτελούν δύο πολεμικές με νουθετικό[5] χαρακτήρα, που στρέφονται με δύναμη εναντίον της Νορβηγίας. Πράγματι, ο κεντρικός ήρωας παρουσιάζεται ως τυπικός εκπρόσωπος της γενιάς εκείνης των Νορβηγών που δίχως

---

[1] Ιωάννα Κονδύλη, «Θέατρο και Δίκαιο (Το δικαιϊκό υπόβαθρο του θεατρικού έργου)», *Χρονικά Ιδιωτικού Δικαίου* 1/2010, σ. 510-518 = *Τιμητικός Τόμος Γεωργίου Καλλιμόπουλου*, Αντ. Ν. Σάκκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 2010, σ. 293-319.

[2] Μπέρναρ Σω, *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού* (μετ. Γιώργος Χριστογιάννης), Δωδώνη, Αθήνα 1993, passim και ιδίως σ. 88-94.

[3] Ερρίκος Ίψεν, *Πέερ Γκυντ*, (ποιητική μετ. Όμηρος Μπεκές), κριτικό σημείωμα Georg Brandès, Δωδώνη, Αθήνα 2014 (β΄ έκδ.). Τα μεταφρασμένα αποσπάσματα που παρατίθενται στην παρούσα μελέτη προέρχονται από την έκδοση αυτή.

[4] *Brand* (1865, πρώτη σκηνική παρουσίαση 1867).

[5] Πρβλ. και Norman Rhodes, *Ibsen and the Greeks. The Classical Greek Dimension in Selected Works of Henrik Ibsen as Mediated by German and Scandinavian Culture*, Bucknell University Press, Lewisburg 1995, σ. 100: «When Ibsen wrote *Brand* and *Peer Gynt*, he was concerned about the moribund spirit of the Norwegian people. His two dramas were criticisms of his people; they attempted to restore and reinstall [...] a sense of a more moral, ideal order in his homeland».

πρακτικές δεξιότητες πάσχει από αδύναμη θέληση, αχαλίνωτη φαντασιοπληξία και αστείρευτη καυχησιολογία. Όπως σημειώνει ο Georg Brandès:

> όλο αυτό το ποίημα είναι μια επίθεση ενάντια στην Νορβηγική αυτοϊκανοποίηση και στον εξωραϊσμό αμφίβολων Νορβηγικών εθνικών συμβόλων, σα να 'ταν αυτές αξιοθαύμαστες αρετές ... Ο ποιητής παρουσιάζει το Νορβηγικό λαό σαν καρικατούρα [...] που επαρκεί στον εαυτό του και γι' αυτό επαινεί κάθε τι που είναι δικό του, οσοδήποτε ασήμαντο και αν είναι. [...] προσπαθεί να ξεφεύγει πάντα από τις αποφασιστικές στιγμές και περνάει τη ζωή του με φαντασιοπληξίες και ψευτοπαλικαρισμούς.[6]

Όμως, ο Ίψεν ανήκει στους κλασικούς. Όπως ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, θέτει τους αναγνώστες/θεατές του ενώπιον καίριων ηθικών και ψυχικών διλημμάτων. Έτσι, απρόσμενα, εντάσσει την Ελληνική Επανάσταση (Ι) σε ένα σύστημα αξιών με πρωταρχική τη διεθνή δικαιοσύνη (ΙΙ).

Ι. Η Ελληνική Επανάσταση στο ιψενικό θέατρο

Το έργο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρουσιάζει τον Νορβηγό κατεργάρη που από φτωχός χασομέρης της υπαίθρου, εντός μιας δεκαετίας στην Αμερική, μετατρέπεται σε διαβολεμένο τυχοδιώκτη. Ωστόσο, το θεατρικό πορτρέτο του ήρωα δεν έχει ολοκληρωθεί· για να αποδοθεί η πλήρης εικόνα, υπολείπονται μερικές πινελιές ακόμη. Μία από αυτές είναι η στάση απέναντι στα πανανθρώπινα ιδεώδη, όπως ο αγώνας για την ελευθερία των υπόδουλων λαών.

Η πρώτη σκηνή της τέταρτης πράξης τοποθετείται κάπου στα νοτιοδυτικά παράλια του Μαρόκου. Τώρα, ωραίος μεσόκοπος άνδρας, κομψά ντυμένος με κοστούμι ταξιδιωτικό και χρυσά ματογυάλια κρεμασμένα στο στήθος του, ο Πέερ Γκυντ κάθεται στην κορυφή του τραπεζιού έχοντας υποδεχτεί τους καλεσμένους του, τον Άγγλο Κόττον, τον Γάλλο Μπαλλόν, τον Γερμανό Φον Έμπερκοπφ και τον Σουηδό Τρουμπέτερστρώλε. Λίγο πριν τελειώσει το φαγοπότι, η συζήτηση περιστρέφεται στα μελλοντικά σχέδια του πάμπλουτου καραβοκύρη. Εκείνος, με αινιγματικό ύφος, τους αναγγέλλει την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης:

ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ:	...Διάβασα στις εφημερίδες
	ένα σπουδαίο νέο!
	(Σηκώνεται με το ποτήρι στο χέρι.)
	Δίχως άλλο,
	στους τολμηρούς πηγαίν' η τύχη.
ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ:	Για πέστε μας!
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ:	Σηκώθηκε η Ελλάδα.
Και ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ:	*(αναπηδούν)* Οι Έλληνες; Μα τι;
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ:	Επαναστατούνε.
ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ:	Ούρρα!
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ:	Κι οι Τούρκοι την παθαίνουν!
	(Αδειάζει το ποτήρι του.)

Η είδηση είναι αναπάντεχη, όχι μόνο για τους συνομιλητές του κεντρικού ήρωα, αλλά περισσότερο για τους ανυποψίαστους θεατές. Το έργο δεν είναι ιστορικό, ενώ οι αναφορές του σε παραδόσεις, μύθους και θρύλους της μακρινής Νορβηγίας πόρρω απέχουν από τα τεκταινόμενα στη Νότια Ευρώπη και τη Μεσόγειο. Πρόκειται για ένα μη αναμενόμενο, εντελώς ασυνήθιστο, κυριολεκτικά μοναδικό θεατρικό εύρημα, φαινομενικά ασύνδετο με την όλη πλοκή του έργου. Ωστόσο, η διαφορετική υποδοχή της είδησης από έκαστο των παρισταμένων, καθώς και η ένταξή της στα προσαρ-

[6] Κριτικό σημείωμα G. Brandès στο Ίψεν, *Πέερ Γκυντ*, σ. 9-10.

μοσμένα πλέον μελλοντικά σχέδιά του, αντανακλά τη συμβολική διάσταση που επεδίωξε να της προσδώσει ο σπουδαίος συγγραφέας.

Η Ελληνική Επανάσταση αναγορεύεται σε σημείο αναφοράς, μέτρο, κριτήριο της ατομικής (Α) και της συλλογικής (Β) ηθικής.

Α. Η Ελληνική Επανάσταση ως κριτήριο ατομικής ηθικής

Ο νεότερος φιλελληνισμός ανάγεται στον 18ο αιώνα. Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε στο έργο *Θεωρία της Γεωγραφίας* του Ιώσηπου Μοισιόδακα, μαθητή του Ευγένιου Βούλγαρη και δάσκαλου του Ρήγα Φεραίου, το οποίο τυπώθηκε στη Βιέννη το 1781. Η προσφορά των Φιλελλήνων στην πραγμάτωση της εθνικής παλιγγενεσίας υπήρξε μεγάλη και αναμφισβήτητη. Με τη γραφίδα, τον χρωστήρα, την πολιτική δράση, την οικονομική αρωγή, ακόμη και με το ξίφος, οι Φιλέλληνες προώθησαν την ιδέα της Ελληνικής Επανάστασης στη λογοτεχνία, την τέχνη, στις χώρες καταγωγής τους, στα κέντρα λήψης των αποφάσεων, στα πεδία των μαχών. Μεταξύ τους συγκαταλέγονται οι Φρ.-Δ. Γκίλφορντ, Μπάυρον, Σέλλεϋ, Γκαίτε, Πούσκιν, Ουγκώ, Σατωβριάνδος, Ντελακρουά, Τζέφφερσον, Χάου, Εϋνάρδος. Ειδική μνεία αξίζει σε όσους ηρωικά αγωνίστηκαν και θυσιάστηκαν στο Πέτα (4 Ιουλίου 1822), στη Σφακτηρία (16 Απριλίου 1825) και όπου αλλού.

ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ: Μα πέστε μου, λοιπόν... Εξηγηθείτε...
ΜΠΑΛΛΟΝ: Πώς δεν καταλαβαίνετε;
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ: Να με κρεμάσουν,
αν ίσως ξέρω τι μου λέτε!
ΜΠΑΛΛΟΝ: Αλήθεια; Μα δεν πάτε στην Ελλάδα
με το καράβι τα λεφτά σας;
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ: *(σφυρίζοντας)* Ποιος το 'πε; Εγώ τους δυνατούς συντρέχω.
Στους Τούρκους θα δανείσω τα λεφτά μου.
ΜΠΑΛΛΟΝ: Αδύνατο!
ΕΜΠΕΡΚΟΠΦ: Ας αφήσουμε τ' αστεία!
ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ: *(σωπαίνει για λίγο, ακουμπά σε μια καρέκλα και παίρνει επίσημο ύφος)*
Ακούστε, Κύριοι, καλύτερα εγώ λέγω
να χωριστούμε, πριν το απομεινάρι
το τελευταίο της φιλίας μας σκορπίσει
σαν τον καπνό. Δεν τους ψηφάει τους κινδύνους
όποιος δεν έχει τίποτα δικό του.
Για το κανόνι δεν υπάρχουν
καλύτερα σφαχτάρια απ' τους ανθρώπους
π' όλο το βιος τους είναι μες στον κόσμο
το λιγοστό που ισκιώνουν χώμα.
Ωστόσο σαν φτάσει πια κανείς στ' αραξοβόλι,
καθώς εγώ, μα τότες παίζει
με μίζα ακόμη πιο μεγάλη.
Πηγαίνετε, σαν θέτε, στην Ελλάδα.
Σας αρματώνω τσάμπα και σας στέλνω.
Όσο και πιότερο φουντώσετε τη φλόγα
τόσο κι εγώ θα παίρνω φόρα.
Αγωνιστείτε αντρειωμένα για το δίκιο
και την ελευθερία! Επιτεθείτε! Κάψτε
μες τις φωτιές της κόλασης τους Τούρκους
και πέστε τιμημένα μες στη μάχη
από τη λόγχη κάποιου γενιτσάρου.—
Με συγχωρείτε όμως εμένα, εγώ δε θά 'ρθω
(*Χτυπά την τσέπη του.*)

Έχω χρυσάφι κι είμαι ο εαυτός μου,
Σερ Πέτερ Γκυντ!
(*Ανοίγει την ομπρέλα του και τραβάει κατά το σύδεντρο.)*

Η ευρωπαϊκή αρωγή προς υποστήριξη της Επανάστασης εναντίον των Τούρκων ήταν τόσο διαδεδομένη, ώστε η παροχή οποιασδήποτε βοήθειας ή συνεργασίας με τους κατακτητές, όπως σκοπεύει να πράξει ο καιροσκόπος Πέερ Γκυντ, να θεωρείται επιλογή όχι απλώς περίεργη ή εκκεντρική, αλλά αιρετική και ανίερη. Η αναφορά στην Επανάσταση του 1821 δεν είναι καθόλου τυχαία. Το γεγονός ξεφεύγει από το στενό ιστορικό πλαίσιο μιας τοπικής πολεμικής σύρραξης χαμηλής ή έστω μέτριας έντασης και ανάγεται σε άλλες υψηλότερες σφαίρες. Είναι ένα γεγονός ακτινοβόλο, αδιαπραγμάτευτης ηθικής αυθεντίας: η άγνοια ή η αγνόησή του είναι ασύγγνωστη, ο δισταγμός απέναντί του είναι πρόκληση, η άρνησή του ισοδυναμεί με καθολική αμαρτία. Μετατρέπεται σε έμβλημα απώτατων ηθικών επιταγών, σύμβολο της έντιμης στάσης ζωής, κριτήριο αξιολόγησης του βαθμού της προσωπικής αξιοπρέπειας. Τα νορβηγικά εθνικά χαρακτηριστικά, ενδεχομένως υπερβολικά τονισμένα, δεν μειώνουν τη διαχρονική και υπερεθνική διάσταση[7] της ιψενικής αντίληψης περί αρετής και πιο συγκεκριμένα περί δικαιοσύνης, της λαμπρότερης απ' όλες τις αρετές,[8] εκείνης που εμπεριέχει όλες τις άλλες.[9]

Στο πλαίσιο μιας εξελισσόμενης ιδιότυπης δικανικής κρίσης σε θεατρικό φόντο, οι θεατές-ένορκοι αποφαίνονται για την ηθική υπόσταση του Νορβηγού τυχοδιώκτη, νοηματοδοτώντας και εξειδικεύοντας δύο αόριστες νομικές έννοιες: τη δικαιοσύνη και το αντίθετό της, την αδικία.[10] Διαδοχικά κριτήρια εξειδίκευσης αποτελούν οι βασικές επιλογές του ανθρώπου σε οριακά διλήμματα της ζωής του. Αβίαστα καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι ο Πέερ Γκυντ είναι διεφθαρμένος, πέραν των άλλων σοβαρών αιτίων[11] και για έναν επιπρόσθετο λόγο, την άρνησή του να στηρίξει τον Απελευθερωτικό Αγώνα των Ελλήνων, περιφρονώντας τον δίκαιο χαρακτήρα του. Άλλως ειπείν, μπροστά σε ένα θεμελιώδες δίλημμα ο κεντρικός ήρωας του έργου προβαίνει ανερυθρίαστα στην επιλογή της αδικίας. Με απροκάλυπτο κυνισμό φανερώνει τη σκέψη του: τάσσεται με την πλευρά των δυνατών, αδιαφορώντας εάν είναι τυραννικοί δυνάστες· «με δαιμονική συνέπεια αντιστρέφει τον βυρωνικό ηρωισμό και προτείνει την οικονομική ενίσχυση των Τούρκων».[12] Ο «μοντέρνος καριερισμός», έκφανση του (οικονομικού) μακιαβελισμού, έχει τρομερά επακόλουθα. Με φαρμακερή ειρωνεία ο Έρικ Μπέντλεϋ παρατηρεί ότι «με την χαρωπή ασυνειδησία του, τον περιπετειώδη εγωτισμό του και τη συμπαθητική του ανηθικότητα, ο Πέερ Γκυντ είναι ο Δον Κιχώτης της ελεύθερης επιχειρηματικής πρωτοβουλίας και θα έπρεπε να είναι ο άγιος προστάτης του Συνδέσμου των Βιομηχάνων».[13]

---

[7] Βλ. τον πρόλογο του Κώστα Γεωργουσόπουλου στο Ένρικ Ίψεν, *Περ* Γκυντ (μετ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος), Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001, σ. 11.

[8] *Ηθικά Νικομάχεια* 1129b 28-29: «Κρατίστη τῶν ἀρετῶν εἶναι δοκεῖ ἡ δικαιοσύνη καὶ οὔθ' ἕσπερος οὔθ' ἑῷος οὕτω θαυμαστός».

[9] Πρβλ. «ἐν δὲ δικαιοσύνῃ συλλήβδην πᾶσ' ἀρετή 'στι» (*Θέογνις*, *Ελ*. Α, 147).

[10] Γεώργιος Μητσόπουλος, *Αι αόριστοι έννοιαι εν τη αναιρετική διαδικασία*, Αθήναι, 1965· Παναγιώτης Παπανικολάου, *Μεθοδολογία του Ιδιωτικού Δικαίου και Ερμηνεία των Δικαιοπραξιών*,. Αντ. Ν. Σάκκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 2000, αρ. 178, 180-181, 183, 186-187.

[11] Κακοποίηση μιας νύφης πριν από τον γάμο, συνεργασία με απατηλούς μάγους, κερδοσκοπία στο Τσάρλσταουν, προβολή παραπλανητικής ταυτότητας (ψευδοπροφήτης), ευήθεια στα καπρίτσια μιας χορεύτριας που τον κατακλέβει, αυτοκράτορας σε φρενοκομείο, απώθηση στα κύματα ενός συνεπιβάτη ναυαγού, ο οποίος τελικά πνίγεται.

[12] Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας. Τα Βιβλία και τα Σχολεία των Εποχών* (μετ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου), εισαγ.- επιμ. Δημήτρης Αρμάος, Gutenberg, Αθήνα 2007, σ. 445.

[13] Αναφορά από Μπλουμ, *ό.π.*, σ. 448.

Β. Η Ελληνική Επανάσταση ως κριτήριο της συλλογικής ηθικής

Η είδηση για την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης γίνεται δεκτή από όλους τους προσκεκλημένους του Πέερ Γκυντ με μεγάλο ενθουσιασμό. Και οι τέσσερις δηλώνουν έτοιμοι να συνδράμουν, ο καθένας με την εθνική ιδιοσυστασία του: ο Γάλλος με τα όπλα· ο Γερμανός με την κραυγή, «μ' απ' αλάργα»· ο Άγγλος με «τις προμήθειές του»· ο Σουηδός με την παροχή προστασίας[14] (ειρωνικός υπαινιγμός του συγγραφέα στη σύμπραξη της Σουηδίας υπό τον Κάρολο ΙΒ΄ (1697-1718) με τους Οθωμανούς εναντίον των Ρώσων).[15] Γεμάτοι τύψεις, επειδή θεωρούν ότι ενδόμυχα είχαν παρεξηγήσει τις προθέσεις του εικαζόμενου μαικήνα της ελευθερίας, ζητούν συγγνώμη από τον κατάπληκτο Πέερ, προσβλέποντας στην κατανόησή του.

Στη σκηνή που ακολουθεί μετά την αποκρουστική δήλωση του Πέερ Γκυντ, η ιστορική ευθύνη ανθρώπων και εθνών μετριέται με κριτήριο το τρίπτυχο Ελλάδα-Ελευθερία-Αγώνας για δικαιοσύνη και δικαίωση. Αυτή η αναγωγή είναι τοσούτω μάλλον πολύτιμη, καθώς ο Ίψεν έθεσε τα θεατρικά κριτήρια ατομικής και συλλογικής ηθικής πολλά χρόνια μετά την Ελληνική Επανάσταση, όταν ήδη είχαν δημοσιευθεί αρνητικές αναφορές παλιννοστούντων εθελοντών,[16] οι οποίοι αρχικά συντάχθηκαν με την ελληνική υπόθεση, όμως αργότερα απογοητεύθηκαν από την αντίξοη πραγματικότητα και απέτρεπαν τη στράτευση στο πλευρό των πρώην φίλων τους. Στο επεισόδιο που ακολουθεί, αμέσως μετά την αποχώρηση του Νορβηγού, οι προσκεκλημένοι του τον καθυβρίζουν για την απαράδεκτη απόφασή του να υποστηρίξει τους Τούρκους κατακτητές. Κατόπιν, όμως, «προσγειώνονται» σε ωφελιμότερες σκέψεις, αναλογιζόμενοι τα όποιας μορφής και είδους διαφεύγοντα κέρδη. Οι πιο σεμνοί ονειρεύονται ανάλαφρες ερωτικές περιπέτειες,[17] ενώ κάποιοι άλλοι προσδοκούν ιμπεριαλιστικές δόξες με επέκταση της στρατιωτικής, πολιτικής ή οικονομικής επιρροής των χωρών τους.[18] Εντούτοις, η κυνική ανάλυση του Άγγλου Κόττον υπερβαίνει κάθε όριο.

ΚΟΤΤΟΝ: Τιμή! Άσ [sic] την κατά μέρος.
Τι θα κερδίζαμε σκεφτείτε,
αν ελευθερωνόταν η Ελλάδα.
[...]
Το θετικό το κέρδος, τίποτ' άλλο,
αυτό 'ναι η μεγαλύτερη χασούρα.
Αχ! μου 'ρχεται να κλάψω! Goddam!
Έβλεπα εγώ πως ήμουν κιόλας
ιδιοχτήτης του Όλυμπου που κρύφτει,
αν όσα λέγουνται είναι αλήθεια,
κοιτάσματα χαλκού. Και θα μπορούσα
ξανά την εκμετάλλευση ν' αρχίσω.
Κι αυτ' η περίφημη πηγή της Κασταλίας—

[14] ΜΠΑΛΛΟΝ: Για την Ελλάδα, εμπρός! Της δόξας / ανοίγουνε διάπλατες οι πύλες. / Με τα όπλα μου τα γαλλικά θα βοηθήσω! / ΕΜΠΕΡΚΟΠΦ: Κι εγώ με την κραυγή μου -μ' απ' αλάργα! / ΚΟΤΤΟΝ: Κι εγώ -με τις προμήθειές μου! / ΤΡΟΥΜΠΕΤΕΡΣΤΡΩΛΕ: Εμπρός! Εγώ θα βρω στο Μπέντερ / τα ξακουστά σπιρούνια του Καρόλου.

[15] Βλ. Ragnhild Marie Hatton, *Charles XII of Sweden*, Weybright and Talley, New York 1969.

[16] Πρόκειται για ξένους που προσχώρησαν στην Ελληνική Επανάσταση ως άτακτοι, αξιωματικοί, γιατροί, λόγιοι ή έμποροι, οι οποίοι κατέληξαν σε αρνητικές κρίσεις εξαιτίας του αποτροπιασμού από τον απερίγραπτα φρικτό τρόπο διεξαγωγής του πολέμου και από τους δύο αντιμαχομένους, της καταστροφικά κακής οργάνωσης της χώρας, της άσκοπης χρήσης των εθελοντών, της διάψευσης υψηλών προσδοκιών. Βλ. Gunnar Hering, *Ο αγώνας των Ελλήνων για την ανεξαρτησία και ο φιλελληνισμός* (μετ. Αγαθοκλής Αζέλης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021, σ. 34, 76, 83, 85.

[17] ΜΠΑΛΛΟΝ: Έβλεπα κιόλας, νικητής, να καμαρώνω/ ανάμεσα σ' ωραίες Ελληνοπούλες!

[18] ΤΡΟΥΜΠΕΤΕΡΣΤΡΩΛΕ: Έβλεπα εγώ να βάζω κιόλας, / με τα σουηδικά μου χέρια / τα ηρωικά σπιρούνια του Καρόλου. / ΕΜΠΕΡΚΟΠΦ: Κι εγώ τα φώτα της μεγάλης μου πατρίδας / σε θάλασσες και σε στεριές ν' απλοκαμώνουν!

μου φαίνεται, μετρώντας όλους
τους καταρράχτες της, μπορούμε
να λογαριάσουμε πως έχει, το πιο λίγο
μια δύναμη χιλίων ίππων.

Τέλος, ύστερα από ολιγόλεπτη σύσκεψη, αρκούντως αποκαλυπτική του ήθους, των προθέσεων και των κινήτρων[19] εκάστου, οι τέσσερις συναποφασίζουν την «εκστρατεία» στην Ελλάδα. Για να πραγματοποιήσουν το εγχείρημα, κλέβουν το φορτωμένο με πλούτη πλοίο του Πέερ Γκυντ, το οποίο, όμως, βυθίζεται από έκρηξη, μόλις απομακρυνθεί από την ακτή, συμπαρασύροντας στον βυθό και τους επίδοξους «Φιλέλληνες».

Η υποστήριξη της Ελληνικής Επανάστασης είναι έκφραση της πολιτικής θεωρίας και πράξης του ρομαντισμού, ο οποίος έναντι του κάλλους προκρίνει το «υψηλό». Οι Φιλέλληνες έρχονται να πολεμήσουν θεωρώντας ότι μαχόμενοι για την Ελλάδα υπερασπίζονται την «πνευματική» πατρίδα τους. Δημιουργείται πατριωτική λογοτεχνία για άλλη χώρα.[20] Ο πολιτισμικός φιλελληνισμός μετατρέπεται σε πολιτικό με τον Μπάυρον, σύμβολο ποιητή-πολεμιστή, που πεθαίνει στο Μεσολόγγι. Όμως, με την ξεσηκωμένη Ελλάδα ασχολήθηκαν άνθρωποι με διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες και τελικές στοχεύσεις: εμπνευσμένοι ιδεαλιστές, ενθουσιώδεις αρχαιολάτρες, ευγενικοί ανθρωπιστές, πικραμένοι επαναστάτες, πεισμωμένοι βοναπαρτιστές, ιδιοτελείς τυχοδιώκτες που προσέβλεπαν σε επαγγελματική σταδιοδρομία, υλικές απολαβές ή την προοπτική μακροπρόθεσμων γεωπολιτικών ανακατατάξεων.[21]

Η ιψενική αντίληψη περί χρέους προκύπτει εξ αντιδιαστολής από την καταγγελία της υποκρισίας, φανερής ή συγκαλυμμένης. Στο ίδιο επίπεδο και *με το ίδιο μέτρο* με τον Νορβηγό τυχοδιώκτη κρίνονται και οι Ευρωπαίοι συνδαιτυμόνες του. Παρά τις ελπίδες που γέννησε η ηθική απομόνωσή του, η όποια ψυχική ανάταση της ομήγυρης αποδεικνύεται απατηλή και αναπάντεχα βραχύβια. Ο αρχικός ενθουσιασμός τους είναι επιφανειακός, παραπλανητικός και πρόσκαιρος. Η προσχώρησή τους στην ιδέα της ελληνικής ανεξαρτησίας δεν είναι καθόλου άδολη και ανιδιοτελής. Αντιθέτως, υπαγορεύεται από πολύ συγκεκριμένα πολιτικά ή οικονομικά κίνητρα, εξίσου ταπεινά με εκείνα του αγύρτη Πέερ: προμήθειες, εκμετάλλευση του ορυκτού πλούτου του Ολύμπου και της ενεργειακής ιπποδύναμης της Κασταλίας! Για κάποιους, ο αγώνας για την ελευθερία δεν είναι πανανθρώπινη αξία αλλά ευκαιρία επιχειρήσεων πολλαπλασίως ανταποδοτικών και μάλιστα σε χώρο επενδυτικά παρθένο. Οι Master Κόττον, Monsieur Μπαλλόν, Herr von Έμπερκοπφ και Herr Τρουμπέτερστρώλε προσωποποιούν την άδικη στάση ορισμένων Ευρωπαίων απέναντι στην ελληνική υπερπροσπάθεια. Πάντως, ο Ίψεν είχε κρίνει αυστηρά τον καιροσκοπισμό και την υποκρισία των Ευρωπαίων και δύο χρόνια νωρίτερα στο ποίημα του *Η δολοφονία του Αβραάμ Λίνκολν*, γραμμένο το 1865.[22]

---

[19] ΜΠΑΛΛΟΝ: Τι κατάρα! /Μέσ' απ' τα χέρια να μας φύγ' η τύχη!

[20] Πρβλ. «We are all Greeks - our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece», τον πρόλογο του Πέρσυ Μπυς Σέλλεϋ στο λυρικό δράμα *Ελλάς 1821*, εισαγ.-μετ.-σχόλ. Μάριος Βύρων Ραΐζης, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1990, σ. 78.

[21] Περί των διαφορετικών κινήτρων, στόχων, ιδεολογικών τοποθετήσεων, ετοιμότητας για δράση και μορφών στράτευσης των Φιλελλήνων, καθώς και των διαφορών μεταξύ τους ανάλογα με τη χώρα προέλευσης, τη βαθμίδα ιεραρχίας και το κοινωνικό στρώμα, βλ. Gunnar Hering, *Ο αγώνας των Ελλήνων*, σ. 34-38, 50-51, 76-77, 82-85. Η Άννα Καρακατσούλη (*«Μαχητές της Ελευθερίας» και 1821: Η Ελληνική Επανάσταση στη διεθνική της διάσταση*, Πεδίο, Αθήνα 2016, σ. 296) διακρίνει ξένους εθελοντές που, πέραν των προσωπικών τους επιδιώξεων για αναγνώριση, υπηρετούσαν ιδεολογικά σχήματα της Δύσης, όπως ο φιλελευθερισμός του Μπένθαμ αρχικά ή ο σαινσιμονισμός αργότερα, πολιτικά σχέδια της χώρας τους όπως οι ορλεανικές και βαυαρικές βλέψεις για τον ελληνικό θρόνο. Ειδικά για τον φιλελευθερισμό του Μπένθαμ, βλ. *Ο Ιερεμίας Μπένθαμ και η Ελληνική Επανάσταση*, επιστ. διεύθ. Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2012.

[22] Ερρίκος Ίψεν, *Πέερ Γκυντ*, εισαγ.-μετ.-σχόλ. Θεοδόσης Α. Παπαδημητρόπουλος, πρόλ.-επιμ.-σχόλ. Ήρκος Ρ. Αποστολίδης, Gutenberg, Αθήνα 2016, σ. 258 σχόλ. 86 και 262 σχόλ. 124.

ΙΙ. Ιψενική θεώρηση και διεθνής δικαιοσύνη

Μέσα από το ιψενικό θέατρο αναδύεται η ιδέα της λεγόμενης, με σύγχρονους όρους, «διεθνούς» δικαιοσύνης (Α), δηλαδή ιδεωδών και κανόνων ηθικής στο πεδίο των σχέσεων μεταξύ των κρατών και των λαών.[23] Η ποιητική αξία του *Πέερ Γκυντ* και ειδικότερα της τέταρτης πράξης του έργου δεν μπορεί να αποτιμηθεί παρά στο πλαίσιο και αυτής της διάστασης (Β).

Α. Φιλοσοφικό και νομικό υπόβαθρο της διεθνούς δικαιοσύνης

Η διεθνής δικαιοσύνη ως έκφραση φιλοσοφικού στοχασμού τροφοδοτεί το Διεθνές Δημόσιο Δίκαιο με αξίες και αρχές, όπως ενδεικτικά την αρχή της ισότητας, της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας των λαών,[24] της τήρησης των συμφωνιών, του δικαιώματος της αυτοάμυνας, της υποχρέωσης της μη εξωτερικής επέμβασης, της αποφυγής του πολέμου, του σεβασμού των δικαιωμάτων του ανθρώπου, της αλληλεγγύης μεταξύ των λαών. Το φιλοσοφικό υπόβαθρο ανάγεται πολύ βαθιά μέσα στους αιώνες. Στη *Ρητορική*, μεταξύ των χαρακτηριστικών παραδειγμάτων Φυσικού Δικαίου, ο Αριστοτέλης κατατάσσει και τη ρήση του ρήτορα Αλκιδάμαντα στον *Μεσσηνιακό*: «ἐλευθέρους ἀφῆκε πάντας θεός· οὐδένα δοῦλον ἡ φύσις πεποίηκεν». Το φιλοσοφικό υπόβαθρο ανευρίσκεται επίσης στις απαρχές του Διαφωτισμού, όταν ο Τζων Λοκ έγραφε:[25]

> ο λαός, τον οποίον αποτελούν οι απόγονοι ή όσοι αξιώνουν να θεωρούνται κληρονόμοι όποιων υποτάχθηκαν με τη βία στο ζυγό μιας κυβέρνησης καταναγκασμού, έχει πάντα το δικαίωμα να αποτινάξει το ζυγό [...] Ποιος έχει και την παραμικρή αμφιβολία ότι οι Έλληνες Χριστιανοί, οι απόγονοι των παλαιών κατόχων εκείνης της χώρας, έχουν το δικαίωμα να αποτινάξουν τον τουρκικό ζυγό, υπό τον οποίο επί μακρόν γογγύζουν οποτεδήποτε έχουν τη δύναμη να το κάνουν; Διότι, καμιά κυβέρνηση δεν έχει δικαίωμα να απαιτεί υπακοή από ένα λαό, αν δεν της έχει ελεύθερα παράσχει τη συγκατάθεσή του.[26]

Πενήντα χρόνια μετά την παρουσίαση του *Πέερ Γκυντ* στη σκηνή, η ιψενική δικαιοηθική προσέγγιση περί αυτοδιάθεσης των λαών διακηρύσσεται μέσα στη δίνη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου από τους πρωταγωνιστές του, τον πρόεδρο των ΗΠΑ Γούντροου Ουίλσον και τον ηγέτη της Οκτωβριανής Επανάστασης Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν. Ο πρώτος, στον λόγο του της 12ης Φεβρουαρίου 1918, γνωστότερο ως *Δεκατέσσερα Σημεία*, τόνισε ότι πρέπει οι εθνικές φιλοδοξίες των λαών να γίνονται σεβαστές και η αυτοδιάθεση δεν πρέπει να παραμένει κενός λόγος.[27] Ο δεύτερος, στο Διάταγμα για την

---

[23] Τζων Ρωλς, *Το Δίκαιο των Λαών και «η ιδέα της δημόσιας λογικής αναθεωρημένη»* (*The Law of Peoples: with «The Idea of Public Reason Revisited»* [1999]) (μετ. Άννα Παπασταύρου), επιμ. Κ. Αρβανιτόπουλος – Π. Ήφαιστος – Στ. Περράκης, Βιβλιοθήκη Πολιτικής Φιλοσοφίας των Διεθνών Σχέσεων και Φιλοσοφίας του Δικαίου, αριθμ. 1, Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου «Κωνσταντίνος Καραμανλής», Ποιότητα-Harvard University Press, Αθήνα 2003, passim και πιο συγκεκριμένα κεφ. 14 και 15· Νίκος Αγγελής, *Το δίκαιο των λαών (jus gentium) ως φιλοσοφία του Δημοσίου Διεθνούς Δικαίου*, Σειρά Διαλέξεων αριθμ. 21, εκδ. Ιδρύματος Διεθνών Νομικών Μελετών Η. Κρίσπη - Α. Σαμαρά-Κρίσπη, Σάκκουλας, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2010, passim και ειδικότερα σ. 40-42.

[24] Κωνσταντίνος Ευσταθιάδης, *Διεθνές Δίκαιον*, Αθήναι 1976, σ. 429, 431, 463-464, 490.

[25] Τζων Λοκ, *Δεύτερη Πραγματεία περί Κυβερνήσεως. Δοκίμιο με θέμα την αληθινή αρχή, έκταση και σκοπό της πολιτικής εξουσίας* (μετ.-σχόλ. Πασχάλης Κιτρομηλίδης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, παρ. 192. Βλ. και Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, «Μία "προφητεία" του Τζων Λοκ», *Η Καθημερινή*, 30 Σεπτεμβρίου 2021.

[26] Περαιτέρω ανάλυση βλ. Μιχάλης Σταθόπουλος, «Ελληνικό έθνος στους νεότερους χρόνους και ίδρυση ελληνικού κράτους - Επιπτώσεις στο δίκαιο», *NoB 69* (2021), 25 επ. = *Μελέτες IV*, αριθμ. 80, Αντ. Ν. Σάκκουλας Ε.Ε., Αθήνα 2021, σ. 1743-1790, συγκεκριμένα σ. 1762 εξ.

[27] «National aspirations must be respected; peoples may now be dominated and governed only by their own consent. "Self-determination" is not a mere phrase». Συναφείς αναφορές γίνονται και στα *Σημεία* 6-13, Office of the Historian, Foreign Service Institute, United States Department of State (https://history.state.gov/historical-documents/ frus1918Supp01v01/d59) [20/6/2023].

Ειρήνη του 1917, καταδικάζει για λόγους δικαιοσύνης την αθέλητη ενσωμάτωση των μικρών εθνών από τους ισχυρούς.[28] Εντούτοις, παρά τις προσπάθειες του Ουίλσον,[29] η αρχή της αυτοδιάθεσης των λαών δεν συμπεριελήφθη στο Καταστατικό της τότε νεοϊδρυθείσας Κοινωνίας των Εθνών. Για πρώτη φορά διατυπώθηκε στον Χάρτη του Ατλαντικού που συνήφθη μεταξύ ΗΠΑ και Ηνωμένου Βασιλείου το 1941.[30] Λίγο αργότερα, η αρχή της αυτοδιάθεσης περιελήφθη μεταξύ των σκοπών του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών, όπως αυτοί καθορίζονται στο πρώτο άρθρο του Χάρτη προς θεμελίωση των φιλικών σχέσεων μεταξύ των εθνών.[31] Η αρχή επαναλαμβάνεται και στο άρθρο 55 του Χάρτη που αποβλέπει στη δημιουργία συνθηκών σταθερότητας και ευημερίας.[32] Το 1966, στο Σύμφωνο για τα Ατομικά και Πολιτικά Δικαιώματα,[33] καθώς και στο Σύμφωνο περί Κοινωνικών, Οικονομικών και Πολιτιστικών Δικαιωμάτων της Επιτροπής για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα, η αρχή της αυτοδιάθεσης εξαγγέλλεται ως δικαίωμα. Το δικαίωμα αυτό κατοχυρώνεται στο κοινό άρθρο 1 ως εξής: «Όλοι οι λαοί έχουν το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης. Σύμφωνα με το δικαίωμα αυτό, καθορίζουν ελεύθερα το πολιτικό καθεστώς τους και εξασφαλίζουν ελεύθερα την οικονομική, κοινωνική και μορφωτική ανάπτυξή τους». Οι επακολουθήσασες εξελίξεις στον ΟΗΕ κατέδειξαν ότι δικαίωμα αυτοδιάθεσης έχουν λαοί που τελούν υπό ξένη στρατιωτική κατοχή, υπό αποικιακό ή φυλετικό καθεστώς ή έχουν διά της βίας ενταχθεί σε ορισμένο κράτος. Η έννοια «λαός» στο άρθρο 1 των Συμφώνων δεν συμπεριλαμβάνει τις μειονότητες που ζουν σε ανεξάρτητα κράτη. Τούτο συνάγεται από το άρθρο 27 του Διεθνούς Συμφώνου Ατομικών και Πολιτικών Δικαιωμάτων (ΔΣΑΠ), το οποίο αφορά αποκλειστικά πρόσωπα που ανήκουν σε μειονότητες, εξαιρουμένων λαών ή εθνικών ομάδων.[34]

Το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης των λαών που τελούν υπό ξένο ζυγό έχει επανειλημμένως διακηρυχθεί με ψηφίσματα της Γενικής Συνέλευσης των Ηνωμένων Εθνών.[35] Να σημειωθεί ότι, παρά τη ρητή διατύπωση του β΄ εδαφίου του πρώτου άρθρου των Συμφώνων, τα όργανα του ΟΗΕ προκρίνουν την εξωτερική, λεγόμενη, αυτοδιάθεση (ανεξαρτησία, επιλογή ενός λαού να παραμένει στο πλαίσιο ενός ανεξάρτητου κράτους), υποβαθμίζοντας την εσωτερική αυτοδιάθεση (ελεύθερη επιλο-

---

[28] Decree on Peace §4: «In accordance with the sense of justice of democrats in general, and of the working class in particular, the government conceives the annexation of seizure of foreign lands to mean every incorporation of a small or weak nation into large or powerful state without the precisely, clearly, and voluntarily expressed consent and wish of that nation [...]». §5 «If any nation whatsoever is forcibly retained within the borders of a given state, if, in spite of its expressed desire [...] is not accorded the right to decide the forms of its state existence by a free vote, taken after the complete evacuation of the [aggressive] troops of the incorporating or, generally, of the stronger nation and without the least pressure being brought to bear, such incorporation is annexation, i.e., seizure and violence», *First Decrees of Soviet Power: A Collection of the first major Acts of Legislation adopted by the Soviet Government*, *November 1917-July 1918* (μετ.-σχόλ. Yuri Aleksandrovich Akhapkin), Lawrence & Wishart, 1970, σ. 21.

[29] Anthony Whelan, «Wilsonian Self-Determination and the Versailles Settlement», *The International and Comparative Law Quarterly* 43 (1, Jan. 1994), σ. 99-115.

[30] Yale Law School, Lillian Goldman Law Library, The Avalon Project, Atlantic Charter, https://avalon.law.yale.edu/wwii/atlantic.asp [20/5/2023].

[31] Α.Ν. 585 της 27/29 Σεπτεμβρίου 1945: «Περί κυρώσεως του εν Αγίω Φραγκίσκω υπογραφέντος Χάρτου των Ηνωμένων Εθνών» (ΦΕΚ Α΄ 242), άρθ. 1 παρ. 2: Να αναπτύσσωσι φιλικάς σχέσεις μεταξύ των Εθνών βασιζομένας εις τον σεβασμόν προς την αρχήν της ισότητος των δικαιωμάτων και της αυτοδιαθέσεως των λαών και να λαμβάνωσι άλλα κατάλληλα μέτρα προς ενίσχυσιν της παγκοσμίου ειρήνης.

[32] Άρθ. 55: Προς τον σκοπόν τού να δημιουργηθώσι συνθήκαι σταθερότητος και ευημερίας αίτινες είναι αναγκαίαι δια τας ειρηνικάς και φιλικάς σχέσεις μεταξύ των Εθνών, βασιζόμεναι επί του σεβασμού της αρχής της ισότητος δικαιωμάτων και αυτοδιαθέσεως των Λαών [...].

[33] Ν. 2462/1997 «Κύρωση του Διεθνούς Συμφώνου για τα ατομικά και πολιτικά δικαιώματα, ...» (ΦΕΚ 25 Α΄).

[34] Εμμανουήλ Ρούκουνας, *Δημόσιο Διεθνές Δίκαιο*[3], εκδ. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2019, σ. 27.

[35] Διακηρύξεις 1314 (XIII) της 12ης Δεκεμβρίου 1958 «περί της αυτοδιαθέσεως των λαών», 1514 (XV) της 14ης Δεκεμβρίου 1960 «περί της ανεξαρτησίας των λαών που τελούν κάτω από τον αποικιακό ζυγό» και 2526/1970 «περί των αρχών που διέπουν τις φιλικές σχέσεις μεταξύ κρατών».

γή κοινωνικού και πολιτικού συστήματος και εκλογές ανά τακτά χρονικά διαστήματα). Η αρχή της αυτοδιάθεσης αφορά λαούς υπό ξένο ζυγό ή λαούς αποικιακούς και δεν συγχέεται με την απόσχιση. Το 1975 υπεγράφη η Τελική Πράξη του Ελσίνκι ως επιστέγασμα της διάσκεψης για την Ασφάλεια και Συνεργασία στην Ευρώπη, μετονομασθείσα στον γνωστό σήμερα Οργανισμό για Ασφάλεια και Συνεργασία στην Ευρώπη (ΟΑΣΕ). Την Πράξη συνυπέγραψαν όλες οι ευρωπαϊκές χώρες, οι ΗΠΑ και ο Καναδάς. Στο όγδοο άρθρο με τίτλο «ίσα δικαιώματα και αυτοδιάθεση των λαών» επαναλαμβάνονται οι αρχές του Χάρτη του ΟΗΕ και εξειδικεύεται η έννοια της αυτοδιάθεσης.[36]

Β. Η αποτίμηση της τέταρτης πράξης

Ο *Πέερ Γκυντ* του Ερρίκου Ίψεν αποτελεί λογοτεχνικό συγγενή του *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες[37] και του *Ταρταρίνου* του Αλφόνς Ντωντέ.[38] Μάλιστα, κάποιοι τον παρομοιάζουν με τον Βύρωνα, ακόμη και με τον Οδυσσέα.[39].

Η πρωτοτυπία της πρώτης σκηνής της τέταρτης πράξης του έργου είναι αξιοπρόσεκτη τόσο για την αυτοσυνειδησία του Ελληνισμού όσο και για τον προσδιορισμό του κίβδηλου φιλελληνισμού. Ο συγγραφέας, αφενός, επιλέγει να αναγάγει την Ελληνική Επανάσταση σε μέτρο κρίσης της ηθικής συμπεριφοράς και, αφετέρου, επιχειρεί μία πολύ ρεαλιστική προσέγγιση των προθέσεων και των μεθόδων με τις οποίες διάφοροι Ευρωπαίοι, άλλοτε ατομικά και άλλοτε ως κρατικές οντότητες, αναμείχθηκαν στην ελληνική υπόθεση, την ενίσχυσαν, την υπονόμευσαν ή και διαμόρφωσαν το νεοελληνικό γίγνεσθαι.[40] Η σκέψη του διασταυρώνεται με την απορία του Μπαλζάκ στον *Κώδικα των Έντιμων Ανθρώπων*:[41] πώς συμβαίνει η Ιερή Συμμαχία και η Ελληνική Γερουσία να προσφεύγουν στις ίδιες πηγές χρηματοδότησης. Η σκέψη του Ίψεν συμβαδίζει ακόμη περισσότερο με τις επισημάνσεις του Μακρυγιάννη στα *Απομνημονεύματα*, του Ανδρέα Κάλβου στην Ωδή *Αι Ευχαί*,[42] του Μ. Χουρμούζη στον *Τυχοδιώκτη*. Μάλιστα ο Διονύσιος Σολωμός, στο Προοίμιο του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*, σχετικά με την ελευθερία της πατρίδας και τη δικαιοσύνη των ξένων απέναντί της,[43]

---

[36] Conference on Security and Co-operation in Europe Final Act, Helsinki 1975, VIII. Equal rights and self-determination of peoples. §1 The participating States will respect the equal rights of peoples and their right to self-determination, [...] §2 By virtue of the principle of equal rights and self-determination of peoples, all peoples always have the right, in full freedom, to determine, when and as they wish, their internal and external political status, without external interference, and to pursue as they wish their political, economic, social and cultural development. §3 The participating States reaffirm the universal significance of respect for and effective exercise of equal rights and self-determination of peoples for the development of friendly relations among themselves as among all States; [...] (https://www.osce.org/files/f/ documents/5/c/39501.pdf).

[37] Σω, *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*, σ. 93-94.

[38] Κριτικό σημείωμα G. Brandès στο Ίψεν, *Πέερ Γκυντ*, σ. 13.

[39] Rhodes, *Ibsen and the Greeks*, σ. 95-101, 103-108· David Aberbach, *National Poetry: Empires and War*, Routledge, New York 2015.

[40] Αντώνης Μπρεδήμας, *Διεθνές δίκαιο και διπλωματία στα χρόνια της Επανάστασης του 1821*, Σάκκουλας, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2021· Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, «Ο Ιερεμίας Μπένθαμ και η Ελληνική Επανάσταση: ο φιλόσοφος ως πολιτικός σύμβουλος», Άννα Καραπάνου (επιμ.), *Ελληνο-βρετανικές σχέσεις: πτυχές της πρόσφατης Ιστορίας τους*, πρόλ. Παύλος Σούρλας, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2016, σ. 165-179· Αικατερίνη Χριστοφιλοπούλου, «Ο ευρωπαϊκός φιλελληνισμός και η Αντιβασιλεία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 1602-1603 (1η και 15η Απριλίου 1994)· Κωνσταντίνος Ευσταθιάδης, *Σχέσεις των Ελλήνων Επαναστατών του 1821 προς τας ξένας δυνάμεις*, *Λόγος ρηθείς εν τη μεγάλη αιθούση των τελετών την 25ην Μαρτίου 1953*, Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

[41] Ονορέ ντε Μπαλζάκ, *Κώδικας των έντιμων ανθρώπων* (μετ. Μαργαρίτα Κρεμμυδά), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999.

[42] Έκτη από τα *Λυρικά*.

[43] *Άπαντα Διονυσίου Σολωμού*, επιμ.-σχόλ. Γεώργιος Ν. Παπανικολάου, τ. 1: *Το Ελληνόγλωσσο Έργο*, Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήναι 1986, σ. 94-95.

καταγγέλλει[44] την ψευδεπίγραφη ελευθερία των Ιόνιων νησιών, την αυταρχικότητα της Αυστρίας και την αντίδραση της Αγγλίας στην Ελληνική Επανάσταση, ενώ συγχρόνως εξαίρει την αλληλεγγύη Αμερικανών, Ισπανών και Ιταλών.[45]

Παρά τη σπουδαιότητά της, η τέταρτη πράξη του *Πέερ Γκυντ* δεν έτυχε της αποδοχής που της άξιζε, ίσως επειδή ειδικά το επεισόδιο στο οποίο επικεντρώνεται η παρούσα μελέτη περιέχει πικρές αλλά κυρίως ενοχλητικές αλήθειες, με προβολή, δυστυχώς, και στη σημερινή πραγματικότητα.

Η τέταρτη αυτή πράξη υποτιμάται συστηματικά.[46] Κατά τον Νόρμαν Ρόουντς, η υποτίμηση αυτή οφείλεται στην εσφαλμένη τάση να κατανοηθεί το έργο με αναφορά στο νορβηγικό εθνικό «είναι» αποκομμένο από το παγκόσμιο κοινωνικοϊστορικό «γίγνεσθαι».[47] Ο Μπέρναρντ Σω σχολιάζει την τέταρτη πράξη συνοπτικά, ενώ ασχολείται ελάχιστα με το τελευταίο επεισόδιο της πρώτης σκηνής.[48] Αντιθέτως, αρυόμενος επιχειρήματα από αυτήν ακριβώς τη σκηνή, ο Georg Brandès έγραφε χαρακτηριστικά:

> Ωστόσο, αν και πέρασαν ως τώρα τόσα χρόνια από την εποχή που είχα πει πως η τέταρτη πράξη είταν καθαρή αποτυχία του ποιητή, διατηρώ και σήμερ' ακόμη τη γνώμη μου εκείνη. Η σάτυρα [sic] ενάντια στα διάφορα Ευρωπαϊκά έθνη που προσωποποιούνται από τους Κόττον, Μπαλλόν, Φον Έμπερκοπφ και Τρουμπέτερστρώλε, δεν αφίνει [sic] καμιά επίδραση, για το λόγο πως τα πρόσωπ' αυτά ολοένα και γελοιοποιούν τον εαυτό τους και γιατί η σάτυρα είναι πολύ χοντροκομμένη.[49]

Προς την ίδια κατεύθυνση, αν και πολύ μετριοπαθέστερο, είναι το σχόλιο του Κώστα Γεωργουσόπουλου στον *Πρόλογο* της μετάφρασης του έργου από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο:

> Η διασκευή θαρρώ ακολουθεί κατά πόδας την άποψη του Μπραντές και αλαφρώνει ιδιαιτέρως τα πιο αδύνατα μέρη του έργου, με άγρια επέμβαση στην τέταρτη πράξη όπου και η κριτική της ευρωπαϊκής ηθικής και ο εξωτισμός του έργου ρέπουν προς την αφέλεια και τη χοντροκοπιά.[50]

Στην εισαγωγή του σε πρόσφατη έκδοση του έργου, ο Θεοδόσης Παπαδημητρόπουλος αναγνωρίζει ότι η τέταρτη πράξη «με τις απότομες αλλαγές μεταξύ των σκηνών υπερβαίνει το θέατρο του 19ου αιώνα και προετοιμάζει την συνειδητοποίηση του Πέερ».[51] Κατά τη γνώμη μας, την ορθότερη αποτίμηση κάνει ο Χάρολντ Μπλουμ, ο οποίος, αφού διαπιστώσει ότι οι σύγχρονοι του Ίψεν δεν έδειξαν ιδιαίτερη εκτίμηση για τις δύο τελευταίες πράξεις που αποτελούν το μεγαλείο του έργου, αξεπέραστο ως προς τη δύναμη της επινόησης και την πεμπτουσία της ποίησης και από τον ίδιο τον συγγραφέα τους,[52] χαρακτηρίζει την τέταρτη πράξη υπέροχη και κωμικότατη[53] και καταλήγει:

---

[44] Ιωάννα Κονδύλη, «Η Ιδέα της δικαιοσύνης στον Διονύσιο Σολωμό. Δίκαιο – Δικαιοσύνη – Δικαίωση», *Τιμητικός Τόμος Μιχ. Π. Σταθόπουλου*, Αντ. Ν. Σάκκουλας, Αθήνα 2010, σ. 1091-1117 = *Ιόνιος Επιθεώρηση του Δικαίου* 11 (2011), 28-43 και πιο συγκεκριμένα σ. 34-35 και 38-39.

[45] Στροφές 21, 22-23, 25, 26-27.

[46] Dagfinn Føllesdal, «Hermeneutics and the Hypothetico-Deductive Method», *Dialectica* 33 (3-4-1979), σ. 327: «It explains how Ibsen [...] has been misled into writing a play with a fourth act which we in our time find weak» · και περαιτέρω σ. 326: «[...] helps to strengthen the disputed fourth act».

[47] Rhodes, *Ibsen and the Greeks*, σ. 135. Ωστόσο, η πρόσληψη αυτή συσκοτίζει την εκτόπιση των νορβηγικών παραδόσεων από τον παγκόσμιο καπιταλισμό.

[48] Σω, *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*, σ. 90-91.

[49] Σω, *ό.π.*, σ. 11.

[50] Ίψεν, *Περ Γκυντ*, σ. 10.

[51] Ίψεν, *Πέερ Γκυντ*, σ. 35.

[52] Ίψεν, *ό.π.*

[53] Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*, σ. 444.

> Δε μπορώ να σκεφτώ κανένα θεατρικό έργο του εικοστού αιώνα αντάξιο της 4ης πράξης του *Πέερ Γκυντ* στην αναβίωση της παράδοσης του Αριστοφάνη και του *Φάουστ* (*Δεύτερο Μέρος*)... Ό,τι κι αν αναπαριστά ο Πέερ, τον αδικούμε κάθε φορά που αρχίζουμε τις αυγουστίνειες ηθικολογίες, όπως έχουν κάνει μερικοί από τους καλύτερους κριτικούς του Ίψεν. Ο Ίψεν μοιάζει με σκορπιό παρά με ηθικιστή, και στο έργο αυτό γίνεται περισσότερο διονυσιακός απ' όσο έχουμε αντιληφθεί.[54]

Πράγματι, στη χρήση των υπερβολικά κωμικών εργαλείων αναγνωρίζεται η αριστοφανική δεξιότητα και ελευθεριότητα, προκειμένου να αναδειχθούν ύψιστες ηθικές και πολιτικές αξίες όπως η ελευθερία και η δικαιοσύνη.

Εν κατακλείδι

Ο Ίψεν χρησιμοποίησε ένα «καινοφανές» ηθικό έρεισμα για τη θεατρική νοηματοδότηση Καλού και Κακού ή, με όρους στενά νομικούς, την εξειδίκευση της έννοιας της «διεθνούς» δικαιοσύνης, που εν προκειμένω συνίσταται στην ατομική και συλλογική στάση απέναντι στον ελληνικό αγώνα για ανεξαρτησία και στην ανθρώπινη αγωνία για ελευθερία. Η πρόσληψη από τον μεγάλο Νορβηγό δραματουργό του σύνθετου ιστορικού περίγυρου με το ποικίλο ένδυμα και τα διαφορετικά προσχήματα είναι εξαιρετικά διεισδυτική και πρωτότυπη.

Η παρούσα ανάλυση του έργου του καθόλου δεν αποσκοπεί στην αποδόμηση του φιλελληνισμού ούτε, ακόμη λιγότερο, στον μετριασμό ή, πολύ χειρότερα, στην εκμηδένιση της συμβολής των φιλελλήνων στην ελληνική υπόθεση. Άλλωστε, ένα τέτοιο εγχείρημα δεν θα ήταν απλά και μόνον ιστορικά ανακόλουθο, αλλά κυρίως θα συνιστούσε ένα δείγμα βαθιάς άγνοιας και απύθμενης αγνωμοσύνης. Αντιθέτως, η μελέτη του έργου συμβάλλει στην οριοθέτηση του πηγαίου, ειλικρινούς και ουσιαστικού φιλελληνισμού.

Η θεατρική καταδίκη του στυγνού Πέερ Γκυντ, αν και βασισμένη σε οικονομική και όχι στη συνήθη γεωπολιτική ανάλυση, δεν εκπλήσσει, καθώς η ιστορική απόρριψη του Μέτερνιχ και των ιδεολογικών φίλων του θα πρέπει μάλλον να θεωρείται δεδομένη. Αντιθέτως, εντυπωσιάζει η απουσία ομόθυμης ευρωπαϊκής αλληλεγγύης, απόρροιας του ουμανισμού. Εκατόν πενήντα περίπου χρόνια μετά την έκδοση του *Πέερ Γκυντ*, η σύγκριση ανθρώπων, καταστάσεων και γεγονότων, καθώς και η αναγωγή στο σήμερα είναι αναπόφευκτες.

[54] Μπλουμ, *ό.π.*, σ. 448.

Η γυναικεία μορφή στην εικαστική δημιουργία και τη δραματουργία, με θεματικό πυρήνα τον εθνοαπελευθερωτικό αγώνα στο Μεσολόγγι

Μαρία Κονομή
markonomi@theatre.uoa.gr

Abstract

The era of Messolonghi and especially the heroic Exodus was the catalyst for an unprecedented philhellenic movement in the West, inspiring numerous works of art by important Greek and philhellenic artists. At the same time, it was the inspiration for the first historical-patriotic drama *Nikiratos* (1826) by Evanthia Cairis, which highlights the extended contribution of women to the Greek Revolution. In this article, we will attempt an investigation of the ways in which the female figure is represented in works with the theme of the struggle of Messolonghi and the semantic framework that derives from the above-mentioned visual and dramatic production of the 19th century. In these works, the conventional representations of female figures are expanded with multiple, and often particularly dynamic roles: as part of the struggling community, as martyred victims, as self-sacrificing mothers, but also as dynamic fighters in the armed struggle. These representations, transcending gendered social and political exclusions, offer us examples of positive and active representations of women as a dynamic part of their community and constitute important evidence of women's extended contribution to the Greek Revolution.

Κατά τους πρόσφατους επετειακούς εορτασμούς για τα διακόσια χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης η ουσιαστική και πολύπλευρη συμβολή και δράση των Ελληνίδων στα χρόνια του Αγώνα της Ανεξαρτησίας και του νεοσύστατου έθνους αναδεικνύεται συνολικότερα και διευρύνεται πέρα από την περιορισμένη αναφορά σε λιγοστές επώνυμες ηρωϊδες.[1] Στη συλλογική ιστορική συνείδηση ως προς το κυρίαρχο αφήγημα για το 1821, φαίνεται να έχει γίνει πλέον αντιληπτό σε μεγάλο βαθμό, ότι –παρά τους κοινωνικούς και πολιτικούς περιορισμούς που δεχόταν το γυναικείο φύλο– οι γυναίκες διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη δύσκολη καθημερινότητα του αγώνα με τη δράση τους, εμψυχώνοντας τις οικογένειές τους, παίρνοντας μέρος και οι ίδιες στις μάχες, και δείχνοντας παραδειγματικά το αγωνιστικό τους πνεύμα.[2] Ωστόσο, αν και οι διαχρονικές, παραδοσιακές αναπαραστάσεις των γυναικών της Ελληνικής Επανάστασης αποτυπώνουν «έναν ρόλο εθνικής αποστολής»,[3] η γυναικεία συμμετοχή στον αγώνα υπερβαίνει την παρουσίασή της «ως μέρος μιας συντηρητικής αντίληψης που συμπληρώνει την εικόνα του ανδρικού ηρωισμού».[4]

Η συμβολή των γυναικών έχει καταγραφεί τόσο ως ιστορική μαρτυρία όσο και διαμέσου των ποικίλων λογοτεχνικών αναφορών και καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων της εποχής της Επανάστασης και των μετεπαναστατικών χρόνων.[5] Το παρόν μελέτημα επιχειρεί να φωτίσει περαιτέρω τις ποικίλες πτυχές της παρουσίας των γυναικών στην Επανάσταση του 1821 εστιάζοντας στους ποικίλους τρόπους απεικόνισης της γυναικείας μορφής και χρησιμοποιώντας ως περίπτωση μελέτης τον θεματικό πυρήνα του αγώνα στο Μεσολόγγι.[6] Συστήνοντας ένα παράλληλο πλαίσιο εξέτασης της εικαστικής δημιουργίας και της δραματουργίας, και εξετάζοντας σημαντικά έργα Ελλήνων και Ευρωπαίων ζωγράφων που εστιάζουν στη συγκεκριμένη θεματολογία, επισημαίνονται οι τυπολογικές κατηγορίες των εικαστικών αναπαραστάσεων των γυναικών· παράλληλα, ως προς τη δραματουργική παραγωγή, συμπεριλαμβάνεται το σημαντικό πρώτο δείγμα του ιστορικού-πατριωτικού δράματος *Νικήρατος* γραμμένο στα 1826, τρεις μήνες μετά την ηρωϊκή έξοδο-ολοκαύτωμα της τρίτης πολιορκίας του Μεσολογγίου, που αποτελεί έργο της σημαντικής λόγιας εκπροσώπου του Νεοελληνικού Διαφωτισμού Ευανθίας Καΐρη. Υπό το πρίσμα του κοινού θεματικού τους πυρήνα και των αλληλοσυσχετισμών τους, τα δύο αυτά πεδία προσφέρονται για την προβληματοποίηση των γυναικείων αναπαραστάσεων κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης και τη μετεπαναστατική περίοδο. Για την προσέγγιση

[1] Η ανάδειξη της γυναικείας συμβολής στην Ελληνική Επανάσταση πρωτοστατεί σε κάθε λογής εκδοτικά, εκθεσιακά και πολιτισμικά εγχειρήματα, αλλά και στα πολυάριθμα αφιερώματα του τύπου (έντυπου και διαδικτυακού), βλ. ενδεικτικά Β. Λάζου, *Γυναίκες και Επανάσταση, 1821, Από τον οθωμανικό κόσμο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος*, Διόπτρα, Αθήνα 2021· Λ. Κουφάκη, *Η συμβολή των γυναικών της Ρούμελης στην Επανάσταση του 1821*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2021· την έκθεση και τον ομώνυμο κατάλογο Φ.-Μ.Τσιγκάκου (επιμ.), *Η γυναίκα στην Επανάσταση του 1821*, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2021 (βλ. και την παρουσίασή της στη *Ναυτεμπορική*, 24 Μαρτίου 2021)· βλ. επίσης τα αφιερώματα του ημερήσιου τύπου: Σ. Μαλαγκονιάρης, «Οι γυναίκες στην επανάσταση του 1821», *Εφσυν*, 7 Μαρτίου 2021· Θ. Μαρκόπουλος, «Οι γενναίες του έθνους», *Huffington Post*, 8 Μαρτίου 2021· «Οι γυναίκες που πολέμησαν ηρωϊκά στην επανάσταση του 1821», *Τα Νέα*, 21 Μαρτίου 2021 κ.ά.

[2] Τσιγκάκου, «Οι Ελληνίδες του 1821», σ. 17.

[3] Κουλούρη στο Φ. Εγγλέζου, «Η ρητορική του φύλου και του αγώνα των γυναικών του 19ου αιώνα στην Ελλάδα. Εισαγωγή», *Γυναικείες φιγούρες της οθωμανικής περιόδου και της ελληνικής επανάστασης. Η ρητορική του αγώνα και του φύλου*, Ινστιτούτο Ρητορικών και Επικοινωνιακών Σπουδών Ελλάδας, Ελληνικό 2022, σ. 8, https://www.rhetoricinstitute.edu.gr/wp-content/uploads/2022/02 [20/3/2022].

[4] Λάζου, *Γυναίκες και Επανάσταση*, σ. 9.

[5] Βλ. ενδεικτικά Α. Καρακατσούλη, «Γυναίκες εν πολέμω: Ο ρόλος των γυναικών στην Ελληνική Επανάσταση», *Γυναίκες Μαχήτριες*, 2021, σ. 20-24, https://www.festivalvraxon.gr/2021/prg-2021b.pdf [17/1/2022].

[6] Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε την ανάδυση μιας παραγωγικής αντινομίας –κεντρικής στις φεμινιστικές θεωρήσεις– ως προς την «ορατότητα» και τους όρους συζήτησης του έμφυλου θηλυκού υποκειμένου: από τη μια, με την αποδοχή της μεταδομιστικής προβληματοποίησης του όρου «γυναίκες» ως μια αντιουσιοκρατική κατηγορία και έμφυλη κοινωνική κατασκευή, και από την άλλη προκρίνοντας τη χρήση του όρου εργαλειακά υπό τη φεμινιστική οπτική με στόχο την ανάδειξη μιας συλλογικής έμφυλης κατηγορίας.

του θέματος αξιοποιούμε ορισμένα αναλυτικά και ερμηνευτικά σχήματα που μας παρέχει η σύγχρονη φεμινιστική κριτική σκέψη,[7] καθώς η συγκεκριμένη ιστορική περίοδος προσφέρεται για μια προ- ή πρωτοφεμινιστική διαπραγμάτευση των γυναικείων αναπαραστάσεων, θέσεων και αιτημάτων.[8]

Από τη δεκαετία του 1970 η φεμινιστική κριτική θεωρία δημιούργησε μια τομή ως προς τη θεώρηση του έμφυλου υποκειμένου στην τέχνη, συγκροτώντας ένα από τα πλέον ανανεωτικά επιστημονικά και ερμηνευτικά εγχειρήματα, κομίζοντας νέες οπτικές, όχι μόνο πάνω στη σύγχρονη τέχνη, αλλά και στα έργα τέχνης και δραματουργίας παλιότερων εποχών.[9] Υπό την επιρροή αυτής της κριτικής οπτικής προσεγγίζουμε την αισθητική και ιδεολογική σύσταση των εικαστικών αναπαραστάσεων κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης και τη μετεπαναστατική περίοδο, με επίκεντρο τις αναπαραστάσεις των γυναικών εν πολέμω, και ειδικότερα των μαχόμενων γυναικών για την εθνική ανεξαρτησία στο Μεσολόγγι. Όπως έχει επισημανθεί, στο Μεσολόγγι εμπεριέχονται ιδιαίτερα υψηλοί συμβολισμοί:

> Το Μεσολόγγι ως εμβληματικός τόπος μνήμης, ως αρχέτυπο θυσίας, ως σύμβολο ελευθερίας, έχει αποβεί στην κοινή συνείδηση του νέου ελληνισμού αστείρευτη πηγή συγκινήσεων και απαράμιλλο πρότυπο που καθορίζει τα ηθικά μέτρα και τις αξίες της συνύπαρξης και των συλλογικών επιδιώξεων μιας κοινωνίας η οποία επιθυμεί να υπάρχει ως ελεύθερο έθνος.[10]

Η εποποιία του Μεσολογγίου με τις τρεις πολιορκίες και ιδιαίτερα η ηρωική Έξοδος του 1826 στάθηκε το έναυσμα ενός δίχως προηγούμενο φιλελληνικού ρεύματος στη Δύση.[11] Πλήθος εικαστικών έργων –ζωγραφικών πινάκων, χαρακτικών, λιθογραφιών κ.ά.– με θέματα από τον επαναστατικό εθνοαπελευθερωτικό αγώνα και το «ολοκαύτωμα» της εξόδου του Μεσολογγίου έχουν φιλοτεχνηθεί από σημαντικούς ξένους φιλέλληνες καλλιτέχνες, όπως οι: Eugène Delacroix, François-Émile de Lansac, Louis Benjamin Devouges, Jean-Charles Langlois, Giuseppe Mazolla, Pietro Narducci Giovanni Berselli κ.ά., αλλά και σημαντικούς Έλληνες καλλιτέχνες όπως ο Θεόδωρος Βρυζάκης.[12] Στα έργα αυτά που είναι εμπνευσμένα από την ιστορική θεματολογία απεικονίζονται συχνότατα και γυναικείες μορφές, με πολλαπλούς και ενίοτε ιδιαίτερα δυναμικούς ρόλους: ως μαρτυρικά θύματα, ως αυτοθυσιαζόμενες μητέρες, αλλά και ως μέρος της αγωνιζόμενης κοινότητας, κι ακόμη ως δυναμικές μαχήτριες του αγώνα. Θέτοντας ως υπόθεση εργασίας την εξέχουσα θέση αυτού του μικρού σε έκταση αλλά ιδιαίτερα σημαντικού εικονογραφικού πυρήνα των ενεργά μαχόμενων γυναικών ως εξαίρεση προς τις κρατούσες καλλιτεχνικές αντιλήψεις για τις απεικονίσεις της γυναίκας κατά τον 19ο αιώνα, θα διερευνήσουμε πώς επιτελείται η διεύρυνση των συμβατικών αναπαραστάσεων των γυναικών γύρω από τη θεματική του αγώνα στο Μεσολόγγι.

---

[7] Βλ. Εγγλέζου, «Η ρητορική του φύλου...», σ. 4-30.

[8] Βλ. Ε. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα* (1833-*1907)*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011 [1986]· Κ. Ξηραδάκη, *Το Φεμινιστικό Κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Φεμινίστριες 1830-1936*, Γλάρος, Αθήνα 1988· και D. Tzanaki, *Women and Nationalism in the Making of Modern Greece*, Palgrave, New York 2009. Για τη συνειδητή ιδεολογική και συστηματική χειραφετησιακή προώθηση των γυναικείων αιτημάτων στο νεοελληνικό θέατρο από τα μέσα του 19ου αιώνα, βλ. Κ. Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό Θέατρο», *Νέα Εποχή*, http://www.epoxi.gr/scriptum118.htm [25/10/2021].

[9] Βλ. για παράδειγμα R. Parker - G. Pollock (επιμ.), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology, New York*, 2013 (1982), ένα από τα πρώτα κλασικά συγγράμματα όπου ασκείται φεμινιστική κριτική στα καλλιτεχνικά έργα παλιότερων εποχών.

[10] Π. Μ. Κιτρομηλίδης, «Πρόλογος», Μ. Κιτρομηλίδης, *Η Δευτέρα Πολιορκία του Μεσολογγίου*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2021.

[11] Βλ. Φ-Μ. Τσιγκάκου (επιμ.), *Φιλελληνική τέχνη*, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2021.

[12] Ε. Σπίνουλα-Ζαβιτσανάκη, «Το Μεσολόγγι μέσα από την Ματιά Ελλήνων και Φιλελλήνων Ζωγράφων», κείμενο ομιλίας, 26 Απριλίου 2009, Βυρωνική Εταιρεία Ιεράς Πόλεως Μεσολογγίου, https://www.messolonghibyronsociety.gr/papers-of-philhellenism-gr/ [20/3/2022].

Η προβληματική των αναπαραστάσεων των Ελληνίδων γυναικών στην τέχνη του 19ου αιώνα

Για την πλαισίωση της συζήτησης του θέματός μας είναι απαραίτητο αρχικά να ανατρέξουμε στην ευρύτερη προβληματοποίηση των αναπαραστάσεων της γυναικείας μορφής υπό τη φεμινιστική ερμηνευτική οπτική, καθώς ήδη από τη δεκαετία του 1960 ασκήθηκε δριμύτατη κριτική ως προς τις δεσπόζουσες ανδροκρατικές αντιλήψεις στη θεωρία και την ιστορία της τέχνης[13] – μια οπτική όμως που πολύ αργοπορημένα βρίσκει συστηματική εφαρμογή στην Ελλάδα.[14] Κατά την περίοδο του 19ου αιώνα, οι αναπαραστάσεις των Ελληνίδων στην Επανάσταση κληρονομούν τα πρότυπά τους από παγιωμένες συμβάσεις για τις απεικονίσεις της γυναίκας στη δυτική τέχνη. Σύμφωνα με τη φεμινιστική οπτική, αυτές οι κρατούσες συμβάσεις αποτελούν πρωτίστως κοινωνικές κατασκευές με ιδεολογικό ανδροκρατικό πρόσημο, ενώ περιστρέφονται γύρω από τις εξιδανικευμένες έννοιες της φυσικής, εξωτερικής ομορφιάς των γυναικών και τον συνακόλουθο παθητικό και διακοσμητικό τους ρόλο, την αισθητικοποίηση των γυναικών ως αντικειμένων της ερωτικής επιθυμίας του ανδρικού βλέμματος,[15] τη συνάρτησή τους με τους κοινωνικούς ρόλους της ευπρέπειας και της υποταγής, την ελεγχόμενη ένταξή τους στο πλαίσιο του οικογενειακού και ιδιωτικού βίου και την παράλληλη απουσία τους από τη δράση στον δημόσιο κοινωνικό βίο ή την αποσιώπησή της.[16] Οι αναπαραστάσεις αυτές δημιουργούν διαχρονικά καλλιτεχνικά πρότυπα απηχώντας τα ανδροκρατικά κοινωνικά στερεότυπα, ενώ σχεδόν πάντοτε απαντούν στη συνάρτησή τους με το γυναικείο σώμα και τη γυναικεία σεξουαλικότητα, τα οποία αποδίδονται με έναν ελεγχόμενο κανονιστικό τρόπο, με βάση τη διπολική λογική και την προβολή έμφυλων θετικών/αρνητικών προτύπων.

Επιπλέον, οι απεικονιστικές συμβάσεις των Ελληνίδων στη ζωγραφική του 19ου αιώνα φέρουν τις κάθε λογής αισθητικές αποχρώσεις του ανδρικού βλέμματος που προάγεται στις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής. Αναπτύσσονται δηλαδή στο πλαίσιο του εξωτισμού της οριενταλιστικής οπτικής, ή της μικτής ηθογραφικής-οριενταλιστικής οπτικής,[17] αλλά και στις ρομαντικές απεικονίσεις με επικαιρική θεματολογία από την Ελληνική Επανάσταση, όπου συχνά κυριαρχεί η πιο συμβατική παθητική οπτική της γυναίκας σε ρόλο άμαχου ή μαρτυρικού θύματος. Η οριενταλιστική αισθητική και ιδεολογική οπτική διατρέχει όλες τις παραπάνω κατηγορίες επιτείνοντας τη στερεοτυπικότητα της απεικόνισης των Ελληνίδων.[18] Όπως έχει επισημανθεί, συχνά οι δύο κυρίαρχοι τρόποι απεικόνισής τους κατά την περίοδο 1830-1890 –η αιχμάλωτη σκλάβα στο χαρέμι και η ατρόμητη πολεμίστρια– προκαλούν συμπάθεια για τις σκλαβωμένες γυναίκες, ενισχύοντας και φιλελεύθερες ιδέες για τον εθνικό και κοινωνικό ρόλο των γυναικών.[19] Οι αναπαραστάσεις αυτές κατά την περίοδο της Επανάστασης απηχούν σε μεγάλο βαθμό την ιστορική πραγματικότητα καθώς «με το ξέσπασμα της Επανάστασης τόσο οι χριστιανές όσο και οι μουσουλμάνες αποτέλεσαν τους αδύναμους κρίκους των

[13] Βλ. ενδεικτικά τις συλλογές δοκιμίων N. Broude – M. D. Garrard (επιμ.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Routledge, 1982 και N. Broude – M. D. Garrard (επιμ.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Routledge, 1992.

[14] Βλ. Ε. Κλαδούχου, «Όροι συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο: προσέγγιση με την οπτική του φύλου», Μελέτη Υπουργείο Εσωτερικών- Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων, 2013, σ. 20.

[15] Για τον όρο «ανδρικό βλέμμα» βλ. J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, New York 1972· και L. Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, 16 (3) (1975), σ. 6–18.

[16] Βλ. M. Beard, *Women and Power. A Manifesto*, Profile Books, Λονδίνο 2017.

[17] Βλ. Μ. Λαμπράκη- Πλάκα, «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», *Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 2000, σ. 96-98: «Βέβαια, τα όρια ανάμεσα στην ελληνική ηθογραφία και τον οριενταλισμό είναι δυσδιάκριτα, καθώς οι σκηνές καθημερινής ζωής έχουν ως φυσικό ντεκόρ τις παραδοσιακές στολές και το πλαίσιο της ζωής της υπαίθρου, που είχαν ακόμα έντονο ανατολικό χαρακτήρα».

[18] Βλ. Τσιγκάκου, «Οι Ελληνίδες του 1821», σ. 19.

[19] Βλ και E. Mitsi, Efterpi – A. Despotopoulou, «Real and Imagined Greek Women in Victorian perceptions of 1821», *Journal of Greek Media & Culture*, Volume 7, Number 2, 2021, σ. 171-186.

πολεμικών συγκρούσεων, εύκολα αναλώσιμες, θύματα της πείνας, των ασθενειών και της προσφυγιάς και ανταποδοτικό εμπόρευμα στα σκλαβοπάζαρα».[20] Ταυτόχρονα, οι αναπαραστάσεις αυτές χρησιμοποιήθηκαν ασφαλώς ως προς το φαντασιακό δυναμικό τους, ως συναισθηματικός μοχλός πίεσης προς το φιλελληνικό κίνημα και ιδιαίτερα προς το ευρωπαϊκό κοινό, καθώς οι κάθε λογής δραματικές λεπτομέρειες για τις αρπαγές, τις κακουχίες των γυναικόπαιδων και για την τύχη των αιχμάλωτων γυναικών προκαλούσαν τα δάκρυα του κοινού.[21] Χαρακτηριστικά παραδείγματα της θεματικής «σκλάβα» αποτελούν ο πίνακας του Eugène Delacroix *Σκλαβοπάζαρο* (1836),[22] και το έργο με τον τίτλο *Ελληνίδες στο σκλαβοπάζαρο* (1835) του Stanislas-Henri-Benoit Darondeau, όπου αποτυπώνονται με συγκλονιστική αμεσότητα ο εξευτελισμός και η απόγνωση της κοπέλας στα χέρια του τρομαχτικού δουλέμπορου.[23] Τη βίαιη αρπαγή μιας Ελληνίδας αναπαριστά και η ελαιογραφία της Γαλλίδας Louise Vallot.[24] Την προβολή της απόλυτα υποταγμένης και σεξουαλικοποιημένης Ελληνίδας που αποτελεί αντικείμενο αγοραπωλησίας και εξευτελισμού –προωθώντας και τις ηδονοβλεπτικές επιδιώξεις του οριενταλισμού– αποτυπώνει και ο πίνακας του Θεόδωρου Ράλλη, *Η Λεία* (περ. 1905), καταδεικνύοντας τη μακροβιότητα αυτών των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων.[25] Στη μικτή ηθογραφική κατηγορία θα βρούμε απεικονίσεις περιηγητών, ειδυλλιακές σκηνές ζευγαριών ή αποχαιρετισμούς των αγωνιστών από τις αγαπημένες τους (συχνά και επιθανάτιους).[26]

Από την παραπάνω θέση απομακρύνονται σε σημαντικό βαθμό οι αποτυπώσεις ιστορικών σκηνών της Επανάστασης από τη ρομαντική ή την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Οι δεσπόζουσες αυτές τάσεις ζωγραφικής απεικόνισης των Ελληνίδων κατά τον 19ο αιώνα επίσης ενέχουν στο υπόβαθρό τους ορισμένες συμβατικές ανδροκρατικές οπτικές και κοινωνικές αντιλήψεις και, σε συνδυασμό με την απόδοση της δραματικής επικαιρικής θεματολογίας από την Ελληνική Επανάσταση, τροφοδοτούν το φαντασιακό των Ευρωπαίων και των Φιλελλήνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των έργων ιστορικής θεματολογίας αποτελεί ο πίνακας του Γάλλου ρομαντικού ζωγράφου Eugène Delacroix, *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου* (1826).[27] Στο έργο πρωταγωνιστεί μια αλληγορική γυναικεία μορφή που συμβολίζει το έθνος, ντυμένη με παραδοσιακή φορεσιά και με ημίγυμνο μπούστο, η οποία γονατίζει πάνω στα χαλάσματα και τα νεκρά σώματα των αγωνιστών με τα χέρια ανοικτά σε θέση ικεσίας, συμβολίζοντας τη δραματική πτώση του Μεσολογγίου στους Τούρκους και σηματοδοτώντας την επικίνδυνη καμπή του εθνοαπελευθερωτικού αγώνα των Ελλήνων. Ο Delacroix «υιοθέτησε στοιχεία από θρησκευτικές εικόνες σε αυτήν την κοσμική σύνθεση, ουσιαστικά μετατρέποντας τη μεταφυσική επίκληση σε επίκληση για κοσμικά θαύματα μέσα από τους αγώνες των ανθρώπων».[28] Όπως έχει επισημανθεί, «η δύναμη της εικόνας βρίσκεται στην έντονη αντίθεση ανάμεσα στην παραδοσιακή αλληγορία που προκαλεί την εξιδανίκευση της γυναικείας μορφής και

[20] Β. Λάζου, «Οι γυναίκες αδύναμοι κρίκοι στις πολεμικές συγκρούσεις του 1821», συνέντευξη στον Γιάννη Μπασκόζο, *Ο αναγνώστης*, https://www.oanagnostis.gr/vasiliki-lazoy-oi-gynaikes-adynamoi-krikoi-stis-polemikes-sygkroyseis-toy-1821-synenteyxi-ston-gianni-mpaskozo/:

[21] Τσιγκάκου, «Οι Ελληνίδες του 1821», σ. 19.

[22] Βλ. τον πίνακα στο Τσιγκάκου, *Η γυναίκα…*, σ. 35.

[23] Βλ. τον πίνακα στο Τσιγκάκου, *ό.π.*, σ. 48-49.

[24] Βλ τον πίνακα στο Τσιγκάκου, *ό.π.*, σ. 44-45. Την ίδια θεματολογία αποτυπώνουν πολυάριθμοι ζωγραφικοί πίνακες, αλλά και αρκετά επιζωγραφισμένα χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα, όπως για παράδειγμα ρολόγια, πιάτα, βάζα κ.ά.

[25] https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/h-astikh-taxi-kai-oi-zographoi-tis/orientalismos/i-leia.html

[26] Βλ. ενδεικτικά Τσιγκάκου, *Η γυναίκα…*, σ. 42-43, 77.

[27] Πρόκειται για τον δεύτερο πίνακα του Delacroix με θέμα από την ελληνικό αγώνα της ανεξαρτησίας μετά τη *Σφαγή της Χίου* (1824).

[28] Ε. Καρασαββίδου, «Αναπαραστάσεις της Ελληνίδας στους πίνακες του Eugène Delacroix», *Γυναικείες φιγούρες...*, σ. 39.

την [πιο ωμή] επεξεργασία της σκηνής χωρίς να γίνεται καμία παραχώρηση στο ιδανικό».[29]

Στο έργο *Επεισόδιο από την πολιορκία του Μεσολογγίου* (*Η αυτοθυσία)* (1827) του Γάλλου ζωγράφου François-Émile de Lansac κυριαρχεί η συχνή θεματική της ηρωικής αυτοθυσίας των γυναικών στον αγώνα:

> Στις ιστορικές αφηγήσεις και απεικονίσεις κυριαρχούν σκηνές αυτοθυσίας που διασώζουν την ύστατη στιγμή τη γυναικεία αλλά και την εθνική τιμή, ομαδικοί θάνατοι για τη διαφύλαξη της εθνικής ακεραιότητας και προπάντων το αρχέγονο πατριωτικό αίσθημα που προβάλλει τις κοινές αρετές και των δύο φύλων στον αγώνα για την απελευθέρωση και την ανεξαρτησία.[30]

Ο πίνακας απεικονίζει ως κεντρικό θέμα του μια Μεσολογγίτισσα, η οποία κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της πόλης από τους Τούρκους, αφού έχει σκοτώσει το παιδί της που κρατά στην αγκαλιά της, ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει και η ίδια, για να μην πέσει στα χέρια των εχθρών. Η συναισθηματική θυματολογία και η βίαιη εκδραμάτιση σκηνών από τα ιστορικά γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο της φιλελληνικής τέχνης που στόχευε στην κινητοποίηση του ευρωπαϊκού φαντασιακού με απεύθυνση τόσο προς τους άνδρες όσο και τις γυναίκες. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας ως μητέρας και τροφού, τόσο κυριολεκτικά όσο και συμβολικά, απαντά στις περισσότερες αναπαραστάσεις ιστορικής θεματολογίας.[31] Παράλληλα, ακόμα και η ανδρική ηδονοβλεπτική ματιά τίθεται στην υπηρεσία αυτού του υψηλού σκοπού, καθώς συχνά απεικονίζονται γυμνά ή ημίγυμνα γυναικεία σώματα, ακόμα και στην εκδοχή του αισθητικοποιημένου νεκρού γυναικείου σώματος.[32]

Ωστόσο, παρά τη σύμπλευση με τα ανδροκρατικά στερεότυπα, στις σχετικές εικαστικές αναπαραστάσεις των ιστορικών σκηνών της Επανάστασης από τη ρομαντική ή τη μνημειακή ιστορική ζωγραφική εντοπίζουμε παράλληλα τη διευρυμένη απεικόνιση των γυναικών, τόσο ως συχνότητα παρουσίας όσο και ως τυπολογική ποικιλία των αναπαραστάσεων. Ειδικότερα, σε σχέση με τον θεματολογικό πυρήνα για το Μεσολόγγι, απαντούν απεικονίσεις των γυναικών (συχνά και γυναικόπαιδων) ως μέρος μιας σύσσωμης κοινότητας, συχνά και ως αυτόπτες μάρτυρες σημαντικών ιστορικών στιγμών, όπως κατά την *Υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι* (1861) του Θεόδωρου Βρυζάκη (1814/1819-1878).[33] Ο πίνακας «ανήκει στις μεγάλες ιστορικές συνθέσεις του Βρυζάκη, που φιλοτεχνήθηκαν από το 1851 έως το 1863» και αποτελούν δείγματα της ακαδημαϊκής ιστοριογραφικής σχολής του Μονάχου·[34] συγκαταλέγεται στα έργα ιστορικής ζωγραφικής σε ρομαντικό ύφος της οθωνικής περιόδου (1832-1862), ενώ διακρίνεται για τον αφηγηματικό ρεαλισμό του.[35] Στον πίνακα, οι γυναίκες και τα παιδιά απεικονίζονται στον κάτω άξονα της σύνθεσης ως μέλη της κοινότητας τηρώντας στάση ενεργητικής προσμονής. Ένας ακόμα σημαντικός πίνακας που αποτυπώνει τη γυναικεία παρουσία ως οργανικό μέρος της αγωνιζόμενης κοινότητας του Μεσολογγίου είναι η ελαιογραφία του Louis Benjamin Devouges, *Ο όρκος των Μεσολογγιτών* (1828): έχοντας μόλις δώσει τον ιερό όρκο, οι Μεσολογγίτες άνδρες και γυναίκες εφορμούν προς τη μάχη με προτροπή του σεβάσμιου ιερέα, ενώ μια γυναίκα κρατά ένα από τα δύο λάβαρα του Αγώνα.

---

[29] A. Sérullaz, et al. (επμ.), *L'ABCdaire de Delacroix*, Flammarion, Παρίσι 1998, σ. 96.

[30] Λάζου, *Γυναίκες και Επανάσταση*, σ. 9.

[31] Βλ. ενδεικτικά τους πίνακες του Charles Lock Eastlake «Έλληνες πρόσφυγες» (1833) και του Διονύσιου Τσόκου «Φυγή από την Πάργα» (μετά το 1847).

[32] Βλ. ενδεικτικά Τσιγκάκου, *Η γυναίκα…*, σ. 38-39, 51.

[33] https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/ta-hronia-tis-basileias-tou-othona/istoriki-zographiki/i-upodohi-tou-lordou-burona-sto-mesologgi.html [30/3/2022].

[34] Σπίνουλα-Ζαβιτσανάκη, «Το Μεσολόγγι…», σ. 3.

[35] Η. Μυκονιάτης, «Η ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα», *Αρχαιολογία* 57 (2011), σ. 7-16.

Ειδικότερα, ως προς τη θεματική του ολοκαυτώματος στο Μεσολόγγι, ένας ζωγραφικός πίνακας του Βρυζάκη που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και εμφανίζει παραλληλίες με τη θεματική του δραματικού έργου *Νικήρατος* είναι το έργο *Η θυσία του Χρήστου Καψάλη*.[36] Ο πίνακας αναφέρεται σε ένα πραγματικό ιστορικό επεισόδιο της τρίτης πολιορκίας του Μεσολογγίου: ο Καψάλης (1751-1826), πρόκριτος του Μεσολογγίου, το βράδυ της ηρωικής εξόδου ως τελευταία πράξη αντίστασης ανατίναξε την πυριτιδαποθήκη στην οποία είχαν καταφύγει γέροντες, άρρωστοι και τραυματίες και γυναικόπαιδα, παρασέρνοντας στον θάνατο και αρκετούς Οθωμανούς που τους είχαν περικυκλώσει.[37] Μια σημαντική πτυχή του πίνακα είναι η απεικόνιση των γυναικών εν πολέμω, καθώς στη σύνθεση υπάρχουν αρκετές γυναικείες μορφές ανάμεσα στο πλήθος των Μεσολογγιτών που ετοιμάζονται για το ολοκαύτωμα. Ηγετική αναδεικνύεται η κεντρική μορφή του Καψάλη, που κρατώντας τη δάδα ετοιμάζεται για την ανατίναξη, όμως στην πιο ρεαλιστική διαγραφή της ηρωικής θεματολογίας συμβάλλουν και οι ποικίλες γυναικείες μορφές του ανθρώπινου πλήθους· στην προσπάθεια να υπομείνουν καρτερικά τη συνθήκη του επικείμενου θανάτου τους από κοινού με τους άντρες απεικονίζονται να προσεύχονται, να δίνουν τον τελευταίο ασπασμό ή μια χείρα βοηθείας στους αρρώστους, να κρατούν τα παιδιά στην αγκαλιά τους, να έχουν τα χέρια σε στάση δέησης ή ικεσίας, ακόμα και απελπισίας. Ο δύσκολος αγώνας του έθνους εμφανίζεται να εμπλέκει από κοινού και τα δύο φύλα, απαιτώντας ομοψυχία, πατριωτισμό και αυτοθυσία, ενώ οι γυναίκες αποκτούν ορατότητα ως συλλογικό ιστορικό υποκείμενο στις εξέχουσες στιγμές του έθνους. Παράλληλα, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι, αν και στο πλαίσιο της Ελληνικής Επανάστασης διατυπώνονται «θετικά πρότυπα γυναικείων μορφών», δεν καταφέρνουν να «σπάσουν» στερεοτυπικές αντιλήψεις για τον ρόλο του γυναικείου φύλου στον επαναστατικό αγώνα εφόσον η δράση τους συσχετίζεται με υψηλά ιδεώδη, όπως το έθνος· δίνεται έμφαση στη ρομαντική πλευρά της ζωής τους και υπογραμμίζεται το πικρό τέλος τους.[38] Από τις απεικονίσεις των γυναικών εν πολέμω που συμμετέχουν ενεργά στον εθνοαπελευθερωτικό αγώνα ξεχωρίζουμε τις αριθμητικά περιορισμένες αλλά εξαιρετικά δυναμικές αναπαραστάσεις γυναικών που πολεμούν στο πεδίο της μάχης, στις οποίες θα εστιάσουμε παρακάτω. Καθ' υπέρβαση των έμφυλων διαχωρισμών και αποκλεισμών της εποχής τους, οι αναπαραστάσεις αυτές συστήνουν μια πρωτοφανή συνθήκη ισοτιμίας των δύο φύλων ως προς τη συμμετοχή στον αγώνα του έθνους, αποτελώντας μιαν ηχηρή εξαίρεση στο κανονιστικό πλαίσιο των γυναικείων αναπαραστάσεων.[39]

Οι Ελληνίδες ως μαχήτριες και οι αναπαραστάσεις τους

Το γενικότερο ιστορικό υπόβαθρο τον 19ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο αναδεικνύει τον λειτουργικό κατά φύλα καταμερισμό παρουσίας και δράσης, αποδίδοντας τον «δημόσιο» χώρο της πολιτικής και της οικονομίας προνομιακά στους άνδρες, και τον «ιδιωτικό» ή «οικιακό» στις γυναίκες. Οι Ελληνίδες στερούνται σε μεγαλύτερο βαθμό την κοινωνική αναγνώριση και τη δημόσια ζωή των συγχρόνων τους Γαλλίδων, Αγγλίδων και Αμερικανίδων.[40] Όπως επισημαίνει η Πολυκανδριώτη, «η παραδοσιακή ελληνική κοινωνία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας υποχρεώνει τις γυναίκες στην άγνοια, την υποταγή και τον εγκλεισμό, στο περιθώριο δηλαδή μιας αυστηρά πατριαρχικής και αν-

[36] https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/i-thusia-tou-kapsali.html [5/10/2022].

[37] Ένα ανάλογο δραματικό επεισόδιο στην εποποιία της εξόδου και της άλωσης του Μεσολογγίου απαντά στην ανατίναξη του Ανεμόμυλου από τον μητροπολίτη Ρωγών Ιωσήφ, το οποίο απεικονίστηκε σε μια ανάλογη σύνθεση στον πίνακα του F.-C. Nilson, *Το ολοκαύτωμα των Μεσολογγιτών* (1876), βλ. Τσιγκάκου (επιμ.), *Η γυναίκα…*, σ. 41.

[38] Παπαδημητρίου στο Φ. Εγγλέζου, «Η ρητορική του φύλου και του αγώνα των γυναικών του 19ου αιώνα στην Ελλάδα. Εισαγωγή», *Γυναικείες φιγούρες…*, σ. 8.

[39] Βλ και Αντωνοπούλου, «Οι ηρωϊδες του Μεσολογγίου (1821-1826)», *Γυναικείες φιγούρες…*, σ. 80-89.

[40] Ρ. Πολυκανδριώτη, «Η αυτοβιογραφία της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Περίπλους* 51 (2002), σ. 59-60.

δροκρατούμενης κοινωνίας με πολύ υψηλούς δείκτες αναλφαβητισμού, τόσο στον γυναικείο όσο και στον ανδρικό πληθυσμό».[41] Κατά την Εγγλέζου:

> παρά τις αποκλίσεις που ίσχυαν στον τρόπο ζωής ανάμεσα στις γυναίκες, οι οποίες προέρχονταν από ανώτερα κοινωνικο-οικονομικά στρώματα ή αστικά κέντρα έναντι αυτών που ήταν φτωχές και αγρότισσες –με σαφή τα πλεονεκτήματα του επιπέδου ζωής των πρώτων–, όλες μοιράζονταν την ίδια μοίρα: ζούσαν αποκλεισμένες – περισσότερο (γυναίκες ανώτερων κοινωνικών τάξεων) ή λιγότερο (μεσαίων ή κατώτερων κοινωνικών τάξεων) ως την κομβική για τη ζωή τους στιγμή του γάμου και τη δημιουργία οικογένειας.

Ως προς το ζήτημα της δυνατότητας συμμετοχής των γυναικών στον ένοπλο εθνοαπελευθερωτικό αγώνα, ιδιαίτερα αποκαλυπτικό είναι το απόσπασμα από την *Αυτοβιογραφία* της Ζακυνθινής λόγιας Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832), που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1881 αποτελώντας μια σημαντική ιστορική μαρτυρία και από τα πρώτα αξιόλογα δείγματα γυναικείας γραφής στη νεοελληνική γραμματεία. Η Μουτζάν-Μαρτινέγκου αναφέρεται στην αναζήτηση της ελευθερίας από μια νέα γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης των αρχών του 19ου αιώνα, φανερώνοντας την αντίδρασή της στο άκουσμα της είδησης για την Επανάσταση του 1821, αλλά και τη συνείδηση του αποκλεισμού της από κάθε μορφή δημιουργικής ζωής:

> επεθύμησα από καρδίας να ήθελεν ημπορώ να ζωστώ άρματα, επεθύμησα από καρδίας να ήθελε ημπορώ να τρέξω διά να δώσω βοήθειαν εις ανθρώπους, [...] Επεθύμησα, είπα, από καρδίας, αλλά εκοίταξα τους τοίχους του σπιτιού, όπου με εκρατούσαν κλεισμένην, εκοίταξα τα μακρά φορέματα της γυναικείας σκλαβίας και ενθυμήθηκα πως είμαι γυναίκα, και περιπλέον γυναίκα Ζακυνθία, και αναστέναξα, αλλά δεν έλειψα όμως από το να παρακαλέσω τον Ουρανόν διά να ήθελε τους βοηθήσει να νικήσουν.[42]

Κεντρική θέση κατέχει η κατάθεση της συνειδητής επιθυμίας για τον ένοπλο αγώνα των γυναικών ως έμπρακτη διεκδίκηση της προσωπικής και εθνικής ελευθερίας και ως μέσο αυτοπροσδιορισμού, ταυτόχρονα με την επώδυνη συνειδητοποίηση των έμφυλων κοινωνικών αποκλεισμών. Οι λιγοστές εικαστικές απεικονίσεις των μαχόμενων γυναικών στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό την υπέρβαση αυτού του κοινωνικού αποκλεισμού της συμμετοχής στα κοινά, παρέχοντας αναπαραστάσεις των γυναικών ως οργανικό και ενεργητικό μέρος της κοινότητάς τους και ως συλλογικά ιστορικά υποκείμενα. Ωστόσο, ενώ η ιστορική έρευνα έχει αποκαταστήσει σε μεγάλο βαθμό την επωνυμία πολλών γυναικών που έλαβαν ενεργό μέρος στην Ελληνική Επανάσταση, σπανίζουν οι επώνυμες αναπαραστάσεις των γυναικών εν πολέμω, ως παρούσες ή/και μαχόμενες στα πεδία του αγώνα. Δύο εντυπωσιακές εξαιρέσεις στο πολυπληθές και κατά κύριο λόγο ανώνυμο πλήθος των γυναικών της Επανάστασης αποτελούν οι επώνυμες αγωνίστριες της Επανάστασης, Μαντώ Μαυρογένους και Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα, γυναίκες ανώτερης μόρφωσης και οικονομικής-κοινωνικής επιφάνειας που διακρίθηκαν στο πεδίο των πολεμικών ναυτικών επιχειρήσεων.[43]

Και στις αναπαραστάσεις των μαχόμενων γυναικών στο Σούλι,[44] τη μάχη των Αθηνών,[45] αλλά και το Μεσολόγγι, οι γυναίκες απεικονίζονται ως ενεργά και ισχυρά συλλογικά ιστορικά υποκεί-

---

[41] Πολυκανδριώτη, *ό.π.*

[42] Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία* (εισαγ.-φιλολ. επιμ. Β. Αθανασόπουλος), Ωκεανίδα, Αθήνα 1997, σ. 124-125.

[43] Λάζου, *Γυναίκες και Επανάσταση…*, σ. 155-174.

[44] Βλ. δύο ενδεικτικούς πίνακες που απεικονίζουν μαχόμενες Σουλιώτισσες που πολεμούν γενναία με όπλα στο Τσιγκάκου (επιμ.), *Η γυναίκα…*, σ. 53-54.

[45] Βλ. Κ. Ξηραδάκη, Γυναίκες *του '21. Προσφορές, ηρωισμοί και θυσίες*, Δωδώνη, Αθήνα 1995, σ. 161-162,

μενα, διεκδικώντας μια θέση πιο εν δυνάμει επανορθωτική στην ασυμμετρία των φύλων. Αυτή η ιδιαίτερη κατηγορία αναπαραστάσεων των Ελληνίδων εν πολέμω εμφανίζεται να αμφισβητεί τις δεδομένες πατριαρχικές κοινωνικές δομές και τα συμβατικά εικονογραφικά πρότυπα της εποχής τους. Οι αναπαραστάσεις αυτές απομακρύνονται με ριζοσπαστικό τρόπο από τη συμβατική «ανδρική ματιά» στην τέχνη, εγκαθιδρύοντας νέες φαντασιακές οπτικές και αποτελώντας ένα πρώτο βήμα προς την εγκαθίδρυση της θεώρησης των γυναικών ως υπαρκτών κοινωνικών οντοτήτων και νεωτερικών ιστορικών υποκειμένων. Όπως έχει επισημανθεί, οι αναπαραστάσεις των ένοπλων, μάχιμων γυναικών σχετίζονται με τη διαμόρφωση μιας φεμινιστικής ταυτότητας ξεκινώντας από τις παραμονές της Επανάστασης.[46] Στις αναπαραστάσεις αυτές, οι γυναίκες όχι μόνο τοποθετούνται να δρουν εκτός του ορίου του κοινωνικού τους φύλου, δηλ. του ιδιωτικού βίου, αλλά εντάσσονται στο κοινοτικό-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους ως ισότιμα, ενεργά και μαχητικά συλλογικά υποκείμενα. Παράλληλα, στις αναπαραστάσεις των γυναικών στα κάθε λογής πεδία μαχών της Επανάστασης, οι γυναίκες συχνά διατηρούν εκ παραλλήλου και τους οικογενειακούς, τους αρχετυπικούς τους ρόλους (μητέρα, σύζυγος, κόρη), με την εικονογραφία να προβάλλει όμως εξίσου τον αγωνιστικό τους ρόλο, τη μάχιμη θέση τους και τις επαναστατικές τους πράξεις.

Ενδεικτικά, στο ζωγραφικό έργο *Η μάχη των Χριστουγέννων* του Alphonse de Neuville (1835-1885), το οποίο εμπνέεται από τη λιγότερο γνωστή Α΄ πολιορκία του Μεσολογγίου στα 1822 από τον Ομέρ Βρυώνη και την επίθεση ανήμερα των Χριστουγέννων, γυναίκες και άντρες απεικονίζονται να πολεμούν ηρωικά από κοινού στους προμαχώνες, και σύσσωμοι να αποκρούουν την επίθεση των Οθωμανών. Η γυναικεία παρουσία είναι έντονη, με αρκετές αγωνιζόμενες γυναικείες μορφές που –αν και δεν φέρουν όπλα– πετροβολούν τους εχθρούς με δύναμη, ενώ μια γυναικεία φιγούρα βρίσκεται τοποθετημένη στο κέντρο του πάνω άξονα της σύνθεσης που απεικονίζει τη μαχόμενη κοινότητα. Ως οργανικό μέρος της αγωνιζόμενης κοινότητας της πόλης τους, οι γυναίκες διαγράφουν καθαρά ένα συλλογικό ιστορικό υποκείμενο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο πίνακας του Pietro Narducci (1837) *Μεσολογγίτισσα μητέρα με το παιδί της* –που αναπαράγεται στην έγχρωμη λιθογραφία του Giovanni Berselli (1850) και στο χαρακτικό του Giuseppe Barni– ο οποίος απεικονίζει ως κεντρική μορφή μια μαχόμενη μητέρα εν κινήσει κατά τη διάρκεια πολεμικής επίθεσης (με αναφορά στην έξοδο του Μεσολογγίου), με τη γυναίκα να κρατά στο ένα χέρι το σπαθί (γιαταγάνι) και στο άλλο το παιδί της.[47]

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ως προς τις συγκεκριμένες αναπαραστάσεις αποτελεί το έργο *Η Έξοδος του Μεσολογγίου* (1853) του Θεόδωρου Βρυζάκη.[48] Όπως επισημαίνεται, πρόκειται για μια πολυπρόσωπη σύνθεση χωρισμένη σε τρία επίπεδα: το επάνω ουράνιο/θείο επίπεδο, το μεσαίο τμήμα που περιλαμβάνει το κεντρικό θέμα της σύγκρουσης και της αποθέωσης των ηρώων, ενώ το κάτω μέρος σηματοδοτεί το καθαρά επίγειο επίπεδο.[49] Ο πίνακας διαπραγματεύεται το ιστορικό γεγονός μέσα από τη ματιά του Βρυζάκη εικονογραφώντας μια ιδεαλιστική σύνθεση και αναδεικνύοντας τον ηρωικό χαρακτήρα των συμβάντων της Εξόδου:[50]

> Ο ζωγράφος εικονίζει το σημείο της θέωσης των ηρώων να διαδραματίζεται επάνω στην ξύλινη γέφυρα της τάφρου που ενώνει την πύλη της πόλης με την απέναντι

και το πιθανολογούμενο πορτρέτο της μαχόμενης Ασημίνας Λιδωρίκη-Γκούρα από τον Nicolas Louis François Gosse: «Η ηρωίδα της Ακρόπολης» ή «Η ελληνίδα ηρωίδα» (1827).

[46] M. Poulos, *Arms and the Woman: Just Warriors and Greek Feminist Identity*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2019.

[47] Βλ. Σπίνουλα-Ζαβιτσανάκη, «Το Μεσολόγγι...», σ. 31.

[48] https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/ta-hronia-tis-basileias-tou-othona/istoriki-zographiki/i-exodos-tou-mesologgiou-5446.html [5/10/2022].

[49] Μ. Β. Δουλγερίδης, «Η ηρωϊκή Έξοδος του Μεσολογγίου. Η Ιστορία μέσα από τα μάτια ενός καλλιτέχνη», *Πεμπτουσία*, αρ. 20, Απρίλιος-Ιούλιος 2006, σ. 34-38, https://www.scribd.com/doc/36157930/ [24/11/2021].

[50] Δουλγερίδης, *ό.π.*

> όχθη. Μέσα από το μισογκρεμισμένο τείχος μια ομάδα πολεμιστών από άνδρες, γυναίκες και παιδιά ορμά εναντίον των εχθρών κρατώντας την ελληνική σημαία.[51]

Ο κεντρικός ήρωας της παράστασης είναι μια αγέρωχη ανδρική φιγούρα, ζωσμένη με τα άρματά του, κρατώντας ψηλά το γιαταγάνι και τη σημαία. Αλλά στους εξοδίτες αγωνιστές σημαντικό ρόλο παίζουν και οι γυναίκες:

> Γυναίκες ζωσμένες με άρματα μάχονται δίπλα στους άνδρες σαν άνδρες, άλλες μέσα στην μάχη αποχαιρετούν τους άνδρες τους με ένα γρήγορο φιλί. Όλοι τους έχουν κάτι το υπερφυσικό, το θεϊκό. Πρόσωπα φωτεινά, με περιποιημένα τα μαλλιά σαν να πηγαίνουν σε λαμπριάτικο γλέντι ή στου γάμου την χαρά. Οι στολές τους καθαρές, χρυσοκεντημένες, λαμπυρίζουν μέσα στην αντάρα των καπνών. Είναι το πιο λαμπερό, το πιο φωτεινό σημείο της παράστασης.[52]

Στο καθαρά επίγειο επίπεδο της σύνθεσης απαντά και η δραματική απεικόνιση των δύο μανάδων, σηματοδοτώντας την απώλεια και τον θάνατο, μια εκδοχή που ιστορικά ήταν κοντύτερα σε σχέση με την έκβαση της Εξόδου. Χαρακτηριστικά, «η ενδυμασία των μανάδων είναι παρόμοια και ενώνεται σχηματίζοντας ταραγμένες πτυχώσεις. Είναι η κοινή μοίρα της αιώνιας μάνας, γέννηση και πόνος».[53]

Νικήρατος

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η δραματουργική απόδοση του επικαιρικού ιστορικού πλαισίου της εποχής στο πρώτο δείγμα ιστορικού-πατριωτικού δράματος με θέμα το 1821, τον *Νικήρατο* (1826) της λόγιας Ευανθίας Καΐρη.[54] Το έργο προσφέρεται για τη διερεύνηση της απόδοσης των γυναικείων προσώπων και των έμφυλων ρόλων τους, αλλά και για την ιδιαίτερη και σπάνια οπτική μιας γυναίκας συγγραφέως εκείνης της εποχής.[55] Πρόκειται για ένα «δράμα με στοιχεία και προθέσεις "ιστορικού ντοκουμέντου"»,[56] η επιτυχία του οποίου χάρισε στην Καΐρη την αναγνώριση και μια αξιόλογη θέση μεταξύ των λογίων της εποχής.[57] Όπως έχει επισημανθεί, το ιστορικό, πατριωτικό δράμα προηγείται του ιστορικού μυθιστορήματος, το οποίο θα αποτελέσει «το πάρισο της ιστορικής ζωγραφικής», ενώ σε όλα τα καλλιτεχνικά αυτά πεδία «σημειώνονται ανάλογες συμβάσεις και ανάλογη ιδεολογική εκμετάλλευση του Αγώνα».[58] Ο *Νικήρατος* τοποθετείται στο πολιορκημένο Μεσολόγγι του 1826 προβάλλοντας ως κύριο θέμα του τον μαζικό ηρωισμό των «ελεύθερων πολιορκημένων», που επιλέγουν την υπέρτατη θυσία και το ολοκαύτωμα, ενώ σημαντικό ρόλο έχει μια γυναικεία ηρωίδα, η Κλεονίκη, κόρη του στρατηγού Νικήρατου, που αυτοθυσιαζόμενη επιλέγει να

---

[51] Δουλγερίδης, *ό.π.*

[52] Δουλγερίδης, *ό.π.*

[53] Δουλγερίδης, *ό.π.*

[54] Για τη συγγραφέα βλ. σχετικά Κ. Ξηραδάκη, *Ευανθία Καΐρη (1799-1866), Η πρώτη Ελληνίδα της νεότερης Ελλάδας που διέδωσε τη μόρφωση*, Κέδρος, Αθήνα 1984· Ε. Παμπούκη, «Διανοούμενες γυναίκες της προεπαναστατικής περιόδου», *Διαβάζω* 36 (11/1980), σ. 38-40.

[55] Ο Βάλτερ Πούχνερ διερευνά λεπτομερώς την τυπολογία της γυναικείας συγγραφικής δραστηριότητας στην προεπαναστατική και επαναστατική περίοδο μέσα από τις τρεις πρώτες γνωστές γυναίκες δραματογράφους στο ελληνικό θέατρο: τη Μητιώ Σακελλαρίου (1810-1818), την Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832) και την Ευανθία Καΐρη (1817-1828), βλ. Β. Πούχνερ, «Προεισαγωγικά», του ιδίου (επιμ.), *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 73 και 82-83· βλ. και Ε. Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος* της Ευανθίας Καΐρη», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 257-274.

[56] Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος*...», σ. 261.

[57] Πούχνερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, σ. 13.

[58] Λαμπράκη-Πλάκα, «Τέχνη και ιδεολογία...», σ. 29-30.

παραμείνει μαζί του κατά την έξοδο του Μεσολογγίου. Η συγγραφέας αφιερώνει το έργο εξαρχής «τηι ιεραι κόνει των υπέρ της Ελλάδος θυσιασθείσων Ελληνίδων».[59]

Η Καΐρη αποτελεί μια μαχητική γυναικεία προσωπικότητα με δημόσια δράση και αποδοχή, μια λόγια αγωνίστρια της Ελληνικής Επανάστασης, η οποία θεωρείται πρόδρομος του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος. Στα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης πριν από τον *Νικήρατο* η Καΐρη δραστηριοποιείται έντονα ως προς το ζήτημα του Αγώνα. Συγκεκριμένα, το 1825 συνέταξε και συνυπέγραψε με τριάντα μία Ελληνίδες τη δημόσια «Επιστολή Ελληνίδων τινών προς τας φιλελληνίδας συντεθείσα παρά τινός των σπουδαιοτέρων ελληνίδων», με την οποία ζητούσε από τις Ευρωπαίες και Αμερικανίδες φιλελληνίδες την ηθική και υλική υποστήριξή τους υπέρ της Ελληνικής Επανάστασης.[60] Προς τις γυναίκες απευθύνεται αποκλειστικά και στον πρόλογο-μανιφέστο του *Νικήρατου*, που έχει μορφή επιστολής με τίτλο «Προς τας Ελληνίδας».[61] Και τα δύο κείμενα έχουν «έντονα φεμινιστικό χαρακτήρα» και απευθύνονται ρητά στις γυναίκες.[62]

Ο *Νικήρατος* γράφεται σε μια εποχή διαφωτιστικής χειραφέτησης και εθνικού και κοινωνικού αναβρασμού, και ως ιστορικό-πατριωτικό δράμα χρωματίζεται από το φλογερό κήρυγμα πατριωτισμού και αυτοθυσίας για την εκπλήρωση του πατριωτικού καθήκοντος από τις γυναίκες.[63]

Οι δραματουργικές αναπαραστάσεις των γυναικών στο έργο αφορούν τον κεντρικό χαρακτήρα της Κλεονίκης, κόρης του στρατηγού Νικήρατου και μεγάλης αδελφής του νηπίου Κλεογένη, αλλά και ένα συλλογικό χορικό υποκείμενο, εκείνο των γυναικών με τα παιδιά τους στην πολιορκημένη πόλη, τα γυναικόπαιδα του Μεσολογγίου. Ως προς την παρουσίαση της μοίρας των γυναικών του Μεσολογγίου, η συγγραφέας θεωρεί πιθανότατα μια δραματουργική αναγκαιότητα τη διάπλαση μιας εξέχουσας ηρωίδας από το πλήθος των γυναικόπαιδων.[64] Στο έργο προβάλλονται παράλληλα τα αιτήματα για την αναγνώριση της συμβολής των γυναικών στην εθνική υπόθεση του αγώνα, κι έτσι προωθείται η προβληματική των γυναικών ως νεοτερικών ιστορικών υποκειμένων της εποχής τους. Όμως, ταυτόχρονα, το έργο δεν αναπτύσσει ολοκληρωμένα τις πολλαπλές όψεις των γυναικείων ζητημάτων της εποχής, ούτε προχωρεί σε ευρύτερα ζητήματα κοινωνικής κριτικής.[65]

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η γυναικεία φωνή και η ιδεολογική και πολιτικοκοινωνική θέση της ίδιας της Καΐρη ως εκπροσώπου των ιδεών του Ελληνικού Διαφωτισμού, στρατευμένης στο εθνικό ζήτημα της ανεξαρτησίας του έθνους –όπως εκπορεύεται από το συνολικότερο έργο της– εκφράζεται εμμέσως και από τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου Νικήρατο και Λυσίμαχο, και την πολιτική και πατριωτική ρητορική τους.[66] Συνολικά, το έργο των λογίων γυναικών του τέλους του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου αποτελείται κατά κανόνα από μεταφράσεις ηθικοπλαστικού και διδακτικού χαρακτήρα σύμφωνα με τις αρχές του Διαφωτισμού, ή περιορίζεται στα πιο ιδιωτικά, υποκειμενικά είδη λογοτεχνικού λόγου με αυτοβιογραφικά στοιχεία, τα οποία καλλιέργησαν οι γυναίκες τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη.[67] Ωστόσο, στην περίπτωση του *Νικήρατου* διαφαίνεται ξεκάθαρα η στράτευση της Καΐρη στο ζήτημα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα και η εμβάθυνσή της στα σύνθετα ιστορικά εσωτερικά ζητήματα και τα διπλωματικά πλαίσια του ελληνικού ζητήματος. Το μοναδικό αυτό δραματικό έργο της Καΐρη ξεπερνά τα όρια του ιδιωτικού και ανοίγει έτσι πιο άμεσα τον δρόμο για τη σύσταση του γυναικείου λόγου στη δημόσια σφαίρα,

[59] Πούχνερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, σ. 161 και 689.

[60] Βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 150-160.

[61] Βλ. σχετικά Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 161-166.

[62] Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 232.

[63] Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 248.

[64] Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 166.

[65] Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού...».

[66] Βλ. Πούχνερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, σ. 188-189, 192κε., 209κε.

[67] Πολυκανδριώτη, «Η αυτοβιογραφία...», σ. 59-60.

εκπροσωπώντας έναν ορίζοντα προσδοκιών αναβάθμισης της συμβολής της γυναίκας στην κοινωνία και της πολυμορφικότερης εκπροσώπησής της ως έμφυλο νεοτερικό υποκείμενο.

Προσεγγίζοντας τη διάπλαση των γυναικείων προσώπων στον *Νικήρατο* εντοπίζουμε αρκετές παραλληλίες με ορισμένες θεματολογικές-εικονογραφικές κατηγοριοποιήσεις των κυρίαρχων αναπαραστατικών συμβάσεων του 19ου αιώνα. Κατ' αρχάς, θα επισημάνουμε τη συμβατή με τα πρότυπα της κλασικίζουσας δραματουργίας μειλίχια και ηθική διαγραφή του χαρακτήρα της Κλεονίκης[68] και τη ρομαντική σύσταση της επιχειρούμενης αυτοχειρίας της,[69] ενώ τα «ρεαλιστικά» στοιχεία του έργου, εξαιτίας της έντασης του ίδιου του ιστορικού γεγονότος που πραγματεύεται, υπερνικούν τη «"ρομαντική" διάθεση της δραματουργού».[70] Στο σύνολό της, πάντως, η Κλεονίκη διαγράφεται με εσωτερικό δυναμισμό και θάρρος:

> είναι χαρακτήρας με βάθος και ποιότητα και έχει δραματικό ειδικό βάρος. Παρ' ότι είναι νέα και γυναίκα απολαμβάνει ιδιαίτερα προνόμια: συνομιλεί με τον ηγέτη πατέρα της, του εκφράζει επιφυλάξεις, παράπονα και επιθυμίες, κάνει προτάσεις, ηγείται της ομάδας των γυναικών -η οποία εμφανίζεται ως ενός είδους αρχαίος χορός»[71]

Όπως εκφράζεται μέσω του χαρακτήρα της Κλεονίκης, κυρίως προβάλλεται η θεματική της μαρτυρικής αυτοθυσίας χάριν της οραματικής ανασύστασης ενός ελεύθερου έθνους, η οποία ιεραρχείται υψηλότερα από τα παραδοσιακά ιδανικά της οικογένειας και της μητρικής φροντίδας. Κατά μια άποψη, μέσω του προσώπου της Κλεονίκης η Καΐρη «προσδιόρισε δραματουργικά τον εαυτό της και εξέφρασε δραματικά την πραγματική σχέση και τα αισθήματά της προς τον Θεόφιλο-Νικήρατο», την πατρική φιγούρα του μεγαλύτερου αδελφού της, η οποία ενδύεται και το ιστορικό σχήμα του Μεσολογγίτη μάρτυρα Χρήστου Καψάλη.[72]

Η Κλεονίκη εμφανίζεται ως κεντρικό πρόσωπο του δράματος και ως κορυφαία του πλήθους των γυναικών και των παιδιών, το οποίο κατονομάζεται από τη συγγραφέα ως Χορός. Η συλλογική παρουσία των γυναικών με τα παιδιά τους συστήνει ένα χορικό λυρικό σύνολο που πρωτοεμφανίζεται στο τέλος της Α' πράξης (σκηνή Θ'), όταν αναπτερώνεται η ελπίδα ότι τα ελληνικά πλοιάρια θα σπάσουν τον κλοιό της πολιορκίας για να φέρουν τροφές. Ως «κορυφαία του χορού η Κλεονίκη παρακινεί τον χορό να προσευχηθεί. Οι γυναίκες και τα παιδιά, ως δυο "ημιχόρια", προσεύχονται εναλλάξ [...], ενώ διαδηλώνουν "[...] Ας αποθάνωμεν όλαι ελεύθεραι[...]". Τέλος όλες μαζί ψάλλουν τον "προς τας ελληνίδας ύμνον"».[73] Πρόκειται για μια σημαντική «ποιητική προσπάθεια της Ευανθίας να εξυμνήσει τη γυναίκα και την προσφορά της στον Αγώνα».[74] Στη συνέχεια όμως, όπως επισημαίνει η Στιβανάκη, το εγχείρημα της ανάδειξης της συλλογικής παρουσίας των γυναικών στον *Νικήρατο* δυστυχώς μένει ανολοκλήρωτο, καθώς «οι γυναίκες επανεμφανίζονται ως σύνολο "έμπροσθεν του ναού" μόνο περί το τέλος της Β' πράξης (σκηνή Ζ'-Η') και χαιρετούν την "φίλη πατρίδα",

---

[68] Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος*...», σ. 264: «...επιδεικνύει απόλυτο σεβασμό και άμετρο θαυμασμό προς στον Νικήρατο. Διακρίνεται από αιδημοσύνη, γλυκύ συγκροτημένο και χαριτωμένο λόγο σε όλες της τις εκδηλώσεις και τρυφερή φροντίδα προς τον ανήλικο αδελφό της, Χαριγένη» –ο οποίος εμφανίζεται σε δύο σκηνές κρατημένος από το χέρι ή στην αγκαλιά της αδελφής του.

[69] Στη Β΄ πράξη, Θ΄ σκηνή (στ. 335 κε.), η Κλεονίκη επιχειρεί να αυτοχειριασθεί με ένα ξίφος κρυμμένο στα ρούχα της ως διαμαρτυρία για την απόφαση του Νικήρατου να μην αφήσει τα παιδιά του να μείνουν μαζί του και να μοιραστούν το πεπρωμένο του.

[70] Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος*...», σ. 274.

[71] Στιβανάκη, *ό.π.*, σ. 264.

[72] Στιβανάκη, *ό.π.*

[73] Στιβανάκη, *ό.π.*, σ. 265.

[74] Πούχνερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, σ. 203.

λίγο πριν πορευθούν προς την έξοδο».[75] Επιπλέον, «στην ρυθμικά γοργή Γ΄ πράξη του δράματος, οι γυναίκες δεν εμφανίζονται καθόλου».[76]

Ως προς τον συγκεκριμένο θεματολογικό-εικονογραφικό πυρήνα της εποποιίας των γυναικών στο Μεσολόγγι, θα επισημάνουμε ότι συνολικά στον *Νικήρατο* απουσιάζουν οι συγκεκριμένες αναφορές στον ένοπλο αγώνα των γυναικών του Μεσολογγίου, φαινόμενο που ξεπερνά τις συμβατικές έμφυλες διακρίσεις της εποχής του. Αντίθετα, κοινά στοιχεία εντοπίζονται ως προς τη διαγραφή του Χορού των γυναικόπαιδων, ως ένα ανθρώπινο κοπάδι, ριγμένο στον ρου της ιστορίας του αγώνα του έθνους. Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει παράλληλα να επισημανθεί ότι ο *Νικήρατος* γράφτηκε πολύ κοντά στα γεγονότα της εποχής του, ενώ οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις των γυναικών στ' άρματα είναι στην πλειονότητά τους αρκετά μεταγενέστερες. Συμπερασματικά, στον *Νικήρατο* συναρμόζονται ποικίλες αναπαραστάσεις και θέσεις της γυναίκας: η μαχητική εξεγερμένη Ελληνίδα που αυτοθυσιάζεται, η συλλογική παρουσία των μαρτυρικών γυναικόπαιδων του έθνους, το ομιλούν πρόσωπο της συγγραφέως Καΐρη για ζητήματα του έθνους, όπως παρουσιάζεται διαθλασμένο σε ανδρικά και γυναικεία πρόσωπα του έργου. Αν και η συγγραφέας δεν μας παρέχει ευθέως κάποια απεικόνιση της ένοπλης μαχόμενης γυναίκας στο Μεσολόγγι, ο *Νικήρατος* προσωποποιεί και διευρύνει τις γυναικείες αναπαραστάσεις σε σχέση με τα αντίστοιχα ζωγραφικά έργα με τη θεματολογία του ηρωικού ολοκαυτώματος, καθώς το γυναικείο υποκείμενο αναπαρίσταται τόσο ως συλλογικό, αλλά και ως εξατομικευμένο. Στο δραματουργικό επίπεδο, η γυναίκα αυτοπροσδιορίζεται αγωνιστικά ως ιστορικά καθορισμένο υποκείμενο, ακόμη κι αν η θέση αυτή ισοδυναμεί με αυτοθυσία και αυτόβουλο θάνατο, καθώς απορρίπτεται ο ετεροπροσδιορισμός της επιβίωσης με βάση τα συμβατικά έμφυλα κοινωνικά ιδεώδη.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Ως τόπος γεωγραφικής, όσο και συμβολικής επικράτειας, η πόλη του Μεσολογγίου έχει ίσως ταυτιστεί περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ελληνική πόλη με τον Εθνοαπελευθερωτικό Αγώνα του 1821. Η εποποιία στο Μεσολόγγι πρωταγωνιστεί και στις αναπαραστάσεις του Αγώνα, που αποκτούν τη μεγαλύτερη δυνατή εμβέλεια στους φιλελληνικούς ευρωπαϊκούς και διεθνείς κύκλους. Οι σχετικές εικαστικές και δραματουργικές αναπαραστάσεις των γυναικών εν πολέμω, που εμπνέονται από τις ιστορικές μαρτυρίες των μαχόμενων γυναικών, αποδίδουν μια διευρυμένη παρουσία των γυναικών, τόσο ως συχνότητα παρουσίας όσο και ως τυπολογία αναπαραστάσεων, ενώ αποτελούν σημαντικά τεκμήρια της διευρυμένης συμβολής των γυναικών στην Ελληνική Επανάσταση. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε ότι συχνά ο «ρομαντικός και εξιδανικευμένος τρόπος αναπαράστασής τους [...] συσκοτίζει παρά διαλευκαίνει τον ρόλο τους».[77] Παράλληλα, όπως αποτυπώνεται στα εικαστικά και τα δραματικά έργα με τον συγκεκριμένο θεματικό πυρήνα, η δράση των γυναικών για την απελευθέρωση του έθνους αποτελεί μια αγωνιστική θέση που σε πολλές περιπτώσεις υπερβαίνει τους κατά φύλα διαχωρισμούς. Δεν απαντά μόνο το δίπολο «σκλάβα για το χαρέμι» ή «ατρόμητη πολεμίστρια»,[78] αλλά και πλήθος ενδιάμεσων κατηγοριών που τοποθετούν τις γυναίκες στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής τους, τις απεικονίζουν να συμμετέχουν ως μέλη της κοινότητάς τους σε σημαντικές ιστορικές στιγμές του έθνους, και σε ορισμένες περιπτώσεις τους αποδίδουν σημαντικό και μαχητικό ρόλο.

Αν και αισθητά περιορισμένες αριθμητικά, οι εξαιρετικά δυναμικές αναπαραστάσεις γυναικών που πολεμούν ζωσμένες με άρματα στο πεδίο της μάχης, βγάζουν τις γυναίκες από την αφάνεια του ιδιωτικού βίου και τις εντάσσουν στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους, φέρνοντάς τες στο επίκεντρο ιστορικών εξελίξεων που ξεπερνούσαν τα κοινωνικά όρια του φύλου τους. Οι γυναίκες

[75] Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος*...», σ. 266.

[76] Στιβανάκη, *ό.π.*

[77] Angelomati στο Εγγλέζου, «Η ρητορική του φύλου...», σ. 8.

[78] Βλ. Mitsi – Despotopoulou, «Real and Imagined Greek Women...».

απεικονίζονται στην περίπτωση αυτή ως ενεργά και ισχυρά ιστορικά υποκείμενα, διεκδικώντας μια θέση στο πεδίο της ιστορίας και ως μαχήτριες στο πεδίο του πολέμου –μια θέση εν δυνάμει πιο επανορθωτική στην κοινωνική ασυμμετρία των φύλων. Οι αναπαραστάσεις αυτές φαίνεται βέβαια εν τέλει να λειτούργησαν περισσότερο ως προς την ενίσχυση του φαντασιακού εθνικού προτάγματος στοχεύντας στην κινητοποίηση των απανταχού φιλελλήνων, αλλά και των τοπικών κοινοτήτων για την υποστήριξη της δυσβάσταχτης συνθήκης του εθνοαπελευθερωτικού αγώνα, ενώ δεν βρήκαν άμεσο αντίκτυπο ως προς την αναβάθμιση του ρόλου των ίδιων των Ελληνίδων στο νέο ελληνικό κράτος και δεν οδήγησαν σε απόκτηση μεγαλύτερης κοινωνικής ή πολιτικής ισχύος. Κατά τη Λάζου, η κοινωνική περιθωριοποίηση, ο αποκλεισμός των γυναικών από τα πολιτικά δικαιώματα και τη μόρφωση που ίσχυε κατά την οθωμανική περίοδο συνεχίστηκε και στο νέο ελληνικό κράτος.[79]

Πάραυτα, τα καλλιτεχνικά έργα –εικαστικά και δραματικά– που εμπνέονται από τις ιστορικές μαρτυρίες για τις μαχόμενες γυναίκες στο Μεσολόγγι συστήνουν μια πρωτοφανή συνθήκη ισοτιμίας ως προς τις αναπαραστάσεις των δύο φύλων κατά τη συμμετοχή τους στον αγώνα του έθνους. Στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία οι επιτελέσεις των έμφυλων υποκειμένων και των έμφυλων ρόλων κατά Butler αποτελούν μια θεμελιακή συνθήκη κοινωνικής κατασκευής των έμφυλων ταυτοτήτων.[80] Κατά τον Πεφάνη, «όταν το κοινωνικό φύλο μπορεί να κατανοηθεί ως μυθοπλαστική οντολογία, στο προσκήνιο δεν έρχεται μόνο η ιδέα της παράστασης, αλλά και η ιδέα μιας εν εξελίξει ουτοπίας [...]. Αλλά αυτό δεν είναι λίγο: αν το θέατρο δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, τουλάχιστον μπορεί να αλλάξει τις συνειδήσεις και τις συμπεριφορές των ανθρώπων που θα μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο».[81] Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, οι πολιτισμικές αυτές επιτελεστικές αναπαραστάσεις των Ελληνίδων εκτός των προκαθορισμένων κοινωνικών τους ρόλων έκαναν τις γυναίκες ορατές μέσα σε κρίσιμες ιστορικές στιγμές της νεότερης Ελλάδας και τις ανέδειξαν ως κοινωνικά και ιστορικά υποκείμενα. Οι αναπαραστάσεις αυτές, υπερβαίνοντας τους έμφυλους κοινωνικούς και πολιτικούς αποκλεισμούς, μας προσφέρουν δείγματα θετικών και ενεργητικών αναπαραστάσεων των γυναικών ως δυναμικό μέρος της κοινότητάς τους· μπορούν να εννοηθούν ως μια ηχηρή εξαίρεση στο κανονιστικό πλαίσιο των συμβάσεων της τέχνης του 19ου αιώνα, αλλά και ως ένα σημαντικό προοίμιο στη μετέπειτα συνειδητή ιδεολογική και συστηματική χειραφετησιακή ανάδειξη των γυναικείων θέσεων στη νεοελληνική τέχνη, το θέατρο, και την κοινωνία.

[79] Λάζου, «Οι γυναίκες αδύναμοι κρίκοι...»: «Στο Σύνταγμα του 1864 οι γυναίκες χαρακτηρίστηκαν ως ως μη-ενεργοί πολίτες. Οι λίγες γυναίκες, που τόλμησαν να υπερβούν τον ιδιωτικό τους ρόλο, έγιναν αποδεκτές ως εξαιρέσεις. [...] Έπρεπε όμως να περάσουν 131 χρόνια, ως το 1952, για να λάβουν καθολικό δικαίωμα ψήφου και 160 χρόνια για πλήρη νομική ισότητα. Η ιστορία συνέχισε να κυριαρχείται από ανδρικές μορφές, ιδέες και πράξεις».

[80] Βλ. J. Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου. Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006, σ. 381-407· Γ. Πεφάνης, «Παραστάσεις της έμφυλης ετερότητας στο Θέατρο. Υποκείμενα, Ταυτότητες και ρόλοι», *Παράβασις* 10 (2010), σ. 257-270.

[81] Πεφάνης, «Παραστάσεις της έμφυλης ετερότητας...», σ. 262.

Εικόνα 1. Eugène Delacroix, *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολλογγίου* (1826), Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

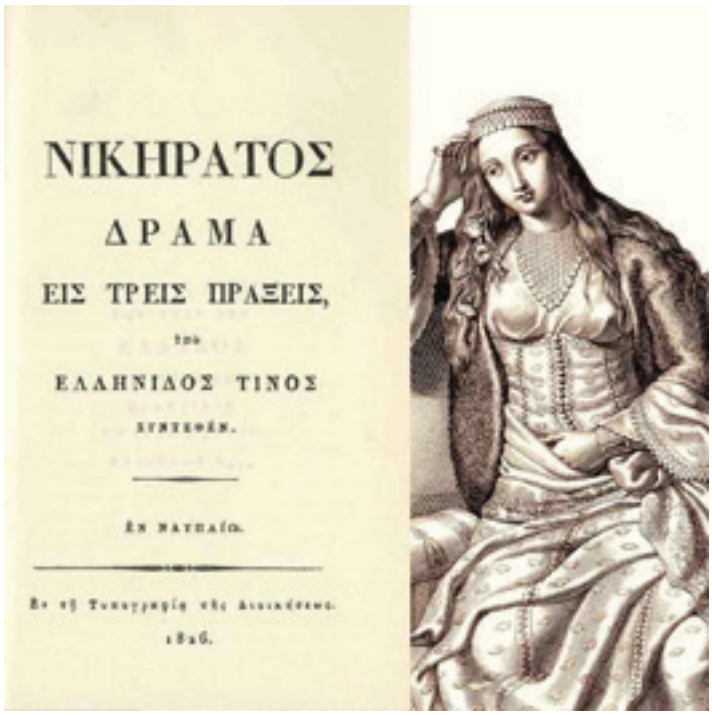
Εικόνα 2. François-Émile de Lansac, *Επεισόδιο από την πολιορκία του Μεσολογγίου (Η Αυτοθυσία)* (1827), Δημοτική Πινακοθήκη Μεσολογγίου

Εικόνα 3. Louis Benjamin Devouges, *Ο όρκος των Μεσολογγιτών* (1828), Από τη συλλογή του Αντώνη Μπενάκη, Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 4. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η Θυσία του Χρήστου Καψάλη* (1851-1863), Εθνική Πινακοθήκη-Παράρτημα Ναυπλίου

Εικόνα 5. Pietro Narducci, *Μεσολογγίτισσα μητέρα με το παιδί της* (1837)

Εικόνα 6. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η έξοδος του Μεσολογγίου* (1853), Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικόνα 7. Το εξώφυλλο της πρώτης έντυπης έκδοσης του *Νικήρατου* της Ευανθίας Καΐρη, Τυπογραφία της Διοικήσεως, Ναύπλιο 1826, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

Οι γυναίκες ως φορείς της εθνικής ιδέας στο έργο του Γεράσιμου Βώκου

Θεοδώρα Κοντογεώργη
cptheodora@gmail.com

Abstract

This study focuses on the theatrical works by Gerassimos Vokos, who creatively deployed History and recast it in drama and literature. In his plays *The Occupation*, *The '21*, *The Great Idea* (1909), people and events of the Revolution are mentioned and dramatized, among which the female forms of Queen Amalia, Mando Mavrogenous, Princess Mourouzi and of others, less famous women, are dominant.

In these works, the women emerge, predominantly, as the catalysts of the maturation of the liberation idea, as the operators of both revolutionary ideas and the ethnic idea and as connecting links between the present and the historical past. Thus, they burst forth as powerful and autonomous identities, who –despite the stereotypical gender representation– are called to assume the responsibility of the exaltation of the national morale, by taking on the role of a warrior, of an idealist herald, of a national guardian, a benefactor, a conveyor of tradition and the glorious Hellenic past.

Ο Γεράσιμος Βώκος υπήρξε προσωπικότητα πολυδιάστατη, με ποικίλες ανησυχίες και πνευματικές δραστηριότητες, άνθρωπος ταξιδεμένος και με «πλάνητα βίο»[1] γενικότερα. Υπηρέτησε πολλά είδη λόγου, την αρθρογραφία, την κριτική, το φιλοσοφικό δοκίμιο, την αισθητική μελέτη, την πεζογραφία, το θέατρο. Το λογοτεχνικό έργο του, πάντως, είναι σχετικά περιορισμένο και κινείται ανάμεσα στο χρονογράφημα, το μυθιστόρημα και το διήγημα, με γλωσσικό όργανο αρχικά την απλή καθαρεύουσα και αργότερα τη δημοτική.

Το 1909 εξέδωσε τα λαϊκά ιστορικά δράματα *Η Κατοχή*, *Το Εικοσιένα*, *Η Μεγάλη Ιδέα* και *Κυρά Βασιλική*. Το θεατρικό, μάλιστα, *Η Κατοχή* αποτελεί δραματοποιημένη διασκευή ομώνυμου μυθιστορήματός του (*Κατοχή. Ιστορικόν μυθιστόρημα*, 1905), ίσως του πιο αξιομνημόνευτου από τα αφηγηματικά έργα του συγγραφέα.

Η προσέγγιση στο έργο του Βώκου καταδεικνύει την προτίμησή του στο δραματικό ύφος, ακόμη και στα διηγήματά του, όπου σύμφωνα με τον Γαραντούδη «ολισθαίνει προς τη δραματοποίηση».[2] Πάντως, τόσο ο Παναγιωτόπουλος όσο και ο Στεργιόπουλος συμφωνούν στο ότι –ιδιαιτέρως– το ιστορικό μυθιστόρημα[3] *Κατοχή* είναι ξεχωριστό για την εποχή του και διακρίνεται για την ιστορική γνώση που ενσωματώνει από μιαν εξίσου δραματική εποχή.[4]

Στην τριλογία *Η Κατοχή*, *Το Εικοσιένα*, *Η Μεγάλη Ιδέα* δραματοποιείται ο καταγωγικός εθνικός μύθος της Ελληνικής Επανάστασης ως συνέχισης των επιτευγμάτων των αρχαίων προγόνων. Βεβαίως, το ζήτημα του πολέμου απασχολεί εν πολλοίς τον συγγραφέα όχι μόνο ως πηγή ηρωικών κατορθωμάτων, αλλά και ως αιτία δεινών για τους απλούς ανθρώπους. Ωστόσο, τα εν λόγω κείμενα, κατά τον Γαραντούδη, έχουν μόνο ιστορικό ενδιαφέρον.[5] Αντίθετα, ο Νιρβάνας αναγνωρίζει στον Βώκο έμφυτη παρατήρηση και ζωντανές περιγραφές,[6] κάτι που σχετίζεται και με τη συστηματική ενασχόληση του συγγραφέα με τη ζωγραφική.

Μια μικρή μελέτη της θεματολογίας των λογοτεχνικών έργων του Βώκου δείχνει ότι ο συγγραφέας προσεγγίζει το γυναικείο φύλο με προβληματισμό και ευαισθησία για τη θέση του στην κοινωνία και την οικογένεια, ειδικά δε για τα στερεότυπα που επιβάλλει η αντίληψη της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Γι' αυτό δεν διστάζει να καταγγείλει την καταπίεση των γυναικών και την κοινωνική τους εκμετάλλευση. Έτσι, για παράδειγμα, στο διήγημα «Σείριος» προβάλλει, κατά τον Γαραντούδη, «το φεμινιστικό πρότυπο της αδέσμευτης, ανυποχώρητης και ευτυχισμένης, χάρη στη συνεπή τήρηση των ιδεών και των αρχών της, γυναίκας [και] [...] διαγράφει το βασικό θέμα των κατοπινών διηγημάτων του Βώκου».[7]

---

[1] Ευριπίδης Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος. Παρουσίαση – Ανθολόγηση», Γιάννης Δάλλας (επιμ.), *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Θ΄: *1900-1914*, Σοκόλη, Αθήνα 1997, σ. 76-109, όπου και εκτενής βιβλιογραφία. Για τον βίο και το έργο του Γ. Βώκου, βλ. επίσης Ευάγγελος Ι. Τζάνος, *Γεράσιμος Βώκος. Η ζωή και το έργο του. Η βιβλιογραφία του (1886-2020)*, Παρασκήνιο, Αθήνα 2021. Για τη γενιά λογοτεχνών 1890-1910 και ειδικότερα για το έργο και τις αισθητικές θέσεις του Βώκου, όπως προωθούνταν μέσω του *Περιοδικού μας*, το οποίο ο Βώκος εξέδιδε μαζί με τους Παύλο Νιρβάνα και Κωστή Παλαμά, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005.

[2] Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος», σ. 85.

[3] Σχετικά με τον ορισμό του ιστορικού μυθιστορήματος, βλ. Σοφία Ντενίση, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott 1830-1880*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 92-95.

[4] Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Εισαγωγή», Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Το ιστορικόν μυθιστόρημα*, Βασική Βιβλιοθήκη «Αετού», αρ. 17, Ζαχαρόπουλος, Αθήναι 1955, σ. λα΄· Κώστας Στεργιόπουλος, λήμμα «Βώκος, Γεράσιμος», *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τ. 15, Πάπυρος, Αθήνα 1985, σ. 409.

[5] Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος, σ. 85.

[6] Παύλος Νιρβάνας, «Γεράσιμος Βώκος», *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, Εστία, Αθήνα χ.χ. [1929], σ. 51.

[7] Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος», σ. 82-83.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα μελέτη έχουν οι γυναικείες μορφές που πρωταγωνιστούν στα θεατρικά έργα του συγγραφέα, επιφανείς ή άσημες, οι οποίες συμμετέχουν ποικιλοτρόπως στον Αγώνα: η βασίλισσα Αμαλία, η Μαντώ Μαυρογένους, η Πριγκίπισσα Μουρούζη και άλλες, άγνωστες, όπως η χωριατοπούλα Αρετή και ο χορός των γυναικών που την ακολουθεί.

Η εθνική ιδέα και ο ρόλος της γραφής

Η θεατρική τριλογία που εξετάζουμε ανήκει σε ένα σύνολο κειμένων που ιχνηλατούν, διαμορφώνουν και προβάλλουν τον εθνικό μας μύθο, μέσα από επεισόδια και πρόσωπα που διατρανώνουν την εθνική ταυτότητα και υπερηφάνεια. Το θεατρικό *Η Κατοχή* (όπως και το ομώνυμο μυθιστόρημα) παρουσιάζει τον αναβρασμό πριν από τα ελληνικά επαναστατικά κινήματα στην Ήπειρο και στη Θεσσαλία, την κατάπνιξη των εξεγέρσεων από τις τουρκικές δυνάμεις, την πίεση της ξένης διπλωματίας για παραίτηση από αλυτρωτικές διεκδικήσεις της ελληνικής πλευράς, την άρνηση των βασιλέων. Το έργο *Το Εικοσιένα* αναπαριστά ένα από τα πολλά ανάλογα επεισόδια ηρωισμού κατά την προετοιμασία και την εξέλιξη του Αγώνα: τη σύλληψη του Μουρούζη –διερμηνέα της Υψηλής Πύλης– και της οικογένειάς του στη συνέχεια, την κατασκοπεία εις βάρος στελεχών της Φιλικής Εταιρείας, τη θανάτωση επιφανών Ελλήνων από τους εχθρούς, τη συμμετοχή της Μαντώς Μαυρογένους στη μάχη του Δραγατσανίου, τέλος την ελευθερωμένη υπό όρους Ελλάδα. Το έργο *Η Μεγάλη Ιδέα* προβάλλει σκηνές νικητήριας μάχης εναντίον των εχθρών στην ελληνική μεθόριο, όπου ο «Έλληνας Λυτρωτής» με τον λόχο του προσπαθεί να απελευθερώσει μιαν επαρχία του αλύτρωτου Ελληνισμού.

Σε αυτά τα ιστορικού περιεχομένου έργα, ο πυρήνας της αφήγησης και της δράσης συνοδεύεται από την προσπάθεια συνεχούς διασύνδεσης του αγωνιστικού παρόντος με το κληρονομημένο ένδοξο παρελθόν, κάτι που επιτυγχάνεται μέσω του σκηνικού και των λόγων των ηρώων/ηρωίδων έτσι ώστε διαρκώς να αναβιώνει ο κόσμος που εξέλειψε. Μέσα σε κλίμα πατριωτικής έπαρσης και αλυτρωτικών ονείρων, τα κείμενα αυτά ευθυγραμμίζονται με την εθνική επιδίωξη για να στηρίξουν την αρχαιοπρεπή παρουσία του ελληνικού βασιλείου στους εσωτερικούς και διεθνείς πολιτικο/κοινωνικούς κύκλους.[8] Αυτό, βεβαίως, δεν αποτελεί ασυνήθιστη συγγραφική επιλογή, και μάλιστα από την εποχή του Όθωνα υιοθετείται η προβολή των αρχαίων επιτευγμάτων του ελληνικού λαού, και η αρχαιολατρία εν γένει, ως αρωγός στην ενίσχυση της θέσης του νεότευκτου κράτους στο ευρωπαϊκό στερέωμα.[9]

Στο πλαίσιο αυτό, τα θεατρικά έργα, όπως και τα λογοτεχνικά ή άλλα προϊόντα του πνεύματος, συνιστούν –κατά τους θεωρητικούς– πεδίο παραγωγής και διάχυσης μιας (συχνά) κυρίαρχης εθνικής ιδεολογίας μέσω του λόγου και της επιτελεστικότητας των ηρώων τους. Συγκεκριμένα, όπως έχει δείξει η Τζούμα, η λογοτεχνία και η δραματουργία είναι μορφές τέχνης που, μυθοποιώντας σημαντικές ιστορικές στιγμές μέσα από τη δράση των πρωταγωνιστών τους, συμβάλλουν αφενός στη διαμόρφωση της έννοιας του έθνους ως συνόλου κοινών χαρακτηριστικών και αναφορών,

[8] Σημειώνεται ότι τα έργα αυτά γράφονται σε μια περίοδο που η πτώχευση του 1893, αρχικά, και η ατιμωτική ήττα του 1897, στη συνέχεια, καταρράκωσαν ανεπανόρθωτα το γόητρο της χώρας και την εθνική υπερηφάνεια των Ελλήνων, ενώ η μακράς διαρκείας παρέμβαση των μεγάλων δυνάμεων στην κρατική οικονομία συνδυάστηκε με μιαν εμφανή λαϊκή δυσπιστία απέναντι στην Αυλή και τους παράγοντες της πολιτικής. Την ίδια περίοδο, ωστόσο, το θέατρο ανακάμπτει μέσα από ανανεωτικές προσπάθειες, όπως του Χρηστομάνου και της «Νέας Σκηνής» του (όπου και ανέβηκε το θεατρικό έργο Η *Κατοχή* του Βώκου) που φιλοξένησε νέους ηθοποιούς και δραματουργούς.

[9] Εξάλλου, τα εξεταζόμενα θεατρικά έργα αναφέρονται σε μιαν ιστορική φάση όπου τα εθνικά κράτη διανύουν περιόδους κρίσης, έτσι που –κατά τη διατύπωση του Λιάκου, «η ιστορία μπαίνει δυναμικά στο truth game, το οποίο είναι η άλλη όψη του power game που χαρακτηρίζει [...] το ανταγωνιστικό σύστημα. Τα εθνικά κράτη πρέπει να εγκαθιδρύσουν το καθένα την αλήθεια τους τόσο στις αμφισβητούμενες περιοχές όσο και στη συνείδηση των υπηκόων τους»: πρβλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Πόλις, Αθήνα 2014 ([1]2007), σ. 88.

αφετέρου στην κατασκευή της κυρίαρχης ιδεολογίας.[10] Πράγματι, αυτά τα στοιχεία, ενυπάρχοντα στα θεατρικά κείμενα, όπως και σε πλήθος πνευματικών προϊόντων της μετεπαναστατικής εποχής, τεκμηριώνουν και συντηρούν τη συνοχή και τη συνέχεια σε συλλογικό/εθνικό επίπεδο, αποκαθιστώντας παράλληλα την αλωμένη εθνική αυτοεκτίμηση.

Πρόσωπα και ρόλοι

Ο Παναγιωτόπουλος αναγνωρίζει στον Βώκο τη γνώση και την ικανότητα να στήνει πρόσωπα και να εικονίζει καταστάσεις.[11] Και ο Στεργιόπουλος συμφωνεί ότι ο συγγραφέας «καταφέρνει να σκιαγραφήσει μερικά πρόσωπα»[12] που δρουν σε μια περίοδο κρίσιμη για το νεοσύστατο ελληνικό κράτος, την εποχή του Κριμαϊκού Πολέμου και των διπλωματικών διεκδικήσεων. Ο Γαραντούδης παρατηρεί ότι στο έργο *Η Κατοχή* «[τ]α ιστορικά γεγονότα θεωρούνται από την πλευρά των επίσημων φορέων τους, καθώς ο συγγραφέας αναθέτει το[ν] λόγο στα ίδια τα κορυφαία ιστορικά πρόσωπα (π.χ. τον Όθωνα, την Αμαλία, τους υπουργούς, τους ξένους πρέσβεις)», ενώ σημειώνει την «ολοφάνερη [...] πρόθεση του προφανώς φιλοβασιλικού Βώκου να αναδείξει τους βασιλείς Όθωνα και Αμαλία σε αγνούς πατριώτες, που πέφτουν θύματα της φατριαστικής ελληνικής πολιτικής νοοτροπίας».[13] Γι' αυτό και θεωρεί ότι ο Βώκος μεροληπτεί στο θέμα της απόδοσης ευθυνών, προσπαθώντας «να καταδείξει ως πηγή των ελληνικών δεινών την παρεμβατική πολιτική των μεγάλων δυνάμεων».[14]

Οι παρατηρήσεις αυτές, όμως, δεν ισχύουν για τα δύο επόμενα έργα της τριλογίας (*Το Εικοσιένα*, *Η Μεγάλη Ιδέα*), όπου οι ήρωες/ηρωίδες τοποθετούνται αφενός στον χώρο της πεφωτισμένης αριστοκρατίας και των Φιλικών, αφετέρου στον χώρο της ελληνικής υπαίθρου και των απλοϊκών ανθρώπων της. Όπως θα διαπιστώσουμε εν προόδω, η τριλογία αυτή σκοπό έχει, κατά τη γνώμη μου, να εισέλθει σε όλους τους χώρους εκδήλωσης της επαναστατικής δράσης και των εκφραστών της και με τον τρόπο αυτόν να συμπεριλάβει και να προσεγγίσει όλους τους κοινωνικούς εταίρους που συνέβαλαν στην επιτυχία της Επανάστασης. Γι' αυτό και τα τρία θεατρικά πρέπει να ερμηνευτούν ως ενιαίο έργο σε τρεις πράξεις και όχι ως μονάδες αποσπασμένες από τα υπόλοιπα.

Ειδικότερα, η παρατήρηση των προσώπων, κυρίως των γυναικείων, μέσα στα εν λόγω έργα, θα αναδείξει το γεγονός ότι, πέρα από την όποια προθετικότητα, οι γυναίκες αναπαριστώνται και αναδεικνύονται, σε μεγάλο βαθμό, ως καταλύτες της ωρίμανσης της ιδέας της απελευθέρωσης, ως φορείς των επαναστατικών ιδεών και της εθνικής ιδέας και ως συνεκτικοί/συνδετικοί κρίκοι μεταξύ παρόντος και ιστορικού παρελθόντος. Μάλιστα, όπως θα δούμε, προβάλλονται ως δυναμικές και αυτόνομες ταυτότητες, που καλούνται να αναλάβουν την ανάταση του εθνικού φρονήματος διαδραματίζοντας ρόλο μαχητή, ιδεολόγου κήρυκα, εθνοφύλακα, ευεργέτη, φορέα της παράδοσης και του ένδοξου ελληνικού παρελθόντος.

---

[10] Άννα Τζούμα, *Εκατό χρόνια νοσταλγίας. Το αυτοβιογραφικό αφήγημα Έθνος*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 89-90. Σύμφωνα με την ερευνήτρια, το έθνος συνιστά ένα «αυτοβιογραφικό αφήγημα» που «κατασκευάζει τις πολιτισμικές του ρίζες προκειμένου να αναδείξει την παλαιότητα και τη συνέχειά του», προκύπτει δε από έναν «προϋπάρχοντα ιστορικά κληρονομημένο πολιτισμικό πλούτο», μέσω του οποίου υποστασιοποιείται, μνημονεύεται και καθίσταται παρόν το εθνοτικό παρελθόν: *ό.π.*, σ. 28. Παρόμοια και ο Beaton εξετάζει τον τρόπο που μέσα από τα λογοτεχνικά έργα διαμορφώνεται η ιδέα του έθνους, εξηγώντας ειδικότερα τους μηχανισμούς αναζήτησης ενός «εθνικού έπους» στα τέλη του 19ου ως τις αρχές του 20ού αιώνα: βλ Roderick Beaton, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2015, σ. 325-337.

[11] Παναγιωτόπουλος, «Εισαγωγή», σ. λα΄.

[12] Στεργιόπουλος, «Βώκος», σ. 409.

[13] Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος», σ. 82.

[14] Γαραντούδης, *ό.π.*

Στο έργο *Η Κατοχή* κύριες μορφές είναι ο βασιλιάς Όθων και η βασίλισσα Αμαλία. Πρώτος ο βασιλιάς εμφανίζεται ως «ατρόμητο παλληκάρι» (σ.11)[15] που συναινεί στη συνέχιση του Αγώνα και στο σχέδιο του αλυτρωτισμού υπέρ της Ηπείρου και της Θεσσαλίας. Δεν υποκύπτει στους διπλωματικούς εκβιασμούς, αλλά ως πατριώτης και αδέσμευτος διατηρεί άσβεστη αγάπη για την Ελλάδα και την ελευθερία. Εικονοποιείται στις προσδοκίες των υπηκόων του ως έφιππος σε άσπρο άλογο, «σαν εσπερινό όνειρο δευτέρας παρουσίας» (σ. 5), που οδηγεί την Ελλάδα στην ελευθερία και την αναγέννηση.

Με αυτά τα χαρακτηριστικά, ο Όθων ως πρότυπος ρόλος προοιωνίζεται μιαν ανάλογη προσωπικότητα και συμπεριφορά της βασιλίσσης απέναντι στο εθνικό ζήτημα. Η Αμαλία εγκαθιδρύεται δυναμικά στη Β΄ πράξη του έργου και αναδεικνύεται ως η σιδηρά κυρία που επιβεβαιώνει τη θέση της στο στέμμα: με υψηλό φρόνημα και στόχους, ατρόμητη, ασυμβίβαστη, δυναμική, αποφασιστική, ανένδοτη. Ο Όθων την αντιμετωπίζει ισότιμα, εκτιμά και σέβεται τη γνώμη της, τη συμβουλεύεται και την τοποθετεί ως μέλος και στο υπουργικό συμβούλιο (σ. 31), παρακάμπτοντας έτσι οποιοδήποτε στερεότυπο. Η Αμαλία στηρίζει και ενισχύει τις πολιτικές επιλογές του βασιλιά και με την ευθυκρισία της δίνει λύσεις σε στιγμές διλήμματος. Γίνεται μέχρι και η φωνή της *δημοκρατικής αρχής* προτείνοντας τη δημόσια διαβούλευση των αποφάσεων για τα κρίσιμα εθνικά ζητήματα (σ. 33), όπως αυτό της επανάστασης στην Ήπειρο. Είναι οξυδερκής, κατανοεί τα πολιτικά παιχνίδια, διαγράφεται μάλιστα ως ο «εγκέφαλος» που έχει έτοιμο το σχέδιο δράσης (σ. 35). Εργάζεται προς όφελος της Ελλάδας και του λαού της και αισθάνεται υπερήφανη που τον εκπροσωπεί. Νιώθει Ελληνίδα: «Πόσον πρέπει να είμεθα υπερήφανοι! Εγώ νομίζω ότι ζω μίαν ανωτέραν ζωήν και μαζή [sic] μου ότι ολόκληρος η Ελλάς αναζή την παλαιάν της δόξαν» (σ. 37).

Στο έργο *Η Κατοχή* εμφανίζονται και άλλες γυναικείες μορφές (Κριεζή, Πλούσκωφ, Μαυρομιχάλη, Κολοκοτρώνη), όμως υποδεέστερες και με ελάχιστη λεκτική παρουσία. Οι κυρίες της τιμής συμμερίζονται σαφώς τις απόψεις της βασιλίσσης, αφήνουν όμως χώρο για να αναδειχθεί και να ακουστεί η δική της μορφή και φωνή. Με σύνθημα «φωτιά, παντού φωτιά» (σ. 29) η Αμαλία δίνει το έναυσμα του αγώνα. Γίνεται ο εκφραστής της εθνικής υπερηφάνειας (σ. 37), αναβιώνει με τους λόγους της την παλιά δόξα της Ελλάδας, τονώνει το ηθικό φρόνημα των στρατιωτών (σ. 39), τους παροτρύνει να πολεμήσουν γενναία.

Η ίδια ευχαρίστως θα θυσιαστεί για την Ελλάδα-πατρίδα-της και για τον λαό-της, έχοντας ως πρότυπο τη θυσία άλλων Ελληνίδων: «[τ]ο Σούλι και το Μεσολόγγι μας δίδουν το ιερόν αυτό παράδειγμα. Δεν θέλω να είμαι κατωτέρα καμμιάς από τας ηρωικάς γυναίκας που απέθαναν εκεί, θέλω να είμαι η πρώτη» (σ. 15). Και αλλού θα επαναλάβει: «η θέλησις ημών [...] δεν αναγνωρίζει δισταγμούς και αν πρόκειται να θυσιάσωμεν τα πάντα, [...] και αυτήν την ζωή μας» (σ. 29).

Έτσι, μέσω της ρητορικής των ιστορικών παραδειγμάτων και του κληρονομημένου ηρωικού βίου, μέσω δηλαδή των διαρκών συσχετισμών των σύγχρονών της Ελλήνων με τους μυθοποιημένους ήρωες της φυλής τους, η Αμαλία υπογραμμίζει και υπενθυμίζει και στους Ευρωπαίους –με τους οποίους συχνά διαλέγεται στο έργο– το χρέος τους προς τους πνευματικούς τους ευεργέτες και προγόνους.

Η αξιοποίηση του ένδοξου παρελθόντος επανέρχεται και στο θεατρικό έργο *Το Εικοσιένα*. Οι γυναικείες μορφές που πρωταγωνιστούν εδώ είναι η χήρα πριγκίπισσα Μουρούζη και η Μαντώ Μαυρογένους. Κόρες ή σύζυγοι και οι δύο ηρώων (σ. 57), αντιμετωπίζουν με περηφάνια και αξιοπρέπεια την απώλεια, ενώ ποθούν τη μάχη για την πατρίδα (σ. 53, 55). Πρόκειται για δυο μορφές που θυσιάζονται για τα ίδια ιδανικά (σ. 53-54).

Η πριγκίπισσα Μουρούζη ενσαρκώνει το πρότυπο της εγκαρτέρησης και της αξιοπρέπειας στην ανθρώπινη απώλεια, όπως οι αρχαίες Αθηναίες που όφειλαν να κρατούν τον θρήνο τους βουβό εντός του οίκου τους. Παρουσιάζεται ως η έμπνευση, η ενθάρρυνση και η παρηγοριά των Ελλήνων,

[15] Στο εξής, οι αριθμοί σελίδων εντός παρένθεσης αφορούν την κοινή σελιδοποίηση των τριών έργων στην έκδοση: Γεράσιμος Βώκος, *Θέατρον. Η Κατοχή. Το Εικοσιένα. Η Μεγάλη Ελλάδα*, χ.ό., Εν Αθήναις 1909.

γυναίκα σκεπτόμενη, αποφασιστική και γενναία (σ. 57). Η δική της μάχη αναπτύσσεται στα πεδία της διπλωματίας και των ξένων δυνάμεων. Είναι, κατά την κρίση της Μαντώς, «ο νους και η ιδέα» του Αγώνα (σ. 57), που μάχεται με τα πνευματικά της όπλα: «το αήττητον όπλον [της] είναι η ιδέα, [...] διά του καλάμου και του λόγου» (σ. 58).

Η Μαντώ, πάλι, κινείται πάντα συγκρινόμενη μεταξύ δύο γυναικείων προτύπων της αρχαιότητας, διαφορετικών μεταξύ τους: αφενός της Αντιγόνης αφετέρου μιας Αμαζόνας. Πότε Αντιγόνη (σ. 53, 57) που υπηρετεί το ηθικό χρέος των άγραφων θείων νόμων και της οικογένειας, κοντά στους γηραιούς γονείς και τα αδέλφια, πότε Αμαζόνα που μαίνεται πολεμώντας για την ελευθερία (σ. 63): «Ω! πριγκίπισσα εάν το επίσημον, το θείον καθήκον μιας Αντιγόνης δεν με εκράτει εδώ, θα ήθελα ως αμαζών να μάχωμαι [...]» (σ. 53). Και όταν οι γονείς έχουν πλέον πεθάνει, η Μαντώ νιώθει ελεύθερη να προσφερθεί στον Αγώνα, όπως το έχει προοικονομήσει (σ. 51):

> Τώρα είμαι ελευθέρα. Της Αντιγόνης το θλιβερόν χρέος έληξε, αλλοίμονον ίσως και άταφοι μείνουν οι άγιοί μου γονείς... Την σπάθην θα ζωσθώ και τους αδελφούς μου θα ανεύρω και τον γενναίον μου μνηστήρα. Τα ανταλλάξαμεν [...] τα στέφανα του γάμου και ιδανικόν αφιέρωμα εις τον Θεόν τα εδώκαμεν. [...] [Θ]α σύρωμεν τας ανυμεναίους και παρθενικάς υπάρξεις μας, εις το πυρ του πολέμου [...] και μόνον ως Έλληνες όχι πλέον δούλοι όχι πλέον σκλάβοι, ως ελεύθεροι εις πατρίδα ελευθέραν ωρκίσθημεν να ζήσωμεν, άλλως ο θάνατος θα ίδη του υμεναίου μας την ένωσιν (σ. 57-58).

Αυτή η διπλή επιτελεστικότητα της Μαντώς, της Αντιγόνης και της Αμαζόνας προβάλλεται σε δύο πράξεις του έργου. Η Μαντώ περνά από την οικία του πατέρα, έναν χώρο που αρμόζει σε κάθε γυναίκα της τάξης της –πεδίο δηλαδή πολιτισμικά προκαθορισμένο που κατά την Butler επιβάλλεται κανονιστικά–,[16] όπου ονειρεύεται «ως οι άνδρες να μάχ[εται]» (σ. 55), στον χώρο του μαχητή συντρόφου, τον χώρο των ανδρών και του πολέμου, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του ιερέα Κυρίλλου ότι «και οι γυναίκες πρέπει να πολεμήσουν ως άνδρες» (σ. 58) –ιδέα που επαναλαμβάνεται και αλλού (σ. 55, 61-62)– προκειμένου να ελευθερωθεί η πατρίδα.

Η Μαντώ, μετά την υπηρέτηση των γονέων και της οικογένειας, απομακρύνεται από τη συγγένεια, θυσιάζει την προσωπική ευτυχία και τη χαρά του γάμου και μεταμορφώνεται σε αμαζόνα που πιάνει το σπαθί και τρέχει στη μάχη.[17] Αυτή η μετατόπιση, ο μετασχηματισμός που ισοδυναμεί με πρακτική παρενδυσίας (ως υιοθέτησης του φύλου του άλλου),[18] την τοποθετεί στον χώρο του

---

[16] Κατά την Butler, το σώμα γίνεται έμφυλο μέσω επαναλαμβανόμενων πράξεων που παγιώνονται στον χρόνο, με βάση την έννοια της γυναίκας ως κοινωνικής κατασκευής που οικοδομείται μέσα από τη γυναικεία συμμετοχή σε μια κοινή πολιτισμική εμπειρία: βλ. Judith Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και στη φεμινιστική θεωρία» (μετ. Μ. Μηλιώρη), Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006, σ. 381-407 (ιδίως, σ. 389)· της ιδίας, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης* (μετ. Β. Σπυρόπουλου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014. Σχετική μελέτη, εστιασμένη στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Παραστάσεις της έμφυλης ετερότητας στο θέατρο. Υποκείμενα, ταυτότητες και ρόλοι», *Παράβασις*, τ. 10 (2010), σ. 257-270.

[17] Η μελέτη της πεζογραφίας του πολέμου αναδεικνύει αρκούντως την εικόνα της γυναίκας-στρατιώτη που αποκλίνει από τα έμφυλα στερεότυπα, απαρνιέται την οικογενειακή ευτυχία και παραβαίνει τους κανόνες εξουσίας, προκειμένου να εισέλθει στην ανδρική επικράτεια και να αφιερωθεί σε μιαν υψηλή ιδέα: βλ. σχετικά και το άρθρο μου, «Γυναίκες εκτός των κανόνων στο λογοτεχνικό περιβάλλον του πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης: η περίπτωση των "αφιερωμένων" ηρωίδων», Νίκος Μαυρέλος – Πολυξένη Συμεωνίδου (επιμ.), *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία*, Πρακτικά Προσυνεδριακής Συνάντησης Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδακτόρων για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του ΔΠΘ, Σαΐτα, Κομοτηνή 2017, σ. 336-354, https://helit.duth.gr/wp-content/uploads/2018/04/Tautotites_Glossa-kai-Logotexnia_Praktika-Prosinedriakis-sinantisis.pdf [20/6/2022].

[18] Για το θέμα, βλ. Mary Ann Doane, «Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή»

πολιτικού και αναγκάζει τους άλλους να τη δουν σαν άνδρα.[19] Μια τέτοια «Αντιγόνη» γίνεται, κατά την Irigaray, μοντέλο της γυναικείας αυτονομίας και επαναστατικότητας.[20] Στις σκηνικές οδηγίες του έργου, «εμφανίζεται με την κόμην αναλελυμένην, με το όπλον ανά χείρας» (σ. 61), όταν λέει επιτακτικά «[ό]χι, δεν θα φύγη κανείς. Μαζή [sic] σας και οι γυναίκες ακόμη θα πολεμήσουν» (σ. 61), έτσι που οι άνδρες αγωνιστές εκπλήσσονται και θαυμάζουν: «[κ]αι ποια θαυμαστή και ατρόμητη ύπαρξις είσαι συ που μας φέρνεις την εικόνα μιας αρχαίας αμαζόνας;» (σ. 63). Και όταν ο μνηστήρας της πεθαίνει στη μάχη, εκείνη «ορμά να τεθή επί κεφαλής των στρατιωτών λαμβάνουσα την σημαίαν του Ιερού Λόχου» (σ. 63).

Εν τέλει, η Μαντώ αυτοπροσδιορίζεται ως μια γυναίκα που βρίσκεται «και εδώ [στη μάχη] και παντού. Και στην αγάπη και την ησυχία του σπιτιού και στην ταραχή και την αγριότητα του πολέμου» (σ. 62), επιτελώντας πληθυντικούς ρόλους. Γίνεται έτσι ένα από τα πρόσωπα της Ιστορίας που, μυθοποιούμενα, καθίστανται –σύμφωνα με τον Λιάκο– πρότυπα ταυτοτήτων, ατομικών και συλλογικών, μέσα από διαδικασίες πότε ταύτισης, πότε διαφοροποίησης.[21] Τοιουτοτρόπως, τα (μυθοποιημένα) πρόσωπα της Ιστορίας αποβαίνουν φορείς νοημάτων στη διαχρονία.

Επιπλέον, η Μαντώ υλοποιεί την εθνική Ιδέα σωματοποιώντας την: εκεί που η πριγκίπισσα Μουρούζη είναι «ο νους και η ιδέα» του Αγώνα, η Μαντώ είναι «το έργον, η εκτέλεσις» (σ. 57). Τα λόγια της ακούγονται ως «παιάνες ελευθερίας» (σ. 58). Νομίζω ότι σε αυτό το έργο η ηρωίδα εξιδανικεύεται: η επαναστάτρια Μαντώ ταυτίζεται με την επαναστατημένη Ελλάδα, και μάλιστα όπως την αναγνωρίζει ο μνηστήρας της Γεώργιος Πυλαρινός: «[έ]να βράδυ ενώ μαχόμεθα [της λέει] σε είδα ωσάν οπτασίαν εις τον ουρανόν. Είδα εις το πρόσωπόν σου την Ελλάδα» (σ. 61-63).

Το έργο *Η Μεγάλη Ιδέα*, περισσότερο από τα άλλα δύο, προσιδιάζει σε αρχαία τραγωδία (μολονότι η δράση προέρχεται από απλοϊκούς ανθρώπους στον ταπεινό χώρο μιας επαρχιακής περιοχής), τόσο χάριν του περιεχομένου της στιχομυθίας και των υψηλών ιδανικών που εκφράζονται όσο και λόγω των χορικών που διακόπτουν συχνά τη δράση, αλλά και της διπλής εισόδου του αγγελιοφόρου χωρικού που αναλαμβάνει την αφήγηση θλιβερών γεγονότων που συνέβησαν εκτός σκηνής.

Ηρωίδα εδώ είναι η Αρετή, μια νέα ορφανή εξαιτίας των Τούρκων, η οποία μετά τον θάνατο των δικών της ανέλαβε δράση στο πεδίο της μάχης. Συνοδεύεται από λόχο αρματωμένων κοριτσιών (σ. 70), που σαν Αμαζόνες ακολουθούν την αρχηγό τους. Μάλιστα, η Αρετή συνδυάζει ομορφιά και γενναιότητα («πεντάμορφη Αρετή» σ. 69, «ωραίο κορίτσι, πολεμόχαρο!» σ. 75). Είναι αξιοσημείωτο ότι οι συγχωριανοί της τη βλέπουν «σαν Παναγιά και με καρδιά ατρόμητη» (σ. 69), σαν ιερό πρόσωπο δηλαδή, που με το τουφέκι της προφυλάσσει και σώζει άλλες γυναίκες από τα χέρια των κατακτητών, λαμβάνοντας έτσι μιαν εξιδανικευμένη διάσταση (σ. 69-70). Αυτή η ιερότητα ενισχύεται όταν οι γυναίκες του λόχου της αναλαμβάνουν να φυλάξουν τον ιερό χώρο του μοναστηριού του χωριού.

Τον παραλληλισμό της ηρωίδας με την Παναγία επιτείνουν οι πρόσθετοι συμβολισμοί, όπως το όνομά της (Αρετή) και η δράση της ως σκέπουσας μητέρας όλων των απροστάτευτων μελών της πατρίδας της (όπως η Θεομήτωρ αποτελεί και μητέρα όλων των ποιμενομένων). Επομένως, στο πρόσωπο της Αρετής συνδυάζονται η πολιτική με τη θρησκευτική ορθότητα και αντίληψη περί ηθικής (πράξη και ιδέα).

(μετ. Μ. Μηλιώρη), Αθηνά Αθανασίου (επιμ.-εισαγ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, σ. 281-310, όπου εξετάζεται το θέμα του βλέμματος σε σύγχρονες φιλμικές αναπαραστάσεις.

[19] Με μια τέτοια πράξη, κατά την Butler, και με την απείθειά της στην κρατική εξουσία, η Αντιγόνη της ομώνυμης τραγωδίας «παραβαίνει τους κανόνες τόσο του φύλου όσο και της συγγένειας»: βλ. Judith Butler, *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης*, σ. 6.

[20] Βλ. Luce Irigaray, «The Eternal Irony of the Community», *Speculum in the Other Woman* (μετ. Gillian Gill), Cornell University Press, Ithaca-New York 1985, σ. 214-226.

[21] Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, σ. 130.

Στο έργο, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει επίσης ο «Έλλην Λυτρωτής», πρόσωπο συμβολικό, πρεσβευτής της οικουμενικής, πανανθρώπινης ελευθερίας και ισότητας, ο οποίος κατορθώνει να ελευθερώσει και να αναστήσει τον τόπο. Η κρίση του για τον γυναικείο λόχο και την Αρετή ανυψώνει τη γυναικεία προσπάθεια: θαυμάζει τη γενναιότητά τους, την περηφάνια και την αυτοθυσία τους.

Οι γυναίκες αυτές την ώρα του ιερού αγώνα για την υπεράσπιση της πατρίδας και της θρησκείας ρίχνουν στη μάχη τα «ωραία γυναικεία κορμιά» τους (σ. 75), υποστηρίζουν το έργο των ανδρών μαχητών και βρίσκουν ιερό και όμορφο τον θάνατο για την πατρίδα («Ω! ανεκλάλητη ευτυχία!», σ. 72). Τέτοιες πλάγιες αναφορές στα επικά ιδεώδη του Ομήρου ανακαλούν –διά στόματος Αρετής– τα αντίστοιχα κατορθώματα των ιλιαδικών ηρώων.

Ωστόσο, η Αρετή πεθαίνει πρόωρα για να αποφύγει «την αισχρή αγκαλιά του δολοφόνου» (σ. 78). Έτσι, ο ρόλος της ήταν σύντομος αλλά καταλυτικός. Η αυτοθυσία, η υπερηφάνεια και η ασυμβίβαστη φύση της προκαλούν τον θαυμασμό. Ο θάνατός της είναι η ενδιάμεση θυσία που σωματοποιεί και πραγματώνει την Ιδέα της ελευθερίας και τη μετουσιώνει σε τεκμήριο αληθείας, τροφοδοτώντας έτσι τη συνέχιση του Αγώνα (σ. 80) και φωτίζοντας σαν άστρο τον δρόμο των άλλων μαχητών και μαχητριών (σ. 78). Τη δράση και το παράδειγμά της θα συνεχίσουν οι συντρόφισσές της, σαν άλλες Σπαρτιάτισσες, Σουλιώτισσες, Αμαζόνες (σ. 75).

Παράλληλα με την Αρετή και τις συντρόφισσές της, στο έργο εμφανίζονται –αν και σε μικρότερη κλίμακα– και άλλες γυναικείες μορφές που δεν εκπροσωπούν το ηρωικό πρότυπο, αλλά λαμβάνουν μια στερεοτυπική αναπαράσταση βιώνοντας τις συνέπειες του πολέμου (σ. 86-87). Είναι γυναίκες-θύματα της προσφυγιάς και των άλλων δεινών του πολέμου, του πένθους, της απώλειας και του θρήνου, της αδυναμίας, της στέρησης και της ικεσίας.[22] Ο θρηνητικός τους λόγος εναλλάσσεται με τα λόγια παρηγοριάς που τους προσφέρουν οι συντρόφισσες της Αρετής.

Μετά τον θάνατο της Αρετής, ο «Έλλην Λυτρωτής» συλλαμβάνει αιχμαλώτους και αποκαθιστά την ασφάλεια στην περιοχή. Τότε, οι πρότερες Αμαζόνες σταδιακά μεταμορφώνονται σε γυναίκες της ιερής εστίας, της φροντίδας, της ενσυναίσθησης. Ο υψηλός ρόλος τους δεν είναι τώρα στη μάχη, αφού ο τόπος ελευθερώθηκε, αλλά στη φροντίδα τους για την εδραίωση της ειρήνης και της αναγέννησης του τόπου τους.

Το έργο κλείνει με τον θάνατο του Λυτρωτή, που προαναγγέλλει τη λύτρωση όλων των ανθρώπων. Μέσα από το δίπολο θάνατος-ανάσταση αναδύονται οι ελπίδες για την ευόδωση των οραμάτων του έθνους, μαζί με την προσδοκία για την απελευθέρωση όλων των δυναστευόμενων λαών. Στο σημείο αυτό, το έργο αποκτά οικουμενικό χαρακτήρα και πανανθρώπινη διάσταση. Έτσι, η Μεγάλη Ιδέα που εκφράστηκε από τον Κωλέττη το 1844, λαμβάνει εδώ διαφορετικό νόημα και διαστάσεις: η Μεγάλη Ιδέα για τον Βώκο και τους ήρωές του είναι ένα οικουμενικό μήνυμα ελευθερίας, ισότητας και δικαιοσύνης, όχι η μεγάλη ιδέα του αλυτρωτισμού. Σε αυτή την υψηλή ιδέα συμμετέχουν και πρωταγωνιστούν οι γυναίκες από το δικό τους ορμητήριο.

[22] Όπως παρατηρεί η Αθανασίου, οι γυναίκες έχουν ιδιαίτερη σχέση με την απώλεια, τον θρήνο και τον θάνατο, αναπαράγοντας έναν ακόμα στερεοτυπικό και κανονιστικό ρόλο που τους αποδίδεται από τον εθνικισμό και την πατριαρχία, δηλαδή «το δικαίωμα, αλλά και το πολιτισμικά ανατεθειμένο καθήκον τους, να πενθούν»: πρβλ. Αθηνά Αθανασίου, «Σκέψεις για την πολιτική του πένθους: Προς μια αντιεθνικιστική φεμινιστική πολιτική στην εποχή της αυτοκρατορίας», *Ζωή στο όριο. Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Εκκρεμές, Αθήνα 2007, σ. 225. Σύμφωνα με την ίδια, «το πένθος σηματοδοτεί αυτό που η ισχύουσα πολιτική τάξη αποδίδει, αναθέτει, επιβάλλει, εμπιστεύεται, ή εγκαταλείπει, στο γυναικείο»: *ό.π.*, σ. 231.

Μεταξύ πρωτοπορίας και παράδοσης: η έμφυλη ταυτότητα και η συμβολή της στην πραγμάτωση των εθνικών οραμάτων

Η συνεξέταση των τριών θεατρικών έργων του Βώκου καταλήγει σε συμπεράσματα που αφορούν όχι μόνο τα έκδηλα συστατικά της θεατρικής πράξης αλλά και ζητήματα ιδεολογικής στόχευσης.

Κατ' αρχάς, ο Βώκος αναπτύσσει τη δράση των προσώπων του μέσα σε τρία διαφορετικά σκηνικά περιβάλλοντα: στον χώρο του παλατιού, στους κόλπους της άρχουσας τάξης και αριστοκρατίας, τέλος στο περιβάλλον του απλού λαού, σε κάποιο απομακρυσμένο χωριό της ελληνικής μεθορίου. Έτσι, προβάλλει παραδειγματικές περιπτώσεις ανθρώπων και συμπεριφορών ποικίλης κοινωνικής προέλευσης, διανέμοντας τους ρόλους του σε εκπροσώπους όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Κοινός παρονομαστής αυτών των ανθρώπινων τύπων είναι η αγάπη για την πατρίδα, η άοκνη εργασία για το εθνικό συμφέρον και τον κοινό στόχο της απελευθέρωσης, αλλά και το αίσθημα εθνικής υπερηφάνειας για την ένδοξη καταγωγή.

Οι ηρωίδες τοποθετούνται στο κοινωνικά οικείο τους περιβάλλον, με ανάλογη κλιμάκωση της δράσης τους, ψυχικής και σωματικής. Η Αμαλία από τον θρόνο της και μέσα στα σαλόνια της διπλωματίας δίνει τη μάχη των λόγων. Η Μαντώ κινείται αρχικά μέσα στο αρχοντικό της, στη συνέχεια όμως το χρέος και το πάθος την οδηγεί στο πεδίο της μάχης, όπου αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο. Τέλος, η Αρετή, μακριά από το βασιλικό ή αριστοκρατικό περιβάλλον των προηγούμενων ηρωίδων, δρα εξαρχής στον ανοικτό χώρο του χωριού της και του ένοπλου αγώνα.

Επιπλέον, και στα τρία έργα οι ηρωίδες συσχετίζονται, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, με την ιστορία του τόπου και το κληρονομημένο παρελθόν, ειδικότερα μέσα από τις συνεχείς ευθείες αναφορές στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα, τους αγώνες και τη δόξα, τα μνημεία και τους ήρωες, στοιχεία που πιστοποιούν τη συνέχεια και τη διάρκεια του έθνους. Για παράδειγμα, η Μαντώ και η Μουρούζη κλείνουν την Γ΄ πράξη καθισμένες πάνω στα ερείπια της Ακρόπολης, του μεγαλύτερου συμβόλου του αρχαίου μεγαλείου (σ. 52).[23] Στον απόηχο αυτής της δοξασμένης κληρονομιάς, οι γυναίκες εξιδανικεύονται ως ο ίδιος ο νους και το έργο του Αγώνα, ως οι φορείς της Μεγάλης Ιδέας, ως εκφραστές της παράδοσης, της αναβίωσης και συνέχισης του ελληνισμού.

Οι ηρωίδες αναγνωρίζουν ως πρότυπο και ακολουθούν το παράδειγμα των ανδρών, πατέρων, αδελφών, συζύγων, μνηστήρων ή εθνικών λυτρωτών. Συμμερίζονται τις ίδιες ιδέες, συμπάσχουν, ενθουσιάζονται, αποζητούν τη συμμετοχή τους στη μάχη, εργάζονται πάνω στους κοινούς στόχους, ακόμη και με θυσίες παράδοξες και ασυνήθιστες για το ωραίο γυναικείο κορμί τους (σ. 75). Τελικά, αποδεικνύονται δυνατές, χρήσιμες και ικανές. Γι' αυτό, γίνονται δέκτες του θαυμασμού, του σεβασμού και της εκτίμησης των συστρατιωτών τους.

Έτσι, πολεμούν «*ως άνδρες*»: θυσιάζουν από επιλογή τη γυναικεία τους φύση για τα εθνικά σύμβολα, αφοσιώνονται στον σκοπό τους, απαρνούνται τις ατομικές επιθυμίες και την έμφυλα νοούμενη ευτυχία στον βωμό της πατρίδας, δεν χάνουν όμως τη φυσική ομορφιά και τη χάρη τους. Ενδύονται την πολεμική εξάρτυση των ανδρών για να υπηρετήσουν την εθνική υπόθεση, κι αυτή η πολεμόχαρη όψη και η παλικαριά τούς χαρίζει πρόσθετο κάλλος. Η εικόνα τους συμπληρώνεται από την πολεμική σκευή τους: η Αμαλία επιστρέφει από την ιππασία με μαστίγιο (σ. 27), η Μαντώ κρατάει όπλο και τη σημαία (σ. 63), η Αρετή ντουφέκι (σ. 75), με τα οποία υλοποιούνται οι προϋπάρχοντες γυναικείοι πόθοι για ενεργό συμμετοχή, όταν δηλαδή, όπως λέει η Αρετή, «οι λογισμοί του γυναικείου θάρρους [...] γίνουν πράγμα» (σ. 75).

Πέρα από τις άλλες ηθικές αρετές και τα πνευματικά εφόδια που διαθέτουν, οι ηρωίδες διακρίνονται για την αγνότητα και ιερή λάμψη τους: «[κ]αι τι έμορφη κόρη η Αρετή! [...] Έμορφη σαν Παναγιά και με καρδιά ατρόμητη» (σ. 69). Μάλιστα, όπως σημειώνουν οι ίδιοι οι άνδρες συναγωνιστές,

[23] Αυτή η σκηνοθετική επιλογή αντανακλά τις αισθητικές απόψεις του Βώκου (έτσι όπως εκφράζονταν και από τις σελίδες του *Περιοδικού μας*), σύμφωνα με τις οποίες ο καλλιτέχνης σκοπό έχει να υπηρετεί και να αυξάνει το «ωραίο», προβάλλοντάς το μέσα από κλασικά πρότυπα ωραιότητας όπως τα ίδια τα κλασικά μάρμαρα: βλ. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη*, σ. 278.

η συμμετοχή των γυναικών στη μάχη αποτελεί έργο θεάρεστο: «[ό]ταν και η γυναίκα μιλάει έτσι, μάχεται ο Θεός πλέον μαζή[sic] μας...» (σ. 70). Ο θείος λόγος συνδράμει, διά στόματος του πατέρα Κυρίλλου, και το έργο της Μαντώς (σ. 57-58), το οποίο αποκτά ιερό χαρακτήρα μέσω της επίκλησης της ίδιας στη θεία βούληση: «[γ]εννηθήτω το θέλημα του Κυρίου» (σ. 55). Με αυτόν τον τρόπο, το ηθικό καθήκον των γυναικών προς την πατρίδα υλοποιείται υπό την προστασία του εφέστιου θεού.

Η έως τώρα προσέγγιση καταδεικνύει, νομίζω, τον προβληματισμό του συγγραφέα για τον ρόλο των γυναικών στα εθνικά και κοινωνικά δρώμενα. Μάλιστα, η διπλή επιτελεστικότητα που ορίζει τη ζωή των ηρωίδων του, όπως την είδαμε σε όλη τη δράση τους, δηλαδή αυτή του θήλεος που οφείλει τις φροντίδες εντός της οικίας και εκείνη της αγωνίστριας υπέρ της πατρίδος, ανέδειξε την έμφυλη ταυτότητά τους ως προνομιακή συνθήκη και πηγή αίνου και μίμησης.

Ωστόσο, αυτή η προβεβλημένη παρουσία των γυναικών στο έργο του Βώκου δεν συνεπάγεται –ακόμη, ή εμφανώς, τουλάχιστον– ρήξη με το κατεστημένο. Διότι, στα θεατρικά έργα που εξετάσαμε, οι ηρωίδες, μετά τη συμμετοχή τους στην πολεμική δράση και τη σφαίρα της πολιτικής, επανέρχονται στον παραδοσιακό στερεοτυπικό τους ρόλο, στην έμφυλη κανονικότητά τους (ως μιαν αναγκαιότητα για τη σταθεροποίηση της κοινωνικής δομής, όταν αποκαθίσταται πλέον η ειρήνη), εγκαταλείποντας την ανδροπρεπή –πρόσκαιρη– αυτονόμησή τους, εκείνη που χρειάστηκε τον καιρό του πολέμου. Ειδικότερα, στο έργο *Η Μεγάλη Ιδέα*, η Χριστίνα και άλλες συναγωνίστριες της πεσούσης πια Αρετής επανατοποθετούνται στο πλαίσιο των καθιερωμένων πολιτισμικών κανόνων: εμφανίζονται ως αρχαίες ιέρειες στον τοπικό ναό –τον οποίον μόλις υπερασπίστηκαν– («σαν απόρθητο προμαχώνα του ίδιου του έθνους που σταυρώνεται σαν το[ν] Λυτρωτή και θ' αναστηθή ωσάν εκείνος», σ. 83) να φέρουν άνθη, προμηνύοντας την Αναγέννηση και Ανάσταση του έθνους (σ. 83) και την έναρξη μιας νέας εποχής. Αλλά και στο έργο *Το Εικοσιένα* η Μαντώ και η πριγκίπισσα Μουρούζη μετά το τέλος του πολέμου χαιρετίζουν την αυγή της ελευθερίας σε ένα ανάλογο συμβολικό σκηνικό, μπροστά στον Παρθενώνα και τον ναό της Απτέρου Νίκης (σ. 63-65). Κάτω από τα αρχαία ερείπια, τεκμήρια της δόξας του παρελθόντος, καθίστανται διαχρονικοί φορείς της Ιστορίας. Με την προσευχή τους στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα επιτελούν το χρέος της συντήρησης και συνέχισης των κληρονομημένων εθνικών επών: «[α]νήλθον ν' αναγγείλω διά της προσευχής το θαύμα εις τους αιώνας οι οποίοι παρήλθον. [...] Ιδού ο ναός της Απτέρου Νίκης, ας γονυπετήσωμεν» (σ. 65). Με τον συνδυασμό αυτόν, της πατριώτισσας και της θρησκευόμενης, ο δραματουργός Βώκος συναιρεί αλλά και εξισορροπεί πολιτικά και κοινωνικά τον νεωτερικό με τον παραδοσιακό ρόλο των γυναικών, οι οποίες εξυμνούνται ως φορείς των ιδανικών της πατρίδας και ως φύλακες των ιερών παραδόσεων.[24]

Μάλιστα, το τέλος της τριλογίας στο έργο *Η Μεγάλη Ιδέα* προβάλλει τις ηρωίδες και τους ήρωες ως πρότυπα με οικουμενική διάσταση, που δίνονται «στο όνειρο της αγάπης των άλλων ανθρώπων» (σ. 84), ανανεώνει τους άρρηκτους δεσμούς ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν και καθιστά την κληρονομιά του Αγώνα παρακαταθήκη για τους σύγχρονους Έλληνες αλλά και όλους τους ελεύθερους ανθρώπους (σ. 74). Γι' αυτό ο Έλλην Λυτρωτής του Βώκου ξεψυχώντας εκφράζει την ιδέα της θυσίας του, σε μια συμβολική ρήση, προσδοκώντας μελλοντικούς καρπούς για την ανάσταση του έθνους και όλων των λαών:

> Εγώ ήθελα κάτι μεγαλείτερο [sic] και ωραιότερο, όλο τον κόσμο ελεύθερο... Και ο θάνατός μου είνε μια μικρή θυσία σ' αυτή τη μεγάλη ιδέα για όλο τον κόσμο που μόνο η γλυκειά μας Ελλάδα τώρα την αντιπροσωπεύει τόσω σκληρά διωγμένη και κατατρεγμένη από όλους. [...] Τώρα αρχίζει η ζωή... (σ. 88)

[24] Μια τέτοια μεταιχμιακή εικόνα συνάδει με τη γενικότερη στάση της γενιάς πεζογράφων 1900-1920 απέναντι στην παράδοση και την καινοτομία, που χωρίς να εκδίδει μανιφέστα εισηγείται την «έννοια του ομαλού μετασχηματισμού», αφομοιώνοντας τις νέες ιδέες και εξελίξεις της ευρωπαϊκής σκέψης: βλ. Γιάννης Δάλλας, «Εισαγωγή», Γιάννης Δάλλας (επιμ.), *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, σ. 12.

Παρόμοια, και στο έργο *Η Κατοχή* επαναλαμβάνεται η ίδια ιδέα «της ελληνικής πατρίδος, η οποία είνε μία πάντοτε αθάνατος πατρίς δι' όλον τον κόσμον» (σ. 11), όπως και η ιδέα «της αναγεννήσεως μιας μεγάλης Ελλάδος» (σ. 11). Ας μην ξεχνάμε ότι η Ελλάδα των χρόνων του Βώκου βιώνει άμεσα την πρόσφατη καταστροφή του πολέμου του 1897 με όλα τα οικονομικά και κοινωνικά δεινά που τη συνοδεύουν.

Σε μια συνολική θέαση, λοιπόν, της τριλογίας παρατηρούμε ότι η ίδια υπόθεση (ο Απελευθερωτικός Αγώνας, η Μεγάλη Ιδέα) διαθλάται σε τρία διαφορετικά επεισόδια-σκηνές της επαναστατικής δράσης και μοιράζεται σε ισάριθμα σύνολα σκηνικών προσώπων που δρουν σε διαφορετικά σκηνικά περιβάλλοντα αλλά υπό κοινή οπτική. Καθένα από αυτά τα σύνολα προσώπων προσθέτει πληροφορίες που επιτρέπουν στον θεατή να παρακολουθήσει την πλοκή και να συνθέσει έναν ολοκληρωμένο σκηνικό κόσμο, στον οποίον τα υψηλά ιδανικά δεν αποτελούν προνόμιο της άρχουσας τάξης αλλά εμφιλοχωρούν και στους ταπεινότερους πατριώτες.

Καταλήγουμε, έτσι, στο ότι η θεατρική τριλογία του Βώκου αναπτύσσεται πάνω σε έναν ενιαία δομημένο άξονα με κεντρική ιδέα τη θυσία όλων των Ελλήνων και Ελληνίδων για το ιδανικό της ελευθερίας. Πρόκειται για αίτημα εθνικό και οικουμενικό, το οποίο ο Βώκος εκφράζει με τη ρητορική της εθνικής μεγαλοσύνης και μέσα από πρότυπα συμπεριφορών και λόγων των ηρώων και ηρωίδων του.

Ειδικότερα δε, ο Βώκος συλλαμβάνει μια συνολική εικόνα της γυναίκας, σε όλους τους ρόλους και σε όλα τα κοινωνικά περιβάλλοντα, την οποία παρουσιάζει μέσω μιας εξελισσόμενης πορείας κατακτήσεων. Γι' αυτό, οι γυναικείες μορφές που υπηρετούν τον θεατρικό μύθο δεν μπορούν να ιδωθούν χωριστά και ανεξάρτητα (μολονότι, αναμφισβήτητα, καθεμιά έχει τα δικά της χαρακτηριστικά), καθώς όλες εφορμούν από την ίδια Ιδέα και συγκλίνουν στον ίδιο ιερό σκοπό, κάτι που τελικά οδηγεί στην εξιδανίκευσή τους ως φορέων ελπίδας και ελευθερίας και της ίδιας της ζωής:

> Της αλύτρωτης χώρας γυναίκες, είσαστε ολοφάνερο σημείο πώς η ζωή γρήγορα θα πάρη την ελεύθερη χάρι. Από τον καιρό των αμαζόνων ως τη Σπαρτιάτισσα μητέρα και ως της [sic] Σουλιώτισσες μάχεται η Ελληνίδα και από τα ηρωικά ανεγνώριστα κοιμητήρια των σφαγών και των καταστροφών, τα ωραία γυναικεία κορμιά θυσία εις τον βωμόν της πατρίδος (σ. 75).

Θα λέγαμε ότι το έργο, βασιζόμενο σε δοκιμασμένα γλωσσικά και αισθητικά πρότυπα, διακρίνεται περισσότερο για τον πολιτικό/ιδεολογικό χαρακτήρα του. Εξάλλου, όλο το πεζογραφικό έργο του Βώκου χαρακτηρίζεται από μια τέτοια πρόθεση του συγγραφέα να τοποθετηθεί απέναντι στα σύγχρονά του πολιτικά και κοινωνικά ήθη, την υποκρισία της πολιτικής και την αναλγησία της κοινωνίας.[25] Με την τριλογία *Θέατρον*, στο μεταίχμιο της παράδοσης και του νεωτερισμού,[26] στρέφεται στη νοσταλγική αναβίωση της εποποιίας του Αγώνα για να εκφράσει τη συλλογική προσδοκία για την επιστροφή των ανεκπλήρωτων ελπίδων, όπως επιβεβαιώνεται στα λόγια του Έλληνα Ελευθερωτή στο τέλος της τριλογίας: «Τώρα αρχίζει η ζωή...» (σ. 88).

[25] Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος», σ. 81.

[26] Βλ. Δάλλας, «Εισαγωγή», σ. 12.

Οι Διερχόμενοι του Γιώργου Ξένου στα ίχνη της Επανάστασης

Μαρίνα Κοτζαμάνη
kotzaman@uop.gr

Abstract

Prominent among the work of acclaimed visual artist Georgios Xenos is *Passers*, a series of anthropomorphic site-specific works, including two installations relating to the Greek revolution of 1821. The first was installed at the Stavros Niarchos Foundation (2022), while the second functioned as scenic design at the Little Theater of Epidaurus (2016) for the performance (music composed by S. Kraounakis) of a speech by Greek revolution hero Theodoros Kolokotronis on the Pnyx (1838). Focusing on this direct connection of *Passers* to the Greek revolution, I explore how this work problematizes the concept of "revolution" in a contemporary framework, through giving shape anew to core features of European identity, including democracy, collectivity/community and citizenship. Case studies to be considered include, apart from the 1821-connected works, installations of *Passers* at Yeni Tzami, in Thessaloniki, subverting theocracy, and at the Archaeological Museum of Mytilene, where *Passers* commented on the refugee crisis, on one of the major sites of influx into Greece.

Οι *Διερχόμενοι* είναι μια σειρά ανθρωπομορφικών γλυπτών του διακεκριμένου εικαστικού καλλιτέχνη Γιώργου Ξένου, τα οποία από το 2011 έχουν εκτεθεί σε εμβληματικούς χώρους και μουσεία στην Ελλάδα, σε τοποειδικές εγκαταστάσεις.[1] Στις παρουσιάσεις των *Διερχομένων* συμπεριλαμβάνονται και δύο εγκαταστάσεις που συνδέονται με την Ελληνική Επανάσταση. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου, όπου το έργο αξιοποιήθηκε σε μουσική παράσταση σε σκηνοθεσία Σταμάτη Κραουνάκη, της ιστορικής ομιλίας του Κολοκοτρώνη στους νέους το 1838 στην Πνύκα.[2] Η πιο πρόσφατη υλοποιήθηκε στο Κέντρο Ελληνικού Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (εφεξής *Νιάρχος*) την άνοιξη του 2021. Με τα έργα αυτά ως αφετηρία διερευνώ τη σύγχρονη σημασία της Ελληνικής Επανάστασης, καθώς και τη σχέση της με τις μοντέρνες επαναστάσεις και την παράδοση του Διαφωτισμού. Ειδικότερα εστιάζω στο πώς οι *Διερχόμενοι* αναδιαμορφώνουν θεμελιώδεις αρχές των μοντέρνων επαναστάσεων αλλά και των δυτικών δημοκρατιών σήμερα, όπως την ελευθερία, την ισότητα και τη συλλογικότητα/κοινότητα. Ταυτόχρονα η παρούσα εργασία προσφέρει μια συνολικότερη θεώρηση των *Διερχομένων*, καθώς το έργο αυτό έχει έως τώρα μελετηθεί αποσπασματικά, κυρίως από αρχαιολόγους, με αφορμή μεμονωμένες εγκαταστάσεις σε αρχαιολογικούς χώρους.[3]

---

[1] Ο Ξένος έχει παρουσιάσει το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη, κυρίως στη Γερμανία, όπως ενδεικτικά στη Documenta14, στο Κάσελ (2017), στο Pergamon Museum στο Βερολίνο (1992) και στο Winckelmann Museum, Stendal (1991 και 2002). Οι σημαντικότερες εκθέσεις/εγκαταστάσεις των *Διερχομένων* είναι οι εξής (βλ. http://georgiosxenos.gr/el/exhibitions/ [16/7/2022]:

2011 *Ο ίσκιος του ανθρώπου είναι ο πολιτισμός του*, Επιγραφικό Μουσείο Αθηνών
2012-2013 Αρχαιολογικό Μουσείο και Αρχαιολογικός Χώρος Δελφών
2016 *Διαπλέοντες το Αιγαίο – Ένα οπτικό ρέκβιεμ για τη Μεσόγειο*, Αρχαιολογικό Μουσείο Μυτιλήνης, Κάστρο Μυτιλήνης και Τσαρσί Χαμάμ, Λέσβος
2016 Εικαστική εγκατάσταση για τα 150 χρόνια από την ίδρυση του Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών, Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών
2016 Εικαστική εγκατάσταση στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου για την παράσταση «08/10/1838, Ο Λόγος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην Πνύκα προς τα Ελληνόπουλα»
2017 Εικαστική εγκατάσταση για τα 90 χρόνια από τη διοργάνωση των Πρώτων Δελφικών Εορτών (1927), Μουσείο Δελφικών Εορτών Άγγελου και Εύας Σικελιανού, Δελφοί
2018 Εικαστική εγκατάσταση στην Πλατεία Φιλελλήνων Ναυπλίου, Ναύπλιο
2019-2020 *Οπτικοακουστικό ρέκβιεμ*, Γενί Τζαμί, Θεσσαλονίκη
2021 *Διερχόμενοι και Επτά Πύλες*, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος
2023 *Η Ελευθερία του Εγκλεισμού*, Καποδιστριακό Ορφανοτροφείο, Πρώην Φυλακές Αίγινας, Αίγινα
2023 *Πορευόμενοι στην Ιερότητα*, Αρχαιολογικό Μουσείο Κολώνας, Αίγινα

[2] Η ομιλία του Κολοκοτρώνη στην Πνύκα πραγματοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου 1838 και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αιών* στις 13 Νοεμβρίου 1838. Η σύγχρονη παράσταση είχε τίτλο: «8 Οκτωβρίου 1838. Ο λόγος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην Πνύκα προς τα Ελληνόπουλα», Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου, 15 και 16 Ιουλίου 2016.

[3] Ευχαριστώ θερμά τον Γιώργο Ξένο και την Χριστίνα Ντούβρη που μου διέθεσαν γενναιόδωρα συνεντεύξεις, άρθρα, φωτογραφίες και βίντεο από τις εγκαταστάσεις των *Διερχομένων*. Ευχαριστώ, επίσης, την κ. Ντούβρη για τις χρήσιμες παρατηρήσεις επιμελητικού χαρακτήρα επί του κειμένου. Διαφωτιστικές ως προς το έργο του Ξένου είναι οι πολυπληθείς συνεντεύξεις που έχει δώσει ο ίδιος για τις εγκαταστάσεις του (βλ. ενδεικτικά http://georgiosxenos.gr/el/articles/ [25/6/2022]. Βλέπε, επίσης, «Γιώργος Ξένος – Ντένης Ζαχαρόπουλος. Μια συνομιλία». Βίντεο με αφορμή την εγκατάσταση των *Διερχομένων* στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 12 Μαΐου 2022 στο https://www.youtube.com/watch?v=9kMpY2zyu_U, καθώς και Κατερίνα Ζαχαροπούλου, «Γιώργος Ξένος, *Η εποχή των εικόνων* 3/12/2021», βίντεο, https://program.ert.gr/details.asp?pid=3774029&chid=49, [7/7/2022]. Για αποτιμήσεις του έργου του Ξένου από αρχαιολόγους, με αφορμή την εγκατάστασή του σε αρχαιολογικούς χώρους και μουσεία βλ. https://chs.harvard.edu/chs-visiting-artist-georgios-xenos/ [5/3/22]. Ως προς τους ιστορικούς τέχνης, χρήσιμες προσεγγίσεις του συνόλου του έργου του Ξένου σε καταλόγους είναι προγενέστερες των *Διερχομένων*: Μάνος Στεφανίδης, «Γιώργος Ξένος, ένας ζωγράφος στην εποχή της κρίσης της ζωγραφικής», *Georgios Xenos*, Futura, Αθήνα 2000· Μάνος Στεφανίδης,

Εάν η επανάσταση, σύμφωνα με την αγγλική ετυμολογία του όρου «revolution» που προέρχεται από το λατινικό ρήμα «revolvere», παραπέμπει εμφατικά σε ορμητική ροή, οι *Διερχόμενοι* απηχούν κατεξοχήν το επαναστατικό πνεύμα της κίνησης και της εξέλιξης.[4] Κενά περιεχομένου, τα σχηματικά περιγράμματα των *Διερχομένων* έχουν ανοιχτή δομή και νοηματοδοτούνται κάθε φορά σε συνάρτηση με τον χώρο όπου εγκαθίστανται και τους θεατές.[5] Το νόημα του έργου δηλαδή είναι ρευστό και αναδιαμορφώνεται συνεχώς. Ακριβέστερα οι *Διερχόμενοι* συνιστούν σημεία, σήματα ή ίχνη. Ο Ξένος αναφέρει ότι οι φιγούρες αυτές είναι «σαν να σχεδιάζεις με κάρβουνο στον αέρα» για να αναδείξει τη σχέση τους με τη γραφή ή τη σχεδίαση εικόνων, άρρηκτα δεμένων με τη δημιουργία του πολιτισμού, δηλαδή με την επικοινωνία πληροφορίας στις επερχόμενες γενιές.[6] Ως οπτικά σήματα οι *Διερχόμενοι*, σε συνάρτηση και με τον χώρο όπου έχουν εγκατασταθεί, κατευθύνουν τους θεατές να αντλήσουν από τις κουλτούρες τους, προκειμένου να τα ερμηνεύσουν, δηλαδή από την κιβωτό της συλλογικής μνήμης. Εικόνες των *Διερχομένων* σε περιβάλλοντα από γράμματα-σημεία προβάλλουν αυτή τη σύλληψη με ευκρίνεια. Για παράδειγμα, η εγκατάσταση «Ο ίσκιος του ανθρώπου είναι ο πολιτισμός του» στο Επιγραφικό Μουσείο Αθηνών (2011) παρουσιάζει έναν *Διερχόμενο* τριών διαστάσεων, που έχει τοποθετηθεί ανάμεσα σε δύο φιγούρες τού περιγράμματός του, λευκό σε μαύρο και μαύρο σε λευκό, αντίστοιχα.[7] Γεμάτη από γράμματα-σήματα η λευκή μορφή παραπέμπει στον άνθρωπο ως φορέα του πολιτισμού και της πληροφορίας, ενώ η μαύρη μορφή παρουσιάζει ένα κενό, που μπορεί να πληρωθεί με νέα γράμματα-σήματα διάσπαρτα στη λευκή επιφάνεια που τον περιβάλλει. Έναν χρόνο αργότερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Δελφών, ο Ξένος τοποθέτησε έναν *Διερχόμενο* μέσα σε μια τετράπλευρη διαφανή κατασκευή από πλεξιγκλάς, διάστικτη με γράμματα του ελληνικού αλφάβητου δυσανάγνωστα από έξω, αλλά αναγνώσιμα από μέσα, όπου όμως οι θεατές δεν είχαν πρόσβαση, παραπέμποντας ίσως στους χρησμούς της Πυθίας.[8] Όπως το έργο στο Επιγραφικό Μουσείο, το έργο στους Δελφούς αξιοποιούσε ίχνη του χώρου, όπου είχε εγκατασταθεί για να επισημάνει τον κεντρικό ρόλο της ανταλλαγής και της επεξεργασίας της πληροφορίας στη δημιουργία του πολιτισμού. Αυτό άλλωστε είναι εμφανές και από τον τίτλο του έργου: «Η κιβωτός της πληροφορίας».[9] Οι *Διερχόμενοι* συνιστούν ένα επικό

«Γεώργιος Ξένος-Για μια ζωγραφική των ορίων» *Georgios Xenos*, Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα 2003· Ντένης Ζαχαρόπουλος, «Γεωμετρία εν αναμονή ή δυνητική ισχύς της τέχνης. Το έργο του Γιώργου Ξένου» και Χάρης Σαββόπουλος, «Γιώργος Ξένος. Μια εκδοχή της ανάγνωσης του έργου του», *georgios xenos*, Μίλητος, Αθήνα 2007. Διεισδυτικό είναι επίσης το ποιητικό κείμενο του Νίκου Καρούζου, «Ο Γιώργος Ξένος είναι εχέμυθα ανήσυχος», *Γιώργος Ξένος*, Κατάλογος της έκθεσης στη Γκαλερί Jean Bernier, Αθήνα 1986. Η έρευνα για το παρόν άρθρο βασίζεται στο παρατιθέμενο υλικό, καθώς και σε συνέντευξη που έχω πάρει η ίδια από τον Γιώργο Ξένο, 25 Ιανουαρίου 2020.

[4] Η ετυμολογική προέλευση της λέξης «revolution» κατά το Oxford Learners' Dictionaries έχει ως εξής: «late Middle English: from Old French, or from late Latin revolutio(n-), from revolvere "roll back", from re- "back" (also expressing intensive force) + volvere "roll"», https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/revolution [5/5/2022].

[5] Ως προς τον ρόλο του θεατή στο έργο του Ξένου, βλέπε Ζαχαρόπουλος, «Γεωμετρία...» και ειδικότερα σ. 22. Όλες οι μελέτες κριτικών τέχνης που αναφέρονται στην παρούσα μελέτη αναδεικνύουν θεατρικά/επιτελεστικά στοιχεία στο έργο του Ξένου, όπως την αλληλεπίδραση με τους θεατές, αν και δεν χρησιμοποιούν αυτούς τους όρους.

[6] Βλ. ανέκδοτη συνέντευξη του Γιώργου Ξένου στη Μαρίνα Κοτζαμάνη. Επίσης, βλ. Μαρία Θερμού, «Επισκέπτες από το μέλλον», εφημ. *Το Βήμα*, 16 Δεκεμβρίου 2012. Ως προς τη σχέση των *Διερχομένων* με τη γραφή, την επικοινωνία και τον πολιτισμό, βλέπε επίσης Κατερίνα Καρσιώτη, «Γιώργος Ξένος: Ζούμε την πιο σημαντική εποχή του πολιτισμού του ανθρώπου. Αλλάζουμε εποχή», Ologramma, https://ologramma.art/giorgos-xenos [15/4/2022].

[7] Βλ. Εικόνα 1.

[8] Κάθε πλευρά της κατασκευής από πλεξιγκλάς είχε διαστάσεις (250 x 150 εκ.).

[9] Βλ. φωτογραφίες του έργου στο *Κιβωτός Πληροφορίας*, Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών 2012-2013, http://georgiosxenos.gr/el/installations/ [5/10/2022].

έργο σε εξέλιξη, όπου κυριαρχεί συνεχής ροή από ίχνη, καθώς οι πληροφορίες που επικοινωνούν εμπλουτίζονται από κάθε χώρο όπου έχει τοποθετηθεί η εγκατάσταση.[10]

Επανέρχομαι στις ετυμολογικές αναζητήσεις της λέξης «επανάσταση». Στον αντίποδα της αγγλικής ετυμολογίας της λέξης, που παραπέμπει όπως είδαμε σε κίνηση και ροή, η αντίστοιχη ετυμολογία της στα ελληνικά, όπου κυριαρχεί το ρήμα «ίστημι» –στέκομαι, παραπέμπει στην αποτύπωση του ίχνους, καθώς προβάλλει την παρουσία που εντυπώνεται.[11] Το έργο του Ξένου αφορά και τις δύο ετυμολογικές συλλήψεις της έννοιας «επανάσταση», την αγγλική και την ελληνική. Οι επαναστάσεις, κατά την οπτική του καλλιτέχνη, συνιστούν εμβληματικά σημεία της ιστορικής εξέλιξης όταν η ροή και ανταλλαγή πληροφοριών είναι καταιγιστική, με αποτέλεσμα να παράγονται πυκνότατες συσσωρεύσεις από ίχνη που αποτυπώνονται στη συλλογική μνήμη και δημιουργούν πολιτισμό.[12] Η συνύπαρξη της ρευστότητας με τη στερεή ταυτότητα που έχουν τα ίχνη αναδεικνύει τη σημασία της γνώσης και του πολιτισμού σε κάθε επανάσταση, παραπέμποντας στην ουμανιστική παράδοση του Διαφωτισμού. Όμως, όπως επισημαίνει ο Ξένος, χωρίς το παρελθόν δεν υπάρχει μέλλον. Βασικός ρόλος της αναδρομής στην παράδοση είναι να προτείνει μοντέλα στους θεατές που τους επιτρέπουν να οραματιστούν ό,τι ακόμα δεν φαίνεται.[13] Οι *Διερχόμενοι* ενθαρρύνουν την εξερεύνηση των μοντέρνων επαναστάσεων και των αξιών του Διαφωτισμού σε σύγχρονο πλαίσιο, που ανταποκρίνεται στα μεγάλα προβλήματα της εποχής μας, όπως η μετανάστευση, η σύγκρουση πολιτισμών ή η μεταβαλλόμενη ταυτότητα των πολιτών υπό την επίδραση της παγκοσμιοποίησης.

Στην πρόσφατη έκθεση στο *Νιάρχος* χρησιμοποιήθηκαν 120 ανθρωπομορφικά γλυπτά από σίδηρο μεγαλύτερα από το φυσικό μέγεθος (200 x 80 εκ. έκαστο).[14] Η εγκατάσταση απαρτιζόταν από τρεις ομάδες, από τις οποίες η πρώτη ήταν μπροστά από το κεντρικό κτίριο, σε δύο ανοιχτούς χώρους με απεριόριστη θέα της πόλης, όπως φαινόταν μέσα από τα περιγράμματα των *Διερχομένων*. Το έργο απηχούσε τα δημοκρατικά ιδεώδη της ελευθερίας, της ισότητας και της αδελφοσύνης που εδραίωσε η Γαλλική Επανάσταση και ταυτόχρονα ενεθάρρυνε τους επισκέπτες να τα ασκήσουν ως θεατές. Τα κενά που διέγραφαν τα περιγράμματα των *Διερχομένων* τούς παρείχαν απεριόριστη ελευθερία να εξερευνήσουν τη φύση και τον πολιτισμό με νέους τρόπους, ενώ η ανοιχτή δομή του έργου είχε και αυτοαναφορική διάσταση.[15] Το βλέμμα κατευθυνόταν και προς την πράξη της θέασης, δηλαδή προς τη συνείδηση του εαυτού αλλά και τη συσχέτιση κάθε ερμηνείας με τους θεατές ως υποκείμενα.[16] Παρακάμπτοντας στερεότυπες αφηγήσεις του 1821 ως έργο λίγων μεγάλων

---

[10] Βλέπε Νινέττα Κοντράρου Ρασσιά, «Ο Ξένος αφουγκράζεται τον βραχνό χρησμό της Πυθίας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 1 Φεβρουαρίου 2013. Επίσης, Κατερίνα Καρσιώτη, «Γιώργος Ξένος: Ζούμε την πιο σημαντική εποχή...» και συνέντευξη του Γιώργου Ξένου στη Μαρίνα Κοτζαμάνη.

[11] «επανάσταση < (διαχρονικό) αρχαία ελληνική ἐπανάστα(σις) + -ση < ἐπανίστημι < (επανά-) ἐπί + ἀνίστημι < ἀνά + ἵστημι, όπου ίστημι σημαίνει στήνω κάτι ή κάποιον, κάνω κάτι να σταθεί όρθιο και είμαι υπαρκτός, έχω παρουσία», https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=%CE%B5% [12/4/22].

[12] Βλέπε συνέντευξη του Γιώργου Ξένου στη Μαρίνα Κοτζαμάνη.

[13] Βλ. Κατερίνα Καρσιώτη, «Γιώργος Ξένος: Ζούμε την πιο σημαντική εποχή...» και Παναγιώτης Σκορδάς, «Η Λέσβος είναι ένα παγκόσμιο σύμβολο», *Εμπρός*, 6/8/2016, http://georgiosxenos.gr [22/5/22].

[14] Βλ. Εικόνα 2. Για περισσότερες εικόνες της εγκατάστασης στο *Νιάρχος*, βλ. βίντεο «*Διερχόμενοι* και *Επτά Πύλες* του Γιώργου Ξένου», https://www.youtube.com/watch?v=AXr7JkvxbK4 [23/2/24], όπου ο ίδιος ο Ξένος μιλά για την εγκατάσταση.

[15] Όπως αναφέρει ο Μάνος Στεφανίδης για τη ζωγραφική του Ξένου: «Πρόκειται για ζωγραφικές διαδικασίες [που] εμπλέκονται στο σήμερα, στην ανθρώπινη μοίρα η οποία καθρεφτίζει τον εαυτό της στα νέα προβλήματα. Άρα έχουμε μια ζωγραφική ρεαλιστική και αναπαραστατική όχι όμως πραγμάτων αλλά ερωτημάτων και ζητημάτων», στο Μάνος Στεφανίδης, «Γιώργος Ξένος, ένας ζωγράφος στην εποχή της κρίσης...», σ. 24.

[16] Τονίζοντας τον ενεργητικό ρόλο που επιτρέπει στους θεατές η προσέγγιση του Ξένου, ο Ζαχαρόπουλος γράφει: «Γιατί ο Ξένος δεν σχολιάζει ούτε συμμερίζεται υφολογικά δεδομένα αλλά αναλαμβάνει την ευθύνη μιας μοναχικής αναμέτρησης με τον θεατή που είτε γνωρίζει είτε όχι, μπορεί να αναγνωρίζει αυτό που η τέχνη μπορεί και επιτρέπει... [η τέχνη] επιτρέπει να πει και να κάνει αυτό που μπορεί όσο καλύτερα και ουσιαστικά

ηγετών, η εγκατάσταση ενέπνεε τους θεατές να το προσεγγίσουν εκ νέου, με δικούς τους τρόπους. Το γλυπτό ενεθάρρυνε μια διευρυμένη ανάγνωση της Ελληνικής Επανάστασης, εφόσον μπορούσε να συμπεριλαμβάνει και τη συμβολή ανώνυμων ηρώων ή του/της ήρωα/-ίδας που όλοι φέρουμε μέσα μας. Παράλληλα το έργο υποστήριζε την ισότητα, ή μάλλον την ισότητα στη διαφορά. Χαρακτηριστικά, η μορφή κάθε ανθρωπόμορφου γλυπτού των *Διερχομένων* είναι μοναδική και, όπως εξηγεί ο Ξένος, «κανένας δεν είναι όμοιος με τον άλλον. Και η διαφορετικότητα δίνει την αίσθηση ότι στην επικοινωνία μεταξύ τους είναι όλοι ισότιμοι. Δεν είναι ένας που μιλάει. Όλοι έχουν τον λόγο».[17]

Ενταγμένη σε σύγχρονο πλαίσιο λοιπόν, η ελληνική επανάσταση των *Διερχομένων* στο *Νιάρχος* προέκρινε την ελευθερία, την ισότητα στη διαφορά, τη συλλογικότητα, καθώς και τον ενεργό ρόλο των θεατών ως ερμηνευτών. Μία άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή του έργου είναι η λειτουργία του ως μνημείο του 1821. Το έργο συνδέει το *Νιάρχος* με τη μακρόχρονη ιστορία της Αθήνας, ενισχύοντας την ενσωμάτωση αυτού του νέου πολιτιστικού οργανισμού στον ιστό της πόλης. Ταυτόχρονα η εγκατάσταση υπογραμμίζει τη σημασία που έχουν τα ίχνη ως προς την ανάγνωση της ιστορίας αλλά και τη διαμόρφωση του μέλλοντος, κρατώντας αποστάσεις όμως από τον διδακτισμό. Εφιστά απλά την προσοχή στο 1821 από τη σκοπιά του παρόντος, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την εφήμερη φύση κάθε ερμηνείας. Σχετικά με την παράδοση της τέχνης, όπως αναφέρει ο Ξένος, η ακινησία των *Διερχομένων* παραπέμπει στους Κούρους, τα μνημειώδη αρχαϊκά γλυπτά, στα οποία προσέθεσε κίνηση, «ελαφρές κινήσεις του κεφαλιού, των χεριών ή του τρόπου που πατούν στη γη».[18] Τοποειδικό και μετακινούμενο, το σύγχρονο μνημείο έχει ωστόσο πολλές δυνατότητες να αποκτήσει σημασία με διάρκεια και καθολικότητα, δεδομένου ότι οι πληροφορίες που επικοινωνεί συναρτώνται από τον χώρο όπου εγκαθίσταται κάθε φορά και τους θεατές.

Το μνημειακό στοιχείο είχε ισχυρή παρουσία και στην εγκατάσταση των *Διερχομένων* στην Επίδαυρο το 2016, με αφορμή την παράσταση που αφορούσε τον λόγο του Κολοκοτρώνη στους νέους. Πενήντα μορφές στηθήκαν στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου, στο πίσω μέρος της σκηνής, σε δύο ομάδες, με έναν διάδρομο ανάμεσά τους φωτισμένο έντονα στην παράσταση, που κατέληγε σ' ένα κιγκλίδωμα στο μπροστινό μέρος. Οι μορφές των *Διερχομένων* εντυπωσιάζουν σε φωτογραφίες της εγκατάστασης ως υπερμεγέθη λευκά ή ασημένια ανθρώπινα περιγράμματα, που σχηματίζουν στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου έναν μνημειώδη φορμαλιστικό Χορό.[19] Οι ηθοποιοί έκαναν τις εισόδους τους από το βάθος της σκηνής, χρησιμοποιώντας τον διάδρομο, και η δράση εκτυλισσόταν στο μπροστινό της μέρος. Όπως και στο *Νιάρχος*, η νοηματοδότηση των κενών περιγραμμάτων των *Διερχομένων* στο Θέατρο της Επιδαύρου ήταν πολύσημη. Τα γλυπτά ενεθάρρυναν τη συσχέτιση του λόγου του Κολοκοτρώνη στα μέσα του 19ου αιώνα με την αρχαιότητα. Προέκυπτε έτσι μια διαλεκτική ανάμεσα στη σύγχρονη διάσταση της παράστασης και τα πολλαπλά ίχνη της ελληνικής ιστορίας.

Ο λόγος του Κολοκοτρώνη, όπως έχει καταγραφεί στον Τύπο της εποχής, δίνει έμφαση στην αξία της γνώσης για την κατάκτηση της ελευθερίας.[20] Η γνώση, κατά τον Κολοκοτρώνη, συνέβαλε

μπορεί και ο καλλιτέχνης και αυτός που παίρνει τη θέση του αφιερώνοντας την προσοχή του στο παρόν του έργου», στο «Γεωμετρία εν αναμονή ή δυνητική ισχύς της τέχνης...», σ. 22.

[17] Θερμού, «Επισκέπτες...».

[18] Θερμού, *ό.π.*

[19] Βλ. εικόνα 3. Για περισσότερες φωτογραφίες βλ. «Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, εικαστική εγκατάσταση στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου για την παράσταση 8/10/1838. Ο λόγος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην Πνύκα προς τα Ελληνόπουλα, Επίδαυρος 2016», στο http://georgiosxenos.gr/el/home/ [3/5/2022]. Στην παρούσα εργασία υποδεικνύω τις θεατρικές δυνατότητες της εγκατάστασης των *Διερχομένων* στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου για τη σκηνική ερμηνεία του λόγου του Κολοκοτρώνη και έχω βασιστεί κυρίως σε φωτογραφίες της εγκατάστασης. Όπως και στο σύνολο της μελέτης μου, προσεγγίζω και εδώ τους *Διερχόμενους* ως εγκατάσταση· δεν αποτιμώ τη χρήση του γλυπτού ως σκηνικό στοιχείο της παράστασης.

[20] Κατά τον Δ. Δημητρόπουλο, παρόλο που ο εκδότης του *Αιώνα* Ιωάννης Φιλήμων σημειώνει στο προοίμιο τού λόγου στην εφημερίδα του ότι το κείμενο συνιστά ακριβή καταγραφή, από μνήμης, των λεγομένων του ήρωα,

καθοριστικά στην ωρίμανση του επαναστατικού πνεύματος. Η ανάγνωση των αρχαίων κειμένων βοήθησε τους Έλληνες της γενιάς του που γνώριζαν γράμματα να κατανοήσουν τη στέρηση της ελευθερίας τους και δυνάμωσε τη θέλησή τους να αποτινάξουν τη σκλαβιά. Η κατάκτηση της γνώσης δηλαδή έχει ηθική διάσταση και αποσκοπεί, κατά τον ήρωα, στη διαμόρφωση μιας δίκαιης και ευτυχισμένης κοινωνίας. Το άλλο βασικό σημείο του λόγου είναι η επικοινωνία στους νέους της εμπειρικής γνώσης του Κολοκοτρώνη ότι η διχόνοια, η οποία ταλαιπώρησε τη δική του γενιά, περιορίζει την ελευθερία. Σαφώς λοιπόν η γνώση έχει αξία όχι μόνο ως προς την κατάκτηση, αλλά και ως προς την εδραίωση της ελευθερίας, καθώς θεμελιώνει γερά και ενώνει το κοινωνικό σώμα.

Από ιστορική άποψη, η συσχέτιση της γνώσης με την ελευθερία εντάσσει την επανάσταση στην παράδοση των αξιών του Διαφωτισμού. Ο Ξένος ως σύγχρονος καλλιτέχνης αποδίδει τον λόγο μέσα από τη δική του κοσμοθεωρία, όπου η γνώση μεταφράζεται σε ίχνη. Η δε ηθική της διάσταση αναφέρεται στην αξία που έχουν τα ίχνη και η ιστορία για τη διαμόρφωση του μέλλοντος της ανθρωπότητας. Τα ίχνη αφορούν γνώση που κατακτάται από την εμπειρία, την έρευνα ή ακόμα και από την παρατήρηση των αρχαίων μνημείων. Δεν είναι τυχαίο από αυτή την άποψη το ότι ο ήρωας επέλεξε να εκφωνήσει τον λόγο του στην Πνύκα. Μάλιστα η εισαγωγή τού λόγου παραπέμπει ευθέως στην οπτική του Ξένου ως προς την έμφαση στην ιστορία και στα ίχνη, σε συνάρτηση με τον χώρο. «Εις τον τόπο τούτο», αναφέρει ο Κολοκοτρώνης, «οπού εγώ πατώ σήμερα, επατούσαν και εδημηγορούσαν τον παλαιό καιρό άνδρες σοφοί, με τους οποίους δεν είμαι άξιος να συγκριθώ και ούτε να φθάσω τα ίχνη των».[21] Η διχόνοια, που παρουσιάζεται από τον Κολοκοτρώνη ως εμπόδιο για την κοινωνική πρόοδο, αποδόθηκε εύστοχα στο έργο του Ξένου με το κιγκλίδωμα, το οποίο προκαλεί ερωτήματα σχετικά με την αλληλεγγύη, ενισχύοντας παράλληλα οπτικές των *Διερχομένων* ως Χορού.

Ο Χορός αυτός παρείχε πολλές ερμηνευτικές επιλογές, αναδεικνύοντας τη θεατρικότητα της εγκατάστασης. Οι *Διερχόμενοι* μπορεί να ήταν οι ένδοξοι αρχαίοι πρόγονοι ή σχήματα που παρέπεμπαν στον Κολοκοτρώνη ή σε ήρωες της Επανάστασης. Εναλλακτικά οι *Διερχόμενοι* μπορεί απλά να ήταν μάρτυρες αυτής της σημαντικής ομιλίας του ήρωα ή και με πιο ρεαλιστικούς όρους οι νέοι στους οποίους απευθυνόταν ο λόγος του Κολοκοτρώνη, έτοιμοι να ριχτούν στη μάχη της ζωής. Εάν μια σημαντική διάσταση του Χορού είναι να λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στο κοινό και στα δρώμενα στη σκηνή, οι *Διερχόμενοι* μπορεί επίσης να είμαστε εμείς και όλος ο πολιτισμός που φέρει καθένας από εμάς. Μάλιστα σε κάποιες από τις φωτογραφίες της εγκατάστασης είναι εμφανές ότι ο φωτισμένος διάδρομος πίσω από το κιγκλίδωμα επεκτείνεται και μπροστά από αυτό, προς την πλευρά των θεατών, ενθαρρύνοντας τη συσχέτιση των *Διερχομένων* με το κοινό.

Σε αυτό το πλαίσιο των πολλαπλών οπτικών του Χορού, το κιγκλίδωμα θέτει στοχαστικά ερωτήματα που διαλέγονται με τον λόγο του Κολοκοτρώνη σχετικά με τα όρια της ελευθερίας, αλλά και την αλληλεγγύη. Ποιος είναι ελεύθερος, τα μέλη του κοινού ή οι *Διερχόμενοι*; Πώς συγκρίνεται ή επικοινωνεί ένα διχασμένο κοινωνικό σώμα με ένα σώμα που χαρακτηρίζεται από συνοχή; Ποιος

είναι εμφανής η λόγια παρέμβαση και η απόδοση στον Κολοκοτρώνη απόψεων για την εθνική ιστορία που εδραιώθηκαν αργότερα ως «κλασικά στερεότυπά της». Δ. Δημητρόπουλος, «Ο *Γέρος του Μοριά*: Κτίζοντας μία πατρική φιγούρα του έθνους», Κ. Δέδε – Δ. Δημητρόπουλος (επιμ.), *«Η ματιά των άλλων». Προσλήψεις προσώπων που σφράγισαν τρεις αιώνες (18ος-20ός)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2012, σ. 74-75. Παρακάμπτοντας το θέμα της ακριβούς ή μη καταγραφής του λόγου σε γραπτό κείμενο, η Ε. Ουζουνίδου, η οποία συμμετείχε στην παράσταση ως ηθοποιός, θεωρεί την προφορική προέλευση του λόγου ως ένδειξη της γνησιότητάς του: «Δεν πρόκειται για έναν λόγο γραμμένο που εμπεριέχει δεύτερες και τρίτες σκέψεις, καθώς ο Κολοκοτρώνης δεν ήξερε γράμματα. Είναι λόγος καρδιάς ενός αγωνιστή. Λόγος πάθους και αγωνίας για το μέλλον, για τη θεμελίωση μιας όμορφης πολιτείας». Βλ. Λένα Ουζουνίδου, «Ο Κολοκοτρώνης συγκλονίζει λέγοντας "Να σκλαβωθείτε εις τα γράμματά σας"», *Η Αυγή*, 14/4/2016, https://www.avgi.gr/tehnes/198394_lena-oyzoynidoy-o-kolokotronis-sygklonizei-legontas-na-sklabotheite-eis-ta-grammata?amp [6/6/2023].

[21] Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, *Ο Λόγος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην Πνύκα*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σ. 11.

είναι ο καλύτερος τρόπος διαχείρισης της ελευθερίας; Πώς προασπίστηκε το ελληνικό κράτος την ελευθερία που κατακτήθηκε με την Επανάσταση του 1821; Είμαστε πιο ελεύθεροι τώρα σε σύγκριση με τους προγόνους μας του 19ου αιώνα;

Ερωτήματα αυτού του είδους διαγράφουν τη σύγχρονη σημασία του 1821 και ευνοούν στη σύγκρισή του με καταστάσεις κρίσης σήμερα. Σε μια άλλη εγκατάσταση των *Διερχομένων* στη Λέσβο το 2016, το γλυπτό ως μνημείο αναδείκνυε την τραγωδία των σύγχρονων μεταναστών που περνούν το Αιγαίο.[22] Μάλιστα στην εγκατάσταση αυτή οι *Διερχόμενοι* ονομάστηκαν *Διαπλέοντες*. Τι σχέση έχει το έργο αυτό με την επανάσταση; Η μαζική μετανάστευση προς την Ευρώπη συμβάλλει σημαντικά, όπως και η επανάσταση, στην εξέλιξη του πολιτισμού, καθώς με τους όρους του Ξένου παράγει εξαιρετικά πυκνή ανταλλαγή πληροφορίας. Επιπλέον, μετανάστευση και επανάσταση μας φέρνουν συχνά αντιμέτωπους με τραγικά διλήμματα επιλογής ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Η ανάδειξη της τραγωδίας των *Διαπλεόντων* στη Λέσβο ενεθάρρυνε την αλληλεγγύη ανάμεσα σε πολιτισμούς, στο πλαίσιο της ουμανιστικής παράδοσης την οποία προασπίστηκαν οι μοντέρνες επαναστάσεις. Πέρα από το Αρχαιολογικό Μουσείο της Λέσβου, ο Ξένος έστησε τα γλυπτά στον Τεκέ του Κάστρου, έναν χώρο που είχε υποδεχτεί μετανάστες στις αρχές του 20ού αιώνα και στο Τσαρσί Χαμάμ, που συνδέεται με το οθωμανικό παρελθόν της νήσου. Η επιλογή των χώρων συνάδει με μια διαπολιτισμική προσέγγιση της ελληνικής ιστορίας, καθώς αυτοί οι χώροι ανοίγονταν φιλικά προς τους σύγχρονους μετανάστες. Μέσα από τα κενά των *Διερχομένων* οι θεατές έβρισκαν σημεία επαφής με τους μετανάστες από ιστορική αλλά και ανθρώπινη σκοπιά, σε ένα έργο που διακρινόταν από τραγικό μέγεθος. Επιπλέον, οι κατάμαυρες ζωγραφικές φιγούρες μέσα στα κύματα στην εγκατάσταση στο Τσαρσί Χαμάμ παρέπεμπαν, πέρα από την επικαιρότητα, σε μεταφυσικές αναγνώσεις του θνητού της ανθρώπινης ύπαρξης.

Χαρακτηριστικό στοιχείο των *Διαπλεόντων* είναι ότι οι μορφές τους παρουσιάζονταν αποσπασματικά. Προέβαλαν μέλη μάλλον της ανθρώπινης μορφής παρά το όλον, σε ζωγραφικές εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας που κυριαρχούσαν στον χώρο με επαναλαμβανόμενα στοιχεία, προσδίδοντας μέγεθος και τραγικό χαρακτήρα στη σύγχρονη μετανάστευση. Με αλλόκοτο τρόπο τα μέλη ισορροπούσαν σε έναν μετέωρο χώρο ανάμεσα, διαγράφοντας όψεις παρουσίας/απουσίας με ηθικές προεκτάσεις. Μια μεγάλη εγκατάσταση δύο διαστάσεων στο Αρχαιολογικό Μουσείο παρουσίαζε επαναλαμβανόμενες σειρές λευκών χεριών πάνω σε μαύρο φόντο. Χέρια σε ικεσία, σε προσευχή, χέρια που τείνουν προς, χέρια που βυθίζονται ή άλλα που βγαίνουν στην επιφάνεια κατέκλυζαν τον θεατή. Τα χέρια των *Διαπλεόντων* θα αναδυθούν ολόκληρα στο φως ή θα αφανιστούν στο σκοτάδι; Όπως το αρνητικό μιας φωτογραφίας, η δισδιάστατη εγκατάσταση έχει και μια άλλη εκδοχή: Μαύρα χέρια πάνω σε λευκό φόντο στην εγκατάσταση στο Τσαρσί Χαμάμ κάνουν επιτακτική, με την εμφατική αυτή παραλλαγή, την αναγκαιότητα παρέμβασης ώστε να εκλείψει η τραγωδία.[23] Σε άλλο τρίπτυχο στο Τσαρσί Χαμάμ προβληματίζει η απάθειά μας απέναντι στους *Διαπλέοντες* – φιγούρες των μεταναστών αλλά και σχηματικές αναπαραστάσεις των πλοίων που τους μεταφέρουν είναι διάστικτα με αριθμούς.[24] Εντύπωση επίσης προξενεί στο Αρχαιολογικό Μουσείο μια σειρά από γυναικεία πρόσωπα που προβάλλουν αμφίσημα σε μαύρο φόντο: η μορφή σε κάθε ένα από αυτά τα έργα αναδύεται μέσα από το χάος ή βυθίζεται μέσα σε αυτό; Η σειρά αυτή, με το χαρακτηριστικό όνομα *Ερινύες*, φέρνει αντιμέτωπο τον θεατή με συνειδησιακά ερωτήματα σχετικά με τη δικαιοσύνη και την ανάληψη ευθύνης.[25] Η εγκατάσταση της Λέσβου ήταν μια ελεγεία για τους

[22] Βλ. Εικόνα 4. Η έκθεση είχε τίτλο *Διαπλέοντες το Αιγαίο – Ένα Οπτικό Ρέκβιεμ για τη Μεσόγειο* και στήθηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μυτιλήνης καθώς και σε επιλεγμένους τόπους αρχαιολογικού ενδιαφέροντος στο νησί: στο Κάστρο και στο Οθωμανικό Λουτρό Τσαρσί Χαμάμ (Çarşi Hamam). Για περισσότερες φωτογραφίες της εγκατάστασης βλ. http://georgiosxenos.gr/el/installations/ [12/3/2022].

[23] *Ό.π.*

[24] *Ό.π.*

[25] *Ό.π.*

Διαπλέοντες μετανάστες στο Αιγαίο. Ταυτόχρονα όμως ενεθάρρυνε μια ενεργητική στάση προς την τραγωδία, ωθώντας μας να λάβουμε υπόψη την απουσία στη διαμόρφωση της ζωής στο παρόν. Ο θάνατος δεν είναι τέλος. Όπως αναφέρει ο Ξένος, «το πένθος είναι μια συνομιλία».[26]

Στην εγκατάσταση του 2019-20 στο Γενί Τζαμί στη Θεσσαλονίκη η επικοινωνία και η ανταλλαγή πληροφορίας ανάμεσα στους πολιτισμούς είχε πιο εορταστική διάσταση. Ο χώρος φέρει ίχνη από την πλούσια πολυπολιτισμική ιστορία της πόλης, καθώς στο παρελθόν ήταν τζαμί που είχε χτιστεί από μουσουλμάνους Εβραίους. Εγκατεστημένοι στο κέντρο του ναού οι *Διερχόμενοι* στέκονταν μπροστά από έναν τεράστιο καμβά με την εικόνα μιας πύλης που ανοίγει ή και κλείνει.[27] Το έργο παρουσίαζε μια συμμετοχική σύλληψη πολιτιστικού διαλόγου η οποία σέβεται και λαβαίνει υπόψη τη διαφορά, σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινότητα όπου τα πλέγματα επικοινωνίας γίνονται όλο και πιο πυκνά. Τι πιο πειστικό από αυτή την άποψη από καινοφανή σχήματα που δημιουργούσαν οι μινιμαλιστικές φιγούρες των *Διερχομένων*, καθώς πλαισίωναν τον πλούσιο διάκοσμο του ισλαμο-εβραϊκού εσωτερικού του ναού; Η πλαισίωση αυτή εμπνέει αυθόρμητα τον θαυμασμό για την ομορφιά των ετερόκλητων πολιτιστικών παραδόσεων που έχουν ανθίσει στην Ελλάδα.[28] Ταυτόχρονα οι *Διερχόμενοι* μας έκαναν κοινωνούς της ιερότητας του χώρου, ανεξάρτητα από θρήσκευμα, είτε πιστεύει κανείς είτε όχι. Η υπέρβαση όμως σταθμιζόταν με ανθρώπινα μέτρα. Τα δύο έργα με τα μαύρα και τα λευκά χέρια που συναντήσαμε στη Λέσβο πλαισίωναν την κεντρική εγκατάσταση των *Διερχομένων*, δημιουργώντας στο νέο τοποειδικό τους πλαίσιο μια αίσθηση των κοινοτήτων που διαμόρφωσαν το Γενί Τζαμί σε ένδοξες αλλά και σκοτεινές περιόδους της ιστορίας του.[29] Ταυτόχρονα τα ανθρωπόμορφα γλυπτά στο κέντρο δημιουργούσαν μια πυκνή σύνθεση σχημάτων που παρέπεμπε σε νέες δυνατότητες της γραφής να εμπλουτίσει τη διαπολιτισμική επικοινωνία στο μέλλον. Ως προς την ιστορική παράδοση της Ελληνικής Επανάστασης, το έργο σεβόταν το οθωμανικό παρελθόν της χώρας αντί να το αγνοεί ή να το περιθωριοποιεί. Παράλληλα αξιοποιούσε τη διαφορά για να τονώσει σύγχρονες πολιτισμικές αναζητήσεις. Για παράδειγμα, το έργο ενεθάρρυνε την αναζήτηση του τι μπορεί να μοιραζόμαστε με τους μετανάστες ως *Διερχόμενους*, σε μια νέα εποχή, όπου η ταυτότητα του διερχόμενου ή του νομάδα γίνεται πιο σημαντική από αυτή του πολίτη, νοούμενη σε εθνικό πλαίσιο.

Συμπερασματικά, μέσω της εξερεύνησης του παρελθόντος ο Ξένος οραματίζεται νέες ποιητικές και πολιτικές προσεγγίσεις για την εποχή της παγκοσμιοποίησης όπου όλοι μεταβαλλόμαστε σε *Διερχόμενους*. Στη διευρυμένη αυτή ιδανική κοινότητα υπάρχει ισότητα, με την έννοια του σεβασμού του διαφορετικού, και ερμηνευτική ελευθερία απαλλαγμένη από δογματισμό. Οι προσεγγίσεις νοηματοδοτούνται κάθε φορά σε συνάρτηση με τον χώρο όπου εγκαθίστανται οι *Διερχόμενοι* και το κοινό τους. Απαλλαγμένη από εθνικιστικές και εθνικές επιταγές, η Ελληνική Επανάσταση στο έργο του Ξένου συνδέεται στενότερα με τις μοντέρνες προοδευτικές επαναστάσεις αλλά και την παράδοση του Διαφωτισμού, προκρίνοντας την αξία της ιστορικής μνήμης και της προόδου. Επιπλέον, η έμφαση του καλλιτέχνη στα ίχνη και στην ανταλλαγή πληροφορίας επιτρέπει, όπως είδαμε, τη σύνδεση του 1821 με σύγχρονες καταστάσεις κρίσης. Διαγράφεται έτσι ένα εντυπωσιακό έπος της επανάστασης ως έργο υπό συνεχή διαμόρφωση, σε κάθε χώρο όπου εγκαθίστανται οι *Διερχόμενοι*. Προ πάντων το έργο εμπνέει συνεχή εγρήγορση και δεκτικότητα στην αλλαγή. Προκειμένου η επανάσταση να έχει ζωτικό ρόλο στη ζωή μας πρέπει να αναδιατυπώνεται συνεχώς. Η επανάσταση ως τρόπος ζωής είναι για πάντα.

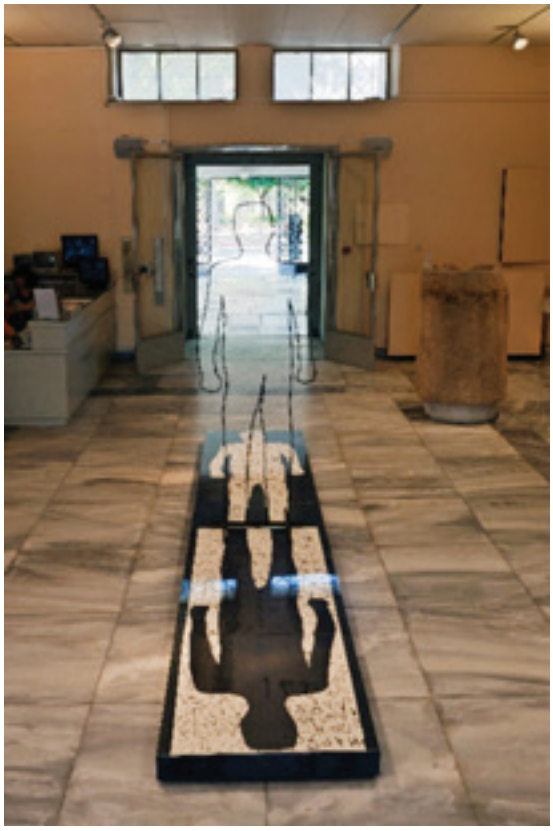
---

[26] Γιώργος Ξένος, «Το πένθος είναι μια συνομιλία», συνέντευξη στη Μάνια Ζούση, εφημ. *Η Αυγή*, 18 Σεπτεμβρίου 2016, http://georgiosxenos.gr/el/ [12/05/2022].

[27] Για φωτογραφίες της εγκατάστασης των *Διερχομένων* με τίτλο «*Οπτικοακουστικό ρέκβιεμ* στο Γενί Τζαμί στη Θεσσαλονίκη» βλ. https://www.culturenow.gr/dierxomenoi-ekthesi-ergon-toy-giorgoy-xenoy-sto-geni-tzami/ [9/6/2022].

[28] Βλ. Εικόνα 5.

[29] *Ό.π.*



Εικόνα 1. Γεώργιος Ξένος, *Ο ίσκιος του ανθρώπου είναι ο πολιτισμός του*, Επιγραφικό Μουσείο Αθηνών, 2011
© Copyright φωτογραφίας Boris Kirbotin. Ευχαριστίες στους Γιώργο Ξένο και Χριστίνα Ντούβρη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης

Εικόνα 2. Γεώργιος Ξένος, *Διερχόμενοι και Επτά Πύλες*, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2021
© Copyright φωτογραφίας, Γιώργος Τσούτσουρας. Ευχαριστίες στους Γιώργο Ξένο και Χριστίνα Ντούβρη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης

Εικόνα 3. Γεώργιος Ξένος, Εικαστική Εγκατάσταση στο Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου για την παράσταση «08/10/1838, Ο Λόγος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην Πνύκα προς τα Ελληνόπουλα», Επίδαυρος 2016
© Copyright φωτογραφίας, Κώστας Μπλουγουράς. Ευχαριστίες στους Γιώργο Ξένο και Χριστίνα Ντούβρη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης

Εικόνα 4. Γεώργιος Ξένος, *Διαπλέοντες το Αιγαίο*, *Ένα οπτικό ρέκβιεμ για τη Μεσόγειο*, από την εγκατάσταση στο Τσαρσί Χαμάμ, Λέσβος
© Copyright φωτογραφίας Χριστίνα Ντούβρη. Ευχαριστίες στους Γιώργο Ξένο και Χριστίνα Ντούβρη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης

Εικόνα 5. Γεώργιος Ξένος, *Οπτικοακουστικό ρέκβιεμ*, Γενί Τζαμί, Θεσσαλονίκη
© Copyright φωτογραφίας Χριστίνα Ντούβρη. Ευχαριστίες στους Γιώργο Ξένο και Χριστίνα Ντούβρη για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης

25η Μαρτίου 1944, μια ξεχωριστή επέτειος και μια σημαντική παράσταση

Κώστας Κουρμουλάκης
kostaskourmulakis@gmail.com

Abstract

In Athens, as in other large European cities during the period of the German Occupation, the theater flourishes, since it is one of the few outlets for entertainment, relaxation, and escape from the gloomy everyday reality. The interactive relation between the actors and the audience, on an individual level as well as on a collective level, through a very carefully formed secret code which defies the harsh censorship and constantly evolving manages to deceive it, creates a new collective national consciousness, and revives the morale of the conquered. The strong tendency to return to older Greek plays that are intertwined with a «happier» lyrical past appears on the Athenian scene in the fall of 1943 and escalates in the spring of the following year. Andreas Makedos chooses to stage Spyridonos Peresiadis' classic work *Golfo*, with the Hadas-Spartakou troupe, on March 3, 1944, at the «Montial» theater. In order to be approved by the censors, *Golfo*, whose sets and costumes consist of fustanellas, and mountains reminiscent of Kleptes and Armatoloi, the well-known play had to be adapted by Orestes Laskos into... an operetta. The spectacular staging, the large symphonic orchestra of the 50 instruments of the Radio Station and the well-trained troupe cause great excitement to the audience and critics. The evening performance of March 25, 1944, was broadcast in its entirety, directly from the «Montial» theater, by the Athens Radio Station, cheering on the enslaved Greeks.

Την άνοιξη του 1941, 120 χρόνια μετά από την επανάσταση του 1821, η χώρα βρίσκεται και πάλι υπό ξένη κατοχή. Ο έλεγχος και ο περιορισμός οποιασδήποτε προσωπικής, κοινωνικής και επαγγελματικής δραστηριότητας, επιφέρουν ριζικές αλλαγές στη ζωή των Ελλήνων.[1]

Το θέατρο είναι προφανώς ανάμεσα στους τομείς που επηρεάζονται άμεσα. Οι περιοδείες σταματούν και οι ηθοποιοί αγωνίζονται να βιοποριστούν στην Αθήνα. Ο αριθμός των θεάτρων που λειτουργούν στην πρωτεύουσα αυξάνεται ραγδαία,[2] αφού το θέατρο αποτελεί μια από τις ελάχιστες διεξόδους διασκέδασης, εκτόνωσης και δραπέτευσης από τη ζοφερή καθημερινή πραγματικότητα. Εκτός από την καλλιτεχνική δημιουργία και την ψυχαγωγία, παρέχει ανθρωπιστική βοήθεια, με συσσίτια και προσφορές προς τους άπορους, πεινασμένους και κατατρεγμένους ανθρώπους, ενώ αποτελεί τόπο συνάθροισης, κοινωνικοποίησης, αλλά και επιβεβαίωσης και ενίσχυσης της εθνικής και της πολιτισμικής ταυτότητας των πολιτών.

Η βαθιά ανθρωπιστική κρίση που ξεσπά σε όλα τα επίπεδα κατά τη διάρκεια της Κατοχής δημιουργεί νέες συνθήκες. Οι απαιτήσεις όλων ελαττώνονται σημαντικά και ο αριθμός των νέων παραγωγών μειώνεται. Οι συχνές αλλαγές στο ωράριο λειτουργίας, οι απαγορεύσεις κυκλοφορίας,[3] οι περικοπές στην επιτρεπόμενη κατανάλωση ηλεκτρικού ρεύματος,[4] η δυσκολία ανεύρεσης των πρώτων υλών για την κατασκευή των σκηνικών και των κοστουμιών[5] είναι μερικές μόνο από τις πρακτικές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν τα θέατρα. Φυσικά η σκηνική φαντασμαγορία, οι μεγάλες ορχήστρες και τα πολυπληθή μπαλέτα, ακόμα για τους πιο εύρωστους οικονομικά θιάσους αποτελούν μακρινό παρελθόν.

Η λογοκρισία που παρακολουθεί στενά τη θεατρική δραστηριότητα διαθέτει τώρα, εκτός από την υφιστάμενη ήδη από την εποχή της Μεταξικής Δικτατορίας ελληνική υπηρεσία, δύο ακόμα επιτροπές των στρατευμάτων κατοχής, μία ιταλική και μία γερμανική.[6] Οι θίασοι υποβάλλουν τα έργα τους προς έγκριση, ενώ προβλέπονται αυστηρά πρόστιμα, όταν διαπιστώνονται μεταβολές ή προσθήκες στο κείμενο ή την ερμηνεία των ηθοποιών κατά την παράσταση. Η αυστηρότητα με την οποία εφαρμόζεται ο νόμος οδηγεί τους ίδιους τους συγγραφείς να λογοκρίνουν πρώτοι τα έργα τους.[7]

Το φθινόπωρο του 1943, αρχίζει να εμφανίζεται η τάση της επιστροφής σε παλιότερα ελληνικά έργα, ηθογραφικού κυρίως χαρακτήρα. Την άνοιξη του ’44 και ενώ αρχίζει να διαφαίνεται η επερχόμενη ήττα του ναζισμού, η τάση αυτή κλιμακώνεται. Ανεβαίνει η *Φωτεινή Σάντρη* στο Θέατρο «Παρκ», ο *Ποπολάρος* στο Θέατρο «Κοτοπούλη», οι *Απάχηδες των Αθηνών* στο «Αλάμπρα», το *Τζιώτικο Ραβαΐσι* στην «Αλάσκα» και *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* στο «Πάνθεον». Τα έργα

---

[1] Η παρούσα εργασία αποτελεί επικαιροποιημένο απόσπασμα από: Κώστας Κουρμουλάκης, *Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2020.

[2] Από τις στήλες των θεαμάτων, το καλοκαίρι του 1941 καταγράφεται ότι στην Αθήνα λειτουργούν 15 θέατρα τον Ιούνιο, 23 τον Ιούλιο, 18 τον Αύγουστο και 20 τον Σεπτέμβριο. Το καλοκαίρι του 1944 φτάνουν τα 24.

[3] Βλ. ενδεικτικά: Εκ της Αστυνομικής Διευθύνσεως Αθηνών, «Περιορισμός της νυχτερινής κυκλοφορίας», εφημ. *Η Βραδυνή*, 31 Μαΐου 1941· Ανώνυμος «Θεατρική ζωή», εφημ. *Πρωινός Τύπος*, 29 Αυγούστου 1941, Ανώνυμος, «Η κίνησις της πόλεως. Ανά την πόλιν», εφημ. *Η Καθημερινή*, 11 Ιανουαρίου 1942· Ανώνυμος, εφημ. *Η Βραδυνή*, «Τα θεατρικά μας», 17 Ιουνίου 1942· Ανώνυμος, «Τα θεατρικά μας», εφημ. *Η Βραδυνή*, 5 Ιουνίου 1943.

[4] Τα θέατρα «Μοντιάλ», «Κοτοπούλη», «Αλίκης» και «Βρεττάνια» χρησιμοποιούν για το φωτισμό τους ειδικές «ηλεκτρικές συσκευές». Ανώνυμος, «Τα παρασκήνια», εφημ. *Η Βραδυνή*, 19 Ιανουαρίου 1942.

[5] Βάσω Μανωλίδου, *Λεύκωμα*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, σ. 46.

[6] Κάθε μια από τις επιτροπές αυτές έχει άλλα δύο παρακλάδια. Εκτός από την επίσημη ιταλική λογοκρισία υπάρχει αυτή του Κομάντο Πιάτσα και της Καραμπινιερίας. «Άλλο ψαλίδι η επίσημη γερμανική λογοκρισία, άλλο τα Ες - Ες και άλλο η Γκεσταπό». Βλ. Παναγιώτης Παπαδούκας, «Λογοκρισία», *Καλλιτέχνης* 9 (1945), σ. 3.

[7] Βλ. Παπαδούκας, «Λογοκρισία».

αυτά, τα οποία είναι συνυφασμένα με ένα «ευδαιμονέστερο» λυρικό παρελθόν, αποτελούν για το κοινό μια «τάση νοσταλγικής φυγής, από μια δυσάρεστη και χωρίς ενδιαφέρον εποχή».[8] Ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος, ανταποκρινόμενος στην επιθυμία του κοινού, επιλέγει να ανεβάσει το κλασικό έργο του Σπυρίδωνος Περεσιάδη *Γκόλφω*, με τον θίασο της Ηρώς Χαντά και του συνθέτη Γιάννη Σπάρτακου.

Η λογοκρισία, εκτός από τα κείμενα των θεατρικών έργων, επεμβαίνει και στο εικαστικό μέρος των παραστάσεων, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Απαγορεύει λοιπόν ρητά την εμφάνιση ηθοποιών με εθνικές ενδυμασίες και φουστανέλες, τη σκηνική απεικόνιση βουνών και πλαγιών, καθώς και οτιδήποτε άλλο θυμίζει το αντάρτικο και την αντίσταση. Τα επιτρέπει όμως όταν πρόκειται για κλασικά έργα, όπερες και οπερέτες. Έτσι, σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ηρώς Χαντά, για να εγκριθεί η *Γκόλφω*, της οποίας τα σκηνικά και τα κοστούμια όπως είναι γνωστό αποτελούνται από φουστανέλες, βουνά και λόγγους, χρειάζεται το γνωστό έργο να διασκευαστεί σε... οπερέτα.[9]

Με αυτό το κριτήριο, επιλέγεται να παρασταθεί η διασκευή του Ορέστη Λάσκου με μουσική Γιώργου Βιτάλη, η οποία έχει παρουσιαστεί για πρώτη φορά από τον θίασο Χαντά - Στυλιανόπουλου στις 9 Αυγούστου 1938 στο Θέατρο «Όασις», στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.[10]

Σημειώνεται ότι, ενώ η οπερετοποιημένη αυτή διασκευή δεν έχει ακόμα παρασταθεί στην Αθήνα, σύμφωνα με τα στοιχεία που είχε την καλοσύνη να μου διαθέσει –και την ευχαριστώ θερμά γι' αυτό– η αγαπητή ερευνήτρια του θεάτρου Ηρώ Κατσιώτη,[11] έχει παιχτεί αρκετές φορές εκτός Αθήνας, πριν και μετά το 1944, ενώ έφτασε να παιχτεί την Πρωτοχρονιά του 1949 στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης. Η ίδια εντόπισε αρκετά προγράμματα από τις παραστάσεις αυτές στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, το Θεατρικό Μουσείο, το οποίο, όπως είναι γνωστό, παραμένει ακόμα κλειστό. Δεν έχουμε λοιπόν πρόσβαση σε τεκμήρια που θα μας επέτρεπαν να διαπιστώσουμε αν το 1944 έγιναν αλλαγές στο λιμπρέτο και τη μουσική της αρχικής διασκευής του 1938. Είναι άξιο προσοχής πάντως το γεγονός ότι η κριτική, ίσως γιατί δεν έχει παιχτεί ξανά στην Αθήνα, αντιμετωπίζει τη *Γκόλφω* των Λάσκου – Βιτάλη ως νέα και πρωτοεμφανιζόμενη.

Οι δοκιμές του έργου ξεκινούν το πρώτο δεκαήμερο του Φεβρουαρίου, ενώ ο επιχειρηματίας αναλαμβάνει να επιλύσει διάφορα προβλήματα σχετικά με την τεράστια, για τα μεγέθη της εποχής, παραγωγή που σχεδιάζει. Αμέσως μετά την οριστικοποίηση της συνεργασίας με τον Λάσκο και τον Βιτάλη, κλείνει τη σχετική συμφωνία με τους κληρονόμους του Περεσιάδη για την καταβολή των πνευματικών δικαιωμάτων.[12]

Η Ηρώ Χαντά αναλαμβάνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ προσλαμβάνεται ο τενόρος Διονύσης Θάνος για να ενσαρκώσει τον ρόλο του Τάσου. Ο θίασος ενισχύεται με την πρόσληψη του γνωστού χορογράφου Μπίλλυ Μπαρκουλιέρο και του μπαλέτου του, για την απαιτούμενη από το

[8] Άγγελος Δόξας, «Το θεατρικό κοινό των ημερών μας και η προτίμησή του στα παληά έργα. Δοκίμιο ψυχαναλυτικής ερμηνείας», *Θέατρο* 2 (1944), σ. 12.

[9] Μαρτυρία της Ηρώς Χαντά στον Θαλή Δίζελο. Βλ. Θαλής Δίζελος, «Το θέατρο στην αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962), σ. 452-462.

[10] Στον θίασο συμμετέχουν ο Γιάννης Ιατρού, η Λίτσα Λαζαρίδου, ο τενόρος Μιχαήλ Θωμάκος στο ρόλο του Τάσσου, ο Άγγελος Λάμπρου, η Πόπη Πλεμενίδου, ο Αντώνης Τζινιόλης, η Αλεξάνδρα Δέλτα, οι Αγγελής, Λαζαρίδης και Πάρλας. Για την κριτική της παράστασης βλ. Ανώνυμος, «"Όασις". Η χθεσινή πρώτη με τη *Γκόλφω*», εφημ. *Ταχυδρόμος Ομόνοια*, 10 Αυγούστου 1938, σ. 3.

[11] Ηρώ Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αθήνα, 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, [*Παράβασις* - Μελετήματα 2], Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ - Ergo, Αθήνα 2002.

[12] Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Φεβρουαρίου 1944. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι κληρονόμοι των παλιών συγγραφέων βρίσκουν την περίοδο αυτή μια αναπάντεχη πηγή εσόδων, από τα ποσοστά για τα πνευματικά δικαιώματα των ξεχασμένων από καιρό έργων (Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 11 Μαρτίου 1944).

έργο εμφάνιση χορευτικών συνόλων από βλαχοπούλες και τσελιγκάδες.[13] Η γνωστή ερμηνεύτρια δημοτικών τραγουδιών Φρόσω Κοκκόλα αναλαμβάνει να τραγουδήσει τα δημοτικά τραγούδια. Οι επίμονες αξιώσεις του Βιτάλη για την ενίσχυση της ορχήστρας με περισσότερα όργανα, ώστε να είναι σε θέση να ανταποκριθεί στις υψηλές απαιτήσεις της μουσικής του, ικανοποιούνται από τον Μακέδο, που εξασφαλίζει τη συνεργασία του θιάσου με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας.[14] Στον θίασο συμμετέχουν πολλοί γνωστοί ηθοποιοί του ελαφρού μουσικού θεάτρου,[15] ενώ τη σκηνοθεσία και τις χορογραφίες αναλαμβάνει ο Γιάννης Ιατρού. Τις σκηνογραφίες φιλοτεχνεί ο Γιώτης Στεφανίδης.[16]

Ο Τύπος παρακολουθεί στενά την προετοιμασία του φαντασμαγορικού ανεβάσματος και ενημερώνει καθημερινά το κοινό που περιμένει με ανυπομονησία το μεγάλο θεατρικό γεγονός. Οι θεατρικές επιχειρήσεις Μακέδου δηλώνουν ότι πρόκειται να παρουσιάσουν «το ελληνικόν αριστούργημα ως μουσικόν ειδύλλιον, άρτιον από πάσης απόψεως, μη φεισθείσαι δαπανών» και υπόσχονται ένα έργο «όμοιον του οποίου δεν έχει ξανά εμφανισθεί επί σκηνής».[17] Η πρεμιέρα δίνεται τελικά στις 8 Μαρτίου 1944, στις 5 το απόγευμα, στο Θέατρο «Μοντιάλ», ενώ η μεγάλη Συμφωνική Ορχήστρα των 50 οργάνων της Ραδιοφωνίας,[18] υπό τη διεύθυνση του μαέστρου της Γιώργου Βιτάλη, και ο άρτια καταρτισμένος θίασος προκαλούν μεγάλο ενθουσιασμό σε κοινό και κριτικούς.[19]

Η δραματουργική παρέμβαση του Ορέστη Λάσκου και η αλλαγή του τραγικού τέλους του έργου σε happy end[20] προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα και σχόλια: «Σε μια εποχή σαν τη δική μας, γεμάτη από δάκρυα για άλλους λόγους, η μετατροπή του τέλους μπορεί να έχει τα ελαφρυντικά της. Υπό άλλες προϋποθέσεις όμως η διαφωνία μας θα ήτο ριζική».[21] Ο Θεατής των *Αθηναϊκών Νέων* γράφει: «Η διασκευή είναι επιτυχημένη αν εξαιρέσει κανείς την αλλαγή του τέλους. Τα έργα σαν την *Γκόλφω* συγκινούν το πολύ πλήθος ακριβώς με την δραματικότητα του περιεχομένου τους και την υπερβολή του πάθους που περικλείουν. Η μετατροπή λοιπόν της τραγικής λύσεως... ατονεί κάπως το ενδιαφέρον».[22] Άγνωστο παραμένει αν η πρόζα αποδίδεται σε «καθομιλουμένη διάλεκτο» όπως στην παράσταση της *Γκόλφως* που έδωσε ο θίασος Ιατρίδου – Σπαρίδη – Χρυσοχόου το 1938 στον Βόλο, αντί για τον δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο του Περεσιάδη, αφού, αν αυτό συμβαίνει, δεν σχολιάζεται από την κριτική.

Η μουσική του Βιτάλη αποσπά εγκωμιαστικά σχόλια: «ετόνωσε το παθητικό ενδιαφέρον με πλούσια, χαρακτηριστική όσο και εμπνευσμένη μουσική. Το ελληνικό βουνό, το ελληνικό χωριό, η ελληνική ψυχή ζωντανεύουν μέσα στις συνθέσεις του, που έχουν πλάι στη μελωδική τους γραμμή,

---

[13] Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1944.

[14] Βλ. Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 17 Φεβρουαρίου 1944.

[15] Τους υπόλοιπους ρόλους ερμηνεύουν: Μαρίκα Νέζερ (Σούζυ - γαλλίδα περιηγήτρια), Σωτηρία Ιατρίδου (Αστέρω), Γιάννης Στυλιανόπουλος (Γιάννος), Γιάννης Ιατρού (Θανασούλας), Γιάννης Σπαρίδης (Δήμος), Τρύφων Κλοτσώνης (Τσέλιγκας), Λαλάς Ιακωβίδης (Κίτσος), Ερρίκος Κονταρίνης (Περιηγητής), Άννα Γκαλ (Σταυρούλα), Φρόσω Κοκκόλα (Αρχόντισα), Κίτυ Άλμα (Γιαννούλα), Χριστόφορος Νέζερ (Γεωργούλας), Μαίρη Λωράνς (μία Γαλλίς) και Τζένη Σταυροπούλου (μία Γαλλίς). Βλ. Διαφημιστική καταχώριση, εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Μαρτίου 1944.

[16] Διαφημιστική καταχώριση, εφημ. *Η Καθημερινή*, 7 Μαρτίου 1943.

[17] Διαφημιστική καταχώριση, εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Μαρτίου 1944.

[18] Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 17 Φεβρουαρίου 1944.

[19] «Η μεγάλη επιτυχία της *Γκόλφως* εις το "Μοντιάλ" εδικαίωσε για μια ακόμη φορά την εμπιστοσύνη του θεατρόφιλου κοινού, στον παλαιότερο θεατρικό επιχειρηματία». Βλ. Ανώνυμος, «Τα θεατρικά μας», εφημ. *Η Βραδυνή*, 10 Μαρτίου 1944.

[20] Στη διασκευή του Ορέστη Λάσκου, η κατάληξη του έργου είναι ευτυχής για τους δύο ερωτευμένους.

[21] Θ-ς, «Το ελαφρόν θέατρον, η *Γκόλφω*, σπάνια μουσική δημιουργία», εφημ. *Ακρόπολις*, 11 Μαρτίου 1944,.

[22] Ο θεατής, «Το μουσικόν θέατρον, η *Γκόλφω*», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Μαρτίου 1944.

σφραγίδα τεχνικής αρτιότητος. Η μουσική του Βιτάλη είναι αναντίρρητον ότι παρουσιάστηκε πολύ ανώτερη απ' ό,τι αποζητούσε το λαϊκό λιμπρέτο».[23]

Η εμφάνιση όλων των ηθοποιών κρίνεται επιτυχημένη παρά τις επιμέρους μικρές παρατηρήσεις, ενώ η Ηρώ Χαντά και ο Ζάχος Θάνος, όπως είναι φυσικό, αποσπούν τα πιο θετικά σχόλια. Το μπαλέτο παρά την καλή του εμφάνιση προκαλεί ορισμένες παρατηρήσεις, αφού οι μεταξωτές κάλτσες και τα χρυσά δαχτυλίδια και ρολόγια στα χέρια δεν ταιριάζουν σε χωριατοπούλες. Οι πέντε διαφορετικές σκηνογραφίες του Γιώτη Στεφανίδη κρίνονται εξαιρετικά επιμελημένες. Ο Ανδρέας Μακέδος, ο παλαιότερος θεατρικός επιχειρηματίας, που δεν φείστηκε δαπανών για το ανέβασμα του έργου, δικαιώνεται από την επιτυχία της παράστασης και την εμπιστοσύνη του κοινού.[24]

Σύμφωνα με την κριτική, η επιτυχία[25] της *Γκόλφως* οφείλεται σε δύο λόγους: πρώτο «διότι αποτελεί μίαν ανακοπήν εις τον εκτραχηλισμόν του ελαφρού θεάτρου»... και δεύτερο «διότι έδωκε την ευκαιρίαν εις τον Βιτάλη να συνθέσει μια μουσική που κυριολεκτικώς εζωντάνεψε την γνήσια Ελλάδα και ικανοποίησε τους καημούς και τα μεράκια της. Ιδιαιτέρως η ωραία δημιουργία του αξιοποιήθηκε περισσότερο από την θαυμασία εκτέλεσι της Συμφωνικής Ορχήστρας...».[26]

Οι στίχοι που τραγουδά η Φρόσω Κοκκόλα «Φέτος το καλοκαιράκι / θε ν' ανθίσουνε τα κλώνια / και θα 'ρθούν τα χελιδόνια..» χειροκροτούνται με ενθουσιασμό από το κοινό, το οποίο καταλαβαίνει το νόημά τους και περιμένει με λαχτάρα τη λευτεριά που θα κάνει τα κλώνια ν' ανθίσουν. Το τραγούδι, σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ηρώς Χαντά, περνάει αμέσως στα χείλη όλων των Ελλήνων και ακούγεται στις γειτονιές και τις ταβέρνες όλης της Αθήνας.[27] Σύμφωνα με τη ίδια μαρτυρία, το κοινό ξεσπά σε εκρήξεις ενθουσιασμού, αφού συνδέει με τη φαντασία του τις φουστανέλες και την ελευθερία του βουνού και της υπαίθρου με την Ελληνική Επανάσταση, με τους κλέφτες και τους αρματολούς, με τον αγώνα για την απελευθέρωση.

Οι Γερμανοί θορυβούνται με την επιτυχία του έργου και απαγορεύουν το τραγούδι, ενώ λίγες ημέρες αργότερα η Ηρώ Χαντά συλλαμβάνεται και ανακρίνεται: «Δύο φορές –γράφει η ίδια– η γερμανική λογοκρισία μου σταματά την παράσταση. Δεν ανέχονται να βλέπουν φουστανέλα, βλαχοπούλες, που θυμίζουν ελεύθερο βουνό και ν' ακούν το τραγούδι. Λοιπόν, μου λένε –περιμένετε τα αμερικάνικα αεροπλάνα; Γιατί αυτό θα πει τα χελιδόνια. Δύο μέρες το θεατρό σου κλειστό κυρία Χαντά, λέει ο Γερμανός».[28]

Χάρη στην ιδέα του Μακέδου να συμπράξει με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας, η βραδινή παράσταση της 25ης Μαρτίου 1944, η οποία εκτάκτως ξεκινά στις 6.10 το απόγευμα ώστε να μπορεί να περιληφθεί στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα, μεταδίδεται ολόκληρη από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό της Αθήνας, απευθείας από το Θέατρο «Μοντιάλ».[29] Την περίοδο αυτή το ραδιόφωνο τελεί υπό τον πλήρη έλεγχο των Γερμανών, οι οποίοι το θεωρούν ως ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία προπαγάνδας.[30] Ο Ραδιοφωνικός Σταθμός της Αθήνας την περίοδο αυτή έχει μετονομαστεί σε ΑΕΡΕ (Ανώνυμη Εταιρία Ραδιοφωνικών Εκπομπών) και το πρόγραμμά του περιλαμβάνει δελτία ειδήσεων, επιμορφωτικές εκπομπές, δημοτικά τραγούδια και μαθήματα γερμανικών. Φυσικά η «διεφθαρμένη» αμερικάνικη μουσική, η τζαζ, η ποπ και το σουίνγκ απαγορεύονται. Οι Γερμανοί προ-

[23] Ο θεατής, *ό.π.*

[24] Ανώνυμος, «Τα θεατρικά μας», εφημ. *Η Βραδυνή*, 10 Μαρτίου 1944.

[25] Σύμφωνα με τα σποραδικά στοιχεία που δημοσιεύονται, τη Δευτέρα 13 Μαρτίου 1944 είχε είσπραξη 52.000.000 δραχμές. Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 14 Μαρτίου 1944.

[26] Ο θεατής, «Το μουσικόν θέατρον, η *Γκόλφω*», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Μαρτίου 1944.

[27] Θαλής Δίζελος, «Το θέατρο στην αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962), σ. 452-462.

[28] Σοφία Αδαμίδου, «Ηρώ Χαντά, μια "Αυτοκράτειρα" της σκηνής», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 15 Ιανουαρίου 1995.

[29] Βλ. Ανώνυμος, «Η *Γκόλφω* στο Ράδιο», εφημ. *Η Βραδυνή*, 24 Μαρτίου 1944· Ανώνυμος, «Η *Γκόλφω* στο Ράδιο», εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Μαρτίου 1944· Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 23 Μαρτίου 1944.

[30] Ο ίδιος ο Γκέμπελς είχε δηλώσει παλαιότερα ότι το ραδιόφωνο αποτελεί την 8η Μεγάλη Δύναμη (Great Power), κάνοντας αναφορά στον Ναπολέοντα που είχε πει ότι ο Τύπος αποτελεί την 7η Μεγάλη Δύναμη. https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/goeb56.htm [2/11/2021].

σπαθούν μέσω των ψυχαγωγικών προγραμμάτων να μεταφέρουν έμμεσα το μήνυμα της ναζιστικής ιδεολογίας, εισάγοντας στο πρόγραμμα του σταθμού συμφωνικές συναυλίες, γερμανικές οπερέτες και αποσπάσματα από έργα Γερμανών συνθετών.[31] Έχουν άλλωστε μεταφέρει από τη Γερμανία μεγάλη δισκοθήκη, ειδικά γι' αυτόν τον σκοπό.[32]

Η ημερομηνία που επιλέγεται να γίνει η απευθείας ραδιοφωνική μετάδοση της *Γκόλφως* είναι φανερό ότι δεν είναι διόλου συμπτωματική.[33] Την 25η Μαρτίου 1944 η Ελλάδα για πρώτη φορά μετά από τρία χρόνια γιορτάζει «ελεύθερα» την εθνική της επέτειο, μετά από την απόφαση της γερμανικής διοίκησης να επιτρέψει τον εορτασμό.[34] Η ημέρα της εθνικής παλιγγενεσίας γιορτάζεται «χωρίς τυμπανοκρουσίες, αλλά με την ήρεμον εκείνην πνευματικήν περισυλλογήν ήτις προσιδιάζει εις τον σεμνόν χαρακτήραν του τιμώμενου γεγονότος».[35] Στο πλαίσιο του εορτασμού οργανώνεται παλλαϊκή συγκέντρωση μπροστά στο Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη, και κατάθεση στεφάνου.[36]

Οι ακροατές του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Αθήνας, μπροστά στα σφραγισμένα από τη γερμανική λογοκρισία ραδιόφωνά τους, περιμένουν να ακούσουν το μήνυμα πατριωτισμού και ελπίδας που μεταφέρουν το κείμενο και τα τραγούδια του πασίγνωστου έργου. Μέσω του ραδιοφώνου, η παράσταση μπαίνει στα σπίτια όλης της Αθήνας και έρχεται σ' επαφή με ανθρώπους που διαφορετικά δεν θα είχαν ίσως τη δυνατότητα να την παρακολουθήσουν πηγαίνοντας στο θέατρο.

Η *Γκόλφω* παίζεται παρά τις παρενοχλήσεις των γερμανικών στρατιωτικών αρχών και της λογοκρισίας ως τα τέλη Απριλίου, ενώ η Χαντά αποχωρεί από τον θίασο και την αντικαθιστά η Ζωζώ Νταλμάς.[37] Η μεγάλη συμφωνική ορχήστρα παίζει δύο ή τρεις φορές την εβδομάδα, ενώ τις υπόλοιπες ημέρες το «τόλμημα» επιχειρεί η ορχήστρα του Σπάρτακου.[38]

Μερικά από τα τραγούδια της παράστασης δημοσιεύονται στο τεύχος Απριλίου του περιοδικού *Νέο Τραγούδι*, το εξώφυλλο του οποίου κοσμεί η φωτογραφία της Χαντά ντυμένης ως Γκόλφω, ενώ στο οπισθόφυλλο δημοσιεύεται διαφημιστική καταχώριση της παράστασης.[39]

---

[31] Horten Gerd, *Radio Goes to War: The Cultural Politics of Propaganda During WWII*, University of California Press 2002, σ. 211.

[32] https://www.ogdoo.gr/erevna/thema/i-elliniki-radiofonia-ypo-germaniki-katoxi [2/11/2021].

[33] Στο παρελθόν είχαν μεταδοθεί από το ραδιόφωνο κωμειδύλλια τα οποία είχαν ηχογραφηθεί στο στούντιο της Ραδιοφωνίας: *Η τύχη της Μαρούλας* του Δημ. Κορομηλά σε διασκευή και ραδιοσκηνοθεσία του Δημ. Ιωαννόπουλου και μουσική Γιώργου Βιτάλη στις 5/5/1940 στις 22.10, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* σε διασκευή, ραδιοσκηνοθεσία και μουσική των ιδίων στις 19/5/1940 στις 22.15, και *Η λύρα του Γερονικόλα* σε διασκευή Δημ. Μπόγρη, ραδιοσκηνοθεσία Δημοσθένη Ματσούκη και μουσική Γ. Βιτάλη στις 23/6/1940 στις 22.00. Μίνως Κ. Ανδρουλιδάκης, «Τα ελληνικά κωμειδύλια στο ραδιοφωνικό θέατρο», *Θέατρο*, 6 Ιουλίου 1944, σ. 15.

[34] Ανώνυμος, «Ζητήματα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 23 Μαρτίου 1944.

[35] Ανώνυμος, «Η μεγάλη επέτειος», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 25 Μαρτίου 1944.

[36] Ανώνυμος, «Η μεγάλη ημέρα», εφημ. *Ακρόπολις*, 25 Μαρτίου 1944.

[37] Αποχωρεί στις 24 Απριλίου. Βλ. Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 22 Απριλίου 1944.

[38] Στις μεγάλες διαφημιστικές καταχωρίσεις δημοσιεύονται τα ονόματα των πρώτων μουσικών της ορχήστρας: α΄ violino Βύρων Κολάσης, σολίστ, β΄ Δημ. Χωραφάς, γ΄ Νικόλ. Δικαίος· α΄ violoncello Παναγ. Βουτσινάς· α΄ contrabasso: Ιωάννης Τζουμάνης· α΄ clarino: Κ. Καρατζάς· Arpa: Καίτη Αναστασάκη. Βλ. Θ-ς., «Το ελαφρόν θέατρον, η *Γκόλφω*, σπανία μουσική δημιουργία», εφημ. *Ακρόπολις*, 11 Μαρτίου 1944· Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Φεβρουαρίου 1944· Ανώνυμος, «Θεατρικά νέα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 2 Μαρτίου 1944· Διαφημιστική καταχώριση, εφημ. *Η Βραδυνή*, 7 Μαρτίου 1943.

[39] Βλ. *Νέο Τραγούδι*, 1 Απριλίου 1944. Στη σελ. 3 δημοσιεύονται οι στίχοι των τραγουδιών «Είσαι τ' άστρο μου» και «Το τραγούδι της βρύσης». Συγκρίνοντας το «τραγούδι της βρύσης» στις δύο εκδοχές, του Περεσιάδη και του Λάσκου, γίνεται αμέσως φανερό ότι στη δεύτερη έχουν αλλάξει οι στίχοι και έχει εγκαταλειφθεί το αρχικό δεκαπεντασύλλαβο μέτρο.

Συνοψίζοντας σημειώνουμε ότι η *Γκόλφω* ανεβαίνει στο πλαίσιο της γενικής τάσης της εποχής για επιστροφή σε παλαιότερα ελληνικά έργα που παραπέμπουν σε ένα ευδαιμονέστερο παρελθόν, μακριά από τη ζοφερή πραγματικότητα της Κατοχής. Η ανάγκη να ξεγελαστεί ο έλεγχος της λογοκρισίας σε συνδυασμό με την προτίμηση του Μακέδου και της Χαντά στο ελαφρό μουσικό θέατρο οδηγούν στην επιλογή της συγκεκριμένης διασκευής του έργου σε οπερέτα, που με τη σειρά της οδηγεί στην «ευτυχή» σύμπραξη του θιάσου με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας, που διευθύνεται από τον συνθέτη της μουσικής της παράστασης, Γιώργο Βιτάλη. Μοιάζει λοιπόν φυσικό επακόλουθο όλων αυτών, όταν οι Γερμανοί επιτρέπουν τον «ελεύθερο» εορτασμό της επετείου, να σχεδιαστεί και να υλοποιηθεί η μετάδοση της παράστασης από το ραδιόφωνο.

Την 25η Μαρτίου 1944, ο κόσμος του θεάτρου και της μουσικής στέλνει μέσα από τον ραδιοφωνικό σταθμό της Αθήνας το δικό του μήνυμα αισιοδοξίας και ελπίδας στον εξαθλιωμένο από τον πόλεμο και την Κατοχή ελληνικό λαό. Η μετάδοση της παράστασης αποτελεί τη δική τους συμβολή στον εορτασμό της εθνικής επετείου, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί μια ακόμα απάντηση του ελαφρού μουσικού θεάτρου σε όλους αυτούς που για χρόνια το λοιδορούσαν, το κατέκριναν και το κατασυκοφαντούσαν. Η 25η Μαρτίου 1944 είναι η πρώτη και τελευταία επέτειος της Ελληνικής Επανάστασης που γιορτάζεται υπό γερμανική κατοχή, και η τελευταία που βρίσκει την Ελλάδα υπόδουλη σε ξένη δύναμη.

Ήρωες και πρόσωπα της περιόδου της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 στο δραματικό corpus του Μποστ

Κωνσταντίνος Κυριακού
konstantinoskiriakou@yahoo.gr

Abstract

This article deals with the identification of the heroic figures and the real persons who lived during the period of the Greek Revolution of 1821 and who are found mixed with the other characters in the dramatic corpus of Bost, a well-known Greek playwright with a completely personal and unique style. The article attempts to shed light on known and unknown aspects of bostian dramaturgy, focusing its research on the coexistence of historical figures of the period of the Greek Revolution with the ironic bostian heroes, with their strong socio-political criticism. As almost all the bostian characters, who think, act and affect unexpectedly, unpredictably and irrationally, demonstrating a lack of seriousness and an inability to perceive reality, literally and metaphorically, touching and criticizing various current problems of their time, it is the same with the historical-symbolic figures of revolutionary Greece, which have been incorporated into the theatrical corpus of Bost. This connection in the same play between Bost's fictional heroes and cartoon characters and the historical-symbolic figures of revolutionary Greece, give Bost himself the opportunity to comment on, satirize and censure various issues, but also to criticize attitudes and decisions that had annoyed him.

> Γεννήθηκα στις 7 Νοεμβρίου 1918. Τι μέρα ήταν ακριβώς δεν θυμάμαι γιατί ήμουν πολύ μικρός. Όταν γεννήθηκα ο πατέρας μου ήταν 30 χρονών. Όταν έγινα 5 ετών ο πατέρας μου έγινε 35 κι όταν έκλεισα τα 10 εκείνος ήταν 40. Με τον πατέρα μου είχα πάντα μια σταθερή διαφορά 30 ετών. Τα χρόνια εν τω μεταξύ περνούσαν. Έγινα 20 εγώ, 50 εκείνος, 25 εγώ 55 αυτός, 30 πάλι εγώ 60 εκείνος, ώσπου έγινα 40 εγώ κι έγινε άφαντος εκείνος και τον χάσαμε. Κι έτσι ολόκληρος άντρας πια κατάλαβα, πως όταν ένα παιδί μεγαλώνει συνεχώς έρχεται στιγμή που μένει ορφανός. Από τότε όταν με ρωτούν για την ηλικία μου, κρύβω πάντα 5-10 χρόνια και μ' αυτόν τον τρόπο διατηρώ στη ζωή τη μητέρα μου.
>
> [...]
>
> Με την μητέρα μου μπορούσα να συνεννοούμαι θαυμάσια και είχα πολύ θάρρος μαζί της. Από μικρός την φώναζα μαμά, εν αντιθέσει με τα εξαδέλφια μου που την εφώναζαν θεία. Ουδέποτε θυμάμαι τη μητέρα μου να την είπα θεία. Αντιθέτως πάντοτε εφώναζα θεία τη μητέρα τους, ενώ εκείνοι την εφώναζαν «μαμά». Το ίδιο συνέβαινε και με τον πατέρα μου τον οποίον αποκαλούσαν θείο, ενώ εγώ θείο έλεγα τον πατέρα τους. Γενικώς με τα εξαδέλφια μου ήμασταν διαφορετικοί χαρακτήρες [...].[1]

Αυτά είναι λόγια ενός ιδιαίτερου και πολύπλευρου καλλιτέχνη· ενός καλλιτέχνη με την ευρεία έννοια της λέξης. Στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, η οποία εκτείνεται στα όρια μιας ολόκληρης σχεδόν πεντηκονταετίας, υπήρξε ζωγράφος, αγιογράφος, πεζογράφος, εικονογράφος, ποιητής, στιχουργός, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, ολίγον σεναριογράφος και μεταφραστής, πολύ γελοιογράφος και σκιτσογράφος, ο οποίος γέμιζε με ανορθόγραφα και ασύντακτα κείμενα το ορθογώνιο πλαίσιο της πολιτικής γελοιογραφίας του και άφησε εποχή με τις ειρωνικές φιγούρες του και με την έντονη κοινωνικοπολιτική κριτική στο σκίτσο του. Κυρίως, όμως, υπήρξε ένας θεατρικός συγγραφέας με πλούσιο συγγραφικό έργο, μεγάλο μέρος του οποίου παραμένει ακόμα άγνωστο. Ο λόγος για τον Χρύσανθο Βοσταντζόγλου (1918-1995), ή Μέντη Μποσταντζόγλου, ή απλώς Μποστ.

Στο ζωγραφικό εργαστήρι του πολυπράγμονα Μποστ υπήρχε ένας ολόκληρος στρατός από πραγματικούς ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, αλλά και της προεπαναστατικής περιόδου, όπως ο Αθανάσιος Διάκος, ο Κωνσταντίνος Κανάρης, ο Κίτσος Τζαβέλλας, ο Μάρκος Μπότσαρης, ο Σκαλτσοδήμος, αλλά κυρίως πολλές και διάφορες παραλλαγές τού πιο αγαπημένου του πολεμιστή, του Αντώνη Κατσαντώνη· διότι, όπως έλεγε ο Μποστ: «Ήταν επαναστάτης. Τάβαλε μόνος με όλη την Τουρκιά!», και επιπλέον «ο "Κατσαντώνης" είναι σαν λουλούδι. Μπορείς να τον "γλεντήσεις" χρωματικά».[2] Όλοι οι ήρωες παριστάνονται ως νεαρά παλικάρια, αποφασιστικά και ατρόμητα, με μια υποβόσκουσα μολαταύτα θλίψη στα γλυκά μάτια τους. Έτσι, έχουμε πίνακες με τους τίτλους: «Έφιποι ιπείς επί αλόγων» και «Έφιπος ιπέφς επί αλόγου», «Ανδρίτσος, ο πατήρ του στρατηγού Οδυσσέως», «Ο γενέος ήρος Σκαλτσοδήμος», «Ο γενέος ήρος Οδησέφς Ανδρούτσος», «η ΔΟΞΑ κε ΤΙΜΗ στεφανόνων τον Κ. ΚΑΝΑΡΗ», «Ο Μάρκος Μπότσαρης εις νεαράν ηλικείαν» [με την υπόμνηση: Στην αγαπημένη μου Μαρία για τη γιορτή της (Αυγ. 92)], «Δραματική σήληψις αθανασίου διάκου εν Αλαμάνα», και τους πίνακες αφιερωμένους στον Κατσαντώνη με διάφορες παραλλαγές ανορθογραφίας στον τίτλο, όπως: «Ο θρηλικός ήρος Κατσαντόνις», «Ο γενέος Κατσαντόνις», «Ο γεναίος ήρως Κατσαντώνης εν Ηπείρω», «Ο γενέος ήρως Κατσαντόνης», «Ο γενέος ήρος Κατσαντόνις», «Ο γενέος ήρος Κατσαντόνης» και «Ο γενέος ήρος Κατσαντώνης». Επίσης, έχουμε και τα ζωγραφισμένα πιάτα (φαγιάνς) όπου εμφανίζονται «Ο εθνομάρτυς ρήγας φερέος» και «Ο γενέος στρατηγός μακριγιάννης κομίζων το Σύνταγμα εις τους Έλληνας (114)». Δεν απουσιάζουν και άλλες προσωπικότητες εκείνης της περιόδου, όπως είναι ο πίνακας «Αλή Πασάς κε Κηρά-Βασιληκή ολίγον έξοθι Ιοανήνων».

---

[1] Αποσπάσματα από μία χιουμοριστική, ανέκδοτη, ιδιόχειρη αυτοβιογραφία του Μποστ, η οποία εντοπίστηκε από τον γράφοντα στο αρχείο του.

[2] Κώστας Μποσταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1996, σ. 93.

Ηρωικές μορφές και υπαρκτά πρόσωπα, που έζησαν κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, απαντώνται και σε σκιτσογραφίες, σε εικονογραφήσεις βιβλίων και σε χρονογραφήματα του Μποστ. Ενδεικτικά αναφέρονται τα πολιτικά σκίτσα «Η εκδίκησις του Κυβερνήτου (του ΙΚΑ) - Ο φόνος των Μαυρομιχαλέων υπό του Ι. Καποδίστρια» και «Ο θούριος του Υψηλάντου» που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Ελευθερία* το 1961·[3] οι εικονογραφήσεις βιβλίων και εξωφύλλων από τον Μποστ, όπως το βιβλίο *Μικροί ήρωες του Εικοσιένα* του Τάκη Λιάππα και τα παιδικά βιβλία *Εθνομάρτυρες*, *Φωτισμένοι Πρωτοπόροι* και *Μάρτυρες της Ελευθερίας*, αλλά και η εικονογράφηση για τη δίκη του Κολοκοτρώνη στο περιοδικό *Δρόμοι της Ειρήνης*·[4] επίσης, τα χρονογραφήματα «Συνέντευξις με τον Ρήγα Φεραίο» και «Θέματα της Ανοίξεως. Ο Γυιος της Καλογριάς».[5] Τέλος, δεδομένου ότι οι μποστικοί ήρωες διακρίνονται για την έντονη ειρωνική κοινωνικοπολιτική κριτική τους, έχουμε και μεταγενέστερα πολιτικά πρόσωπα που σατιρίζονται ενδεδυμένοι τον ρουχισμό της επαναστατικής περιόδου του 1821, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον «άσπονδο» εχθρό τού Μποστ, τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, ο οποίος στην πολιτική γελοιογραφία του Μποστ απαντάται –μεταξύ άλλων ονομασιών– και ως «ο κοστάμπασης των Ρομιών»![6]

Προτού όμως γίνει εστίαση στη συνύπαρξη των ηρωικών μορφών και των υπαρκτών προσώπων της επαναστατικής και μετεπαναστατικής περιόδου του 1821, που απαντώνται αναμεμειγμένα μαζί με τους άλλους χαρακτήρες στο θεατρικό corpus του Μποστ, ή που αναφέρονται από άλλους μποστικούς ήρωες, δεν θα πρέπει να λανθάνει της έρευνας η ύπαρξη αρκετών σκιτσοϊστοριών ή σκιτσοθεατρικών τού Μποστ στις «Ιστορικέ Σελίδε», τα οποία έχουν ως ήρωές τους πρόσωπα της Ελληνικής Επανάστασης. Χαρακτηριστικά αναφέρονται: «Ο Παπαφλέσας», «Θ. Κολοκοτρόνης κε εις ποίον σημίον διαφονό με αφτόν», «Το Σούλι», «Ο Καποδίστριας - η φουστανέλα σου είνε πολή κίτρινη», «Όθων κε Αμαλία - φόλα στο σκήλο της Βαβαρίας».[7]

Από τα περίπου είκοσι θεατρικά έργα που συνέγραψε ο Μποστ –και όχι δώδεκα ή δεκατρία, όπως λανθασμένα καταγράφεται στα διάφορα αφιερωματικά βιογραφικά του ή στα θεατρικά προγράμματα παραστάσεων των έργων του–, σε τέσσερα από αυτά εμφανίζονται πρόσωπα του 1821 ή γίνεται λόγος για αυτά. Η καταγραφή αυτών των θεατρικών έργων γίνεται βάσει της δημοφιλίας τους στο κοινό, ξεκινώντας από το γνωστότερο και καταλήγοντας στο πιο άγνωστο.

Η πρώτη φορά που αναφέρεται ένα υπαρκτό πρόσωπο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 στο δραματικό corpus του Μποστ είναι στη *Φαύστα*, η οποία, ομολογουμένως, είναι το πιο διάσημο και το πιο πολυπαιγμένο θεατρικό του έργο. Σε αυτό το «προσωπικό διαλογικό σκαλάθυρμα»,[8] όπως το χαρακτήρισε ο Βάσος Βαρίκας και το οποίο «γράφτηκε σε στιγμή κεφιού» –σύμφωνα με τον Μποστ–,[9] γίνεται λόγος για τον Γεώργιο Καραϊσκάκη, στη «Σκηνή του Καραϊσκάκη», όπως τιτλοφορείται.

Μολαταύτα, αυτή η σκηνή δεν υπήρχε στην πρώτη, μονόπρακτη, εκδοχή του έργου, που είχε τον τίτλο: *Η ΑΠΩΛΕΣΘΕΙΣ ΚΟΡΗ*,[10] με τον υπότιτλο: «Τραγωδία εις πράξιν μίαν και εικόνας δώδεκα», όπως τεκμηριώνεται έπειτα από την εύρεση του δακτυλόγραφου κειμένου. Αυτή ήταν και η εκδοχή που είχε δώσει ο Μποστ στον Κάρολο Κουν προκειμένου να το ανεβάσει στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης του, καθώς «πίστευε πως ο Κουν που είχε ανεβάσει Ιονέσκο και Αραμπάλ δεν θα

[3] Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1961, χ.σ.

[4] *Δρόμοι της Ειρήνης* 50 (Μάρτης 1962).

[5] Μποστ, *Πεζά και Κείμενα (1960-1965)*, Ερμής, Αθήνα 1998, σ. 64-67 και 178-181.

[6] Μποστ, *Το λέφκομά μου*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1960, χ.σ..

[7] Όλα αυτά τα σκιτσοθεατρικά αναδημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα 73-74*, Gutenberg, Αθήνα 1975.

[8] Βλ. Βάσος Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα 1972, σ. 182.

[9] Μποστ, *Η Φαύστα και διάφορα διηγήματα*, Ερμείας, Αθήνα χ.χ., σ. 9. (Σημ.: Σε όλα τα αποσπάσματα των θεατρικών έργων του Μποστ, αλλά και των δικών του δηλώσεων που παρατίθενται, έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του συγγραφέα.)

[10] Στο δακτυλόγραφο που εντοπίστηκε στα αρχεία των κληρονόμων του Μποστ η λέξη «απωλεσθείς» είναι γραμμένη με ωμέγα και όχι ως «απολεσθείς» με όμικρον, όπως έχει καθιερωθεί.

έλεγε όχι στον δικό του σουρεαλισμό».[11] Παρ' όλα αυτά, ο Κουν όχι μόνο δεν το ανέβασε, αλλά και δεν του απάντησε ποτέ, όπως είχε ομολογήσει ο ίδιος ο Μποστ, οπότε δεν γνωρίζουμε τι γνώμη είχε ο ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης για την –έστω πρωτόλεια– δραματουργία του Μποστ, ο οποίος εικάζει ότι ο Κουν «δεν το "έπιασε", το βρήκε ίσως ασήμαντο, ίσως διότι ήταν της Σχολής του "Τετριμμένου", το οποίον υπεραγαπώ, ίσως και διότι ήταν ένα έργο χωρίς μήνυμα».[12]

Η «Σκηνή του Καραϊσκάκη» προστέθηκε εμβόλιμα ανάμεσα στην πέμπτη και την έκτη σκηνή του έργου για το πρώτο ανέβασμα της *Φαύστας* το 1965, με σκοπό να μετατραπεί σε ένα κανονικής διάρκειας έργο, και σύμφωνα με τον σκηνοθέτη εκείνης της παράστασης, Γιώργο Εμιρζά, κατ' αυτόν τον τρόπο «μεγάλωσε και έγινε μια σωστή μουσική κωμωδία».[13] Έκτοτε αυτή η σκηνή παρέμεινε και στις άλλες δύο, από τις συνολικά τέσσερις διαφορετικές, εκδοχές της *Φαύστας*, που έχουν εντοπιστεί από τον γράφοντα στο αρχείο του Μποστ. Εν αντιθέσει με τη μορφή του υπόλοιπου κειμένου, το οποίο είναι γραμμένο σε ζευγαρωτό ή πλεχτό ασύντακτο, και σχεδόν καθόλου ανορθόγραφο, ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, η «Σκηνή του Καραϊσκάκη» είναι γραμμένη σε πεζό λόγο.

Σε αυτή τη σκηνή, η οποία λειτουργεί ως ιντερμέδιο, καθόσον ανακόπτεται η δραματική εξέλιξη των γεγονότων του έργου και γίνεται αναφορά σε μία ιστορία ξένη προς τη διαδραματιζόμενη δράση, σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία που δίνει ο συγγραφέας, οι δύο κεντρικοί ήρωες του έργου, η Φαύστα και ο Γιάννης, ο σύζυγός της, βγαίνουν από τις κουΐντες και κοιτάζουν προς την πλατεία του θεάτρου, σαν να αγναντεύουν το Φαληρικό Δέλτα. Μολονότι οι δύο γονείς είναι αλλόφρονες από την εξαφάνιση της τετράχρονης θυγατέρας τους, βολτάρουν άπραγοι στην «παραλία» και, συνεπαρμένοι από την ομορφιά του τοπίου και το ηλιοβασίλεμα, αδιαφορώντας πλήρως για το εξαφανισμένο τους παιδί, φλυαρούν χρονοτριβώντας για άσχετα θέματα, μέχρι που ο Γιάννης αποφασίζει να διηγηθεί την ιστορία του θανάτου του οπλαρχηγού του 1821, Γεώργιου Καραϊσκάκη, ο οποίος πέθανε στην ίδια περιοχή. Ο Γιάννης περιγράφει τη «μάχη του Φαλήρου», υποδεικνύοντας στη Φαύστα τις θέσεις των δύο αντιμαχόμενων στρατών, των Οθωμανών Τούρκων και των Ελλήνων, και εξιστορώντας τον ηρωισμό με τον οποίον πολέμησε ο Καραϊσκάκης, ο οποίος ήταν συγχρόνως και ασθενής «με 40 ίσως και με 41 πυρετόν».[14] Η ιστορία είναι τόσο συγκινητική που παρασέρνει τόσο το δίδυμο των γονιών όσο και τους θεατές –πιθανότατα–, ώστε να λησμονήσουν τη χαμένη κόρη. Η Φαύστα φτάνει στο σημείο να κλαίει με λυγμούς και να εκτυλίσσεται ο εξής διάλογος:

ΓΙΑΝΝΗΣ: Έλα, έλα, πάμε να συνέλθεις. Δεν έπρεπε να στο ανακινήσω αυτό το θέμα.

ΦΑΥΣΤΑ: Όχι Γιάννη μου, τι φταις εσύ; Αργά ή γρήγορα από κάποιον άλλον θα το μάθαινα. Μου εδόθη όμως μία ακόμη ευκαιρία διά να εκτιμήσω την φιλαλήθειάν σου.

ΓΙΑΝΝΗΣ (Προσβλημένος): Φαύστα!! – Με εθεώρεις ικανόν να εγνώριζα τον θάνατον τού Καραϊσκάκη και να σου μετέδιδα ψευδώς ότι ζει; Διά τόσον ανάξιον με θεωρείς;

ΦΑΥΣΤΑ: Όχι Γιάννη μου. Αντιθέτως. Είμαι υπερήφανη διά την ευθύτητά σου και την δύναμιν του χαρακτήρος σου. Αλλά σε βεβαιώ, πολύ με επείραξεν ο θάνατος τού Καραΐσκου. Πάρα πολύ.[15]

---

[11] Κώστας Βοσταντζόγλου, «Αι τραγικαί περιπέτειαι της *Φαύστας*», στο Μποστ, *Φαύστα και διάφορα διηγήματα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2015, σ. 13.

[12] Η φράση ανήκει στο «Σημείωμα στον *Δον Κιχώτη*», το οποίο συνοδεύει το δακτυλόγραφο του ανέκδοτου θεατρικού έργου του Μποστ *Δον Κιχώτης*.

[13] Βλ. Γιώργος Εμιρζάς, «Σημείωμα του Σκηνοθέτη», στο Μποστ, *Φαύστα ή Η απολεσθείς κόρη*, Ελευθέρα Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1964-65, χ.σ.

[14] Βλ. Μποστ, *Η Φαύστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 22.

[15] Μποστ, *ό.π.*, σ. 22-23.

Με αυτόν τον τρόπο, τα δραματικά πρόσωπα «ξεχνιούνται» από το μείζον πρόβλημα που τους ταλανίζει και ασχολούνται με ένα ήσσονος σημασίας θέμα – όσον αφορά την υπόθεση του έργου.

Η δεύτερη φορά που εμφανίζεται ένα υπαρκτό πρόσωπο της μετεπαναστατικής εποχής, και μάλιστα ολόκληρο το έργο αναφέρεται στη ζωή του, είναι η αποκαλούμενη και ως «ληστάρχινα» Μαρία Πενταγιώτισσα, η οποία έδρασε την εποχή του Βασιλιά Όθωνα. Η βεργολυγερή Μαρία με τα μεγάλα, σαν δύο θάλασσες γαλάζιες, μάτια, το βελούδο δέρμα, τα σαν χείμαρροι από έβενο μαλλιά, η οποία γεννήθηκε –όπως φημολογείται– το 1821 και που –όπως λέγεται– εντυπωσίασε με τα κάλλη της ακόμα και τη βασίλισσα Αμαλία, σε μια επίσκεψη της τελευταίας στα χωριά της Φωκίδας, ενέπνευσε μεταξύ άλλων τους Κωστή Παλαμά, Ανδρέα Καρκαβίτσα, Δημήτρη Καμπούρογλου, Παύλο Νιρβάνα, και η ζωή της έγινε ρομαντικό μυθιστόρημα, θεατρικό έργο, παράσταση του θεάτρου σκιών, μυθιστόρημα σε συνέχειες από τον Αριστείδη Κυριακού, το οποίο δημοσιεύθηκε σε συνέχειες σε εφημερίδες από το 1905 έως το 1923, αλλά και ληστρικό μυθιστόρημα, μέχρι και κινηματογραφική ταινία. Με αφορμή λοιπόν τη ζωή της θρυλικής καλλονής Μαρίας από τους Πενταγιούς (από το χωριό Πέντε Άγιοι) Δωρίδος στη Φωκίδα, και τον απαγορευμένο έρωτά της με τον αγαπητικό της, τον Γεώργιο Παπαγεωργίου, με το παραγκώμι Τουρκάκης, ο Μποστ συνέγραψε το 1982 ένα θεατρικό έργο αφιερωμένο στη σύζυγό του Μαρία.

Η ιστορία της *Μαρίας Πενταγιώτισσας* εκτυλίσσεται σε δύο χρόνους, τον παροντικό και τον παρελθοντικό, κατά τον οποίον διαδραματίζεται το κυρίως θέμα του έργου, δηλαδή η εξιστόρηση του βίου της κεντρικής ηρωίδας, που είναι αποκύημα της συνέντευξης που παίρνει σε παρόντα χρόνο ο Τηλεπαρουσιαστής από τη συνονόματη τρισέγγονη της θρυλούμενης Μαρίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, απαντάται για πρώτη φορά στη θεατρική εργογραφία του Μποστ η χρήση της αφήγησης μέσω της τεχνικής του flash-back. Το έργο είναι γραμμένο σε μια σύμμειξη έμμετρου και πεζού λόγου· ο πεζός λόγος εμφανίζεται στο παρόν και ο έμμετρος στο παρελθόν, «συνομιλώντας» με το γλωσσικό ύφος των βουκολικών δραμάτων στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο έμμετρος λόγος δεν αποτελείται μόνο από τον γνωστό μπόστειο ομοιοκατάληκτο ζευγαρωτό δεκαπεντασύλλαβο, αλλά είναι ένα συμπίλημα αυτού με τον πλεχτό ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, τον ελεύθερο ομοιοκατάληκτο στίχο με ανομοιογενές μέτρο και τον ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο· με ελάχιστα δείγματα ασυνταξίας και ανορθογραφίας, όπως οι φράσεις: «στον Μεσαίων», «αρκετάς σελίς» και «ως θήλυς Βεληγκέκας».

Ο Μποστ παρουσιάζει την ηρωίδα του να έχει καταφύγει «στ' απάτητα βουνά που ζει η κλεφτουργιά»,[16] ως επικεφαλής της δικής της ομάδας Κλεφτών, προκειμένου να γονατίσει τον Τούρκο δυνάστη – εξ ου και το προσωνύμιο «νέαν Τουρκοφάγον».[17] Την εμφανίζει ζωσμένη με φυσεκλίκια και κραδαίνοντας ένα καρυοφύλλι, να τραγουδάει παρέα με τους αντάρτες της τραγούδια, όπως:

> Όρκον βαρύ εδώσαμε σ' ετούτο το βουνό
> σκληρά να τιμωρήσουμε τον Μωαμεθανό
> που τυραννεί τ' αδέρφια μας και βιάζει τα κορίτσια
> στη Λάρισα, στα Τρίκαλα και μέχρι την Καρδίτσα,[18]

αλλά και να ερωτοτροπεί μαζί τους. Τελεσθείσας της ερωτικής συνεύρεσης της Μαρίας με τον έκθετο γιο της, τον οποίο παρεμπιπτόντως θεωρούσε ως πεθαμένο, ο Μποστ δράττεται της ευκαιρίας να παρωδήσει την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, αντιστρέφοντας ωστόσο τον μύθο του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, αφού στην προκειμένη περίπτωση η μητέρα είναι αυτή που αποφασίζει να αυτοτυφλωθεί και να αυτοκτονήσει – ασχέτως εάν δεν το πράττει εν τέλει.

Συν τοις άλλοις, στη *Μαρία Πενταγιώτισσα* ο Μποστ υπονομεύει το μελό, καθώς στη «Σκηνή 3» ένας «τρελός από έρωτα», απογοητευμένος νέος αποφασίζει να αυτοκτονήσει, γιατί η κεντρική

[16] Βλ. Μποστ, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, Gutenberg, Αθήνα 1982, σ. 44.

[17] Μποστ, *ό.π.*, σ. 46.

[18] Μποστ, *ό.π.*, σ. 40.

ηρωίδα απέκρουσε τον έρωτά του, και, αποχαιρετώντας τη φύση και το τοπίο γύρω του, λέει –μεταξύ άλλων– μέσα στον παραληρηματικό του μονόλογο τα εξής:

> Έχετε γεια ψηλά βουνά και δροσερά πλατάνια
> κι' εσείς ποτάμια δροσερά και δροσερά ρουμάνια.
> Με πλήγωσαν οι Πενταγιοί, αλλά πριν μπω στο χώμα
> θέλω στη βρύση του χωριού να πω δυο λόγια ακόμα. [...]
> Βρύση γιατί δεν ομιλείς; Βρύση γιατί σωπαίνεις;
> Σου ομιλώ Ελληνικά. Δεν με καταλαβαίνεις;
> Τι με θωρείς ακίνητη, πού τρέχει ο λογισμός σου;
> Σκέψου αν μίαν αύξησιν βάλουν εις το νερό σου.
> Κι αν έρθει η αγάπη μου με ασημένιο τάσι
> να πάρει δροσερό νερό να πιει να ξεδιψάσει
> και της ζητήσουν ακριβά και κείνη να πληρώσει
> ο άντρας της θα οργισθεί κι αυτό θα την πληγώσει.[19]

Σε αυτό το μικρό απόσπασμα γίνεται σαφές ότι ο Μποστ παρωδεί τόσο ένα στερεότυπο μοτίβο της δημοτικής ποίησης, που είναι η επικοινωνία του ανθρώπου με τα άψυχα αντικείμενα, ζητώντας τους επιπροσθέτως και συμβουλές, όσο και την ίδια την ποίηση και τα δημοτικά τραγούδια. Οι δύο πρώτοι στίχοι του παραδείγματος ολοφάνερα παραπέμπουν στο τραγούδι «Έχε γεια καημένε κόσμε», ή αλλιώς «Χορός του Ζαλόγγου». Ο στίχος «Τι με θωρείς ακίνητη, πού τρέχει ο λογισμός σου;» παραπέμπει στο ποίημα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη «Ο ανδριάς του αοιδίμου Γρηγορίου του Ε΄ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως», ενώ οι τέσσερις τελευταίοι στίχοι «συνομιλούν» με την παραλογή «Του γιοφυριού της Άρτας».

Η τρίτη φορά που γίνεται αναφορά, αλλά και που έχουμε επί σκηνής παρουσία, κάποιου ήρωα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 είναι στο σπονδυλωτό έργο *40 χρόνια Μποστ*, το οποίο είναι δομημένο στο ύφος μιας θεατρικής επιθεώρησης, καθώς αποτελείται από διάφορες σκηνές, διανθισμένες με τραγούδια και χορευτικά. Το έργο παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1987 και είναι ένα σύμμειγμα έμμετρου και πεζού λόγου, όχι απλώς με την εναλλαγή τους από σκηνή σε σκηνή, αλλά και με την ανάμειξή τους στην ίδια σκηνή. Και σε αυτό το έργο έχουμε την επανεμφάνιση των γελοιογραφικών και σκιτσογραφικών ηρώων του Μποστ, «Μαμά-Ελλάς», «Πειναλέων» και «Ανεργίτσα», όπως είχε γίνει στο άγνωστο έργο με τον τίτλο *Συμπόσιο του Πασά*, αλλά κυρίως στην *Όμορφη πόλη*.

Στο έργο *40 χρόνια Μποστ* λαμβάνει χώρα η νεκρανάσταση γνωστών προσωπικοτήτων, ανάμεσα στους οποίους είναι ο Αθανάσιος Διάκος, αλλά και ο Ομέρ-Βρυώνης. Μετά από το «ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΕΝΑΡΞΗΣ», όπου οι ήρωες εορτάζουν τη νεκρανάστασή τους, ακολουθεί το «ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΔΙΑΚΟΥ», ένα χασάπικο, το οποίο χορεύει και τραγουδάει ο ίδιος ο Διάκος, όπου διηγείται τις περιπέτειές του και εξιστορεί τους λόγους που τον έπιασαν και τον σούβλισαν οι Οθωμανοί:

> Τον παλιό καιρό, κάποιο δειλινό
> τον Θανάση Διάκο πιάνουν ζωντανό.
> Κι οι Οθωμανοί, να μα το Χριστό
> μ' έσυραν παιδιά, για να σουβλιστώ.
>
> Γιατί στην Αλαμάνα
> τους γάμησα τη μάνα,
> Πασάδες, Δερβισάδες,
> εσκότωσα χιλιάδες.

[19] Μποστ, *ό.π.*, σ. 17-18.

Προς το δειλινό, φώναξα πονώ,
κι έφτασ' η φωνή μου ώς τον ουρανό.
Φοβηθήκανέ και κρυφτήκανέ
διότι προφανώς
νόμισαν πως ήμουν πάλι ζωντανός.

Γιατί στην Αλαμάνα
τους γάμησα τη μάνα,
Πασάδες, Δερβισάδες,
εσκότωσα χιλιάδες.[20]

Αυτό το τραγούδι δίνει το έναυσμα να ξεκινήσει η πρώτη σκηνή του έργου, δηλαδή ο «ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΔΙΑΚΟΥ ΚΑΙ ΟΜΕΡ ΒΡΥΩΝΗ», όπου ο δεύτερος επιχειρεί να πείσει τον πρώτο να πάψει να διαδίδει συκοφαντίες περί σουβλίσματός του, διότι «δημιουργούνται άσχημαι εντυπώσεις».[21] Όσα παραδείγματα και να δίνει ο Διάκος στον Βρυώνη, εκείνος του τα καταρρίπτει, μέσα από ασυναρτησίες και θέσεις-επιχειρήματα ήξεις-αφήξεις. Με σκοπό να μπερδέψει περισσότερο τον Διάκο, ο Βρυώνης του αναφέρει γεγονότα μπερδεμένα χρονικά. Ακόμα και τον Κολοκοτρώνη μπερδεύει με τον Καραϊσκάκη, χαρακτηρίζοντάς τον ως «υιόν καλογριάς», «μυθομανή, κλέφτην, ένοπλον, τρομοκράτην», ο οποίος δεν «ήτο καλός άνθρωπος», γι' αυτό και «τον έρριπταν εις τας φυλακάς».[22] Παράλληλα, επιχειρηματολογεί για την επέμβαση των Τούρκων στην Κύπρο, φέρνοντας ως παράδειγμα την παρέμβαση των ξένων, όπως οι Βαυαροί, στα εσωτερικά της Ελλάδας, μετά από την Επανάσταση του 1821. Συγχυσμένος με τις ασυναρτησίες και τους άστοχους παραλληλισμούς του Βρυώνη, ο Αθανάσιος Διάκος συμφωνεί, μιας και επιθυμεί το καλό της ελληνοτουρκικής φιλίας, αλλά αποχωρεί από τη σκηνή, καθόσον δεν αποδέχεται τη διαστρέβλωση της Ιστορίας, αφού ο Βρυώνης αρνείται ακόμα και ότι συντελέστηκε η «Νίλα του Μάμαλη στα Δερβενάκια», διότι αυτά ήταν ψεύδη που διέδιδε ο Κολοκοτρώνης, δεδομένου ότι «έλεγεν ψέματα. Ήτο Κλέφτης», για να πάρει την απόκριση από τον Διάκο ότι «άλλην σημασίαν είχε το Κλέφτης εκείνην την εποχήν».[23]

Ο Διάκος επανεμφανίζεται για δεύτερη και τελευταία φορά σε αυτό το έργο στην τελευταία σκηνή της πρώτης πράξης με τον τίτλο «ΟΜΟΓΕΝΕΙΣ – ΜΑΜΑ-ΕΛΛΑΣ», κατά την οποία συνεδριάζουν οι ήρωες του έργου, με προεδρεύουσα τη Μαμά-Ελλάδα, προκειμένου να λύσουν τα φλέγοντα ζητήματά τους. Έτσι, όλες και όλοι αρχίζουν να εκθέτουν τις προτάσεις τους, οι οποίες, είτε απορρίπτονται ασυζητητί –αυτές είναι οι προτάσεις που κάνουν οι Έλληνες ήρωες– είτε γίνονται αποδεκτές μετ' επαίνων από τη Μαμά-Ελλάδα – αυτές είναι οι προτάσεις των ξένων όπως ο Βρυώνης, ο Κολόμβος και ο Βεδουίνος. Ανάμεσα στις απορριφθείσες προτάσεις είναι οι ιδέες στρατιωτικού περιεχομένου του Αθανάσιου Διάκου, ο οποίος προτείνει την κήρυξη πολέμου μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας, και όταν αυτή η πρότασή του απορριφθεί λέει: «Τότε προτείνω η Τουρκιά να μπη εις την γωνία / και εις την θέση αυτηνής να μπη η Ιαπωνία».[24] Η πρόταση απορρίπτεται εκ νέου, καθόσον δεν υπάρχουν χρήματα για να γίνει αυτή η μετακίνηση και η αντικατάσταση της Τουρκίας με ένα κράτος φιλικό στην Ελλάδα, όπως είναι η Ιαπωνία.

Η τέταρτη και τελευταία φορά που εντοπίζεται αναφορά σε ήρωες του 1821 σε θεατρικό έργο του Μποστ είναι στη σατιρική «πατριωτική ραψωδία», σε ζευγαρωτό ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, περίπου 400 στίχων, με τον τίτλο *Ιστορικέ Ιστορίε*, η οποία παρουσιάστηκε τον χειμώνα του 1978, στο STUDIO ΛΗΔΡΑ, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Κανάκη,[25] μελοποιημένη από τον Πάνο

[20] Μποστ, *40 χρόνια Μποστ*, Gutenberg, Αθήνα 1987, σ. 8.
[21] Μποστ, *ό.π.*, σ. 11.
[22] Μποστ, *ό.π.*, σ. 14.
[23] Μποστ, *ό.π.*.
[24] Μποστ, *ό.π.*, σ. 54.
[25] Η πληροφορία αυτή έχει αντληθεί από μία χειρόγραφη σημείωση του ίδιου του Μποστ στο τέλος της σελίδας του δελτίου Τύπου της εν λόγω παράστασης, η οποία εντοπίστηκε στο αρχείο του.

Τζαβέλα και με ερμηνευτή τον Γιάννη Φέρμη ως Μαμά-Ελλάς.

Μια μικρή ιδέα τού τι θα εξιστορηθεί δίνεται στην πρώτη κιόλας στροφή που απαγγέλλει η Μαμά Ελλάς, αφηγούμενη τα βάσανα και τους καημούς που πέρασε:

> Μια καλησπέρα θα σας πω κι αφού καλησπερίσω
> τα βάσανα που τράβηξα θα σας εξιστορήσω,
> κι από τα όσα θα σας πω καθένας σας θα φρίξει
> όταν σας πω με τη σειρά ποιοι μ' έχουνε πηδήξει (σ. 1).[26]

Σε αυτή τη μουσικοθεατρική παράσταση-αναδρομή στην Ιστορία της Ελλάδας, με πικρή απόχρωση, ο Μποστ αρύεται από τα δεινά που υπέστη η χώρα, από τα παλιά χρόνια μέχρι την εποχή που γράφτηκε το έργο. Έτσι καταγράφει αντιπατριωτικές συμπεριφορές διαφόρων «τουρκόσπορων» που, βολεμένοι, αρνούνταν να πολεμήσουν τους Οθωμανούς και να «βγουν στο κλαρί», όπως οι λεβέντες Κλέφτες και Αρματωλοί που «Μόνη διασκέδαση αυτών και του φτωχού κολλήγα / ήταν τραγούδια κλέφτηκα και τα σουξέ του Ρήγα» (σ. 2). Αντίθετα: «Οι βολεμένοι τρόμαξαν και οι πιστοί ραγιάδες, / κι απ' τον Σουλτάνο ζήτησαν νάρθουν στρατοί χιλιάδες, / να σφάξουν τους αγωνιστές που θεν Ελευθερία...» (σ. 2).

Έτσι, φθάνει στο σημείο της μάχης στη γέφυρα της Αλαμάνας και στο τι έπαθε ο Διάκος και γιατί δεν αλλαξοπίστησε. Συνεχίζοντας η Μαμά-Ελλάς εξιστορεί ότι:

> Ύστερα από τον Διάκο έπεσαν σ' αυτή τη γη
> Μποτσαραίοι Καραΐσκοι και πολλοί οπλαρχηγοί.
> Και ο δυστυχής Ανδρούτσος γνώρισε καταστροφάς,
> μη πληρών ο μακαρίτης τας σωστάς προδιαγραφάς.
> Χαρακτηριστείς προδώτης και στα φυλακάς κλειστείς,
> έβρε θάνατον τροχαίον ως αντεθνικός ληστής. (σ. 3)

Δεν παραλείπει βέβαια ο Μποστ να θίξει ακροθιγώς και τον κίνδυνο που διέτρεχε κάθε τόσο η ζωή του Γέρου του Μωριά, του Κολοκοτρώνη. Μέχρι να φτάσει, εν τέλει, στην εποχή του Όθωνα και την Έξωσή του, και να συνεχίσει την αφήγηση για τα μετέπειτα χρόνια.

Συνοψίζοντας, παρατηρείται ότι, όπως όλοι σχεδόν οι μποστικοί χαρακτήρες, οι οποίοι σκέφτονται, δρουν και πράττουν μη αναμενόμενα, απρόβλεπτα και παράλογα, θίγοντας και στηλιτεύοντας διάφορα τρέχοντα προβλήματα της εποχής τους, ομοίως συμβαίνει και με τα ιστορικά-συμβολικά πρόσωπα της επαναστατικής Ελλάδας, τα οποία έχουν συμφύρει στο θεατρικό corpus του Μποστ. Οι ήρωες αυτοί είτε παρελαύνουν στη σκηνή, εκφέροντας τη γνώμη τους, σχολιάζοντας τις απόψεις των άλλων και καυτηριάζοντας τα κακώς κείμενα της εποχής τους, δίχως να ξενίζει ο συμφυρμός τους, είτε αναφέρονται από άλλους χαρακτήρες, δίνοντας συγχρόνως την ευκαιρία στον ίδιο τον Μποστ να σχολιάσει, να σατιρίσει και να στηλιτεύσει διάφορα ζητήματα που τον έβρισκαν αντίθετο, αλλά και να επικρίνει συμπεριφορές και αποφάσεις που τον ενοχλούσαν.

[26] Οι *Ιστορικέ Ιστορίε* είναι ανέκδοτο θεατρικό του Μποστ, συνεπώς οι σελίδες από όπου προέρχονται τα παραθέματα αυτού του έργου δηλώνονται εντός παρενθέσεως και αναφέρονται στην αρίθμηση του δακτυλόγραφου κειμένου που εντόπισε και αποκατέστησε ο γράφων.

Ο Σκουφάς

Εριφύλη Κωνσταντινίδου-Γκοδίμη
egodimi@gmail.com

Abstract

The archive of the Royal Library, which is kept in the National Library of Greece, contains the unpublished work *Skoufas* by Theodore Kypraios in manuscript form and with a handwritten dedication to King George I. The drama unfolds in four acts and twenty three unevenly distributed scenes. Significant elements of the plot are the persons, the action, the dangers, the treachery and the persecutions of the Philiki Etaireia (Society of Friends). The time of the play is from 1799 to 1810, whereas the Philiki Etaireia was founded in 1814. The play has many characters, with Nikolaos Skoufas as the central hero. The dramatic setting is in Constantinople and on the Bosphorus during the Byzantine era and it also incorporates ancient Greek and tectonic elements. The play is rather difficult to perform because of the many settings, the large number of characters and the demanding scenes with battles involving horses.

Στο Αρχείο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης, στον κατάλογο του Λ. Πολίτη, ανάμεσα σε διάφορα χειρόγραφα της εποχής του Γεωργίου του Α΄ υπάρχει η καταγραφή ενός δράματος με τίτλο *Ο Σκουφάς* του Θ. Κυπραίου.[1] Στο Ιστορικό Υπηρεσιακό Αρχείο αναφέρεται ως «δράμα εις πράξεις τέσσερις, αντίγραφον άλλου χειρογράφου, σταχωμένο, άνευ χρονολογίας, σε ένα τόμο».

Το έργο είναι γραμμένο σε ένα τετράδιο μεσαίου μεγέθους με γραμμές, ημιπανόδετο εμπριμέ μπεζ καφέ με ράχη buckram μπορντώ, χωρίς καμία αναγραφή στο εξώφυλλο. Στη δεύτερη σελίδα υπάρχει αφιέρωση με ευανάγνωστα καλλιγραφικά γράμματα:

Τῶ Μεγαλειοτάτω
Βασιλεῖ τῆς Ἑλλάδος
Γεωργίω τῶ Α΄!

ὡς Κηδεμόνι καί Προστάτη
τοῦ Ἑλλ. Ἐθνικοῦ θεάτρου.

Τό
Ἐκ τῆς Ἐθνικῆς Ἀναγεννήσεως
ἀνέκδοτον ἐν χειρογράφω Δρᾶμα
«ὁ Σκουφᾶς»
Ἀφιερεῖ Εὐσεβεστάτως
ὁ Συγγραφεύς

Ο «συγγραφεύς» Θεόδωρος Κυπραίος γεννήθηκε στην Παροικιά, όπου διατηρείται μέχρι σήμερα το πατρικό του,[2] γύρω στα 1885, και πέθανε στην Αθήνα το 1970. Ο Θεόδωρος ήταν ένα από τα πέντε παιδιά του Γεωργίου Κυπραίου και της Παρασκευής Ραγκούση. Ο πατέρας του, Γραμματέας του Ειρηνοδικείου Πάρου, υπήρξε από τους μορφωμένους της εποχής του. Ο αδελφός του Ιάκωβος ήταν δικολάβος, ενώ ο αδελφός του Νικηφόρος υπήρξε πρωτοπόρος των ιστορικών ερευνών για την Πάρο. Ο Θεόδωρος, αφού τελείωσε το γυμνάσιο στη Σύρο, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου εξέδωσε το λογοτεχνικό περιοδικό *Μερόη* (1917-1920). Το 1910 πήρε το δίπλωμα Φιλολογίας από τη Σορβόννη και συμπλήρωσε τις σπουδές του στο Μόναχο και τη Δρέσδη, όπως μας πληροφορεί ο Νικηφόρος Κυπραίος σε άρθρο του στα *Πάρια*,[3] το 1911, περιγράφοντας τον αδελφό του Θεόδωρο ως εξής: «Εις νέος όστις δια της θελήσεώς του και του διακαούς προς τα γράμματα έρωτος αυτοδημιουργήθη άνευ ουδενός ηθικού ή υλικού ερείσματος».

Βέβαια ο Θεόδωρος μεγάλωσε σε μια ευκατάστατη οικογένεια με πνευματική παράδοση και ενδιαφέρον για τα γράμματα, και θα ήταν ίσως αναμενόμενο να έχει ενθάρρυνση και υλική υποστήριξη στις πνευματικές του αναζητήσεις. Επίσης, σχετικά με τις χρονολογίες που παραθέτει ο Νικηφόρος, φαίνεται να υπάρχει κάποια ασάφεια.[4]

Ο Robert Telin, προλογίζοντας στα γαλλικά το βιβλίο του Θ. Κυπραίου *Αι Αθήναι, δια μέσου της Ρώμης και του Βυζαντίου, ο Ελληνικός Πολιτισμός*, που εκδόθηκε στη Γενεύη, τον αναφέρει ως πεζογράφο, ποιητή, θεατρικό συγγραφέα, δημοσιογράφο και δημοσιολόγο, διευθυντή εφημερίδων και περιοδικών, σχολιαστή, κοινωνιολόγο και ρήτορα, που έδωσε διακόσιες διαλέξεις σε Ελλά-

[1] χφ. ΕΒΕ 223/1935, Β. Β.8647.

[2] Στην οδό Σκόπα, κοντά στην εκκλησία των Αγ. Αναργύρων, απέναντι από το σπίτι των Σαρρήδων.

[3] Νικηφόρος Κυπραίος, «Έγκριτοι Πάριοι διαμένοντες εν τη ημεδαπή και τη αλλοδαπή», *Τα Πάρια*, Σύρος 1911, σ. 131.

[4] Ο Νικηφόρος το 1911 γράφει ότι: «πέρσι πήρε το δίπλωμα του ο Θεόδωρος», οπότε συμπεραίνουμε το 1910. Δεν είναι φανερό πότε έγιναν οι υπόλοιπες σπουδές. Επίσης, μνημονεύει το περιοδικό *Μερόη*, το οποίο φέρεται να εκδόθηκε το 1917-1920.

δα, Γαλλία, Μ. Βρετανία, Γερμανία και Ελβετία σχετικά με την επίδραση του ελληνικού πολιτισμού στη Μεσαιωνική Ευρώπη, καθώς και σε στρατόπεδα της Μακεδονίας και της Αιγύπτου.

Επίσης, αναφέρεται ότι ο Κυπραίος εκτός από το Παρίσι διέμεινε στη Γενεύη, όπου υπήρξε επίσημος ανταποκριτής του ελληνικού Τύπου στην *Κοινωνία των Εθνών* (ΚτΕ).[5]

Επισήμως στα γράμματα εμφανίζεται από το 1902, έτος κατά το οποίο δημοσίευσε μια συλλογή κοινωνικών διηγημάτων στα γαλλικά. Το 1907 εξέδωσε μια συλλογή πεζών ποιημάτων με τίτλο *Αι Ώραι*, στην ελληνική γλώσσα, η οποία βρίσκεται στο αρχείο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης με έντυπη αφιέρωση στον φίλο και συνεργάτη του Γεώργιο Ν. Χέλμη, ως *ένθερμον των Μουσών θεράποντα*, και με ιδιόχειρη αφιέρωση στον Γεώργιο τον Α΄ ως *προστάτη των Ελληνικών Γραμμάτων*.[6] Βέβαια δεν μπορούμε να εξαντλήσουμε το λογοτεχνικό του έργο στο χρονικό πλαίσιο που διαθέτουμε.

Ο Κυπραίος υπήρξε εκδότης και διευθυντής της επιθεώρησης *Εθνική Ιδέα* (Αθήνα 1916-1930), που αποτελεί συνέχεια του περιοδικού *Μερόη*, και της *Αναγέννησις* (Παρίσι 1932, Αθήνα 1933-1960). Επίσης, υπήρξε ανταποκριτής της εφημερίδας *Πατρίς*, το 1927, ενδεχομένως στο πλαίσιο της προαναφερθείσης εργασίας του στην ΚτΕ. Ακόμη αρθρογραφούσε στον *Ελεύθερο Τύπο* και στον *Ελεύθερο Λόγο*.

Το 2001 ο γιος του Βίκτωρ δώρισε το αρχείο του στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ), από το οποίο μαθαίνουμε ότι έλαβε μέρος στους βαλκανικούς πολέμους και εργάστηκε στο Υπουργείο Παιδείας για είκοσι χρόνια.

Όμως, παρά την πολύπτυχη συγγραφική του δραστηριότητα, η δραματουργική του σταδιοδρομία υπήρξε μάλλον πικρή. Στις 19 Οκτωβρίου 1917 παίχτηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών το τρίπρακτο κοινωνικό του δράμα *Το στίγμα*, στο πλαίσιο του 4ου Αβερώφειου Διαγωνισμού, αλλά δεν ευδοκίμησε. Χαρακτηριστικά δε περιγράφεται: «Έχει αξιώσεις κοινωνικής φιλοσοφίας και κατά το χαρακτηρισμό ενός μέλους της επιτροπής "πλέον ανόητον, ασυνάρτητον, αψυχολόγητον, παιδαριώδες έργον είναι αδύνατον να γραφή". Η ορθογραφία του είναι επίσης απαράδεκτη».[7] Ο Κυπραίος, στην απόρριψη του έργου του, απαντά με μήνυση στις 2 Νοεμβρίου 1917 εναντίον του Κων/νου Θεοδωρίδου, Διευθυντού του Θεάτρου «Κυβέλη», Αιμιλίου Βεάκη, ηθοποιού, και Ιωάννου Πρινέα, επίσης ηθοποιού, με την κατηγορία ότι γελοιοποίησαν το έργο του, διότι μόλις σηκώθηκε η αυλαία ο Θεοδωρίδης με την Κυβέλη, ευρισκόμενοι στο θεωρείο, άρχισαν να γελάνε δυνατά, χωρίς κανέναν λόγο, και αυτό μεταδόθηκε στη σκηνή και εν συνεχεία σε ηθοποιούς ευρισκόμενους στην πλατεία και στα παρασκήνια, προκαλώντας διακοπές του έργου και αγανάκτηση του κοινού.[8]

Το 1926 σε ανοιχτή, «φιλική» επιστολή του προς τον Κ. Μουσούρη, ως διευθυντή του Θιάσου «Νέοι», διαμαρτύρεται για την απόρριψη του οικογενειακού δράματος απιστίας *Έρως που τρελλαίνει*, το οποίο είχε υποβάλει προς έγκριση, αλλά δεν θα υπέβαλλε εάν γνώριζε ότι πρόκειται να κριθεί από έναν τεχνοκρίτη και όχι από τον ίδιο τον Μουσούρη, που ως ηθοποιός γνωρίζει από θεατρική αισθητική αλλά και «σκηνικώς είναι αρμοδιότερος από τον εισηγητή του». Ο εισηγητής του θιάσου θεώρησε «σαθρά» τη βάση του έργου, με έλλειψη οικονομίας χώρου και χρόνου, και γλώσσα μάλλον απαρχαιωμένη. Ο Κυπραίος, υπερασπιζόμενος το έργο του, τους καταλογίζει πως έχουν πέσει στην παγίδα του Μοντερνισμού γινόμενοι υποχείρια ενός κοινού επηρεασμένου από τον ευρωπαϊκό ψευδοπολιτισμό.[9]

---

[5] Νίκος Χρ. Αλιμπράντης, «Θεόδωρος Γ. Κυπραίος. Ένας Άγνωστος Μεγάλος Παριανός Συγγραφέας», *Παριανά* 29, έτος Θ΄, Απρίλιος - Ιούνιος 1988, Αθήνα, σ. 87-92.

[6] ΕΒΕ, Β. Β. 9553.

[7] Κυριακή Πετράκου, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 328.

[8] Ολόκληρο το κείμενο της μήνυσης στην *Εθνική Ιδέα*: «Πώς αναβιβάζονται επί της Ελλ. Σκηνής τα Σοβαρά Δραματικά Έργα. Ο Ρόλος του Θιάσου Κυβέλης», έτος Γ΄, αρ. 28, 5 Μαΐου 1918, σ. 15.

[9] Θεόδωρος Κυπραίος, «Η Σύγχρονος Θεατρική Αισθητική», *Εθνική Ιδέα*, Αθήνα 1926.

Αναζητώντας περισσότερα στοιχεία στη θεατρική βιβλιογραφία[10] βρίσκουμε το εθνικοηρωικό δράμα *Φιλική Εταιρεία*, που εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1933 και περιγράφεται ως συνοπτική διασκευή του ομότιτλου ανέκδοτου ολοκληρωμένου έργου του για τη σπουδάζουσα νεολαία, που γράφτηκε και παίχτηκε στο Παρίσι από ερασιτέχνες. Η *Φιλική Εταιρεία* απαντάται κυρίως σαν ηρωικό δράμα για παιδικό θέατρο.[11] Ωστόσο φέρεται να παίχτηκε από κεντρικούς θιάσους, δραματικές σχολές και συνοικιακούς θιάσους. Το 1924 ο θίασος του Πέτρου Λέοντος ανακοίνωσε ότι πρόκειται να παίξει ιστορικά έργα που συγκλόνισαν το κοινό του Θεάτρου Νεαπόλεως πριν δεκαπέντε χρόνια. Έτσι, παραστάθηκαν τα έργα: *Μαρία Πενταγιώτισσα*, *Η έξωση του Όθωνος*, *Εσμέ*, *Τα ευζωνάκια μας* και στις 26 Ιουλίου του 1924 στο Θέατρο «Αλάμπρα» η δική μας *Φιλική Εταιρεία*.[12]

Ας επανέλθουμε όμως στον ανέκδοτο *Σκουφά*, που υπήρξε η αφορμή για να αναφερθούμε στο λησμονημένο έργο ενός Έλληνα της Διασποράς. Ο Κυπραίος στο έργο του, γραμμένο σε ελεύθερο στίχο, επιχειρεί να ανασυνθέσει τη ζωή και να επανανοηματοδοτήσει τις αξίες και τις ιδέες ιστορικών προσώπων, ιδιαίτερα του Σκουφά, κινούμενος μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας.

Το δράμα χωρίζεται σε τέσσερις πράξεις και είκοσι τρεις σκηνές ανομοιόμορφα κατανεμημένες. Ο δραματικός χρόνος είναι από το 1799 έως το 1810, ενώ η ίδρυση της Φιλικής έγινε το 1814. Ο σκηνικός χώρος στην Α΄ πράξη είναι στην Κωνσταντινούπολη, βυζαντινή εποχή, στα ερείπια των ανακτόρων του Κων/νου Παλαιολόγου, σε μια υπόγεια μεσαιωνική στοά όπου συμπλέκονται τεκτονικά σύμβολα με τις Μούσες του Απόλλωνα, την Αγία Τράπεζα και τάφους ινδικούς, μυκηναϊκούς και ελληνορωμαϊκούς, με χαραγμένες τις λέξεις: Εδιμβούργο, Λονδίνο, Ν. Υόρκη.

Η Β΄ πράξη διαδραματίζεται στον Βόσπορο, στην αίθουσα του θρόνου, στο ανάκτορο του Σελήμ του Γ΄, η επόμενη σκηνή σε ένα καφενείο απέναντι από την αυτοκρατορική σχολή και ακόμη κάποια άλλη σε δασώδη ακτή του Βοσπόρου, όπου περιγράφονται μέγαρα, πεύκα και έλατα, μέχρι και ο κυματισμός της θάλασσας. Η Γ΄ πράξη πάλι στον Βόσπορο, στο σπίτι του Σκουφά, το οποίο είναι απλά και καλλιτεχνικά επιπλωμένο με τον δεκάλογο των τεκτόνων στον τοίχο· η σκηνή που ακολουθεί, στο σπίτι του Χαλέτ. Η Δ΄ πράξη έξω από το ανάκτορο του Κων/νου Παλαιολόγου, όπου κάτω από την Πύλη με τον μαρμάρινο αετό υπάρχει καταπακτή για την Είσοδο στη Στοά της Φιλικής Εταιρείας. Ο Κυπραίος περιγράφει με λεπτομέρειες φωτισμό και σκηνικά, τα οποία θα ταίριαζαν σε ευφάνταστα κινηματογραφικά σενάρια, και δίνει αναλυτικές σκηνοθετικές οδηγίες, που αφορούν ακόμα και τη στάση του σώματος ή την ένταση της φωνής και το ύφος των δρώντων προσώπων. Επίσης, με τις ενδυματολογικές οδηγίες του επιχειρεί τη διάκριση ανάμεσα στη συγκροτημένη ομάδα των εταίρων και τους άλλους ρόλους. Αρχαιοελληνική ενδυμασία για τους τρεις Φιλικούς και ξενική για τον προδότη και τους υπόλοιπους.

Τα δραματικά πρόσωπα με τη σειρά που εμφανίζονται είναι:
Σκουφάς: Αρχηγός Φιλικής Εταιρείας Ελευθερωτής
Τσακάλωφ: Εταίρος Φιλικής Εταιρείας Ελευθερωτής
Αναγνώστης: Εταίρος Φιλικής Εταιρείας [Προφανώς εννοεί τον Παναγιώτη Αναγνωστόπουλο]
Γαλάτης: Εταίρος Φιλικής Εταιρείας Προδότης
Σελήμ Γ΄: Σουλτάνος Κων/πόλεως Τύραννος
Χαλέτ: Εφένδης Υπασπιστής του Σελήμ Γ΄
Ζεΐδα: Κόρη 20ετής του Χαλέτ

[10] Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*, επιμ. Πέτρος Βραχιώτης, πρόλ. Βάλτερ Πούχνερ, σ. 126, αρ. 3394 (Θεατρική Βιβλιοθήκη).
[11] Αγγελική Στεργίου, «Το Παιδικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη», *Βορειοελλαδίτικα* 75-80 (Ιανουάριος 1988), σ. 25-31. Επίσης, Γιάννης Τζανής/Πέτρος Μπέσμπαρης, *Η Λογοτεχνική Δημιουργία της Βόρειας Ελλάδας 1875-2007*, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 301.
[12] Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 121-122.

Μαρία: Σύζυγος Σκουφά
Βύρων: Υιός Σκουφά και Μαρίας 12ετής
Δευτερεύοντα πρόσωπα: Ιερείς, Αξιωματικοί, Στρατιώτες, Δήμιος, Πολίτες όλων των Εθνικοτήτων και Αγγελιοφόροι

Το δράμα αρχίζει με τον Σκουφά ντυμένο αρχαιοελληνικά και ευρισκόμενο σε έκσταση στο κρησφύγετο της Φιλικής, υπό το φως μόνον μιας φλόγας στην οποία και απευθύνεται σε έναν μακρύ λυρικό μονόλογο, σαν να αποτελεί τη συνέχεια της αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου. Γονυπετής, κάνει επίκληση στους προγόνους του, στις θεότητες των Ινδιών και τους ποιητές, από τον Όμηρο και τους τραγικούς, ως τον Δάντη και τον Τάσσο, ως πνεύματα ελευθερίας, προκειμένου να επικρατήσει η Ιδέα της Φιλικής ταυτόσημη με την έννοια της Ανθρωπότητας, που περικλείει την Ελευθερία, την Ευσπλαχνία, την Αλήθεια, τη Συνείδηση, την Αγάπη και τη Δικαιοσύνη.

Η είσοδος του Τσακάλωφ με το σύνθημα της Εταιρείας αφυπνίζει τον Σκουφά. Ο Τσακάλωφ ενημερώνει ότι ο Σελήμ ο Γ΄ και ο Χαλέτ εφένδης αναζητούν το καταφύγιό τους για να πνίξουν την Ιδέα και σκοπεύουν να τους κατηγορήσουν για κατασκοπεία. Στη συζήτησή τους τίθεται το θέμα της προδοσίας του Γαλάτη και αποφασίζεται η θανάτωσή του.

Η τριάδα της Φιλικής συμπληρώνεται με τον ερχομό του Αναγνώστη, που δίνει την αφορμή εξύμνησης του Έρωτα, εξαιτίας της σχέσης του με την κόρη του Χαλέτ, Ζεΐδα, η οποία θα ακολουθήσει τον δρόμο της Φιλικής και παράλληλα τους πληροφορεί για την προδοσία του Γαλάτη και τις αποφάσεις των Τούρκων.

Στην δ΄ σκηνή ο Τσακάλωφ εκφράζει δυσπιστία και φόβο για τη συμμετοχή στην Εταιρεία του στρατάρχη, πρίγκιπα και υπουργού από τη Ρωσία, προφανώς εννοεί τον Υψηλάντη χωρίς να τον κατονομάζει. Στην ε΄ σκηνή εμφανίζεται και ο Γαλάτης, ο οποίος προσπαθεί να τους καθησυχάσει και να στρέψει τις υποψίες στη σύντροφο του Αναγνώστη και κόρη του Χαλέτ.

Στη Β΄ πράξη προοικονομείται το τέλος του έργου. Ο Χαλέτ ενημερώνει τον Σελήμ πως υπάρχουν ανταρσίες στην πρωτεύουσα. Ο Σουλτάνος δίνει εντολή να φέρουν αλυσοδεμένο τον Σκουφά, καθώς και κάθε άπιστο, και να πνίξουν τον γιο του στον Βόσπορο. Εν τω μεταξύ ο Γαλάτης με την υπόσχεση πλουτισμού προδίδει το κρησφύγετο και τις κινήσεις της Φιλικής στον Σελήμ.

Η ζ΄ σκηνή είναι υπερπαραγωγή. Σε υπαίθριο καφενείο, εκπρόσωποι των Μεγάλων Δυνάμεων, Ιταλοί, Γερμανοί, Άγγλοι, Γάλλοι και Ρώσοι, απαγγέλλουν ή αναλύουν αντιστοίχως Αλφιέρι και Τάσσο, Σίλλερ και Γκαίτε, Σέλλεϋ και Μίλτων, Ρουσσώ, Σουμαροκώφ και Καπνίστ, για να καταλήξουν με τους Αμερικάνους και τον Ουάσινγκτον ως διοργανωτή της πρώτης δημοκρατίας του αιώνος. Το θέαμα ολοκληρώνεται με έφοδο έφιππων Τούρκων και οθωμανικού όχλου, που σπάνε, καίνε και σφάζουν, ενώ οι χριστιανοί τρέχουν πανικόβλητοι.

Σε έντονη αντίθεση η επόμενη ρομαντική και ειδυλλιακή σκηνή στον Βόσπορο μεταξύ Αναγνώστη και Ζεΐδα.

Στην Γ΄ πράξη ο 12ετής Βύρων, γιος του Σκουφά, απαγγέλει *Οδύσσεια* και διαβάζει *Αινειάδα* στη μητέρα του Μαρία. Την ήρεμη και τρυφερή σχέση μητέρας-γιου ανατρέπει η έφοδος των Τούρκων στρατιωτών, που θα της αποσπάσουν βίαια το παιδί, το οποίο προσπαθεί να αμυνθεί κραδαίνοντας ένα ξίφος. Η μάνα τρελαίνεται.

Στη συνέχεια ο Χαλέτ μαθαίνει για τη σχέση της κόρης του με τον Αναγνώστη, και την απειλεί βρίζοντάς τη σκαιά. Η Ζεΐδα, σε έναν εντυπωσιακό μονόλογο για την εποχή του, μιλάει για την ελευθερία του ατόμου και τη γυναικεία αυτοδιάθεση, ενώ αυτοκτονεί πηδώντας από το παράθυρο στα νερά του Βοσπόρου, αφού προηγουμένως έμαθε για τη σφαγή του αγαπημένου της και του Τσακάλωφ. Η απελπισία του Χαλέτ ολοκληρώνεται με την είδηση του πνιγμού του Σελήμ από τον Μουσταφά, οπότε αυτοκτονεί κι εκείνος πηδώντας από το παράθυρο.

Στην τελευταία πράξη Τούρκοι στρατιώτες συλλαμβάνουν τον Σκουφά στη στοά της Φιλικής, ενώ οι σύντροφοί του, αφού εξόντωσαν τον προδότη, σφαγιάστηκαν. Πλήθος κόσμου έχει συγκεντρωθεί για να παρακολουθήσει την εκτέλεση του Σκουφά, που οδηγείται στη γέφυρα του Βοσπό-

ρου, όπου έχει στηθεί το ικρίωμα. Όμως μέσα στη φρίκη του θανάτου αφήνεται και μια ελπίδα για συνέχιση του Αγώνα. Ανάμεσα στο πλήθος βρίσκονται Φιλικοί που πρόλαβαν και παρέλαβαν μυστικά έγγραφα και χρήματα, καθώς και σχέδια διαφυγής. Ο Δήμιος παραλαμβάνει τον Σκουφά και η αυλαία πίπτει.

Είναι φανερό πως τα δύο δράματα, η εκδοθείσα τετράπρακτη *Φιλική Εταιρεία* και το ανέκδοτο χειρόγραφο *Ο Σκουφάς*, που ο συγγραφέας αφιέρωσε στον Γεώργιο τον Α΄, συνομιλούν μεταξύ τους, καθώς πραγματεύονται το ίδιο ηρωικό θέμα με το ίδιο πνεύμα αυτοθυσίας. Όμως η *Φιλική Εταιρεία* συμπυκνώθηκε σε είκοσι δύο σελίδες, από τις εκατόν πενήντα του *Σκουφά*. Ο χρονικός άξονας μεταβλήθηκε, και από το 1799-1810 του *Σκουφά* μεταφέρθηκε στο 1817-1821. Τα τεκτονικά σύμβολα καταργήθηκαν, ενώ οι χώροι δράσης παρέμειναν οι ίδιοι. Από τα δραματικά πρόσωπα αφαιρέθηκαν η Ζεΐδα και ο Χαλέτ, ενώ ο γιος του Σκουφά, από δωδεκαετής έγινε εικοσάχρονος, και το όνομά του άλλαξε από Βύρων σε Πύρρο. Κλείνοντας, για τον Κυπραίο ο δρόμος από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής υπήρξε τραχύς και δύσβατος.

Όψεις της φουστανέλας στον σκηνικό βίο του εθνικού κράτους

Ίλια Λακίδου
ilakidou@theatre.uoa.gr

Abstract

Which is the form of the fustanella in the modern Greek theatre? Does this form have a special meaning? Is fustanella primarily a national costume, a revolutionary symbol, or a polymorphic garment that shifts in form, color, and function? This paper examines the presence —or absence— of the fustanella in performances throughout the history of modern Greek theatre, drawing examples from early Greek comedy to shadow theatre, and from interwar state ceremonies to the 2004 Olympic Games. A closer look is given to different performances of Alexandros Rizos Rangavis's *Koutroulis's Marriage* in comparison with Peresiades's *Golfo* directed by Nikos Karathanos (2013). How much of its significance as a costume - symbol of the revolted Greek has it retained? Is the artificial national character validated, negated, defamed, or reformulated on stage? Has its enclosed symbolism turned it into a taboo garment for any form of performance? Or is it a garment so historically significant that it can be turned into a dramatic key?

Αφιερωμένο στην Έλλη Παπαγεωργακοπούλου

Τι είναι η φουστανέλα; Για τους περισσότερους, Έλληνες μα και ξένους, σημαίνει το καθιερωμένο εθνικό ένδυμα, το απόλυτο συνώνυμο της ελληνικής παράδοσης. Κυρίως για όσους ζούμε στην πρωτεύουσα ή στην περιοχή της παλαιάς Ελλάδας. Για όσους κατοικούν στις λεγόμενες Νέες Χώρες (Δυτική και Κεντρική Μακεδονία, Θράκη), τα νησιά ή την Κρήτη, η φουστανέλα είναι η εθνική φορεσιά παράλληλα με τη δική τους, την τοπική ενδυμασία. Ιδού μία πρώτη διαφοροποιημένη προσέγγιση. Γιατί η φουστανέλα ήταν ρούχο των στεριανών, που είχε διαφορετική μορφή ανάλογα με το αν τη φορούσαν οι προύχοντες ή οι αγρότες,[1] αλλά γίνεται εθνικό ένδυμα από τη στιγμή που την οικειοποιείται ο πρώτος βασιλιάς του νέου εθνικού κράτους, ο Όθων.[2] [εικόνα 1]

Παρατηρείται λοιπόν ότι η φουστανέλα πολύ γρήγορα έπαψε να είναι ένα απλό ρούχο συγκεκριμένων περιοχών της χώρας. Η αναγωγή της από καθημερινό ένδυμα σε κατεξοχήν ελληνικό, εθνικό, ουσιαστικά είναι μία πολιτικοκοινωνική κατασκευή· γίνεται ένα ρούχο-ρόλος στο θέατρο της πολιτικής, που έρχεται να υπογραμμίσει μία άλλη κατασκευή, αυτή που τελικά συγκροτεί την εθνική ταυτότητα. Η δημιουργία ταυτότητας μέσα από μία ενδυματολογική ομοιομορφία υποστηρίζεται από τους εθνικιστικούς κύκλους του πρώιμου ρομαντικού 19ου αιώνα,[3] παρόλο που μια τέτοια ομοιομορφία δεν υπήρχε στην Ελλάδα κατά τους επαναστατικούς χρόνους,[4] αλλά ούτε και στα μέσα του 19ου, όπως μαρτυρούν ξένοι παρατηρητές της πολιτικής ζωής, οι οποίοι περιγράφουν την ελληνική κοινωνία μοιρασμένη σε ευρωπαϊστές, αστούς μορφωμένους, ντυμένους στα «φράγκικα», που σχεδιάζουν το μέλλον της χώρας, και σε φουστανελοφόρους που ζουν στο παρόν της.[5] Αυτή η στρατηγική της παραγωγής και οικοδόμησης του εθνικού αφηγήματος αποδόθηκε με αληθινή ενδυματολογική ευγλωττία από την παράσταση *Εθνικό Ντεφιλέ* στο Φεστιβάλ Αθηνών 2021 σε κείμενο και σκηνοθεσία Παντελή Φλατσούση και σκηνικά-κοστούμια του Κωνσταντίνου Ζαμάνη. Το πρώτο ρούχο που παρουσιάστηκε σε αυτή την επίδειξη μόδας, που διαδραματίζεται το 2121, συνοδεύτηκε από την ακόλουθη περιγραφή καθώς το μόντελο «Όθων με φουστανέλα» περπατούσε στην πασαρέλα:

> ΝΤΕΜΠΟΡΑ: Ο Όθωνας φοράει για πρώτη φορά δημόσια τη φουστανέλα στις αρχές του 1836, τρία χρόνια μετά την άφιξή του στο Ναύπλιο. Από τότε τη φοράει κάθε χρόνο στις εθνικές γιορτές αλλά και σε επίσημους χορούς. [...] Η φουστανέλα του Όθωνα είναι ιδέα του πατέρα του, του Λουδοβίκου του Α΄, βασιλιά της Βαυαρίας. Ο Λουδοβίκος φτάνει στον Πειραιά Δεκέμβρη του 1835. Είναι βέβαιος ότι ο γιος του πρέπει να εμφανίζεται δημόσια φορώντας φουστανέλα για να γίνει πιο αγαπητός στους κατοίκους του μικρού εξωτικού βασιλείου που έχει οριστεί να κυβερνήσει.[6]

[1] Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου, «Η ελληνική ενδυμασία από την Άλωση ως τον 20ό αι.», Ευάγγελος Λυδίκος – Δημήτρης Λούκας (επιμ.), *Ελληνική λαϊκή παράδοση: από το παρελθόν στο παρόν*, Αλέξανδρος, Αθήνα – Θεσσαλονίκη 2014, σ. 94.

[2] Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020, σ. 412-413, 417.

[3] Κουλούρη, *ό.π.*, σ. 414.

[4] Κωνσταντίνα Μπάδα, «Η παράδοση στη διαδικασία της διαπραγμάτευσης της εθνικής και τοπικής ταυτότητας. Η περίπτωση της φουστανέλας», *Εθνολογία* 4 (1995), σ. 140, σημ. 39.

[5] Μαρτυρία του Γάλλου πρέσβη Thouvenel στα 1847. Λουκία Δρούλια, «Οι ενδυματολογικές εναλλαγές στα χρόνια της διαμόρφωσης της εθνικής διαμόρφωσης του Νέου Ελληνισμού», *Ο ρομαντισμός στην Ελλάδα: πρακτικά συμποσίου*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2001, σ. 131.

[6] Παντελής Φλατσούσης, *Εθνικό Ντεφιλέ*, Φεστιβάλ Αθηνών 2021, κείμενο παράστασης, σ. 7. Ευχαριστώ τον Παντελή Φλατσούση που μου έδωσε πρόσβαση στο κείμενο της παράστασης.

Η φουστανέλα, ρούχο συνώνυμο των πιο επαναστατημένων από τους επαναστατημένους, των αρματολών και των κλεφτών ανεξαρτήτως εθνότητας, γίνεται σταδιακά και μετεπαναστατικά το ρούχο όλου του έθνους στο πλαίσιο της διαμόρφωσης μιας «παράδοσης» που συγκρότησε με τη σειρά της ένα πολιτιστικό πλαίσιο στο νέο έθνος-κράτος,[7] ενώ στη συνέχεια κατέληξε η στρατιωτική φορεσιά επίλεκτου σώματος του ελληνικού στρατού, της προεδρικής φρουράς. Στο συνέδριο «Ελληνικές εθνικές ενδυμασίες» (2021), η ερευνητική ομάδα «Ένδυμα και νόμος» ανέλυσε διεξοδικά πώς η ίδια η φουστανέλα παραποιήθηκε και συγκροτήθηκε σε ένα κοστούμι ρόλου για τον στρατιώτη του Έθνους, χωρίς οι σημασιοδοτήσεις που δίνει το στράτευμα στα μέρη που την αποτελούν να έχουν κάποια βάση πέρα από την ανάγκη για οικοδόμηση ενός ενδύματος με εθνική σημασία σε αναλογία με τα σημαινόμενα που αποδίδουν τα σχήματα, τα κοσμήματα ή τα μέρη των τοπικών φορεσιών ανά τον ελληνικό κόσμο.[8]

Τελικά, ποια είναι η φουστανέλα; Η πλισέ φούστα στα ντεφιλέ των ξένων σχεδιαστών όπως του Jean Paul Gaultier[9] [εικόνα 2] ή η κοντή φουστανέλα που φορά το τσιολαδάκι της Ελληνοφρένειας;[10] Ποια είναι η πιο αληθινή; Η μαύρη φουστανέλα στην *Γκόλφω* του Νίκου Καραθάνου ή η άσπιλη, λευκή φουστανέλα στις ειδυλλιακές πρώτες ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του 1930, η οποία συνδυάζεται με έντονο μακιγιάζ κατά τη μόδα του 1920 και του γερμανικού εξπρεσσιονισμού;[11]

Μέσω της φουστανέλας έγινε η πρώτη μου επαφή με τον σκηνικό και ενδυματολογικό κόσμο του Σπύρου Βασιλείου, με τον οποίο έμελλε να ασχοληθώ δέκα συναπτά έτη.[12] Ο Γιάννης Σιδέρης στο κείμενο που του έγραψε για τον αυτοβιογραφικό του λεύκωμα *Φώτα και Σκιές*, σημείωνε:

> Στον *Καραϊσκάκη* οι ήρωες φορούσαν κυρίως φουστανέλα μακριά – τούτο ήταν ιστορικό· η πολύ ωραία φόρμα της ήταν του Βασιλείου, αλλά το χρώμα είχε τόσο πετυχημένα ρυθμιστεί που μας έφερνε στην καρδιά μας τη «λερή» φουστανέλα του Ζαλοκώστα, τη μπαρουτοκαπνισμένη της μάχης.[13]

Η φουστανέλα επομένως είναι ένα ένδυμα που άμα τη εμφανίσει του επί σκηνής μπορεί να κριθεί, να αξιολογηθεί, να κατακριθεί, να γίνει παραδεκτό ή να απορριφθεί γιατί, παρά την ανασκευή της πρόσφατης επιστημονικής έρευνας, είναι ένα κοστούμι γνωστό, κοινό, ορισμένο με τόσες πολλές συνδηλώσεις που πολύ δύσκολα μπορεί να γίνει ένα ρούχο ξεχωριστό και ταυτόσημο με έναν συγκεκριμένο ρόλο, με ένα συγκεκριμένο δραματουργικό πρόσωπο. Για να γίνει, θα πρέπει να ανατραπεί η πασίγνωστη κατασκευή, να ανασκευαστεί ο κοινός τόπος. Φυσικά αυτό συμβαίνει και για πολλά άλλα ενδύματα, ειδικά τα κοινά, τα καθημερινά όλων των ιστορικών περιόδων. Όμως η φουστανέλα

---

[7] Μπάδα, «Η παράδοση στη διαδικασία της διαπραγμάτευσης», σ. 135.

[8] Σπύρος Κουλοχέρης - Χρύσα Καπαρτζιάνη - Μυρσίνη Πήχου, «Από τον τσολιά στον εύζωνα. Κανονιστικές ρυθμίσεις και φαντασιακές επενδύσεις του επίσημου ενδύματος της Προεδρικής Φρουράς», αδημοσίευτη εισήγηση στο συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Ενδυμασιολογίας : *Ελληνικές εθνικές ενδυμασίες από τη δημιουργία στη διάδοση και από τη χρήση στην ερμηνεία*, 1-3 Οκτωβρίου 2021.

[9] Sarah Mower, «Jean Paul Gaultier Spring 2006 Couture», *Vogue*, 24 Ιανουαρίου 2006, https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-couture/jean-paul-gaultier [4/8/2022].

[10] https://ellinofreneianet.gr/ [4/8/2022].

[11] Σοφία Παντουβάκη, «Η ενδυματολογία στον ελληνικό κινηματογράφο (1910-2020)», Γ. Π. Πεφάνης – Ιωάννα Αθανασάτου (επιμ.), *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα: διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, Εκδόσεις ΕΑΠ, Αθήνα 2021, σ.134.

[12] Ίλια Λακίδου, *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της γενιάς του'30*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, Διδακτορική διατριβή, https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19224?lang=el#page/1/mode/2up [4/8/2022].

[13] Γιάννης Σιδέρης, [άτιτλο], Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, επιμ. Φραντζής Φραντζεσκάκης, Αθήνα 1969, σ. 125.

είναι ένα ρούχο ειδικό, που πολλοί θεατές μπορεί να έχουν φορέσει κατά τα μαθητικά τους χρόνια, νομίζοντας ότι φορούν κάτι αυθεντικό ή όμοιο με το αυθεντικό, όπως αυθεντική λογίζεται για την προεδρική φρουρά η δική της κατασκευή, για ένα μουσείο μία τοπική φορεσιά με φουστανέλα που έχει στην προθήκη, για το Λύκειο των Ελληνίδων ή το εκάστοτε χορευτικό συγκρότημα η δική του.

Αν όμως ασχοληθούμε σοβαρά με την έννοια της αυθεντικότητας, θα πέσουμε κυριολεκτικά και θα γκρεμοτσακιστούμε από τα ειδυλλιακά λαογραφικά σύννεφα όπου είμαστε συχνά οι περισσότεροι στρογγυλοκαθισμένοι.

Σημειώνει ο Ηλίας Πετρόπουλος στη μελέτη του *Η φουστανέλα*:

> Στην πραγματικότητα, η φουστανέλα ήταν εντελώς βρόμικη και λιγδιασμένη με χοιρινό λίπος (για να είναι αδιάβροχη). Δεν χρειάζεται να υποδείξω το «φουστανέλα μου λερή (η, φουστανέλα με γαζί) / ποιος λεβέντης σε φορεί», αφού ξέρουμε ότι τα παλικάρια χρησιμοποιούσαν τις δίπλες της φουστανέλας σαν πετσέτα για να σκουπίζουν τα χέρια τους, και σαν πατσαβούρα για να καθαρίζουν το χαρμπί και τα μαχαίρια τους. Στη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, συναντάμε, δύο φορές, τον χαρακτηρισμό «φουστανέλα κατάμαυρος»(!).[14]

Ποια λοιπόν είναι η σχέση της αυθεντικής λερής φουστανέλας, που κανένας δεν θα φορούσε για να χορέψει τον καλαματιανό ή δεν θα τοποθετούσε στην προθήκη ενός Μουσείου με εκείνη που παρουσιάζει το άγημα της προεδρικής φρουράς; Σε κείμενο, ελεύθερο στο διαδίκτυο, που εντόπισε η ερευνητική ομάδα «Ένδυμα και Νόμος» και το οποίο ανυπόγραφο εγκρίνεται από το στράτευμα και αναρτάται σε βραβευμένο περιοδικό του στρατού από την Ακαδημία Αθηνών, διαβάζουμε τα εξής:

> *Φουστανέλα*: Κατασκευάζεται από λευκό χασέ 30 μέτρων και έχει 400 δίπλες (πιέτες). Ο συγκεκριμένος αυτός τύπος διαμορφώθηκε και καθιερώθηκε στα μαύρα χρόνια της τουρκοκρατίας, τότε που «όλα τα 'σκιαζε η φοβέρα και τα πλάκωνε η σκλαβιά». Τόσο βαρύς ήταν ο ζυγός και τόση η λαχτάρα για λευτεριά του δουλωμένου γένους, ώστε για κάθε χρόνο σκλαβιάς που περνούσε, προστίθετο κρυφά με πίκρα και απογοήτευση και μια πιέτα στη φουστανέλα, μέχρι που συμπληρώθηκαν 400 δίπλες, όσα δηλαδή και τα χρόνια της δουλείας, τα οποία και συμβολίζουν. Το γεγονός αυτό έχει μεγάλη ιστορική και παραδοσιακή εθνική αξία, διότι υπενθυμίζει και τονίζει στους μεταγενέστερους τη συνέχεια της εθνικής συνείδησης των Ελλήνων και τους στίχους από τον Θούριο του Ρήγα: «Καλύτερα μιας ώρας ελεύθερη ζωή, παρά 40 χρόνια σκλαβιά και φυλακή». Το ολόλευκο χρώμα της φουστανέλας συμβολίζει την αγνότητα των αγώνων και θυσιών του δουλωμένου επί 400 χρόνια Ελληνικού έθνους.[15]

Επομένως, η φουστανέλα του Εύζωνα παρουσιάζεται ως κάτι το «αυθεντικό», ενώ στην ουσία είναι το κοστούμι ενός ρόλου, του φρουρού του Έθνους. Είναι ένα ρούχο πεποιημένο, που η ισχύς του, ως κυρίαρχη αφήγηση, προκαθορίζει τις άλλες αυθεντικότητες και στέλνει στη λήθη την ιστορία του συγκεκριμένου ενδύματος, την κατά περιοχές και κοινωνικές τάξεις μορφική διαφοροποίησή του, τον συμβολισμό του ως ρούχο της ανταρσίας, που αργότερα σε αστικοποιημένες περιοχές θα φορεθεί σε γιορτές ως μνήμη και ως τιμή για το επαναστατημένο παρελθόν και ως ενοποιητικό στοιχείο σε έναν κόσμο που διαρκώς αλλάζει.[16] Σήμερα, εξαιτίας της απομάκρυνσής μας από τους αληθινούς

---

[14] Ηλίας Πετρόπουλος, *Η φουστανέλα*, Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 16-17.

[15] «Προεδρική φρουρά: Οι Εύζωνοι. Ιστορία, εθνική παράδοση, αποστολή», *Στρατιωτική Επιθεώρηση* Ιαν-Μαρτ. 2016, σ. 22, http://army.gr/sites/default/files/mag_20160101.pdf [4/8/2022]. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή τον Σπύρο Κουλοχέρη που μου έδωσε την ευκαιρία να διαβάσω το χειρόγραφο της ομάδας και να έχω πρόσβαση στις πηγές της έρευνάς τους.

[16] Μπάδα, «Η παράδοση στη διαδικασία της διαπραγμάτευσης», σ. 145-148.

χρήστες του εν λόγω ενδύματος, όταν κάποιος ντυθεί τσολιάς, ενδύεται ένα σύμβολο εθνικό περισσότερο παρά μεταμορφώνεται σε ένα πρόσωπο επαναστατημένο, χωρίς φυσικά να έχει χαθεί και αυτή η αντίληψη.

Στο θέατρο και σε σκηνικές επιτελέσεις του εθνικού κράτους απαντούμε και τις δύο εκδοχές: από τη μια του εθνικού συμβόλου και από την άλλη του επαναστατημένου, αναρχικού προσώπου. Στο θέατρο σκιών, ο Μπαρμπα-Γιώργος, η φιγούρα-προσθήκη που ελληνοποίησε το ανατολίτικο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη, δημιουργία του Μίμαρου, την οποία εξέλιξε και καθιέρωσε ο Ρούλιας, είναι μία μορφή αντιδραστική και ενίοτε τιμωρητική. Τον Μπαρμπα-Γιώργο, όπως σημειώνει ο Σωτήρης Σπαθάρης στο κείμενό του *η Τέχνη του Καραγκιόζη*, τον δέχθηκε το κοινό γιατί έδερνε τον Βεληγκέκα που είναι τύραννος των Ελλήνων. Και ο καβγάς του Μπαρμπα-Γιώργου έγινε ο πρόλογος της παράστασης.[17] Ο άγριος φουστανελοφόρος, σαν τον Μπάρμπα-Γιώργο απαντάται στις παραστάσεις της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου αλλά ακόμη και σε μία κλασική ανάγνωση και σκηνοθεσία της πολιτικής σάτιρας του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή *Του Κουτρούλη ο Γάμος*.[18]

Από την άλλη όμως παρατηρείται το εξής: έστω κι αν το δραματικό έργο ζητά ή και επιβάλλει τη χρήση της φουστανέλας ως κοστούμι ενός ή περισσότερων ρόλων, η απουσία ή η παραποίησή του από την ήδη γνωστή, αποδεκτή και οικειοποιημένη εκδοχή του καθίσταται αυτόματα ένα ερμηνευτικό κλειδί. Θα αναφερθούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Από τη μία, η κωμωδία *Του Κουτρούλη ο Γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου, από το Εθνικό Θέατρο –πρώτο ανέβασμα στην πρώτη σκηνή της χώρας το 2012–, με χάρτινα, παιγνιώδη και χρωματιστά κοστούμια [εικόνα 3] που διόλου δεν παρέπεμπαν στον χρόνο ή τον τόπο του έργου, τα οποία φυσικά δεν περιελάμβαναν κανέναν φουστανελοφόρο.[19] Από την άλλη η *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη σε σκηνοθεσία του Νίκου Καραθάνου το 2013,[20] παράσταση στην οποία δεν υπάρχει πουθενά τίποτα λευκό, παρά μαύρες φουστανέλες πάνω σε μαύρα πουφ [εικόνα 4] που υποδύονται με τη σειρά τους τους λόγγους και τις ολόμαυρες ράχες (του Σολωμού;). Και είναι αληθινά ενδιαφέρον που αυτή η άνευ φουστανέλας Γκόλφω παίχθηκε στην Επίδαυρο το 2014, παρόλο που επιχείρησε «μια τολμηρή κριτική στην παραδοσιακή εικονολογία του ηρωικού φουστανελά και της αθώας ελληνικής επαρχίας».[21]

Η σχέση των δύο αυτών κοντινών χρονικά μεταξύ τους παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, μέσα από την απουσία της αναγνωρίσιμης φουστανέλας, είναι τώρα ορατή. Και οι δύο παραγωγές αρνούνται να συνομιλήσουν καθ' οιονδήποτε τρόπο με το λευκό χρώμα με το οποίο έχει ταυτιστεί το εθνικό ένδυμα. Η παραγωγή του Παπαβασιλείου είναι χρωματιστή και η χάρτινη υφή υπογραμμίζει αυτή τη διάσταση σκηνικού παιχνιδιού αλλά και φιλολογικής έρευνας που διατρέχει το κείμενο. Η παράσταση του Καραθάνου είναι γεμάτη μακριές, αρχοντικές πλισέ φούστες από σατέν ύφασμα που θυμίζουν τη φουστανέλα, όλες όμως είναι μαύρες. Μας οδηγεί εμφατικά να ξεχάσουμε την άσπιλη λευκότητα του ρομαντικού δραματικού ειδυλλίου του Περεσιάδη, για να δούμε με νέο βλέμμα ένα παλιό και χιλιοπαιγμένο έργο. Η άρνηση στη συνήθη εικόνα απελευθερώνει τον θεατή

---

[17] Σωτήρης Σπαθάρης, «Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη», *Απομνημονεύματα και Η τέχνη του Καραγκιόζη*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 192-193.

[18] *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, 25 Ιουνίου 2015, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, «Θέατρο Δάσους». Σκηνοθεσία: Γιάννης Καλατζόπουλος. Κοστούμια: Ήρις Τσαγκαλίδου, https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=42553 [24/7/2023].

[19] *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, 3 Φεβρουαρίου έως 13 Μαΐου 2012. Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Εθνικό Θέατρο-Κτήριο Τσίλλερ, Κεντρική σκηνή. Σκηνικά-Κοστούμια: Μαρί Νοέλ Σεμέ, https://www.n-t.gr/el/events/koutroulis [24/7/2023].

[20] *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, 6 Μαρτίου έως 28 Απριλίου 2013, Εθνικό Θέατρο-Rex, Σκηνή «Μαρίκα Κοτοπούλη». Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Παπαγεωργακοπούλου, https://www.n-t.gr/el/events/golfw_[24/7/2023].

[21] Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Η επιβίωση της *Γκόλφως* και μια ετοιμοθάνατη "Χώρα"», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 29 Ιουνίου 2020, https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/249899_i-epibiosi-tis-gkolfos-kai-mia-etoimothanati-hora [4/8/2022].

από τις γνώριμες σημασίες ενός ενδύματος οικείου και προβεβλημένου, ώστε να μπορέσει να το συνδέσει με νέες σημασίες που θα προκύψουν μέσα από τη σκηνική επιτέλεση.[22]

Τέλος, στο ανέβασμα λίγο πριν από την εκδήλωση της πανδημίας της κωμωδίας του Ραγκαβή στο ελεύθερο θέατρο,[23] σε σκηνοθεσία Σμαράγδας Καρύδη, σε αντίθεση με την παράσταση του Παπαβασιλείου, έχουμε μια υπερχρήση της φουστανέλας σε όλες τις φόρμες της με τη φροντίδα του Νίκου Χαρλαύτη. Ένα πολιτικό συμπίλημα με ενδυματολογική μορφή, όπου το όθνειο συναντιέται με το ντόπιο και το σύγχρονο [εικόνα 5].

Η φουστανέλα όμως δεν εμφανίζεται μόνο στη σκηνή, «αυθεντική» ή θεατροποιημένη, αλλά και στα στάδια και στις πομπές μέσα από τις οποίες, σε ειδικές ιστορικές στιγμές, το έθνος-κράτος συγκροτεί παραστατικά το εθνο-ιστορικό του αφήγημα. Σε αυτές, η φουστανέλα έχει σημαίνουσα θέση καθώς η ένθεσή της ορίζει τη σχέση του χθες με το σήμερα και συμβολίζει ένα από τα διαδοχικά και αλληλένδετα στάδια της «Ιστορίας του Γένους». Εξέχουσα θέση κατέχουν οι γιορτές και οι ιστορικές αναπαραστάσεις στο πλαίσιο του εορτασμού της εκατονταετηρίδας από την επανάσταση του 1821, εκδηλώσεις που λόγω της Μικρασιατικής Εκστρατείας υλοποιήθηκαν το 1930. Οι εκδηλώσεις έλαβαν χώρα στο Παναθηναϊκό Στάδιο και ουσιαστικά υπήρξαν συνέχεια πολλών ανάλογων εκδηλώσεων του Λυκείου των Ελληνίδων από το 1925 και μετά, με δομή που αναπαριστά τη συνέχεια του γένους «διαμέσου των αιώνων». Σε αυτές τις γιορτές του Λυκείου, ανάμεσα στις γυναικείες ενδυμασίες όλων των διαφορετικών περιόδων εντάσσονται φουστανελοφόροι χωρίς όμως πάντα να τηρείται η ιστορική ακρίβεια. Σιγά σιγά όμως θα επιμεληθούν αυτή την προσπάθεια και ιστορικοί συνεργάτες έτσι ώστε οι, κερδοφόρες για το Λύκειο, εορτές να συνδέονται με τις πρόσφατες αρχαιολογικές ανακαλύψεις.[24] Στη γιορτή της σημαίας, στο πλαίσιο των εορτασμών της εκατονταετηρίδας –που συνιστά έναν εκσυγχρονισμό της γιορτής των «Παναθηναίων», όπου αντί για το πέπλο της Αθηνάς μεταφέρεται η Σημαία– φουστανελοφόροι αγωνιστές του ’21 εντάσσονται σε ένα σύνολο διαφόρων στρατιωτικών μορφών από όλες τις εποχές της ιστορίας του Έθνους.[25]

Σε αυτό το σημείο, θα ήταν παράλειψη να μην υπογραμμιστεί η σχέση και η ένταξη της φουστανέλας σε ένα ταυτοτικό αφήγημα που οικοδομείται μέσα από τη μελέτη της λαϊκής εκφραστικής όπως είναι οι τοπικές, «παραδοσιακές» φορεσιές, αλλά και η κεραμική, η ταπητουργία, η χειροτεχνία κ.λπ. που ανακαλύπτονται, τεκμηριώνονται, αποκαθίστανται και εισβάλλουν στο παρόν του Μεσοπολέμου μέσα από τη διαδικασία που ο Ευγένιος Ματθιόπουλος ονομάζει ανακάλυψη/κατα-

[22] Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει: «Η παράστασή μου είναι μια νύχτα της Γκόλφως. Ένας νυχτερινός εφιάλτης της. Θέλω να δείξω μια κοινωνία ανθρώπων, μια εικόνα από ένα σόι. Μια κοινωνία με κοινή καταγωγή, σαν κάτι παλιές οικογενειακές φωτογραφίες στο χωριό από ένα γλέντι ή από ένα πανηγύρι, όλοι μαζί μέσα σε ένα τοπίο. Ήθελα ένα "πανηγυρικό" ρέκβιεμ της Γκόλφως. Και ήθελα να συμμετέχουν όλοι, να δίνουν τη σκυτάλη ο ένας στον άλλον. Ήθελα μέσα από αυτό το ποιητικό έργο να μιλήσουμε για εμάς και το τώρα. Απέφυγα τα ρεαλιστικά σκηνικά και κοστούμια γιατί το φολκλόρ προσκρούει σε κουτάκια του μυαλού που θα έκαναν την παράσταση γραφική κι εν τέλει αναποτελεσματική. Έτσι έβαλα και κάποια σουρεαλιστικά στοιχεία». Χρήστος Παρίδης, «Το πανηγυρικό ρέκβιεμ της *Γκόλφως*», *Lifo*, 13 Μαρτίου 2013, https://www.lifo.gr/culture/theatro/panigyriko-rekbiem-tis-gkolfos [4/8/2022].

[23] *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Πρεμιέρα: 23 Οκτωβρίου 2019, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου. Σκηνοθεσία: Σμαράγδα Καρύδη. Κοστούμια: Νίκος Χαρλαύτης. Παραγωγή: People Entertainment Group, https://vasilakou.theater/project/%cf%84%ce%bf%cf%85-%ce%ba%ce%bf%cf%85%cf%84%cf%81%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%b7-%ce%bf-%ce%b3%ce%ac%ce%bc%ce%bf%cf%82/ [24/7/2023].

[24] Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, σ. 483-486.

[25] Dora Markatou, «Archaeology and Greekness on the centenary celebrations of the Greek state», στο: Dimitris Damaskos - Dimitris Plantzos (ed.), *A Singular Antiquity: Archaelogy and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Mouseio Benaki, Athens, 2008, σ. 312, https://doi.org/10.12681/benaki.18057 [4/8/2022]· Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες*, σ. 530.

σκευή της ελληνικής παραδοσιακής τέχνης.[26] Η όλη διαδικασία ήταν μία συστηματική προσπάθεια να οργανωθούν οι αισθητικοί όροι μίας τέχνης ελληνικής με παραδοσιακές ρίζες, μίας τέχνης που θα μπορούσε να γίνει το όχημα οικοδόμησης ελληνικής ταυτότητας της αστικής τάξης και παράλληλα ένα μέσο για την πρόσκτηση οικονομικού οφέλους μέσα από την οργάνωση σχετικής οικονομικής δραστηριότητας.[27]

Από την, διά της πομπής, αφήγηση της ελληνικής ιστορίας, δεν ξέφυγε ούτε η μεγάλη τελετή της έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Παπαϊωάννου.[28] Οργανώθηκε ως μέρος κι όχι αποκλειστικό εκφραστικό κομμάτι της τελετής, κάτω από το πνεύμα της εξιστόρησης όχι της δόξας, αλλά της ομορφιάς και των στιγμών της ελληνικής τέχνης ανά τους αιώνες:

Δηλώνει ο Δ. Παπαϊωάννου:

> Η Τελετή που ονειρεύτηκα να συνθέσω είχε καθαρότητα στη φόρμα και οικονομία στο χρώμα, εστίαζε την προσοχή της αποκλειστικά στην ιστορία της τέχνης, ακολουθούσε μια αισθησιακή προσέγγιση της ελληνικής ταυτότητας και είχε μια υποδόρια σεξουαλικότητα που θα την έκανε ελκυστική και στα έγκατα της ύπαρξής μας. Προσπάθησα να δημιουργήσω μια οικειότητα σε μια μεγάλη, θεαματική κλίμακα και να αποταθώ σε αρχετυπικά αισθήματα και εικόνες, για να μπορέσει να λειτουργήσει η τελετή σε πνευματικό αλλά και σε συναισθηματικό επίπεδο. Η Τελετή δεν θα μπορούσε να είναι μια ιστορία – μπορούσε μόνο να είναι το ξετύλιγμα μιας ονειρικής ακολουθίας.[29]

Η εν λόγω πομπή διήρκεσε δέκα λεπτά στο πλαίσιο μίας εκδήλωσης τρεισήμισι ωρών,[30] ονομάστηκε «Κλεψύδρα»[31] και η εικαστική σύλληψη και σκηνοθεσία ανήκε στον Άγγελο Μέντη και τα κοστούμια στην Ελένη Μανωλοπούλου. Σε αυτό το σύνολο, η φουστανέλα είναι το ρούχο των αγωνιστών του 1821 και παράλληλα των Ευζώνων ενταγμένα στην ίδια εικόνα, καθώς φυσικά και το ρούχο του Σπύρου Λούη, του πρώτου Έλληνα Ολυμπιονίκη.[32]

---

[26] Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Η ανακάλυψη/κατασκευή της ελληνικής παραδοσιακής τέχνης στα χρόνια του Μεσοπολέμου», 2 Μαρτίου 2018, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, στο: https://www.blod.gr/lectures/i-anakalypsikataskeyi-tis-ellinikis-paradosiakis-tehnis-sta-hronia-tou-mesopolemou/ [4/8/2022].

[27] Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Αστισμός και παράδοση: ένας γάμος από έρωτα ή από συμφέρον;», Τάσος Σακελλαρόπουλος - Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική: πρακτικά συμποσίου 21 και 22 Νοεμβρίου 2008, Μουσείο Μπενάκη, Κτήριο Οδού Πειραιώς*, Μουσείο Μπενάκη και Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Αθήνα-Χανιά, 2012, σ. 111-143.

[28] *Τελετή έναρξης – Ολυμπιακοί Αγώνες*, Αθήνα 2004: έργο για 2428 εθελοντές - ερμηνευτές, 13 Αυγούστου 2004, διάρκεια 211′, http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/birthplace-2004 [4/8/2022].

[29] Δημήτρης Παπαϊωάννου, «Dp note», http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/birthplace-2004 [4/8/2022].

[30] Η «Κλεψύδρα» ξεκινά στο 22′56″ της τελετής και ολοκληρώνεται στο 32′50″. Η σκηνή των φουστανελοφόρων ξεκινά στο 30′37″ και διαρκεί έως το 30′47″. Το καλλιτεχνικό μέρος ολοκληρώνεται στο 42′. Μετά από 2 ώρες, που διαρκεί η παρέλαση των αθλητών, στις 2h 42′ εμφανίζεται η Bjorg. Στις 2h 50′, ομιλίες της Προέδρου της Οργανωτικής Επιτροπής Γιάννας Αγγελόπουλου-Δασκαλάκη και του προέδρου της Ολυμπιακής Επιτροπής Jacques Rogge, στις 3h 9′35″ ανάκρουση του Ολυμπιακού Εθνικού Ύμνου έως τις 3h 12′ 15″. Στις 3h 14′ ξεκινά η τελετή για την υποδοχή της Ολυμπιακής Φλόγας στο στάδιο με αιωρούμενους δρομείς με δάδες πάνω από τους αθλητές που ολοκληρώθηκε με τον τελευταίο λαμπηδοδρόμο και τα πυροτεχνήματα στις 3h 25′. Σύνολο, λοιπόν, το καλλιτεχνικό μέρος ήταν 64′. https://www.youtube.com/watch?v=YYvnvr8Cpzo [4/8/2022].

[31] Εικαστική σύλληψη και σκηνοθεσία: Άγγελος Μέντης, Έρευνα: Αντώνης Γαλέος, Επιμελήτρια σκηνικών και κοστουμιών: Ελένη Μανωλοπούλου, http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/birthplace-2004 [4/8/2022].

[32] Στο 32′26″. Βλ. υποσημ. 1489.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως η τελετή λήξης,[33] το μέρος «Ας κρατήσουν οι χοροί» σε σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου και κοστούμια Έλλης Παπαγεωργακοπούλου. Με άξονα το ελληνικό γλέντι οργανώνεται μια αφήγηση όχι της εξέλιξης αλλά των ποικίλων μορφών της ελληνικής μουσικής στη λογική των παγωμένων εικόνων, φωτογραφικών ή ζωγραφικών ενσταντανέ, που ζωντανεύουν και εισχωρούν η μία μέσα στην άλλη. Σε αυτή την ακατάπαυστη ροή, συνδετικός κρίκος; ταραχοποιό στοιχείο; ένα ζιζάνιο που βρίσκεται παντού και πουθενά;, ένα τσολιαδάκι, που εισβάλλει αρχικά πάνω σε ένα ποδήλατο (22΄ 38΄΄),[34] αγκαλιάζει πρόσωπα και γεγονότα και μετατρέπεται ειρωνικά σε τουριστικό ενθύμιο, πουλώντας τελικά τον ίδιο του τον εαυτό (31΄). Σε αυτό το δεκάλεπτο (από το ημίωρο πρώτο μέρος της τελετής) από το «Έλα απόψε στου Θωμά» του Σταύρου Ξαρχάκου που διαδραματίζεται στη Μικρασία, μετά ταξιδεύουμε στον Πόντο και την Κρήτη στη διάρκεια του θερισμού, όπου σοφά δεν εμφανίζεται πουθενά το τσολιαδάκι, ακολουθεί το τραγούδι «Μάνα μου Ελλάς» του Σταύρου Ξαρχάκου, η προσφυγιά, η νέα ζωή στην πατρίδα, το γλέντι και στο τέλος ο «Ζορμπάς» του Μίκη Θεοδωράκη και ο τουρισμός. Αν λοιπόν ο έρως είναι ο κινητήριος μοχλός που γεννά τη δημιουργία και τη ζωή κατά την τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004,[35] αυτό το τσολιαδάκι γίνεται το σύμβολο όχι του έθνους αλλά του ζωντανού λαού, που τρέχει, άγεται και φέρεται, κρύβεται και νιώθει, και τελικά επιβιώνει μόνο για τη χαρά τη ζωής. Ο Θάνος Αλευράς, που ερμηνεύει το τσολιαδάκι, είναι ψηλός ως εύζωνας, τόσο όμοιος με παιδικό παιχνίδι, τόσο χαριτωμένος, που στη συμπεριφορά του δεν βλέπουμε το σύμβολο αλλά την εμπειρία μιας τσαχπινιάς.

Αν ο φουστανελοφόρος στις εθνικές ή τις θεατρικές παραστάσεις θα είναι ο εθνικός στρατιώτης ή ο Έλληνας επαναστάτης ή και ο Έλληνας αντάρτης,[36] είναι ένα ζήτημα-στοίχημα του κάθε σκηνοθέτη και του κάθε ενδυματολόγου. Η φουστανέλα είναι σύμβολο πια. Για άλλους, δημιουργούς μα και θεατές, είναι κάτι συγκεκριμένο και ταριχευμένο από τις ιστορικές συνδηλώσεις. Για άλλους είναι κάτι ζωντανό, που μπορεί να μας πει τις αφηγήσεις που δεν έχουμε ακούσει: για τα όρη, τον πόθο για την ελευθερία, την αγωνία για τη σπορά, τη ζωή στο περιθώριο, πριν την εποχή της νεωτερικότητας, ή το σήμερα σε διάλογο με το χθες όπως ο Μάρκος Μπότσαρης του Κωνσταντίνου Ζαμάνη [εικόνα 7].

[33] *Τελετή λήξης-Ολυμπιακοί Αγώνες*, Αθήνα 2004: έργο για 3691 εθελοντές-ερμηνευτές, 29 Αυγούστου 2004, Ολυμπιακό Στάδιο (Αθήνα), http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/archive/47-productions/2004-closing-ceremony/284-closing-ceremony [4/8/2022].

[34] Στο 20΄58΄΄ ακούγονται οι πρώτες νότες από το τραγούδι «Έλα απόψε στου Θωμά» του Ξαρχάκου από την ταινία *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη και ξεκινά αυτή η ενότητα της τελετής. Ανάβουν φωτιές, διάσπαρτα στο χώρο του σταδίου, και παρέες παρέες τις πηδούν, όπως στη γιορτή του Αϊ-Γιαννιού τον Ιούνιο, https://www.youtube.com/watch?v=a5yg3XHae_0 [4/8/2022].

[35] Ο αγγλικός τίτλος της τελετής έναρξης είναι *Birthplace* 2004, http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/archive [4/8/2022].

[36] Ο φουστανελοφόρος ήρωας ως εικαστική μορφή για το αντάρτικο επιλέγεται στα χαρακτικά της Κατοχής του Σπύρου Βασιλείου [εικόνα 6] ενώ το ΚΚΕ, συστηματικά, τόσο κατά τη διάρκεια της Κατοχής όσο και στα μετεμφυλιακά χρόνια, συνδέει την Αντίσταση με τους Επαναστάτες του 1821, ώστε να αποκατασταθεί ως πατριωτική δύναμη. Βλ. Angeliki Koufou, «The discourse on Hellenicity, historical continuity and the Greek Left», *A Singular Antiquity: Archaelogy and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Mouseio Benaki, Athens 2008, σ. 301-304, https://doi.org/10.12681/benaki.18052 [4/8/2022].

Εικόνα 1. Νικηφόρος Λύτρας, *Ο βασιλιάς Όθων*, https://argolikivivliothiki.gr/2009/09/23/otto-von-wittelsbach/ [24/7/2023]

Εικόνα 2. Jean Paul Gaultier, Άνοιξη 2006. Φωτογραφία: Marcio Madeira, https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-couture/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#1 [5/8/2022]

Εικόνα 3. *Του Κουτρούλη ο γάμος*, Εθνικό Θέατρο, 2012 https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/koutroulis [5/8/2022]

Εικόνα 4. *Γκόλφω*, Εθνικό Θέατρο, 2013
https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/1001413/gkolfo/ [5/8/2022]

Εικόνα 5. *Του Κουτρούλη ο γάμος*, Νέο Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου, 2019. Φωτογραφία: Τάσος Βρεττός, https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/2539174/tou_koutrouli_o_gamos/ [5/8/2022]

Εικόνα 6. Σπύρος Βασιλείου, εξώφυλλο,
Νέα Εστία 415-418 (15/9 έως 1/11/1944)

Εικόνα 7. *Εθνικό ντεφιλέ*, Φεστιβάλ Αθηνών,
2021: Κίτσος Μπότσαρης (Αινείας Τσαμάτης).
Κοστούμι: Κωνσταντίνος Ζαμάνης,
φωτογραφία: Μ. Κλουκίνας

Προσεγγίζοντας την Επανάσταση του ’21 με θεατρικές τεχνικές σε παιδιά προσχολικής ηλικίας

Ελένη Λαμπρονίκου

Abstract

This paper provides the results of theatrical activities which took place at a school in the center of Athens, to pre-schoolers aged 4-6, regarding the national celebrations of March 25, 1821. Using theatrical education techniques for kindergarten students, Greek and foreign bibliography with a theatrical focus, the students were taught the history concerning the importance of 1821. The core of the play was based on a historical tale on the idea of the founding of Filikis Eterias foundation. The text describes important individuals from the foundation and it’ s way of coming to life along with touches of fictional elements. The presentation argues the advantages of teaching historical facts to students through a theatrical approach.

Εισαγωγή

Σκοπός του προγράμματος είναι να προσελκύσει το ενδιαφέρον των νηπίων, ώστε να κατανοήσουν με βιωματικό τρόπο την ιστορία, να καλλιεργηθεί η δημιουργικότητα, η φαντασία, να εμπλουτιστούν οι γνώσεις τους, να συνεργαστούν και να αλληλεπιδράσουν με την ομάδα.

Κατά την αφήγηση της ιστορίας, χρησιμοποιούνται θεατρικές τεχνικές, όπως για παράδειγμα «η παγωμένη εικόνα», προκειμένου τα νήπια βιωματικά να κατανοήσουν τον όρκο των Φιλικών, «το συμβούλιο» με τη Δασκάλα σε Ρόλο (Δσρ) για να αντιληφθούν την δράση της Φιλικής Εταιρείας κ.τ.λ. Με αφορμή τη δραματοποιημένη σύνδεση των ιστορικών γεγονότων, διαπιστώνεται ότι κάποια από τα νήπια μέσω της θεατρικής αγωγής κατανοούν την ιστορία της Επανάστασης του ’21, με αποτέλεσμα στο τέλος της δράσης να αναδιηγούνται μέσω της ζωγραφικής την ιστορία, κρατώντας τα ιστορικά στοιχεία αλλά και προσθέτοντας τη δική τους εκδοχή σε μια ενδεχόμενη εξέλιξή της, ως απόρροια της βιωματικής γνώσης που αποκτήθηκε.

Οι θεατρικές τεχνικές στην προσχολική ηλικία

Η θεατρική αγωγή στην προσχολική ηλικία αποτελεί τα τελευταία χρόνια ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία εκπαίδευσης στο νηπιαγωγείο,[1] καθώς δεν περιορίζεται μόνο σε μία χριστουγεννιάτικη θεατρική παράσταση ή σε μία παράσταση για το τέλος της χρονιάς, αλλά κατακτάται «η ψυχική και σωματική τους έκφραση μέσα από το παιχνίδι και τη μιμική, η ανάπτυξη της γλωσσικής και παραγλωσσικής επικοινωνίας»,[2] η μάθηση, η αισθητική καλλιέργεια, η αλληλεπίδραση και η επικοινωνία ως «η βιωματική αγαπητική οργάνωση της ομάδας».[3]

Τις ποικίλες μορφές της θεατρικής αγωγής αλλά και τις τεχνικές όπως το θεατρικό παιχνίδι, τη δραματοποίηση, τη διερευνητική δραματοποίηση, το Drama/Δράμα κ.ά., τις χρησιμοποιούν στην προσχολική εκπαίδευση όχι μόνο ως αυτόνομη και αυτόφωτη δραστηριότητα, αλλά και ως ένα μέσο προσέγγισης ενός παιδικού λογοτεχνικού κειμένου, ενός ιστορικού γεγονότος αλλά και ενός θέματος της καθημερινότητας. Το θεατρικό παιχνίδι και η δραματοποίηση αποτελούν τις πιο διαδεδομένες θεατρικές τεχνικές στο νηπιαγωγείο. Σύμφωνα με τον Μουδατσάκι, το θεατρικό παιχνίδι «έχει τη δική του νομοτέλεια, στηρίζεται στη σκηνική πραγματεία ενός σεναρίου, μιας ιστορίας που συνθέτει η τάξη με τον δάσκαλό της».[4] Συχνά εμπλέκεται στη διαδικασία μάθησης προκειμένου τα νήπια να βιώσουν ένα γεγονός ή να λυθεί μία διένεξη στην τάξη. Κατά τον Μουδατσάκι η δραματοποίηση «προϋποθέτει το θεατρικό παιχνίδι, ωστόσο στοχεύει στην αλλαγή της μορφής του κειμένου και στην άνοδό του στην αυτοσχέδια σκηνή της τάξης».[5] Η δραματοποίηση ξεκινάει συχνά από την ανάγκη των παιδιών να «ζωντανέψουν» το αγαπημένο τους παραμύθι, να «γίνουν ο ρόλος». Ο Παπαδόπουλος για τη Διερευνητική Δραματοποίηση (Inquiry Drama) υπογραμμίζει ότι πρόκειται για «μία θεατρική διερεύνηση μιας ιστορίας που συνδέεται με την εμπειρία των παιδιών και τα καλεί να διεξέλθουν ένα ζήτημα, αυτοσχεδιάζοντας στιγμιότυπα και στιγμές από κοινωνικά προβλήματα, προσωπικές ιστορίες, την πολιτική πραγματικότητα, ιστορικά γεγονότα, φαντασιακές καταστάσεις»[6]. Κατά τη διερευνητική δραματοποίηση επεξεργαζόμαστε στοιχεία του κειμένου που μερικές φορές είναι δυσνόητα για αυτές τις ηλικίες όσον αφορά την πράξη και την αλληλουχία των γεγονότων.

Στην αγγλική βιβλιογραφία συναντάμε αρκετούς όρους για το Drama/Δράμα. Χρησιμοποι-

---

[1] Στα Αναλυτικά Προγράμματα του νηπιαγωγείου, η θεατρική αγωγή αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της εκπαιδευτικής διαδικασίας και διατρέχει όλους τους θεματικούς άξονες (γλώσσα, μαθηματικά, περιβαλλοντική εκπαίδευση, φυσικές επιστήμες κ.ά.).

[2] Θεόδωρος Γραμματάς, *Θεατρική αγωγή και παιδεία*, Διάδραση, Αθήνα 2017, σ. 717.

[3] Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2010, σ. 55.

[4] Τηλέμαχος Μουδατσάκις, *Η θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι, η Δραματοποίηση*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1994, σ. 27.

[5] Μουδατσάκις, *ό.π*, σ. 27.

[6] Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2010, σ. 121.

είται ο όρος Educational Drama (εκπαιδευτικό δράμα) ως η δημιουργική εργασία ενηλίκου με παιδιά, Creative Drama (δημιουργικό δράμα) ως η διαδικασία ανάπτυξης της φαντασίας και της δημιουργικής έκφρασης των παιδιών μέσω των θεατρικών τεχνικών, Drama in Education (δράμα στην εκπαίδευση) ως μία θεατρική τεχνική με παιδαγωγικά στοιχεία.[7]

Το Drama/Δράμα ορίζεται ως μία θεατρική τεχνική με εκπαιδευτικά – παιδαγωγικά στοιχεία. Η εκπαίδευση αντλεί στοιχεία από το θέατρο και τις τεχνικές του κρατώντας ωστόσο τους παιδαγωγικούς όρους της εκπαιδευτικής και διδακτικής διαδικασίας. Η δημιουργικότητα, η φαντασία, η βιωματική – ενεργητική μάθηση, «η προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη»[8] αποτελούν τις βάσεις προκειμένου να εξελιχθεί στην τάξη ένα δρώμενο με θεατροπαιδαγωγικούς κώδικες. Το Drama/Δράμα «συστήνει το παιδί στον κόσμο, μπορεί να του δείξει το μονοπάτι για να κατανοήσει τον εαυτό του και τους άλλους».[9]

Το χτίσιμο ρόλου, οι παγωμένες σκηνές, το συμβούλιο, ο κύκλος του κουτσομπολιού, η Δσρ είναι τεχνικές του Drama/Δράμα, που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εισήγηση προκειμένου να επεξεργαστεί η ομάδα με την εκπαιδευτικό το ιστορικό γεγονός. Η εκπαιδευτικός/εμψυχώτρια έκρινε ότι οι συγκεκριμένες τεχνικές ενεργοποιούν την ομάδα να εμπλακεί με την ιστορία, με τρόπο ώστε να αποτελέσει μέρος της ιστορίας, να προβληματιστεί και να βιώσει το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός και εν τέλει να κατανοήσει το «γιατί» και το «διότι» της δράσης. Καταλυτικό ρόλο στην επεξεργασία και στην κατανόηση της δράσης είχαν οι νέες τεχνολογίες. Το Drama/Δράμα χρησιμοποιεί το διαδίκτυο προκειμένου να αντλήσει στοιχεία χρήσιμα για την κατανόηση και τη μάθηση.[10] Τα ψηφιακά μέσα χρησιμοποιούνται στις θεατρικές παραστάσεις που πραγματοποιούνται στα σχολεία αλλά και στην καθημερινότητα της τάξης ως προς την εξέλιξη ενός δρώμενου και αλληλοσυμπληρώνουν την ένωση θεάτρου - τεχνολογίας. Σύμφωνα με τη Φανουράκη, «η ένταξη των ψηφιακών μέσων στην διδακτική του θεάτρου μελετάται παράλληλα με την ανάδειξη και τη διατήρηση των βασικών χαρακτηριστικών του δράματος στην εκπαίδευση, όπως αυτά συνοψίζονται στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση, στη σωματικότητα, στη συλλογικότητα, στη καλλιέργεια της φαντασίας και στη μάθηση μέσω κιναισθητικών και βιωματικών εμπειριών».[11] Στην παρούσα δράση οι τεχνολογίες καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξή της και βοήθησαν καταλυτικά για την κατανόηση και τη βίωση του ιστορικού γεγονότος σωματικά και λεκτικά, δεδομένου ότι τα περισσότερα παιδιά ήταν δίγλωσσα. Μέσω της τεχνολογίας προβλήθηκαν οι πίνακες ζωγραφικής με θέμα το 1821 και αποτέλεσαν την αφόρμηση, ώστε τα νήπια να «αναπαραστήσουν» στιγμές της ιστορίας, όπως για παράδειγμα τον όρκο της Φιλικής Εταιρείας. Στο τέλος της δράσης σαρώθηκαν οι ζωγραφιές των παιδιών, προβλήθηκαν στον προτζέκτορα και το κάθε παιδί αναδιηγήθηκε μέσω της ζωγραφιάς του την ιστορία. Με τον παραπάνω τρόπο η τεχνολογία αποτέλεσε ένα πολύτιμο εργαλείο αλληλεπίδρασης, με την εικόνα σε επιφάνεια (προτζέκτορα) και τις ζωγραφιές των παιδιών ως σημείο αναφοράς, για τον αναστοχασμό της δράσης.

---

[7] V. Brown, «Drama and sign language: A multisensory approach to the language acquisition of disadvantaged preschool children», *Youth Theatre Journal*, vol. 6, 3 (1992), σ. 3-7· K. Conlan, «How does children's talking encourage the structure of writing?», *British Educational Research Journal*, vol. 21, 3 (1995), σ. 405-412· PJ Cooper – R. Collins, *Look what happened to frog: Storytelling in education*, Gorsuch Scarisbrick Pub, 1991· BJ. Wagner, *Educational drama and language arts: What research shows*, NH Heinemann, Portsmouth 1998· JH Davis and T. Behm, Terminology of drama/theatre with and for children: A redefinition», *Children's Theatre Review*, vol. 27, 1 (1978), σ. 10-11· N. McCaslin, *Creative drama in the classroom and beyond*, White Plains, NY Longman 1996.

[8] Toye Nigel – Francis Prendiville, *Drama and Traditional Story for the Early Years*, Foreword: Neelands Jonothan. Routledge/ Falmer, London and New York 2000, σ. 75.

[9] Nigel & Prendiville, *ό.π.* σ. 75.

[10] John Caroll – Michael Anderson Cameron, *Real Players? Drama Technology and Education*. Trentham Books, London 2006, σ. 8

[11] Κλειώ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 23.

Η μυθοπλασία

Κατά τη διάρκεια μιας αφήγησης τα παιδιά συμμετέχουν στην ιστορία που ξετυλίγεται μπροστά τους: εκφράζουν απορίες, διατυπώνουν υποθέσεις, απαντούν στα ερωτήματα που τυχόν τους θέτει ο/η εκπαιδευτικός, αναρωτιούνται και φαντάζονται ορισμένες φορές το τέλος της ιστορίας, αλλά και ταυτίζονται με τους ήρωες. Καλούνται σ' αυτές τις διηγήσεις να κατανοήσουν την αλληλουχία των γεγονότων, τα πρόσωπα και την ιστορία τους, τα χαρακτηριστικά τους, τις σχέσεις τους. «Η κατανόηση συνδέεται με την ορθή αντίληψη των αξιών που αναδεικνύονται μέσα από το αφήγημα, συνεπώς με την ιδεολογική διάσταση της ιστορίας»,[12] με τις προσλαμβάνουσες, τις εμπειρίες και τα βιώματά τους.

Η κατανόηση του κειμένου δεν είναι πάντα εφικτό να ολοκληρώνεται με μερικές ερωτήσεις και ζωγραφιές. Χρειάζεται μια παραπάνω επεξεργασία. Πολύ συχνά χρησιμοποιούμε τη δραματοποίηση, μετά την αφήγηση ενός παραμυθιού, καθώς η δραματοποίηση στηρίζεται σε ήδη υπαρκτά κείμενα.[13] Στην παρούσα δράση το κείμενο προσεγγίστηκε με τις θεατρικές τεχνικές για να αναλυθεί το κείμενο «βήμα βήμα» καθώς τα στοιχεία της ιστορίας, δηλαδή τα γεγονότα και τα πρόσωπα, ήταν πληροφορίες σύνθετες για αυτή την ηλικία. Η εξέλιξη της δραστηριότητας, ο τρόπος δηλαδή που ο/η εκπαιδευτικός επινοεί να προσεγγίσει το κείμενο είναι ένα ζήτημα πολυδιάστατο. Η Rosenblatt μιλάει για την «επίδραση που έχει η προσωπικότητα, η εμπειρία και τα βιώματα του αναγνώστη κατά την επαφή του με το κείμενο».[14] Ο εκπαιδευτικός/αφηγητής/εμψυχωτής φέρνει στον παιδαγωγικό κύκλο και την υποκειμενική διάσταση της προσέγγισης του κειμένου με την έννοια ότι είναι αυτός που αποφασίζει τελικά σύμφωνα με τις προσωπικές του αντιλήψεις, ιδεολογίες και βιώματα το είδος του κειμένου που θα επεξεργαστεί, αλλά και τον τρόπο προσέγγισής του. Λαμβάνει υπόψη την ομάδα που απευθύνεται «...επινοώντας παιδαγωγικά εργαλεία, παιδαγωγικές πρακτικές και δραστηριότητες που μπορούν να πληροφορήσουν τους μαθητές και να βοηθήσουν στην επινόηση και στη δημιουργική σκέψη...».[15] Η δημιουργία της κατάλληλης παιδαγωγικής ατμόσφαιρας με ανάλογες πρακτικές «δανεικές» από τέχνες, όπως το θέατρο, αποτελούν σημαντικό σημείο αναφοράς για την εξέλιξη της δημιουργικής σκέψης σε αυτές τις ηλικίες.

Το σχολικό πλαίσιο

Το νηπιαγωγείο βρίσκεται στο κέντρο της Αθήνας. Συστεγάζεται με ένα δημοτικό κι ένα ακόμη νηπιαγωγείο. Η τάξη βρίσκεται στον α΄ όροφο. Απαρτίζεται από οκτώ παιδαγωγικές γωνιές: γωνιά βιβλιοθήκης, γραφής, ζωγραφικής (καβαλέτο), μπακάλικου, κουζίνας, μεταμφίεσης, κουκλοθεάτρου και οικοδομικού υλικού. Στους τοίχους υπάρχουν έργα των παιδιών ομαδικά και ατομικά. Το τμήμα απαρτίζεται από 8 νήπια και 8 προνήπια, 16 παιδιά στο σύνολο.[16] Δύο νήπια κατάγονται από την Ελλάδα, οκτώ νήπια κατάγονται από την Αλβανία, 2 νήπια από τις Φιλιππίνες, ένα νήπιο από την Τουρκία, ένα νήπιο από το Πακιστάν, δύο νήπια από μεικτούς γάμους (Ελλάδα - Αλβανία). Από τα 16 παιδιά, τα δύο προνήπια με καταγωγή από τις Φιλιππίνες μιλάνε μόνο αγγλικά, τέσσερα νήπια μιλάνε μόνο τη μητρική τους γλώσσα (τουρκικά, αλβανικά και ουρντού), δύο νήπια από την Αλβανία μιλάνε λίγα ελληνικά (βασική συνεννόηση), ένα προνήπιο από την Αλβανία και ένα νήπιο από την

[12] Κατερίνα Μιχαλοπούλου, «Ο ρόλος των ηρώων της παιδικής λογοτεχνίας στη διδασκαλία του αφηγήματος στο Νηπιαγωγείο», Βενετία Αποστολίδου – Ελένη Χοντολίδου (επιμ.), *Λογοτεχνία και εκπαίδευση*, *τυπωθήτω*, Αθήνα 1999, σ. 195.

[13] Θεόδωρος Γραμματάς, *Θεατρική αγωγή και παιδεία*, Διάδραση, Αθήνα 2017, σ. 645.

[14] Τζίνα Καλογήρου – Ελένη Βησσαράκη, «Η συμβολή της θεωρίας της L. M. Rosenblatt στον εμπλουτισμό της διδακτικής της λογοτεχνίας», *Η λογοτεχνία στο σχολείο*, *θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, Τυπωθήτω - Δαρδανός, Αθήνα 2005, σ. 57.

[15] Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, Πατάκης, Αθήνα 2002, σ. 21.

[16] Την ημέρα της παρέμβασης ήταν 14 παιδιά.

Ελλάδα έχουν προβλήματα λόγου και παρακολουθούν πρόγραμμα λογοθεραπείας. Η τάξη έχει 9 κορίτσια και 7 αγόρια.

Σχεδιασμός

Για την πραγματοποίηση της παρέμβασης η εκπαιδευτικός συνυπολόγισε τις εξής παραμέτρους: α) Τον πολυπολιτισμικό και διαπολιτισμικό χαρακτήρα της τάξης, β) τη δυσκολία που έχουν τα παιδιά ηλικίας 4 - 6 ετών να κατανοήσουν το ιστορικό γεγονός, γ) το πλήθος των ιστορικών γεγονότων της Ελληνικής Επανάστασης. Η παρέμβαση σχεδιάστηκε ως εξής:

Α΄ Φάση: Διερεύνηση.

Κύκλος συζήτησης: η εκπαιδευτικός στον κύκλο της συζήτησης, προκειμένου να διερευνήσει τις γνώσεις της ομάδας, για την επικείμενη γιορτή της 25ης Μαρτίου, θέτει τις ακόλουθες ερωτήσεις:[17]

– Τι συνέβη στις 25 Μαρτίου 1821
– Τι γνωρίζετε για αυτή τη γιορτή
– Με ποιον τρόπο γιορτάζουμε τη γιορτή της 25ης Μαρτίου

Β΄ Φάση: Επεξεργασία της ιστορίας.

Η ομάδα σε κύκλο. Η εκπαιδευτικός αφηγείται την αρχή της ιστορίας.

- Αυτοσχεδιασμός: «Ο Γιωργής ψάχνει τα βιβλία στη βιβλιοθήκη... δεν ξέρει να διαβάζει...».
- Συνέχεια της αφήγησης. Προβολή εικόνας μέσω προτζέκτορα του Αθανάσιου Τσακάλωφ.

Χτίσιμο ρόλου: Ο Αθανάσιος Τσακάλωφ

- Συνέχεια της αφήγησης.

Παγωμένη εικόνα: Ο Α. Τσακάλωφ με τον «Θούριο» διαβάζει...

- Έπειτα από το συμβούλιο θα προβληθεί ο πίνακας ζωγραφικής με τον όρκο των Φιλικών.
- Παγωμένη σκηνή – Αυτοσχεδιασμός: «Ο όρκος της Φιλικής Εταιρείας».
- Αφήγηση
- Συμβούλιο εκτός ρόλου: Σε αυτό το σημείο η εκπαιδευτικός σταματάει την αφήγηση και γίνεται μία συζήτηση για τη Φιλική Εταιρεία:
  - Τι ακριβώς αντιπροσώπευε η Φιλική Εταιρεία;
  - Τι ρόλο έπαιξε για την Επανάσταση;
  - Γιατί οι άνθρωποι έπαιρναν όρκο;
- Κρυφές συναντήσεις – ο κύκλος του κουτσομπολιού. Τα παιδιά μπαίνουν σε ρόλο: τα μέλη της Φιλικής Εταιρείας οργανώνουν κρυφές συναντήσεις.
- Αφήγηση.
- Συμβούλιο: η Δσρ συζητάει πώς θα καταφέρουν να μιλήσουν και σε άλλους για την επανάσταση.
- Αφήγηση.
- Αυτοσχεδιασμός. Η εκπαιδευτικός προτείνει στην ομάδα να αναπαραστήσουν τη συνάντηση του Τσακάλωφ με τον Γιωργή.
- Αφήγηση.
- Η Δσρ προτείνει όλοι μαζί να αναπαραστήσουν μία ανθρώπινη αλυσίδα.
- Αφήγηση.

[17] Όλες οι ερωτήσεις από την εκπαιδευτικό γίνονταν στα ελληνικά και στα αγγλικά. Επίσης, στην αρχή της δραστηριότητας, η εκπαιδευτικός μέσω της εφαρμογής google translate εξήγησε περιληπτικά (σε τουρκικά, αλβανικά και ουρντού) το θέμα της κουβέντας μας.

Γ΄ Φάση: Αναστοχασμός.

- Ζωγραφική. Αν ζωγραφίζατε την ιστορία της Φιλικής Εταιρείας, πώς θα τη ζωγραφίζατε…

Η παρέμβαση

Α΄ Φάση: Διερεύνηση.

Κύκλος συζήτησης: η εκπαιδευτικός θέτει τις ακόλουθες ερωτήσεις:[18]

– Τι συνέβη στις 25 Μαρτίου 1821
  - έγινε πόλεμος

– Ποιοι πολέμησαν
  - πολέμησαν οι Τούρκοι με τους Γερμανούς
  - οι Τούρκοι μπήκαν με τανκς στο Πολυτεχνείο…
  - όχι, οι Τούρκοι πολέμησαν με τους Έλληνες

– Τι γνωρίζετε για αυτή τη γιορτή
  - νικήσαμε
  - ναι, νικήσαμε και κάνουμε παρέλαση με σημαίες

– Ποιους νικήσαμε
  - τους Γερμανούς
  - όχι, τους Τούρκους

– Με ποιον τρόπο γιορτάζουμε τη γιορτή της 25ης Μαρτίου
  - κουτουλάμε κόκκινα αυγά για να γιορτάσουμε
  - γιορτάζουμε για να είμαστε χαρούμενοι

Β΄ Φάση: επεξεργασία της ιστορίας.

Από τη συζήτηση διαπιστώθηκε ότι τα παιδιά συγχέουν τα ιστορικά γεγονότα από προηγούμενες συζητήσεις και δράσεις που έγιναν με αφορμή τη γιορτή της 28ης Οκτωβρίου και τη γιορτή του Πολυτεχνείου.

Συνεπώς, οργανώθηκαν και σχεδιάστηκαν από την εκπαιδευτικό μία σειρά από θεατρικές τεχνικές για να προσεγγίσει η ομάδα ένα συγκεκριμένο κομμάτι της ιστορίας, αυτό της έναρξης της Επανάστασης. Η αφόρμηση ήταν μία ιστορία[19] με αληθινά γεγονότα και πρόσωπα με στοιχεία μυθοπλασίας, ώστε να κατανοήσουν τα ιστορικά γεγονότα.

Η ομάδα σε κύκλο.

Αφήγηση: «Ο Γιωργής πήγαινε από μικρό παιδί παραγιός στ' αρχοντικό των Τσακάλωφ. Άρχοντες αυτοί, γνωστοί σε όλη την Ήπειρο, δεν έμεναν πια στα Γιάννενα εδώ και χρόνια. Αλλά ο Γιωργής πήγαινε… Φρόντιζε τα ζώα, έφτιαχνε κάνα μερεμέτι και κοίταζε τα βιβλία. Τα κοίταζε με δέος. Δεν ήξερε και πολλά γράμματα αλλά του άρεσε να τα σκαλίζει, να τα προσέχει, να προσπαθεί να διαβάσει έστω και μια φράση…»

Αυτοσχεδιασμός: Η εκπαιδευτικός προτείνει στην ομάδα τον αυτοσχεδιασμό: «Ο Γιωργής ψάχνει τα βιβλία στην βιβλιοθήκη… δεν ξέρει να διαβάζει…». Τρία παιδιά θέλουν να κάνουν τον αυτοσχεδιασμό. Τελικά ο Ν(προνήπιο) κάνει τον αυτοσχεδιασμό: πηγαίνει στη γωνιά της μεταμφίεσης, φοράει ένα μαντίλι στο κεφάλι με τη βοήθεια της εκπαιδευτικού. Στη συνέχεια, στη γωνιά της βιβλιοθήκης ψάχνει τα βιβλία,[20] κοιτάει, προσπαθεί να διαβάσει και μονολογεί: «τι κρίμα που δεν ξέρω να διαβάζω…».

[18] Όλες οι ερωτήσεις από την εκπαιδευτικό γίνονταν στα ελληνικά και στα αγγλικά. Επίσης, στην αρχή της δραστηριότητας η εκπαιδευτικός μέσω εφαρμογής google translate εξήγησε περιληπτικά (σε τουρκικά, αλβανικά και ουρντού) το θέμα της κουβέντας μας.

[19] Την ιστορία την επεξεργάστηκε η γράφουσα.

[20] Εικόνα 1.

Αφήγηση: «Τα τελευταία χρόνια πήγαινε πιο συχνά, γιατί ο γιος του αφεντικού, ο Θανάσης ο Τσακάλωφ, ερχόταν όλο και περισσότερο στην πατρίδα. Είχε ανοίξει δουλειές. Εμπόριο, βλέπεις. Είχε πάρει μαζί του και τον Γιωργή κάνα δυο φορές, στην Οδησσό τη μια και στην Αμιέν της Γαλλίας την άλλη. Μαγεύτηκε ο Γιωργής. Γνώρισε Έλληνες εκεί, που τα παιδιά τους πήγαιναν σε κανονικό σχολειό με κανονικούς δασκάλους, που είχαν εφημερίδα και εκκλησία. Από τότε ορκίστηκε πίστη και υπακοή στον φίλο του τον Θανάση.

Ο Αθανάσιος Τσακάλωφ, νέος, έφυγε από την Ελλάδα. Στην αρχή πήγε στον πατέρα του στη Ρωσία και στη συνέχεια για σπουδές στο Παρίσι. "Οι άνθρωποι γεννιούνται και παραμένουν ελεύθεροι με ίσα δικαιώματα", διάβαζε ο Θανάσης στα ξένα...»

Χτίσιμο ρόλου Αθανάσιου Τσακάλωφ: Σε αυτό το σημείο βλέπουμε στον προτζέκτορα έναν πίνακα ζωγραφικής με τον Αθανάσιο Τσακάλωφ. Η εκπαιδευτικός ζητάει από την ομάδα έναν εθελοντή, ώστε να τον αναπαραστήσουμε. Ο Ε(νήπιο) κάθεται όρθιος στην μέση του κύκλου και η ομάδα τού δίνει οδηγίες:

– Μη γελάς... να είσαι σοβαρός...
– Σταύρωσε τα χέρια σου μπροστά στην κοιλιά σου.
– Περίμενε να σου βάλω αυτό για γραβάτα. Η Τ. πάει στη γωνιά μεταμφίεσης, φέρνει ένα πανί και το δένει γύρω από τον λαιμό του Ε.
– Τα πόδια σου ίσα.
– Να κοιτάς μπροστά.

Συμφώνησε όλη η ομάδα ότι έτσι θα είναι ο Αθανάσιος Τσακάλωφ.

Αφήγηση: «Εκεί στα ξένα πρωτάκουσε και για τον δικό μας τον Ρήγα, τον Βελεστινλή. Διάβασε τις επαναστατικές του γραφές και την προσπάθειά του να ξεσηκώσει τους σκλαβωμένους Έλληνες με τα γραπτά του. Έφτασε στα χέρια του ο "Θούριος". Και από κει και μετά σε κάθε δύσκολη στιγμή ήταν στα χείλη του και στην ψυχή του».

Παγωμένη σκηνή: Η εκπαιδευτικός προτείνει στην ομάδα να αναπαραστήσουν σε παγωμένη σκηνή «Ο Αθανάσιος Τσακάλωφ με τον "Θούριο" στα χέρια διαβάζει». Ο Β (προνήπιο) αναπαριστά την παγωμένη σκηνή. Με το χτύπημα των χεριών από την εκπαιδευτικό η σκηνή ζωντανεύει και ο Β λέει τον στίχο «Καλύτερα μιας ώρας...».

Αφήγηση: «Τότε άρχισε να σκέφτεται ότι οι Έλληνες έπρεπε να κάνουν τη δική τους επανάσταση. Έβλεπε τις διαφορές, παρατηρούσε, σύγκρινε και... σχεδίαζε. Διάβασε πολύ και ταξίδεψε ακόμη περισσότερο, ώσπου κατέληξε στην Οδησσό και μαζί με τον Μανώλη τον Ξάνθο και τον Νικόλα τον Σκουφά ιδρύσανε τη Φιλική Εταιρεία το 1816. Αυτοί οι τρεις, με όρκους σοβαρούς και μυστικούς, συμφώνησαν να ξεσηκώσουν όλους τους Έλληνες και όλοι μαζί να απελευθερώσουν την πατρίδα από τον τουρκικό ζυγό».

Παγωμένη σκηνή – Αυτοσχεδιασμός: Στον προτζέκτορα προβάλλεται ο πίνακας ζωγραφικής: «Όρκος της Φιλικής Εταιρείας».[21] Τρία παιδιά από την ομάδα αναπαριστάνουν τη σκηνή[22] και στη συνέχεια ακολουθεί αυτοσχεδιασμός:

– Αυτό θα το κρατήσουμε μυστικό.
– Ναι, ναι δεν θα το πούμε σε κανέναν.
– Αν μαρτυρήσουμε μπορεί να μη γίνει η Επανάσταση.
– Θα το πούμε μόνο στους φίλους μας, σε κανέναν άλλον.

Αφήγηση: «Από εκείνο το βράδυ κιόλας, «του μεγάλου όρκου», οι τρεις Φιλικοί ξεκίνησαν τις συναντήσεις τους με διάφορους φωτισμένους της ελληνικής παροικίας: από την Οδησσό ως την Κωνσταντινούπολη και από την Ιταλία και τη Γαλλία ως τη Ρωσία. Τα βήματά τους ήταν προσεχτικά. Γι' αυτόν τον λόγο ξεκίνησαν πρώτα από τους Έλληνες που ζούσαν εκτός Ελλάδος. Αυτοί είχαν γνώσεις για να καταλάβουν και χρήματα για να στηρίξουν την Επανάσταση, όταν έρθει η ώρα».

[21] Διονύσιος Τσόκος, *Ο όρκος των φιλικών* (1849), Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.
[22] Εικόνα 2.

Συμβούλιο εκτός ρόλου: Σε αυτό το σημείο η εκπαιδευτικός σταματάει την αφήγηση και γίνεται μία συζήτηση για τη Φιλική Εταιρεία:

– Τι ήταν η Φιλική Εταιρεία;
  - Ήταν εταιρεία.
  - Τρεις φίλοι κάνανε παρέα για να σώσουν την Ελλάδα.
  - Πάντως ήταν πολύ σοβαροί μεταξύ τους.
  - Συμφώνησαν ότι δεν θέλουν τους Τούρκους.

– Τι ρόλο έπαιξε για την Επανάσταση η Φιλική Εταιρεία;
  - Ήταν εκεί ο φίλος του Γιωργή.
  - Ήθελαν να διώξουν τους Τούρκους.
  - Δεν ξέρω αλλά ήταν πολύ καλοί φίλοι.
  - Όλοι αυτοί συναντήθηκαν και ορκίστηκαν ότι θέλουν να είναι ελεύθεροι.

– Γιατί οι άνθρωποι παίρνουν όρκο;
  - Γιατί θέλουν να κρατήσουν μυστικό.

– Στη Φιλική Εταιρεία γιατί πήρανε όρκο;
  - Γιατί ήτανε φίλοι για πάντα.
  - Όχι, γιατί θέλανε να σώσουνε την Ελλάδα.
  - Υποσχέθηκαν μεταξύ τους ότι θα ελευθερώσουν την Ελλάδα.

Κρυφές συναντήσεις: Τα παιδιά μπαίνουν σε ρόλο: τα μέλη της Φιλικής Εταιρείας οργανώνουν κρυφές συναντήσεις.

Αφήγηση: «Είχαν φτάσει πια στο 1819. Η επανάσταση δεν γίνεται με τριάντα άτομα που αριθμούσε μέχρι εκείνη την ώρα η Φιλική Εταιρεία».

Συμβούλιο: Η Δσρ συζητάει πώς θα καταφέρουν να μιλήσουν και σε άλλους για την επανάσταση.

– Δσρ: είμαστε πολλοί λίγοι στη Φιλική Εταιρεία... τι λέτε να κάνουμε
– Να το πούμε και σε άλλους
– Εγώ θα το πω στον φίλο μου
– Και εγώ
– Δσρ: προσεκτικά όμως, μη μας ανακαλύψουν...
– Θα πάμε κρυφά το βράδυ
– Δσρ: θέλετε ο καθένας να το πει σε έναν φίλο...
– Ναι, εγώ θα πω στον φίλο μου να το πει στον καλύτερό του φίλο
– Κι εγώ
– Κι εγώ
– Δσρ: ωραία, πάμε λοιπόν να το πει ο καθένας στον φίλο του.

Αφήγηση: «Ο Θανάσης έφυγε από την Κωνσταντινούπολη που ήταν τώρα η έδρα της Φιλικής Εταιρείας και ήρθε στα Γιάννενα, μόνο και μόνο για να μιλήσει στον Γιωργή για την οργάνωση. Ο Θανάσης μπήκε κατευθείαν στο θέμα. Του μίλησε ανοιχτά για την Επανάσταση, για τη Φιλική Εταιρεία, για την ελπίδα ότι η ελευθερία δεν ήταν μακριά. Τέλος, του ανέφερε τους στίχους του Ρήγα:

Κάλλιο είναι μιας ώρας ελεύθερη ζωή

Παρά σαράντα χρόνια σκλαβιά και φυλακή.

Ο Γιωργής τινάχτηκε λες και τον χτύπησε ηλεκτρικό ρεύμα. Πώς το 'μαθες, πού το ξέρεις... διάβασέ το μου... και αρχίζει να σκάβει με τα χέρια του μια λακκούβα, κάτω από τον σανό. Ο Θανάσης παρακολουθούσε έκπληκτος να βγάζει μέσα από τη γη και ανάμεσα από τα χώματα τον "Θούριο". Ο Γιωργής παρακάλεσε τον Θανάση να του διαβάσει τον "Θούριο" από την αρχή ως το τέλος. Μόνος του, με τα λίγα γράμματα που γνώριζε δεν κατάφερε να φτάσει ποτέ ως το τέλος... Τώρα όμως; Ήταν ο φίλος του, ο παιδικός του φίλος, ο Θανάσης ο Τσακάλωφ, που στεκόταν μπροστά του βουρκωμένος και του απήγγειλε απέξω τα λόγια του "Θούριου"».

Αυτοσχεδιασμός: Η εκπαιδευτικός προτείνει στην ομάδα να αναπαραστήσουν τη συνάντηση

του Τσακάλωφ με τον Γιωργή.

Χωρίστηκαν σε δυάδες. Όσοι ήθελαν παρουσίασαν τη συνάντηση.

Η Δ. με την Τ.

– Θέλω να σου μιλήσω

– Τι θέλεις

– Να σου πω καλύτερα ελεύθερος παρά σκλαβωμένος

Ο Ν. με τον Β.

– Πρέπει να σου μιλήσω

– Τι θέλεις

– Πρέπει να ελευθερωθούμε

– Εγώ θα το πω κρυφά σε όλους τους φίλους μου

Αφήγηση: «Κατόπιν στρώθηκαν στη δουλειά. Ο Θανάσης εξήγησε στον Γιωργή ότι έπρεπε να μαζέψουν όσο γίνεται περισσότερους ανθρώπους εμπιστοσύνης στη Φιλική Εταιρεία. Να τους ορκίσουν. Ήθελε πολλή προσοχή, γιατί ένας λάθος άνθρωπος, ένας άνθρωπος που θα πρόδιδε το μυστικό τους, είτε κατά λάθος είτε επίτηδες, θα μπορούσε να τα τινάξει όλα στον αέρα...

Σιγά σιγά τα λόγια του Ρήγα αποτέλεσαν "το δόλωμα" για να μυήσουν πατριώτες στη Φιλική Εταιρεία: Έτσι, ο Γιωργής και οι σύντροφοί του όργωσαν όλη την Ήπειρο. Πόρτα πόρτα...

Με παρόμοιο τρόπο οργανώθηκαν οι Φιλικοί και στις άλλες περιοχές. Δημιουργήθηκε λοιπόν σ' όλη την Ελλάδα μία ανθρώπινη αλυσίδα από μυημένους και ορκισμένους ότι θα αγωνιστούν μέχρι εσχάτων για την ελευθερία».

Η Δσρ προτείνει όλοι μαζί να αναπαραστήσουν μία ανθρώπινη αλυσίδα... η ομάδα μαζί... ο ένας μιλούσε στον άλλον, κάνοντας μια αλυσίδα.

Αφήγηση: «Το κέντρο της επανάστασης ορίστηκε η Πελοπόννησος. Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης ειδοποίησε τους κλέφτες και τους αρματολούς, που ζούσαν στα δύσβατα βουνά της Ελλάδας, και γνώριζαν καλά από κλεφτοπόλεμο. Η Φιλική Εταιρεία είχε δώσει ακριβέστατες οδηγίες για το πού θα βρισκόταν ο καθένας.

Όλα ήταν έτοιμα για τη μεγάλη μέρα. Οι οπλαρχηγοί σε συνεννόηση με τη Φιλική Εταιρεία συμφώνησαν να εξεγερθούν όλοι μαζί, την ίδια μέρα, για να αιφνιδιάσουν έτσι τους Τούρκους και να μη διαρρεύσει το μυστικό τους. Με απόλυτη μυστικότητα, σιγουριά, αυτοθυσία και ελπίδα για την ελευθερία, η μέρα έφτασε: ξημέρωσε 25η Μαρτίου 1821 και η επανάσταση ξεκίνησε». Προβάλλονται στον προτζέκτορα οι πίνακες με την έναρξη της επανάστασης.[23] Σε αυτό το σημείο τα νήπια αναπαριστούν την έναρξη της Επανάστασης.

Γ΄ Φάση: **Αναστοχασμός**

Ζωγραφική: Αν ζωγραφίζατε την ιστορία της Φιλικής Εταιρείας πώς θα τη ζωγραφίζατε;

Τα παιδιά ζωγράφισαν την Επανάσταση του 1821 μετά την εφαρμογή των θεατρικών τεχνικών με τις οποίες προσεγγίστηκε η ιστορία και επηρεασμένα από τους πίνακες ζωγραφικής που προβλήθηκαν. Όταν προβάλλεται η ζωγραφιά τους... την περιγράφουν.

1. Η Λ. (νήπιο): Είναι δύο φίλοι που πάνε να πολεμήσουν.
2. Ο Ντ. (νήπιο): Οι πολεμιστές συναντήθηκαν όλοι μαζί, ανέβηκαν σε ένα δέντρο και προσπαθούνε να δούνε πότε ακριβώς θα ξεκινήσουνε την επανάσταση.
3. Η Τ. (νήπιο): Τρεις άνθρωποι γύρω από ένα τραπέζι υποσχέθηκαν να ελευθερώσουν την Ελλάδα (η διήγησή της ήταν στα αγγλικά).
4. Η Ι. (προνήπιο): Συναντήθηκαν όλοι οι στρατιώτες με τις φουστανέλες και πάνε να ελευθερώσουν την Ελλάδα.

[23] Θεόδωρος Βρυζάκης, *Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογεί τη σημαία της Επανάστασης* (1865), Εθνική Πινακοθήκη· Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η Ελλάς Ευγνωμονούσα* (1858), Εθνική Πινακοθήκη, βλ. https://www.nationalgallery.gr/artist/vryzakis-theodoros/ [25/6/2023].

5. Ο Ν. (νήπιο): Συναντήθηκαν οι τρεις άνθρωποι και είπαν ότι θα κρατήσουν το μυστικό και θα πολεμήσουν για την Ελλάδα.
6. Ο Χ. (νήπιο): Εδώ συναντήθηκαν όλοι μαζί και ξεκίνησαν την επανάσταση. Ήταν πολύ χαρούμενοι γιατί επιτέλους θα ελευθέρωναν την Ελλάδα από τους Τούρκους.
7. Ο Ι. (προνήπιο): Δεν μιλάει καθόλου ελληνικά. Μας έδειξε χαμογελαστός τη ζωγραφιά του.
8. Ο Β. (προνήπιο): Ετοιμάζονται να βγούνε από το κάστρο για να πολεμήσουν (σπαστά ελληνικά).
9. Η Κ.(προνήπιο): Δεν μιλάει καθόλου ελληνικά. Είπε κάτι στη γλώσσα της.
10. Ο Ε. (προνήπιο): Πάνε στον πόλεμο (σπαστά ελληνικά).
11. Η Β. (νήπιο): Η Φιλική Εταιρεία υποσχέθηκε να βοηθήσει για να νικήσουν και να ξεκινήσει η επανάσταση.
12. Η Α. (νήπιο): Η Ελλάδα είναι χαρούμενη που νίκησε τον πόλεμο (στα αγγλικά).
13. Η Σ. (νήπιο): Η Φιλική Εταιρεία ένωσε όλους τους Έλληνες, τους έδωσε την ελληνική σημαία και έτσι ξεκίνησε η Επανάσταση του 1821.
14. Η Ι. (προνήπιο): Ελλάδα (μιλάει λίγα ελληνικά).

Αξιολόγηση - Συμπεράσματα

Η προσέγγιση της ιστορίας μέσα από τον σχεδιασμό συγκεκριμένων θεατρικών τεχνικών σε παιδιά προσχολικής ηλικίας, που στην πλειοψηφία τους δεν μιλάνε την ελληνική γλώσσα ή τα ελληνικά είναι ως δεύτερη γλώσσα, φάνηκε να ευνοεί την κατανόηση του ιστορικού γεγονότος τουλάχιστον στις βασικές πληροφορίες και έννοιες.

Χαρακτηριστικό είναι ότι σχεδόν όλα τα παιδιά συμμετείχαν στις θεατρικές τεχνικές που σχεδιάστηκαν, και ιδιαίτερα όταν συνοδευόταν από κάποιον πίνακα ζωγραφικής που προβλήθηκε στον προτζέκτορα. Όταν έγινε η προβολή των ζωγραφιών, όλα τα νήπια ακόμη κι αν δεν μιλούσαν τη γλώσσα, συμμετείχαν με ενθουσιασμό.

Όσον αφορά την προσέγγιση της ιστορίας με αφετηρία το κείμενο που διαπραγματευόταν τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αυτή της οργάνωσης της Φιλικής Εταιρείας και την έναρξη της επανάστασης, τα νήπια που μιλούσαν και καταλάβαιναν τη γλώσσα, δηλαδή η Σ., η Β., ο Ντ., ο Χ. συμμετείχαν, κατανόησαν, αναπαράστησαν και αναδιηγήθηκαν μέσω της ζωγραφιάς τους την ιστορία. Η Τ. και η Α. (μιλάνε μόνο αγγλικά) συμμετείχαν και ζωγράφισαν με τον δικό τους τρόπο την επανάσταση. Ο Β. και ο Ε. επίσης, που μιλούνε σπαστά ελληνικά, κατανόησαν ότι υπήρχε ένας πόλεμος κι ότι όλοι οι Έλληνες πολεμάνε. Ο Ι. και η Κ., που δεν καταλαβαίνουν καθόλου τη γλώσσα, έδειξαν μόνο τη ζωγραφιά τους αλλά συμμετείχαν σε κάποιες θεατρικές τεχνικές.

Συμπερασματικά, σχεδόν όλα τα παιδιά συμμετείχαν στις θεατρικές δράσεις και σχεδόν όλα κατανόησαν τουλάχιστον τα βασικά στοιχεία του ιστορικού γεγονότος. Πιο συγκεκριμένα, από τα 14 παιδιά που συμμετείχαν στη δράση, τέσσερα κατανόησαν την ιστορία και κατ' επέκταση την αποτύπωσαν στη ζωγραφική τους και κατάφεραν να την αναδιηγηθούν. Δύο παιδιά αναδιηγήθηκαν στα αγγλικά κάποια στοιχεία της ιστορίας. Τα παιδιά που δεν μιλάνε τη γλώσσα, δεν μπόρεσαν να εκφραστούν λεκτικά, ωστόσο ζωγράφισαν, και στις θεατρικές τεχνικές που δεν χρειαζόταν ο λόγος, συμμετείχαν. Τα υπόλοιπα έξι παιδιά κατάλαβαν ελάχιστα, όπως ότι έγινε πόλεμος.

Οι θεατρικές τεχνικές με τις νέες τεχνολογίες αποτέλεσαν μία σημαντική παράμετρο εξοικείωσης των παιδιών με την ομάδα και το θέατρο, ακόμη και για τα παιδιά που δεν μιλάνε καθόλου την ελληνική γλώσσα. Όλη η ομάδα συμμετείχε στη δράση, συνεργάστηκαν μεταξύ τους και με την εκπαιδευτικό, δημιούργησαν τη δική τους ζωγραφιά, ακόμη κι αν δεν μπορούσαν να περιγράψουν το περιεχόμενό της. Η γλώσσα αποτελεί εμπόδιο, αλλά όχι αξεπέραστο, αφού υπάρχουν οι τέχνες και η τεχνολογία που δίνουν μία άλλη, νέα, διαφορετική ώθηση και συνδράμουν αποφασιστικά στην εξέλιξη της παιδαγωγικής διαδικασίας.

Εικόνα 1. Ο Γιωργής ψάχνει τα βιβλία».
Φωτογραφία: Ελένη Λαμπρονίκου, 2022

Εικόνα 2. Παγωμένη σκηνή. Ο «Όρκος των Φιλικών».
Φωτογραφία: Ελένη Λαμπρονίκου, 2022

Ο εορτασμός των εθνικών επετείων στα σχολεία ειδικής αγωγής στην Ελλάδα

Ελένη Λατανιώτη
enilat9705@yahoo.gr

Abstract

Special education is a field of knowledge that has a uniqueness on how educators and therapists can be effective towards their students. Special education in Greece lacks of equipment, educators and therapists. In many cities there is a special education school that accommodate children with different disabilities and that is a major problem for the education and the safety of every student.

Therefore, all the national celebrations are held in every school, every year and every student is taught about history of their nation. In special education schools, however, there is a difficulty for the students to understand and to remember most of the events. As a result, every educator through musical and drama education tries to motivate these children with special education needs, in order to participate in school events, to feel happy and to learn, too. All the programme though should be specialized in the abilities and difficulties to each student.

Η διοργάνωση και η διεξαγωγή μιας σχολικής εορτής στο πλαίσιο της εκπαίδευσης των παιδιών στα ειδικά σχολεία είναι μια διαδικασία που απαιτεί χρόνο, συντονισμό και συνεργασία τόσο των εκπαιδευτικών όσο και των οικογενειών των φοιτούντων μαθητών στην εκάστοτε σχολική μονάδα. Οι αντικειμενικές δυσκολίες αποτελούν τροχοπέδη, όταν υπάρχει επικουρικά σε κάθε σχολικό πλαίσιο έλλειψη όλων των ειδικοτήτων εκπαιδευτικού, θεραπευτικού και ειδικού εκπαιδευτικού προσωπικού, έλλειψη υλικοτεχνικής υποδομής, αλλά και φοίτηση στην ίδια σχολική μονάδα μαθητών με ποικίλες ανομοιογενείς διαγνώσεις (κυρίως σε απομακρυσμένες επαρχιακές περιοχές της ελληνικής επικράτειας).[1]

Ο προγραμματισμός και η προετοιμασία για κάθε εορτασμό γίνονται μήνες πριν. Οι μαθητές ενημερώνονται με βιντεοπροβολές, με συζήτηση, με εικόνες, με ανάγνωση κειμένων, ανάλυση ποιημάτων και στίχων τραγουδιών, ανάλυση πινάκων σχετικά με τη θεματολογία της εκάστοτε γιορτής. Για τους μεγαλύτερης ηλικίας και υψηλότερης λειτουργικότητας μαθητές, ο τρόπος αυτός δρα επαναληπτικά, ανακαλώντας την προϋπάρχουσα γνώση, και έτσι αυτοί δύνανται να συμμετάσχουν ενεργά, πληροφορώντας τους συμμαθητές τους αλλά και εκφέροντας ιδέες σχετικά με το πώς θα αρέσκονται να δομηθεί η επικείμενη σχολική εορτή. Παράλληλα, στις σχολικές μονάδες πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, που διαθέτουν εκπαιδευτικό θεατρικής και εικαστικής αγωγής, οι μαθητές δημιουργούν μόνοι τους τα σκηνικά και ενσαρκώνουν ρόλους σχετικά με τους πρωταγωνιστές της εκάστοτε εορτής. Αυτή η δραστηριότητα τους γεμίζει χαρά, καθώς συμμετέχουν ενεργά στην υλοποίηση της γιορτής, συμβάλλει στην αυτενέργεια και στη δημιουργικότητα και λειτουργεί αποδοτικά μέσω της βιωματικής μάθησης στην καλύτερη κατανόηση. Στις σχολικές μονάδες δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, που θεσμικά απουσιάζει ο εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής και ενδέχεται να απουσιάζει ο εκπαιδευτικός εικαστικής αγωγής, τον ρόλο του συντονιστή, καθοδηγητή των θεατρικών-καλλιτεχνικών δρώμενων αναλαμβάνουν εκπαιδευτικοί με γνώσεις ή με μεράκι και κέφι γύρω από τα μουσικο-θεατρικά μαθήματα. Οι περισσότερο εμπλεκόμενες ειδικότητες είναι οι φιλόλογοι και οι εκπαιδευτικοί φυσικής αγωγής.[2]

Οι μαθητές προσμένουν αυτή τη δημιουργικότητα, καθώς σχετίζεται με την προσωπική τους αυτενέργεια, και αυτό τους ικανοποιεί ψυχικά. Παράλληλα αντλούν χαρά και ικανοποίηση, όταν ολοκληρώνεται η γιορτή, αλλά και κατά τη διάρκεια της διακόσμησης, της πρόβας. Μετά το πέρας κάθε εορτασμού, ξεκινά η προσμονή για την προετοιμασία του επόμενου.[3]

Οι εκπαιδευτικοί προσαρμόζουν τα κείμενα, τα ποιήματα, αλλά και τη δραματοποίηση, σύμφωνα με το δυναμικό της ομάδας. Η χρήση κρουστών οργάνων για το μελωδικό κομμάτι είναι πολύ ευχάριστο για τους μαθητές και τους βοηθά να είναι σωστοί στον ρυθμό, επίσης. Ο βαθμός δυσκολίας στο παραγόμενο αποτέλεσμα, στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενδέχεται τις περισσότερες φορές να είναι απλοϊκότερος του ηλικιακού φάσματος των μαθητών που ορίζει αυτός ο τομέας εκπαίδευσης, λόγω σωματικών, πνευματικών και νευρολογικών ελλειμμάτων. Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις σχολικών μονάδων (Ενιαίο Ειδικό και Επαγγελματικό Γυμνάσιο και Λύκειο - ΕΝΕΓΥΛ) που ο μαθητικός πληθυσμός βρίσκεται σε υψηλό επίπεδο και οι σχολικές γιορτές είναι πλήρεις και με αρκετά μεγάλο βαθμό δυσκολίας σε θέμα απόδοσης, ερμηνείας στα μουσικο-θεατρικά δρώμενα.[4]

Η διαδικασία ενημέρωσης και εκμάθησης ξεκινά από τις προνηπιακές τάξεις, όπως γίνεται και στα σχολεία γενικής εκπαίδευσης. Οι μαθητές έτσι σταδιακά αποκρυσταλλώνουν τα γεγονότα,

---

[1] Ε. Σπανάκη, *Επίδραση ψυχοκινητικής αγωγής με στοιχεία θεατρικού παιχνιδιού σε νήπια με ή χωρίς ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2014.

[2] Ε. Λατανιώτη, *Autism and Blindness: an investigation into the views of educators, scientists in Special Educational Needs and parents on the difficult limits in separating autism and blindisms in blind children and educate them in Greece*, LJM University, 2015.

[3] Β. Θεολόγη, *Θεατρική αγωγή και ειδική εκπαίδευση*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2019.

[4] Α. Καρυοφύλλη, *Η επίδραση της θεατρικής αγωγής στις κοινωνικές και επικοινωνιακές δεξιότητες παιδιών με νοητική αναπηρία και Δ.Α.Φ*, ΕΚΠΑ, 2019.

τα ταυτοποιούν με τις αντίστοιχες ημερομηνίες και προσμένουν και οι ίδιοι την προετοιμασία και τη γιορτή, ακόμα και τον εκκλησιασμό. Η συμμετοχή και η διαδικασία της προετοιμασίας λειτουργεί ψυχοθεραπευτικά για τα συγκεκριμένα παιδιά. Η μεγαλύτερη προσμονή τους είναι η ενσάρκωση του ρόλου, η καλή φωνητική εκτέλεση των χορωδιακών μελών, ώστε να αποκομίσουν το μέγιστο των θετικών σχολίων και του χειροκροτήματος των παρευρισκομένων.[5]Στοχεύουν σε μια άρτια εμφάνιση, για να χαροποιήσουν με την πρόοδό τους την οικογένεια, τους γονείς τους, αλλά και τους εκπαιδευτικούς τους. Η ψυχική πληρότητα των μαθητών είναι αυτή η διαδικασία την οποία αναπολούν μεταξύ τους καθώς μεγαλώνουν, εκφράζοντας το πόσο ωραία εμφάνιση και συμμετοχή είχαν. Σε πολλές περιπτώσεις ο ζήλος και η ενσάρκωση στα γεγονότα είναι τέτοια που κάποιοι μαθαίνουν και τους ρόλους των συμμαθητών τους, και η εναλλαγή ρόλων είναι το παιχνίδι τους στα διαλείμματα ακόμη και μετά το πέρας της εορτής.[6]

Οι εκπαιδευτικοί, για να συντονίσουν τη γιορτή και να υποβοηθήσουν πιο αδύναμους μαθητές, είναι και οι ίδιοι συμμετέχοντες στις γιορτές. Ο ρόλος τους είναι να ενημερώνουν για τη διαδοχή των γεγονότων, να υποβοηθούν, ως υποβολείς, μαθητές οι οποίοι δεν έχουν μάθει τον ρόλο τους, να βοηθούν στη χορωδία, ώστε να υπάρχει αρμονικότητα, και να συνοδεύουν ρυθμικά το μουσικό σύνολο.[7]

Συμπερασματικά, η διεξαγωγή μιας θεατρικής παράστασης στα σχολεία ειδικής αγωγής είναι μια διαδικασία που απαιτεί συνεργασία όλων των εκπαιδευτικών με καθημερινές πρόβες, αυτενέργεια μαθητών, εφευρετικότητα και προσαρμοστικότητα, αυτοσχεδιασμό, ευελιξία, κέφι, θέληση, και βασίζεται στη βιωματική μάθηση και στους εναλλακτικούς τρόπους εκπαίδευσης.

[5] Ε. Κάτσου, *Διδασκαλία γλωσσικών δεξιοτήτων μέσω παιχνιδιού σε μαθητές με αυτισμό σε Εργαστήριο Ειδικής Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης (ΕΕΕΕΚ)*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2014.

[6] Δ. Σπανού, *Διερεύνηση των αντιλήψεων υπηρετούντων και μελλοντικών εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης για τη συμβολή της θεατρικής αγωγής στο δημοτικό σχολείο*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2020.

[7] Ζ. Πετροπούλου, *Αυτισμός: Γλωσσικές ελλείψεις και παρέμβαση*, ΤΕΙ Ηπείρου, 2017.

Από το παρελθόν στο μέλλον: Το παράδειγμα των Εκπαιδευτικών Δραμάτων του ΚΘΒΕ «Προς την Ελευθερία» και «Στη Γη της Ελευθερίας»

Ιωάννα Λιούτσια
johannali284@gmail.com

Abstract

The purpose of this announcement is to present the preparation and execution of two Drama in Education programs, based on the Greek Revolution of 1821, that were part of the project «The NTNG in Education». These educational programs were entitled «Towards Freedom» and «In the Land of Freedom» and were conducted from 2019 to 2021 in primary schools in various cities and villages of five regions in northern Greece. Utilizing the material provided by the school's book of history, and specifically the chapter referred to the events of the siege of Messolonghi and the early liberated Mani, the aim of these dramas was –beyond the better knowledge of the historical context– to deepen in concepts such as solidarity, cooperation, teamwork, peace and freedom. This announcement will present different phases of the model that was followed in creating this DiE program. By this method it aims to suggest an alternative way of capturing the historical past, connecting it with current concepts and needs of children in our society, encouraging participation in learning, while trying to alter the image of history as something that means something more than memorizing dates. It treats history as a treasure trove of critical terms, concepts and thought.

Το 2019 το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στο πλαίσιο του «Νέου Σχολείου» που εισήγαγε και προωθεί το Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, ξεκίνησε την πραγματοποίηση εξειδικευμένων εκπαιδευτικών προγραμμάτων σε συνεργασία με τις Διευθύνσεις Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης πέντε περιφερειών της Βόρειας Ελλάδας (Ανατολική Μακεδονία - Θράκη, Κεντρική Μακεδονία, Δυτική Μακεδονία, Ήπειρος, Θεσσαλία). Το πρόγραμμα αυτό είχε τον γενικό τίτλο «Το ΚΘΒΕ στην Εκπαίδευση» και υλοποιούνταν χάρη στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση 2014-2020», με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Το πρόγραμμα πραγματοποιήθηκε επί τρία συναπτά έτη (από το 2019 ως το 2021) επισκεπτόμενο, κατά προτεραιότητα, σχολικές μονάδες σε δυσπρόσιτες περιοχές ή σε περιοχές με λίγους κατοίκους, όπου τα παιδιά δύσκολα έχουν πρόσβαση σε θεατρικές παραστάσεις και εκδηλώσεις τέχνης γενικότερα. Κατά το δεύτερο μισό της σεζόν 2018 - 2019 παρουσιάστηκαν τα προγράμματα «Προς την Ελευθερία» για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση και «Η αχίλλειος πτέρνα μου» για τη δευτεροβάθμια, ενώ τη σεζόν 2019 - 2020 παρουσιάστηκαν τα «Στη Γη της Ελευθερίας» και «Με το βλέμμα του άλλου», αντίστοιχα.

Ως η θεατροπαιδαγωγός που συνέγραψε το κείμενο, σχεδίασε τις δραστηριότητες αλλά και εμψύχωσε, μαζί με τους ηθοποιούς, τα εκπαιδευτικά δράματα που απευθύνονταν στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τον τρόπο εργασίας, προσέγγισης και αξιοποίησης ιστορικών θεμάτων για την ταυτόχρονη ανάπτυξη ψυχοκοινωνικών και νοητικών δεξιοτήτων των συμμετεχόντων μαθητών / μαθητριών.

Μέσα από την ενεργό συμμετοχή των παιδιών στο πρόγραμμα και την ενθάρρυνσή τους στη λήψη αποφάσεων ως δραματικών προσώπων της ιστορίας πάνω στην οποία δομήθηκε το εκπαιδευτικό δράμα, προσπαθήσαμε να θέσουμε και την παράμετρο της *ηθικής / δεοντολογίας* (ethics), όπως δύναται να εκφραστεί μέσα από τη στάση του καθενός από εμάς στον κόσμο. Πιο συγκεκριμένα, θέσαμε ως πλαίσιο του σχεδιασμού μας τον ορισμό της ηθικής που δίνει η Fiona Bannon:

> Ethics is all about manner of behaviours towards being-in-community with others, and towards ourselves. It clearly concerns co – creation, collaboration, self – expression, self – determination, and collectivity, all of which are integrated through a shared reliance and simply stated, it tells us to 'do as you would be done by'. Ethics is about our ability to operate within the realms of the possibility of change. Ethics is about considering our stance towards ourselves, the contexts in which we live, and the considerations of how we each interrelate with others in our moments of experience.[1]

Βασισμένη στα παραπάνω προχώρησα στον ορισμό κάποιων ερωτημάτων - παραμέτρων που αποτέλεσαν τον άξονα πάνω στον οποίο στηριχθήκαμε για τον σχεδιασμό και την πραγμάτωση και των δύο εκπαιδευτικών δραμάτων. Οι παράμετροι αυτοί ήταν οι εξής:

[1] F. Bannon, *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, σ. 11-12: «Ηθική είναι όλοι οι τρόποι συμπεριφοράς μας ως προς το ότι είμαστε μέλη μίας κοινότητας μαζί με άλλους, όσο και προς τον εαυτό μας. Αφορά τη συν-δημιουργία, τη συνεργασία, την προσωπική έκφραση, την αυτοδιάθεση και τη συλλογικότητα ενωμένα κάτω από μία κοινή πεποίθηση, απλά εκφρασμένη, η οποία λέει «να κάνεις αυτό που θα ήθελες να σου κάνουν». Η ηθική έχει να κάνει με το να λειτουργούμε μέσα στο βασίλειο των πιθανών αλλαγών. Ηθική σημαίνει να αναλογιζόμαστε τη στάση μας ως προς τους εαυτούς μας, ως προς τις συνθήκες στις οποίες ζούμε, αλλά και την αναθεώρηση των τρόπων που σχετιζόμαστε με τους άλλους στις στιγμές κοινής εμπειρίας» (μετάφραση της γράφουσας).

- Προσπάθεια να μετακινηθούμε από θέσεις και στάσεις που θεωρούμε παραδεδεγμένες αξίες, να αμφισβητήσουμε όσα γνωρίζουμε, να τα θέσουμε υπό αμφιβολία και υπό εξέταση, να απορρίψουμε τον στερεοτυπικό λόγο που πιθανώς έχουμε ακούσει στο περιβάλλον μας, να επανεφεύρουμε το λεξιλόγιό μας και την προσωπική μας γλώσσα.
- Μέσω της συνεργασίας, προσπάθεια να βρούμε κοινούς τόπους όπου οι ιδέες μας συναντιούνται με τις ιδέες των άλλων.
- Προσπάθεια να εξερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να επικοινωνήσουμε μεταξύ μας συνδεόμενοι ενεργά με τον κοινωνικό ιστό.
- Προσπάθεια να είμαστε παρόντες, να παρακολουθούμε ενεργά, να περιμένουμε τη στιγμή που θα χρειαστεί να αναλάβουμε δράση.
- Προσπάθεια να εμπλακούμε στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων.
- Προσπάθεια να «ενεργοποιήσουμε τις κεραίες μας» και να είμαστε υπεύθυνοι για τις πράξεις και τις αποφάσεις μας.
- Προσπάθεια να δημιουργήσουμε έναν φανταστικό, δραματικό χώρο, όπου μπορούμε να φανταστούμε το μέλλον όχι μόνο των χαρακτήρων του δράματος, αλλά και το δικό μας, όπως επιθυμούμε.
- Προσπάθεια να βρούμε τα εργαλεία και τη γνώση διαχείρισης δύσκολων και δυσεπίλυτων καταστάσεων που προκαλούν άγχος και αρνητικά συναισθήματα.
- Προσπάθεια να αλλάξουμε την οπτική μας γωνία στα πράγματα.
- Προσπάθεια να μη συμμετέχουμε σε κοινές δραστηριότητες ως ατομικότητες αλλά ως άτομα πλάι σε άλλα άτομα, ως μονάδες που λειτουργούν συνειδητά στα πλαίσια συλλογικοτήτων.
- Προσπάθεια να εμπιστευτούμε την ομάδα και τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται βάσει των δυναμικών σχέσεων μεταξύ των μελών της.
- Τέλος, δεν υπάρχει ανάγκη συμβιβασμού και υποχρεωτικής συμφωνίας μεταξύ των μελών της ομάδας. Όλες οι ιδέες είναι σεβαστές και πρέπει να εκφράζονται και να ακούγονται από όλους, όσο «αιχμηρές» διαφωνίες κι αν τυχόν προκαλούν.

Το εκπαιδευτικό δράμα «Προς την Ελευθερία»

> Το – ίσως και όχι τόσο μακρινό – έτος 1825, μία αγέλη σκύλων που κατοικεί στο Μεσολόγγι αρχίζει να καταλαβαίνει πως κάτι περίεργο συμβαίνει. Το φαγητό λιγοστεύει, οι άνθρωποι είναι δυστυχισμένοι, ο ουρανός είναι γκρίζος. Κανείς δεν μπορεί να μπει ή να βγει απ' την πόλη. Οι σκύλοι καλούνται να πάρουν τις δικές τους αποφάσεις και να χαράξουν τη δική τους πορεία προς την ελευθερία.[2]

Αυτή ήταν η σύντομη περιγραφή που μπορούσε κανείς να διαβάσει στο δελτίο Τύπου που εξέδωσε το θέατρο σχετικά με το εκπαιδευτικό δράμα «Προς την Ελευθερία». Το δράμα απευθυνόταν σε παιδιά πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, και συγκεκριμένα σε παιδιά τάξεων από Γ΄ ως και Στ΄ δημοτικού και στόχος του ήταν η αξιοποίηση του εγχειριδίου της ιστορίας, αλλά και της ιστορικής αφήγησης εν γένει, η διδασκαλία της ιστορίας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, παράλληλα με την προσέγγιση θεμάτων που άπτονται της εκπαιδευτικής διαδικασίας αλλά δεν εμπεριέχονται στα προγράμματα διδακτέας ύλης. Τα θέματα αυτά διατρέχονται από έννοιες όπως η αλληλεγγύη, η διαμόρφωση της ατομικότητας μέσα από τη συλλογικότητα, η ειρήνη και η ελευθερία.

Όπως είδαμε και πιο πάνω, το θέμα του εκπαιδευτικού δράματος «Προς την Ελευθερία» που ξεκίνησε το ταξίδι του στα σχολεία τον Μάρτιο του 2019 και ολοκλήρωσε απότομα τον κύκλο του

[2] [χ.σ.], «Προς την Ελευθερία», Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=50783 [14/3/2022].

με την έλευση της πανδημίας τον Μάρτιο του 2020 ήταν η πολιορκία του Μεσολογγίου. Για τον σχεδιασμό του προγράμματος συμβουλευτήκαμε το σχολικό εγχειρίδιο της ιστορίας της Στ΄ δημοτικού και τα κεφάλαια σχετικά με τα γεγονότα του Μεσολογγίου αυτά καθ' αυτά αλλά και γενικότερα, τα γεγονότα της περιόδου. Η θέση μας ήταν ότι καλό θα ήταν να αντλήσουμε ακόμη και αυτούσιες φράσεις και να ακολουθήσουμε την ιστορική γραμμή που ακολουθεί το βιβλίο, ώστε να μη δημιουργήσουμε τυχόν παρεξηγήσεις, αναστατώσεις ή σύγχυση στο μυαλό των παιδιών σε περίπτωση που λάμβαναν διαφοροποιημένες ή και αντικρουόμενες πληροφορίες.

Ωστόσο, δεν σταθήκαμε στην απλή ενσωμάτωση ή παρατακτική αναφορά των ιστορικών γεγονότων, ούτε και προβήκαμε σε μία μιμητική, αναπαραστατική διαδικασία. Αντιθέτως, αποφασίσαμε να μετακινήσουμε το κέντρο της προσοχής μας και να το στρέψουμε αλλού, σε σημεία που ναι μεν, δεν μπορούν φυσικά να αποτελέσουν τμήμα της ιστορίας, αποτελούν δε ανεξάντλητη πηγή μυθοπλασίας και δραματικής ή/και σκηνικής ανάπτυξης της φαντασίας. Μιλώ για τον κόσμο των ζώων και τον συμβολικό χαρακτήρα, τον οποίο διαχρονικά ενδύονται σε ποικίλες ιστορίες για παιδιά, με στόχο την απελευθέρωση της σκέψης τους από τις αφηγήσεις της καθημερινότητας. Πώς μπορεί, λοιπόν, να βίωσαν τα ζώα την επανάσταση; Πώς τα επηρέασε η έξοδος του Μεσολογγίου; Πώς η μεγάλη ιστορία επηρεάζει τις προσωπικές ιστορίες των κατοίκων μιας πόλης ή μιας χώρας;

Με αυτά τα ερωτήματα ως οδηγούς, προχωρήσαμε στον σχεδιασμό και την τελική εμψύχωση του εκπαιδευτικού δράματος. Στόχος μας ήταν να ενθαρρύνουμε τα παιδιά να δούνε τον κόσμο και την ιστορία από μια άλλη οπτική, να αποφύγουμε τα βαρύγδουπα, πομπώδη ή υπέρμετρα –και συχνά μονομερώς– ηρωικά εγκώμια και να στραφούμε στην ουσία των πραγμάτων και στα μηνύματα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, όπως τουλάχιστον τα αντιλαμβανόμασταν εμείς.

Πριν από την επίσκεψη στα σχολεία, το ΚΘΒΕ έστελνε στις τάξεις που επρόκειτο να λάβουν μέρος στο πρόγραμμα, ένα προπαρασκευαστικό υλικό, ειδικά σχεδιασμένο, με στόχο μία πρώτη επαφή των παιδιών με το θέμα της επανάστασης αλλά και τα σκηνικά στοιχεία και τον τρόπο συνεργασίας μας, όταν θα επισκεπτόμασταν την τάξη τους. Στο συγκεκριμένο εκπαιδευτικό πρόγραμμα αξιοποιήθηκε ένα απόσπασμα από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Διονύσιου Σολωμού,[3] και προτάθηκαν δραστηριότητες συζήτησης, παραγωγής λόγου και ζωγραφικής.

Έτσι, πέρα από τους στενά γνωστικούς στόχους που περιλάμβαναν π.χ. την εξοικείωση των συμμετεχόντων με το ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο όπου λάμβαναν χώρα τα γεγονότα, το πρόγραμμα αποσκοπούσε και στην εμβάθυνση των συμμετεχόντων σε έννοιες που αφορούσαν την αλληλεγγύη, τη διαμόρφωση της προσωπικότητας μέσα από τη συλλογικότητα, την ειρήνη και την ελευθερία. Για να συμβεί αυτό, γράφτηκε μία παράλληλη με την έξοδο του Μεσολογγίου ιστορία, η οποία συμπεριλάμβανε τα παιδιά, που επίσης ανέλαβαν ρόλους ζώων-κατοίκων του Μεσολογγίου, όπως κι οι ηθοποιοί-εμψυχωτές. Μέσω του ρόλου τους, τα παιδιά καλούνταν να αποφασίσουν για την τύχη τους, να συζητήσουν με επιχειρήματα, να ψηφίσουν και, γενικά, να συμμετέχουν ενεργά στην εξέλιξη της δράσης. Όλα τα παραπάνω συνέβησαν χάρη στην ενσωμάτωση τεχνικών του εκπαιδευτικού δράματος στον κυρίως κορμό του δράματος, που αποτελούνταν, στην ουσία, από ένα παραστασιακό γεγονός. Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η *μεταμόρφωση* και η *διαμόρφωση χώρου* για την ομαλή εισαγωγή των παιδιών στο δραματικό πλαίσιο, ενώ στη συνέχεια ακολουθήθηκαν οι τεχνικές *ανίχνευση σκέψης*, *ανακριτική καρέκλα*, *διάδρομος συνείδησης* και *ψηφοφορία*, ώστε να ολοκληρωθεί το δράμα, σεβόμενοι τις απόψεις και τις επιθυμίες των συμμετεχόντων ως προς την εξέλιξή του.

Θεωρώ σκόπιμο να σημειώσω στο σημείο αυτό πως η παραβολική χρήση των ζώων ως ηρώων της ιστορίας έτεινε να ενθαρρύνει την ανάπτυξη της ενσυναίσθησης εκ μέρους των παιδιών και να απελευθερώνει τα παιδιά, παρέχοντάς τους ασφάλεια, ώστε να εκφραστούν ελεύθερα, μέσα από την επακόλουθη απόσταση που δημιουργούνταν χάρη στο φανταστικό δραματικό πλαίσιο.

[3] Συγκεκριμένα δόθηκε η 6η στροφή από το Σχεδίασμα Α΄, η 2η στροφή από το Σχεδίασμα Β΄ και η 13η στροφή από το Σχεδίασμα Γ΄.

Μετά την πραγματοποίηση του εκπαιδευτικού δράματος στο σχολείο, κάθε εκπαιδευτικός του οποίου η τάξη συμμετείχε στο πρόγραμμα, λάμβανε ένα μικρό βιβλιαράκι (booklet), τόσο σε έντυπη όσο και σε ψηφιακή μορφή.[4] Το μικρό αυτό εγχειρίδιο περιλάμβανε μία σύντομη εισαγωγή στην ιστορία του εκπαιδευτικού δράματος, προτάσεις για θεατρικά παιχνίδια μέσα στην τάξη, ενδεικτικά παραδείγματα για την ενσωμάτωση τεχνικών εκπαιδευτικού δράματος στην εκπαιδευτική διαδικασία και, τέλος, προτεινόμενη βιβλιογραφία για τους εκπαιδευτικούς.

Στη Γη της Ελευθερίας

Τον δεύτερο χρόνο υλοποίησης του προγράμματος, δηλαδή τη σεζόν 2019-2020, το πρόγραμμα «Προς την Ελευθερία» πραγματοποιούνταν πια μόνο σε σχολεία της Θεσσαλονίκης με άλλους ηθοποιούς του ΚΘΒΕ, ανεξάρτητα από την επιχειρησιακή πράξη «Το ΚΘΒΕ στην Εκπαίδευση». Προς αντικατάστασή του σχεδιάστηκε με πανομοιότυπο τρόπο σκέψης και για την ίδια ηλικιακή ομάδα παιδιών το εκπαιδευτικό δράμα «Στη Γη της Ελευθερίας», συνεχίζοντας στην ουσία την ιστορία της αγέλης των σκύλων του πρώτου δράματος, και συγκεκριμένα του ήρωα Περικλή. Παραθέτω την περιγραφή του προγράμματος όπως εμφανίζεται στο δελτίο Τύπου:

> Μάνη 1826. Στην κακοτράχαλη μα όμορφη Μάνη, η επανάσταση έχει τελειώσει και οι λύκοι – κάτοικοι της περιοχής απολαμβάνουν πλέον την ελευθερία τους. Σύντομα, φτάνει στον τόπο τους ο Περικλής, ένας σκύλος που κατάφερε να διαφύγει από το στενά πολιορκημένο Μεσολόγγι. Ζητάει άσυλο στη Μάνη κι ελπίζει πως θα καταφέρει να φέρει και τους φίλους του στον τόπο αυτό όπου ο πόλεμος έχει σταματήσει. Τώρα μένει οι Λύκοι να αποφασίσουν εάν θα βοηθήσουν τον Περικλή και τους άλλους Σκύλους στην προσπάθειά τους να ζήσουν σ' έναν τόπο ειρηνικό.[5]

Και αυτή τη φορά λειτουργήσαμε κατά τον ίδιο τρόπο όσον αφορά την προετοιμασία και τη δημιουργία αυτού του εκπαιδευτικού δράματος, δίνοντας, όμως, ιδιαίτερη έμφαση σ' ένα επίκαιρο ζήτημα της εποχής, το προσφυγικό. Έχοντας και πάλι ως αφετηριακό ερέθισμα ένα παραστασιακό γεγονός, το δράμα διατρέχει ένα ερώτημα με πολλές διακλαδώσεις κι επίπεδα: θα δεχθούν οι λύκοι-κάτοικοι της απελεύθερης Μάνης να έρθουν στη χώρα τους, οι άτακτα διωγμένοι και εξαντλημένοι από την εμπόλεμη κατάσταση σκύλοι του Μεσολογγίου;

Βασισμένοι, λοιπόν, σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα και μαρτυρίες, με κυρίαρχη αυτή του αγωνιστή Νικόλαου Κασομούλη στα *Ενθυμήματα στρατιωτικά της επαναστάσεως των Ελλήνων. Από τα 1821 μέχρι των 1833*, όπου αναφέρονται οι προσπάθειες των μερικών χιλιάδων διασωθέντων της εξόδου του Μεσολογγίου να καταφύγουν εξαθλιωμένοι και ζητώντας άσυλο σε περιοχές της Πελοποννήσου, επιχειρήσαμε να φωτίσουμε τις διαμάχες που ξεσπούσαν ακόμη και μεταξύ των Ελλήνων κατά τη διάρκεια της επανάστασης, υπό το πρίσμα μίας διεθνοποιημένης και σύγχρονης ανθρωπιστικής προσέγγισης.

Και πάλι η επιλογή των ζώων ως αρχετυπικών συμβόλων φάνηκε να ενισχύει το εκπαιδευτικό δράμα, καθώς τοιουτοτρόπως κατάφερνε να ξεπεράσει προκαταλήψεις σχετικά με εθνικές και φυλετικές ταυτότητες. Αντίθετα, δινόταν έτσι η δυνατότητα να φανούν εναργέστερα οι θέσεις και οι σχέσεις που δημιουργούνταν ανάμεσα στα πρόσωπα του δράματος. Πολλές φορές κατά τη διάρκεια του δράματος, τα παιδιά, εντός ρόλου, συνέδεαν από μόνα τους τα δραματοποιημένα γεγονότα με τις τότε παρούσες συνθήκες και δεν ήταν σπάνιες οι φορές που απαντούσαν στα ζητήματα του τότε, μέσω της κρίσης τους για το τώρα, αλλά και το αντίστροφο.

---

[4] Ι. Λιούτσια, «Προς την Ελευθερία» – πρόγραμμα, https://issuu.com/ntngreece/docs/pp0804g0001v02 [14/3/2022].

[5] [χ.σ.], «Στη Γη της Ελευθερίας», Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=51756 [15/3/2022].

Με απώτερο στόχο την εμβάθυνση στο ζήτημα του προσφυγικού και σε έννοιες όπως η κοινωνική ισότητα, η αλληλοβοήθεια, η ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και η όξυνση της αντίληψης των σχέσεων αιτίου και αιτιατού, συνδυάσαμε μία πληθώρα από τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος που συνέτειναν όλες στη δημιουργία συζήτησης, στην ανταλλαγή ιδεών και επιχειρημάτων και στην καλύτερη κατανόηση καταστάσεων μέσα από πολλαπλές οπτικές πάνω στο ίδιο θέμα. Προς επίτευξη των παραπάνω στόχων, ενσωματώσαμε στο εκπαιδευτικό δράμα τεχνικές, όπως *το πακέτο του ήρωα*, *η συνέντευξη*, *η υποστήριξη θέσης στον χώρο*, το *περίγραμμα χαρακτήρα* (γνωστό και ως *ρόλος στον τοίχο*).

Όπως και στην περίπτωση του «Προς την Ελευθερία», έτσι κι εδώ υπήρχε ένα προπαρασκευαστικό υλικό για τα σχολεία και περιλάμβανε ένα απόσπασμα από τον *Ύμνον εις την Ελευθερίαν* του Διονύσιου Σολωμού.[6] Με αφορμή το δοθέν απόσπασμα, τα παιδιά, μαζί με τους εκπαιδευτικούς στην τάξη, καλούνταν να συζητήσουν σχετικά με το ποίημα, να δημιουργήσουν ομαδικά γλυπτά εμπνεόμενοι από αυτό και, τέλος, να προχωρήσουν στην παραγωγή κειμένου, συνδέοντας δικές τους πιθανές εμπειρίες διχόνοιας μέσα στην τάξη, με τη διχόνοια που προβάλλει ο ποιητής στους στίχους του. Ακόμη, στο υλικό αυτό δινόταν κι ένα πατρόν με οδηγίες κατασκευής, ώστε τα παιδιά να έχουν κι εκείνα ένα σκηνικό αντικείμενο, όπως οι ηθοποιοί, κατά την επίσκεψή μας στο σχολείο τους. Το πατρόν αυτό, που ήταν σχέδιο για αυτιά λύκου και θα ενθάρρυνε και θα «ζέσταινε» περισσότερο τα παιδιά κατά τη χρήση της τεχνικής της *μεταμόρφωσης* εντός του δράματος, προερχόταν από το εκπαιδευτικό υλικό που παρέχει στην ιστοσελίδα της η περιβαλλοντική οργάνωση για την άγρια ζωή και τη φύση «Καλλιστώ».[7]

Ένα νέο βιβλιαράκι προς αξιοποίηση από τους εκπαιδευτικούς δημιουργήθηκε για τον δεύτερο αυτόν χρόνο. Το βιβλίο αυτό που διανεμόταν τόσο σε έντυπη όσο και σε ηλεκτρονική μορφή,[8] αποτελούσε μία εμπλουτισμένη και εξελιγμένη εκδοχή των σκέψεων που είχαν παρουσιαστεί στο πρώτο. Ξεκινούσε πάλι με μία σύντομη εισαγωγή στην ιστορία και την αξία του εκπαιδευτικού δράματος και συνέχιζε με κάποια θεατρικά παιχνίδια για ζέσταμα και ενεργοποίηση της ομάδας των συμμετεχόντων. Εκείνο που διαφοροποιούνταν, ιδιαίτερα, σε σχέση με το εγχειρίδιο της προηγούμενης χρονιάς ήταν ότι σ' αυτό, ακολουθούσε μία ενότητα με παραδείγματα Εναλλακτικών Τεχνικών Εκπαιδευτικού Δράματος σχετικά με το συγκεκριμένο θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν οι εκπαιδευτικοί για περαιτέρω ενασχόληση με το υλικό του δράματος στην τάξη. Ακόμη, παρείχε ολοκληρωμένους σχεδιασμούς προγραμμάτων, που θα μπορούσαν είτε να εφαρμοστούν, ακριβώς όπως ήταν ή με μικρές τροποποιήσεις, σε κάθε τάξη και οι οποίοι είχαν θέματα ιστορικά, ή σχετικά με το περιβάλλον, τη διαφορετικότητα, το θέατρο. Τέλος, η βιβλιογραφία που προτεινόταν στους εκπαιδευτικούς ήταν αυτή τη φορά διευρυμένη και με περισσότερους ξενόγλωσσους τίτλους.

Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν σαφώς την προσπάθειά μας, τόσο προσωπική όσο και εκ μέρους του ΚΘΒΕ, τα προγράμματα αυτά να μην αποτελέσουν φευγαλέες εκπλήξεις στη ζωή των σχολείων, αλλά να αφήσουν κάποια μοντέλα και κάποιους τρόπους, τους οποίους οι εκπαιδευτικοί θα μπορούσαν να μεταχειριστούν και στο μέλλον, τόσο όσον αφορά τη διδασκαλία γνωστικών αντικειμένων όσο και την προσέγγιση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων στο σχολείο (π.χ. γιορτές) με τρόπο διαφορετικό και, ενδεχομένως, περισσότερο σύγχρονο και μαθητοκεντρικό.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν παρουσιάστηκε αυτό το δράμα, το προσφυγικό ζήτημα είχε αναζωπυρωθεί, ενώ οι παραστάσεις του στα παραμεθόρια σχολεία των χωριών Δίκαια και Μεταξάδες του Νομού Έβρου συνέπεσαν με τις έντονες συμπλοκές στα σύνορα και την παρουσία εκεί μεγάλου τμήματος στρατού τον Φεβρουάριο του 2020. Η στάση των παιδιών εκείνων ήταν αποκα-

[6] Συγκεκριμένα, δόθηκαν οι στροφές 143-146 του ποιήματος.

[7] [χ.σ.], Υλικό Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης, https://callisto.gr/perivallontiki-ekpaideusi/ [15/3/2022].

[8] Ι. Λιούτσια, «Στη Γη της Ελευθερίας» – πρόγραμμα, https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=51756&mode=17&item=51982 [15/3/2022].

λυπτική για τη δύναμη που μπορεί να έχει το εκπαιδευτικό δράμα και την ικανότητά του να συνδέει την καθημερινότητα των παιδιών με καθολικές έννοιες και την ιστορία ως επανάληψη γεγονότων και καταστάσεων.

Ψηφιακή αναδιαμόρφωση του προγράμματος

Με την έλευση της πανδημίας, το πρόγραμμα αναδιαμορφώθηκε και συνέχισε να προσφέρεται στα σχολεία που συμμετείχαν στην πράξη, μέσω της πλατφόρμας sway της Microsoft. Η πλατφόρμα αυτή μας έδινε τη δυνατότητα να εναλλάσσονται σύντομα κείμενα με βίντεο, όπου οι ηθοποιοί αφενός προωθούσαν την αφήγηση της ιστορίας και αφετέρου καλούσαν τους μαθητές, με διαφορετικούς αυτή τη φορά τρόπους, που περιλάμβαναν πάλι τεχνικές όπως η *μεταμόρφωση*, η *διαμόρφωση χώρου ή η παραγωγή γραπτού λόγου*, να γίνουν μέρος της ιστορίας.

Τη σεζόν 2020-2021, με τα σχολεία κλειστά κατά το μεγαλύτερο διάστημα και την πανδημία να επιμένει, το πρόγραμμα συνεχίστηκε, επίσης, ασύγχρονα και ψηφιακά. Αυτή τη φορά δώσαμε ιδιαίτερη βαρύτητα στην παροχή πλούσιου έντυπου και οπτικοακουστικού θεατροπαιδαγωγικού υλικού, καθώς και στην εμψύχωση, καθοδήγηση και υποστήριξη των εκπαιδευτικών στην προσπάθειά τους να υλοποιήσουν εκπαιδευτικά προγράμματα με τη χρήση τεχνικών του θεάτρου και του εκπαιδευτικού δράματος. Έτσι, πέρα από τα βιβλία των δύο προηγούμενων χρόνων και την πλατφόρμα sway, στα οποία ήδη αναφερθήκαμε, το ψηφιακό υλικό μας περιλάμβανε κι ένα βίντεο με παραδείγματα του τρόπου, με τον οποίο μπορούμε να πραγματοποιήσουμε τις προτεινόμενες τεχνικές. Επιπλέον, καθορίστηκαν συναντήσεις σε εβδομαδιαία βάση μεταξύ της θεατροπαιδαγωγού και των εκπαιδευτικών, ώστε να υπάρχει μία στενότερη εποπτεία και καθοδήγηση ανάλογα με τις ανάγκες, τις θεματικές και τα τυχόν προβλήματα που μπορεί να αντιμετώπιζε η κάθε ομάδα στην εκάστοτε σχολική μονάδα. Επιπλέον συναντήσεις, ακόμη και με τα παιδιά, μπορούσαν να λάβουν χώρα, εφόσον οι εκπαιδευτικοί το θεωρούσαν χρήσιμο για τη συνέχιση της δουλειάς τους.

Η τρίτη χρονιά του προγράμματος ολοκληρώθηκε με δύο διαδικτυακές συναντήσεις, μία κλειστή και μία ανοιχτή στο κοινό, στις οποίες λάμβαναν μέρος οι εκπαιδευτικοί που συμμετείχαν στο πρόγραμμα, παρουσιάζοντας τα αποτελέσματα της δουλειάς τους με τα παιδιά στο πλαίσιο του προγράμματος και συζητώντας σχετικά με την εμπειρία τους αυτή. Επιπρόσθετα, δόθηκε η δυνατότητα να παρουσιαστούν τα προγράμματα, να δοθούν στοιχεία για την πορεία υλοποίησής τους με τρόπο, ώστε σχολικές μονάδες και εκπαιδευτικοί που ενδιαφέρονταν να ενταχθούν στο πρόγραμμα στο μέλλον, να έχουν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με νέες δημιουργικές διεξόδους και καλές πρακτικές που αυτό προτείνει και να βοηθηθούν στο συνολικότερο εκπαιδευτικό τους έργο.

Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας, τα προγράμματα «Προς την Ελευθερία» και «Στη Γη της Ελευθερίας», ενταγμένα στο επιχειρησιακό πρόγραμμα «Το ΚΘΒΕ στην Εκπαίδευση» κατάφεραν μέσα από την επίσκεψη σε απομακρυσμένες κυρίως σχολικές μονάδες, κατά τα δύο πρώτα χρόνια, και στη συνέχεια μέσα από την ψηφιακή εκδοχή τους, να εξοικειώσουν τη σχολική κοινότητα (εκπαιδευτικούς και μαθητές) με τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος και με τη θεατρική πράξη γενικότερα, να προβάλουν την αξία της εστίασης στη δημιουργική διαδικασία έναντι του τελικού, «τέλειου» αποτελέσματος και να ενθαρρύνουν τη χρήση διαφόρων τεχνικών ως μέρος της θεατρικής πρακτικής (κολάζ, φωτογραφία, κόμικς, βίντεο, ηχογράφηση, παραγωγή γραπτού λόγου). Επιπλέον, πρότειναν –πάντοτε σε διάλογο με τους εκπαιδευτικούς– νέα ψηφιακά εργαλεία για την καλύτερη αξιοποίηση του προγράμματος την περίοδο της πανδημίας (sway, padlet, ebooks κ.ά.), έδωσαν έμφαση στη διαθεματική προσέγγιση γνωστικών αντικειμένων και βοήθησαν στη δικτύωση μεταξύ των εκπαιδευτικών και στη διάχυση του παραγόμενου, από τις σχολικές ομάδες, εκπαιδευτικού/καλλιτεχνικού υλικού.

Αναλύοντας τα δεδομένα και την εμπειρία αυτών των τριών χρόνων και των δύο εκδοχών του προγράμματος, θεωρούμε πως το πρόγραμμα άφησε το αποτύπωμά του και στο μέλλον θα αποτε-

λεί ένα σημείο αναφοράς, στο οποίο θα επιστρέφουν οι εκπαιδευτικοί τόσο στο πλαίσιο της μεταξύ μας συνεργασίας όσο και κατά τη διάρκεια της τυπικής εκπαιδευτικής διαδικασίας που ακολουθούν βάσει του αναλυτικού ωρολόγιου προγράμματος.

Τέλος, θα ήθελα για ακόμη μία φορά να επισημάνω την καθοριστική σημασία που έχει, κατά την άποψή μου, η σύνδεση και η διδασκαλία του παρελθόντος μέσα από την αντιπαραβολή με το «τώρα» της εκάστοτε ιστορικής στιγμής, η εκ νέου νοηματοδότηση της εθνικής παράδοσης μέσα από τρέχουσες έννοιες που ανταποκρίνονται τόσο στη γλώσσα, όσο και στις απορίες και τις ανάγκες των παιδιών, και η αξιοποίηση της ιστορικής μνήμης ως όχημα για την προσέγγιση «ευαίσθητων» θεμάτων, που απασχολούν τα παιδιά σήμερα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ίσως να καταφέρει κάποτε η Ιστορία, ως γνωστικό αντικείμενο, να αποτινάξει την –στους περισσότερους απωθητική– εικόνα της, ως στείρα απομνημόνευση χρονολογιών και ονομάτων, και να αποτελέσει έναν αφετηριακό θησαυρό για την παραγωγή κριτικών όρων, σκέψης και νοημάτων, μέσα από τη διεπιστημονική και διακαλλιτεχνική βιωματική μάθηση που μπορεί να προσφέρει το Θέατρο στην Εκπαίδευση.

Διερευνητική δραματοποίηση και δεξιότητες της ιστορικής σκέψης: Αναδεικνύοντας το δυναμικό μιας δημιουργικής προσέγγισης στη διδασκαλία της Ιστορίας

Ευγενία Μάμαλη
evima7@gmail.com

Abstract

In this study, inquiry drama serves as a creative space for approaching historical knowledge. It is argued that adopting inquiry drama techniques serves the transition from the traditional triptych "dates-names-facts" to a creative approach to historical knowledge best. The aim of this article is to point out the connection between inquiry drama techniques and historical thinking skills as well as to highlight the benefits resulting from their synthesis. After outlining fundamental historical thinking skills and elaborating on the role of inquiry drama regarding instructional and learning goals of History, the article explains how the teacher, who integrates movement and artistic expression in history learning, may obtain enhanced results and deepen students' knowledge. The article finishes by presenting a lesson plan on a certain historical event taken from the War of Greek Independence, which is studied with the assistance of inquiry drama techniques. Finally, an evaluation of the possible benefits is attempted regarding the degree to which inquiry drama makes history teaching exciting and, at the same time, effective.

Περί της φύσης της ιστορικής γνώσης και της δημιουργικής προσέγγισής της

Η διδασκαλία της Ιστορίας και η αγωγή της ιστορικής σκέψης δεν αφορούν μόνον τη μαθησιακή διεκπεραίωση ενός γνωστικού αντικειμένου. Σχετίζονται κυρίως με το ζήτημα του «τι είδους ανθρώπους διαμορφώνουμε;». Η σύγχρονη ιστορική μελέτη και έρευνα δεν εστιάζεται πλέον μόνο στην ερμηνεία και στην αναζήτηση των αιτιών των γεγονότων, αλλά και στην κατανόηση του ιδιαίτερου νοήματος που αυτά έχουν, από όσους τα βίωσαν. Έτσι, αποδίδεται αξία και νόημα όχι μόνο στο τι συνέβη κάποτε στο παρελθόν, αλλά και στο τι κατά βάθος νόμιζαν οι άνθρωποι ότι συνέβη και πώς ένιωσαν με αφορμή αυτό.[1] Η ολοκληρωμένη ιστορική γνώση συγκροτείται από ένα σύνολο δεξιοτήτων που περιλαμβάνουν αμιγώς διανοητικές πράξεις αλλά και στοιχεία που εμπίπτουν σε δεξιότητες συναισθηματικής νοημοσύνης. Η εννοιολογική σκευή που πρέπει να κατέχει ο μελετητής της ιστορίας [στην περίπτωση αυτής της μελέτης είναι το παιδί σε εκπαιδευτικό πλαίσιο] και συνακόλουθα η ιδιότητα του ιστορικά εγγράμματου πολίτη ενέχει υψηλό βαθμό δυσκολίας και συνθετότητας.[2] Κατά την ιστορική μαθητεία, το παιδί καλείται να εργαστεί με πολύπλοκες αφηρημένες έννοιες, να προβεί σε συσχετισμούς και να παραγάγει σκέψη που υπερβαίνει το ενδιαφέρον αποκλειστικά και μόνο για το παρελθόν,[3] λειτουργώντας προπαρασκευαστικά για τη διαχείριση του παρόντος και τη διαμόρφωση του μέλλοντος.

Ευρύτερα, η δημιουργική προσέγγιση της γνώσης, παρά το ότι συνδέεται με ένα αίσθημα αβεβαιότητας και συνακόλουθα μιας αγωνίας για το κατά πόσο θα είναι χειροπιαστά και μετρήσιμα τα αποτελέσματά της, εν τέλει συναρτάται με θετικά συναισθήματα και με υψηλά επίπεδα εμπλοκής στη μαθησιακή διαδικασία.[4] Ειδικότερα, η δημιουργική εκδοχή στη διδασκαλία της Ιστορίας ενέχει ένα διακύβευμα που, εάν εμπεριέχει την ευθύνη, συνιστά πράξη διαχρονικής αξίας. Το αξιακό της έρεισμα αποτιμάται υψηλό καθώς η δημιουργική διάσταση, δηλαδή η διδασκαλία της Ιστορίας αλλιώς, και μάλιστα διαμέσου του θεάτρου, προεκτείνει τη μάθηση πέρα από τον βασικό πυρήνα γνώσης, που εξαντλείται σε πληροφορίες του τύπου ποιος, πού, πότε, τι. Συνίσταται σε μία μαθητεία συναρμοσμένη με τη συναισθηματική νοημοσύνη, τη φανταστική επινόηση,[5] την πιθανολογία και την πρόβλεψη για το μέλλον,[6] την αποκωδικοποίηση της «ρητορικής» του λόγου και της ηθικής σφαίρας,[7] την αναγνώριση της συσχετιστικής δυναμικής των ατόμων και των δικτύων κοινωνικής μηχανικής που αυτά συγκροτούν με το αντίστοιχο φάσμα επιρροής τους στα ιστορικά πράγματα. Παράλληλα, μελετάται πώς υπεισέρχεται η βιογραφία και η ψυχολογία της προσωπικότητας στις πράξεις των ιστορικών προσώπων

Στη δημιουργική προσέγγιση της ιστορικής γνώσης διαμέσου της θεατρικής συνθήκης συμπράττει το επιστημονικό με το καλλιτεχνικό στοιχείο.[8] Το πρώτο διασφαλίζει την οριοθέτηση της ιστορικής εγκυρότητας και τη διάκριση μεταξύ του επικυρωμένου γεγονότος και του στοιχείου της επινόησης, που εισάγεται προκειμένου να διανοίξει νέο πεδίο σκέψης ή να συνδράμει στη βαθύτερη

[1] Donald A. Yerxa (επιμ.), *Recent Themes in Historical Thinking. Historians in Conversation*, The University of South Carolina Press 2008.

[2] Ελένη Καραμανώλη, *Ιστορικός Γραμματισμός και Σχολική Ιστορία: Διδασκαλία με εστίαση στις δομικές ιστορικές έννοιες*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2019.

[3] Linda Elder, Meg Gorzycki, Richard Paul, *Student Guide to Historical Thinking. Going beyond Dates, Places and Names to the Core of History*, The Foundation for Critical Thinking, California 2011.

[4] James C. Kaufman – Robert J. Sternberg (επιμ.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, 2019.

[5] Shifra Schonmann (επιμ.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education*, Sense Publishers 2011.

[6] Peter Vass, «Drama and History; A Theory for Learning», *Primary History. The Primary Education Journal of the Historical Association* 48 (Spring 2008).

[7] Joe Winston, *Drama, Narrative and Moral Education. Exploring Traditional Tales in the Primary Years*, The Falmer Press 1998.

[8] Hilary Cooper, *Teaching History Creatively*, Routledge 2017.

διερεύνηση. Το δεύτερο δημιουργεί τις προϋποθέσεις να επεκταθεί η σκέψη πέρα από τον πυρήνα των τυπικών ιστορικών γνώσεων.[9] Αυτή η σύνθεση επιστημονικότητας και καλλιτεχνικότητας αποβαίνει γόνιμη και συμβατή, μόνον όταν επιτελείται οριοθετημένα, με σαφή γνώση της στοχοθεσίας της εκάστοτε δημιουργικής βιωματικής παρέμβασης και με αίσθημα ευθύνης απέναντι στα ιστορικά πεπραγμένα. Ο εμψυχωτής του θεάτρου οφείλει να έχει κατά νου και να διαχωρίζει τη μυθοπλαστική συνθήκη από το επιβεβαιωμένο ιστορικό γεγονός. Πρέπει να εισάγει αιτιολογημένα την πρώτη στη διαδικασία ιστορικής διερεύνησης, βασισμένος στην κρίση του, και να καλλιεργεί συστηματικά μία στάση αμφισβήτησης, προκειμένου να αντισταθμίζει τον κίνδυνο αυθαιρεσίας που μπορεί να εμφιλοχωρήσει κατά την αυθόρμητη καλλιτεχνική έκφραση. Υπό αυτούς τους όρους, το μαθησιακό αντίκρισμα της δημιουργικής προσέγγισης διαμέσου του θεάτρου στην ιστορική διερεύνηση είναι πολύ υψηλό. Η αναγωγή στις ιστορικές πηγές έχει υψηλή πληροφοριακή αξία και διασφαλίζει την εγκυρότητα. Ωστόσο, η προσθήκη της δημιουργικής συνθήκης [έτσι όπως παρακάτω θα επεξηγηθεί με τη συνδρομή των τεχνικών της διερευνητικής δραματοποίησης] πολλαπλασιάζει την αντιληπτική οπτική γωνία περί των γεγονότων,[10] ευαισθητοποιεί ως προς τα ψυχικά γεγονότα των ιστορικών προσώπων,[11] αντιμάχεται την τάση για εσπευσμένες γενικεύσεις, που έτσι κι αλλιώς συνιστούν από μόνες τους λογικές πλάνες, αποκαθιστά τη συνολική εικόνα των ιστορικών περιστάσεων οδηγώντας προς μία πληρέστερη αποτίμησή τους και αμβλύνοντας τον κίνδυνο της αποσπασματικότητας ή της μεροληψίας.

Οι δεξιότητες της ιστορικής σκέψης

Η ιστορικού τύπου σκέψη περιλαμβάνει ένα σύνολο δεξιοτήτων σύνθετων και απαιτητικών για τα παιδιά με κοινωνικές προεκτάσεις.[12] Μάλιστα, όσο πιο δημιουργικά προσεγγίζεται η ιστορική γνώση, τόσο περισσότερο ανέρχεται ο βαθμός πολυπλοκότητας των αξιοποιούμενων δεξιοτήτων. Συνοπτικά, σύμφωνα με τους μελετητές,[13] οι δεξιότητες αυτές είναι οι ακόλουθες:

Αλλαγή: Η έννοια της αλλαγής ως δεξιότητα της ιστορικής σκέψης αναφέρεται στη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται κανείς τη μετάβαση μέσα στον ρου του χρόνου από την ακμή στην παρακμή, καθώς επίσης την έννοια της στασιμότητας και της συνέχειας. Λαμβάνοντας υπόψη τον ρυθμό και τον τρόπο αλλαγής των γεγονότων μέσα στον ιστορικό χρόνο, ο μελετητής της ιστορίας μαθαίνει να γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ των δρώντων προσώπων του παρελθόντος και του αναγνώστη και ερμηνευτή του παρόντος.

Πλαίσιο: Ο μελετητής της Ιστορίας προσεγγίζει τη γνώση μέσα από το υλικό που του παρέχει η ίδια η εποχή που μελετά, δηλαδή μαρτυρίες και πηγές. Επιπλέον, ο ίδιος ενεργά δημιουργεί πλαίσια μελέτης της ιστορικής γνώσης, θέτοντας ερωτήματα και μετατοπίζοντας την εστίαση της έρευνας. Εντάσσει τα γεγονότα, τις ενέργειες και τα λόγια των ιστορικών προσώπων σε ένα περιβάλλον ειδικής συνθήκης, ισχύουσας την εκάστοτε δεδομένη εποχή, ενώ φροντίζει να πραγματοποιεί αντιπαραβολές μεταξύ εποχών, μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος.

---

[9] Ansurie Pillay – Johan Wassermann, «History Education through Drama - A Preliminary Investigation», *Yesterday and Today Special Edition*, 2006.

[10] Joanne Kilgour Dowdy – Sarah Kaplan, *Teaching Drama in the Classroom. A Toolbox for Teachers*, Sense Publishers 2011.

[11] Δήμητρα Πατρωνίδου – Ζαχαρούλα Χαρπαντίδου, «Η Συμβολή της Ενσυναίσθησης στην Ιστορική Κατανόηση», *Επιστημονικό Εκπαιδευτικό Περιοδικό «Εκπαιδευτικός Κύκλος»*, τ. 3, 3 (2015).

[12] Χαράλαμπος Κουργιαντάκης, «Ιστορική σκέψη, κριτική σκέψη, λογική κατανόηση στη σχολική Ιστορία», *2ο Εκπαιδευτικό Συνέδριο «Γλώσσα, Σκέψη και Πράξη στην Εκπαίδευση»*, Ιωάννινα 2007. http://ipeir.pde.sch.gr/educonf/2/kenotomes_drasis.html [4/10/2022].

[13] Thomas Andrews – Flannery Burke, «What does it mean to think historically?» *Historical Perspectives Magazine*, τ. 45, 1 (January 2007)· Tim Lacy, «Historical Thinking as 12 Cs: A Mnemonic», *Thinking Through History* 10 (June 2016), https://thinkingthroughhistory.wordpress.com/2016/06/10/historical-thinking-as-12-cs/) [20/6/2022].

Αιτιότητα: Η αναζήτηση του λόγου για τον οποίο συμβαίνουν τα γεγονότα είναι μία πολύ βασική δεξιότητα της ιστορικής σκέψης. Συγκεκριμένα, ο μελετητής της Ιστορίας επιδιώκει την εύρεση πολλαπλών αιτιών για ένα ιστορικό γεγονός προχωρώντας στον συσχετισμό τους με τις συνέπειες. Ο εντοπισμός των αιτιών περιλαμβάνει τη στάθμιση των πηγών και των μαρτυριών που λειτουργούν ως αποδεικτικό υλικό, εμπλέκοντας εμμέσως ως επικουρική τη δεξιότητα της διάκρισης.

Ενδεχομενικότητα: Στην διερεύνηση των γεγονότων της Ιστορίας είναι απαραίτητη η εξέταση των συγκυριών και των συμπτωματικών γεγονότων. Ο μελετητής πρέπει να μπορεί να κάνει φανταστικές υποθέσεις και να διατυπώνει πιθανά σενάρια συνδέοντάς τα με αντίστοιχα αποτελέσματα. Με αφορμή το συμπτωματικό στοιχείο εκκινεί για μία συστηματική διερεύνηση αφενός μεν των παραγόντων από τους οποίους εξαρτήθηκε η διαμόρφωση του παρελθόντος, αφετέρου δε των ενδεχομένων και των τρόπων με τους οποίους αυτά θα μπορούσαν να διαμορφώσουν το μέλλον.

Πολυπλοκότητα: Η ανθρώπινη κατάσταση είναι σύνθετη ακριβώς επειδή είναι σύνθετος ο ψυχισμός, η σκέψη και συνακόλουθα η συμπεριφορά του ανθρώπου. Έργο του μελετητή της Ιστορίας είναι να αποδίδει νόημα στα γεγονότα και να επιδίδεται σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις, με σκοπό την άμβλυνση της πολυπλοκότητας. Από αυτή την προσδοκία απορρέει η διανοητική δεξιότητα της διάκρισης, αυτή τη φορά με σκοπό τη διαφοροποίηση του ρεαλιστικού από το μυθοποιημένο, της τάσης για ρομαντική νοσταλγία του παρελθόντος και μονόπλευρη απόδοση ενδοξότητας σε αυτό από την πρόθεση για αναγνώριση και των μελανών σημείων του.

Ανταγωνισμός: Η ιστορική γνώση συνιστά μία διαπάλη μεταξύ ανταγωνιστικών αφηγήσεων. Αυτές οι ανταγωνιστικές οπτικές γωνίες διαμορφώνονται, μεταξύ άλλων, ανάλογα με τις πηγές αναφοράς στις οποίες αποφασίζει να εστιάσει ο μελετητής, από τον τρόπο που τις αντιλαμβάνεται και τις ερμηνεύει, από το αξιακό του σύστημα και τις βαθύτερες πεποιθήσεις και από τη συναισθηματική εμπλοκή του σε ένα θέμα. Στη διαμόρφωση του αφηγήματος παίζει, επίσης, σημαντικό ρόλο η επιρροή συλλογικοτήτων, όπως είναι η φυλή, το έθνος, η κοινωνική τάξη, το θρησκευτικό δόγμα, που πλαισιώνουν τη σκέψη και τη στάση που τηρείται ως προς τα ιστορικά γεγονότα και προκαθορίζουν την εκδοχή με την οποία αποδίδεται η ερμηνεία τους.

Χρονολόγηση: Πρόκειται για μία δεξιότητα «τακτοποίησης» της σειράς των γεγονότων μέσα στον ρου του χρόνου που διευκολύνει τον μελετητή να συσχετίζει, να συνδέει και να αντιπαραβάλλει μεταξύ τους συμβάντα τόσο του παρελθόντος όσο και του παρόντος, καθώς και να διατυπώνει κρίσεις σχετικά με το μέλλον, βραχυπρόθεσμα αλλά και μακροπρόθεσμα.

Πηγές αναφοράς: Με αφορμή το σύνολο των καταγεγραμμένων μαρτυριών, καθώς επίσης τις ενδείξεις και τα τεκμήρια που προκύπτουν μέσα από γραπτά κείμενα, ο ιστορικός μελετητής καλείται να εστιάσει και να επιλέξει ορισμένα με απώτερο σκοπό την ανάπτυξη κριτικής στάσης σχετικά με τα γεγονότα και τη διαμόρφωση θέσης ως προς αυτά. Ο τρόπος που θα χειριστεί τις πηγές αναφοράς πρέπει να είναι τέτοιος, ώστε να διασφαλίζεται η αυθεντικότητα, η έγκυρη τεκμηρίωση, ο έλεγχος αξιοπιστίας τους.

Εικασία: Τα ιστορικά γεγονότα προσεγγίζονται και μέσω της δεξιότητας της υπόθεσης. Εκκινώντας από τις πηγές αναφοράς, ο μελετητής επιχειρεί πιθανολογικού τύπου εξηγήσεις. Τούτο διευρύνει το πεδίο κατανόησης, συστήνοντας νέους τρόπους ερμηνείας των γεγονότων, αφού η εύρεση πιθανοτήτων μέσα από τη διατύπωση υποθέσεων πολλαπλασιάζει τους τρόπους που ένα θέμα γίνεται αντιληπτό.

Χαρακτήρες - Ηθική στάση περί του βίου: Ο ανθρώπινος παράγοντας είναι βασικό στοιχείο μελέτης στην Ιστορία. Και τούτο γιατί η ανθρώπινη φύση, ο τύπος προσωπικότητας κάθε ανθρώπου διαμορφώνει τις εσωτερικές προϋποθέσεις που με τη σειρά τους διαμορφώνουν τη δράση και τις πράξεις των προσώπων. Τα ιστορικά πρόσωπα είναι άτομα και άρα φορείς ενός συστήματος πεποιθήσεων, ψυχολογικών κινήτρων και προθέσεων με ανάλογη πραξιακή λογική, η οποία μέσα στον χρόνο μετουσιώνεται σε κοινωνική δράση, πολιτική στάση, εν τέλει σε Ιστορία. Η μελέτη των ιστορικών γεγονότων αντλεί αποδεικτικό υλικό από τη βιογραφία των προσώπων, προκειμένου να προχωρήσει στην αποτίμηση της δράσης τους σκιαγραφώντας το αξιακό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα

ενταχθεί η εκτίμηση των πράξεών τους. Κυρίως, εκείνο που απορρέει από τη μελέτη της βιογραφίας και του χαρακτήρα των ιστορικών προσώπων είναι διαπιστώσεις περί της ηθικής στάσης που τήρησαν κατά τον χειρισμό ή τη συμμετοχή τους σε ιστορικά γεγονότα.

Ενσυναίσθηση: Η δεξιότητα αυτή θα μπορούσε να αποτελεί το φυσικό επακόλουθο των δύο προηγούμενων. Γιατί τόσο οι χαρακτήρες των ιστορικών προσώπων όσο και η ηθική στάση που τηρούν συνιστούν το πληροφοριακό πεδίο για την ενσυναισθητική τους προσέγγιση, εφόσον βέβαια ο μελετητής της Ιστορίας αποδίδει αξία στον ρόλο της ιστορικής ενσυναίσθησης. Αποτέλεσμα αυτού είναι όχι μόνο η ενημερότητα του τι έγινε, από ποιον και πότε,[14] αλλά γιατί έγινε αυτό που έγινε, με ποιον τρόπο έγινε, με ποια σκοπιμότητα, στοιχεία που συνδέονται με την ψυχοσυναισθηματική πλευρά των ιστορικών προσώπων και το πεδίο των πεποιθήσεων και των αξιών τους.

Οι δεξιότητες που απορρέουν από τα παραπάνω εμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό στις δύο μεγάλες υποομάδες δεξιοτήτων, αυτές της κριτικής και της δημιουργικής σκέψης. Εξετάζοντας τις επιμέρους δεξιότητες που προαναφέρθηκαν, η προσέγγιση της ιστορικής γνώσης προϋποθέτει σκέψη κριτικού αλλά και δημιουργικού προσανατολισμού. Έτσι, η ιστορική σκέψη περιλαμβάνει και προϋποθέτει:

α) κριτικές δεξιότητες, όπως η ανάλυση (των ενδεχόμενων, των πηγών αναφοράς, των αιτιών, της πολυπλοκότητας με σκοπό την άμβλυνσή της και της αποκωδικοποίησής της), η ερμηνεία (των χαρακτήρων και των πράξεών τους, των αλλαγών που επισυμβαίνουν), η αξιολογική αποτίμηση (του πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται μία προσέγγιση, των ανταγωνιστικών αφηγημάτων που διεκδικούν την εγκυρότητα), το συμπέρασμα (ύστερα από κάθε εικασία),

αλλά και

β) δημιουργικές δεξιότητες, όπως η επίλυση προβλήματος μέσω αποδόμησης της πληροφορίας (πολυπλοκότητα), η εναλλακτική θέαση των γεγονότων και η παραγωγή περαιτέρω, ασυνήθιστων ιδεών (εικασία) και ο αναστοχασμός (όπως, για παράδειγμα, για το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται μία ερμηνευτική προσέγγιση).

Διερευνητική δραματοποίηση και ιστορική σκέψη: Αντιστοιχίες

Η διερευνητική δραματοποίηση περιλαμβάνει ένα σύνολο θεατρικών τεχνικών που απαντούν στα ζητούμενα της ιστορικής σκέψης. Η ένθεση τέτοιων τεχνικών στην αναζήτηση της ιστορικής γνώσης εντός εκπαιδευτικής διαδικασίας επιτρέπει με έναν τρόπο δημιουργικό την ανάδειξη μιας σκέψης που πραγματοποιεί τομές σε βάθος,[15] επεξεργασμένης στη λεπτομέρεια. Η ιδιαίτερη αυτή δυνατότητα που προσφέρει το θεατρικό στοιχείο έγκειται στην αξιοποίηση της σωματικότητας (εκφραστική κίνηση), του συγκινησιακού στοιχείου καθώς και της αισθητικής αποτύπωσης του κόσμου των αφηρημένων εννοιών, οι οποίες καθίστανται αισθητηριακή εμπειρία και βίωμα. Επιπλέον, ο λόγος κατά τη θεατρική εμπειρία αλλάζει ύφος και λειτουργία. Αποκτά έναν πιο άμεσο, πιο εκφραστικό και ποιητικό χαρακτήρα, τηρώντας απόσταση από την επιστημονικότητα, την αναλυτική διάθεση και τη συστηματικότητα της ιστορικής σκέψης. Εξετάζοντας τις δυνατότητες που προσφέρει η διερευνητική δραματοποίηση με τις τεχνικές της,[16] διαπιστώνονται τα ακόλουθα:

Εικόνες από τη ζωή του χαρακτήρα: Στην τεχνική αυτή συμπυκνώνεται σε παγωμένες εικόνες ή με σύντομους αυτοσχεδιασμούς η ζωή ενός χαρακτήρα που μπορεί –κατά μία εκδοχή της– να αποδίδεται σε τρεις φάσεις: μία παρελθοντική, μία παροντική και μία μελλοντική. Οι συμμετέχοντες (δρώντα πρόσωπα και θεατές) έχουν τη δυνατότητα να ασκηθούν στη χρονολόγηση, στη χρονική

[14] Katerina Kosti, Alkistis Kondoyianni, Asterios Tsiaras, «Fostering Historical Empathy through Drama-in-Education: A Pilot Study on Secondary School Students in Greece», *Drama Research: International Journal of Drama in Education* 6, 1 (April 2015).

[15] Paul Goalen, «The drama of History», *The International Journal of historical Learning, Teaching and Research* 1 (June 2001).

[16] Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, Αθήνα 2010.

ταξινόμηση δηλαδή των γεγονότων και στην άτυπη κατάρτιση «εποχών» μελέτης του χαρακτήρα. Ακόμη, καθίσταται ορατή και απτή η αλλαγή, ο τρόπος που βιώνει τη μεταβολή ο χαρακτήρας, τη μετάβαση από τη μία περίσταση στην άλλη και την αντίστοιχη ψυχοδιανοητική κατάσταση. Εδώ εμπλέκεται και η αιτιότητα, η απόπειρα να εντοπιστούν οι λόγοι για τους οποίους ο χαρακτήρας - ιστορικό πρόσωπο που πρωταγωνιστεί σε ένα γεγονός έδρασε όπως έδρασε και προκάλεσε τα αποτελέσματα που προκάλεσε.

Ανίχνευση σκέψης και Καρέκλα των αποκαλύψεων: Το ζωντάνεμα και η εξωτερίκευση της σκέψης των χαρακτήρων - ιστορικών προσώπων με αφορμή τη θεατρική συνθήκη και τη διατύπωση διερευνητικών ερωτήσεων δίνει άμεση πρόσβαση στα συναισθήματα και την ψυχολογική βάση των πράξεών τους. Επομένως, συνδέεται ευθέως με τον χαρακτήρα και τη διερεύνηση της ηθικής του στάσης απέναντι στα γεγονότα. Επίσης, δίνει την ευκαιρία στους συμμετέχοντες για ενσυναισθητική κατανόηση εφόσον, εκτός από τον δημόσιο λόγο, που μπορεί να εκφέρεται από ένα πρόσωπο –και που στην Ιστορία ενδέχεται να είναι καταγεγραμμένος ως πηγή αναφοράς και μαρτυρία–, αποκαλύπτει και τον ενδιάθετο λόγο, τις βαθύτερες σκέψεις, προθέσεις, κίνητρα, κοσμοθεωρίες του. Ο μελετητής εκτίθεται στην αλήθεια και στο δίκιο του «άλλου», διευρύνοντας την αντίληψή του για την ιστορική αλήθεια. Όχι μόνο αυτό, αλλά συνδέεται με την έννοια της εικασίας, αφού η ίδια η αποκάλυψη της σκέψης συνιστά μια απόπειρα εύρεσης ενός πιθανού σεναρίου περί του τι μπορεί να έγινε αντικείμενο σκέψης και να ειπώθηκε με αφορμή ένα ιστορικό γεγονός.

Γραφή σε ρόλο: Η υπόδυση ρόλων μέσα στο πλαίσιο μιας φανταστικής συνθήκης, μπορεί να οδηγήσει στο περαιτέρω αίτημα επικοινωνίας και έκφρασης[17] και μέσω της γραφής. Υπό την προϋπόθεση ότι είναι σαφές στους συμμετέχοντες πως πρόκειται για μυθοπλαστική συνθήκη, η γραφή, που εντάσσεται στη διερεύνηση της ιστορικής γνώσης, έρχεται να υπηρετήσει την περαιτέρω ευαισθητοποίηση για το θέμα που εξετάζεται κάθε φορά. Αυτή η ευαισθητοποίηση προκύπτει από το ότι οι συμμετέχοντες μπαίνουν στη θέση του άλλου και υποθέτουν τι μπορεί να αισθανόταν ή να σκεφτόταν όταν δρούσε και ποιοι εσωτερικοί, ψυχοσυναισθηματικοί παράγοντες μπορεί να τον επηρέασαν στη λήψη των αποφάσεών του. Αυτή η λειτουργία της γραφής σε ρόλο συνδέεται τόσο με την εικασία όσο και με την ιστορική ενσυναίσθηση. Επιπλέον, όμως, σχετίζεται στενά και με την πολυπλοκότητα, καθώς η απόπειρα μέσω της γραφής για νοηματοδοτήσεις στα ιστορικά πρόσωπα και τις πράξεις τους αντλώντας από προσωπικό, βιωματικό υλικό αποτελεί και απόπειρα ερμηνείας τους.

Συλλογικός χαρακτήρας: Η τεχνική αυτή ανατέμνει σε βάθος ένα πρόσωπο - ρόλο προσδίδοντας εύρος αντίληψης για τον χαρακτήρα του. Η πολλαπλή απόδοση των εκδοχών της σκέψης και των συναισθημάτων του, της ιδεολογικής τοποθέτησής του και της ψυχικής του κατάστασης διανοίγει ευρύ πεδίο κατανόησης και συνειδητοποίησης, εν τέλει, της ηθικής του στάσης σχετικά με ένα θέμα. Φέρνει, ακόμη, τον ιστορικό μελετητή σε επαφή με την έννοια του πλαισίου εντός του οποίου τοποθετείται κάθε δράση ή απόφαση, υπενθυμίζοντας ότι δεν υπάρχει μόνο το πλαίσιο της εποχής, όπου μπορεί να ενταχθεί η κατανόηση, αλλά και της περίστασης κατά την οποία ένα ιστορικό πρόσωπο μπορεί να τελεί υπό συγκεκριμένη διανοητική, ψυχική και κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Ακόμη, η ανάδειξη πολλαπλών φωνών μέσα από το ίδιο πρόσωπο παραπέμπει και στην πολυπλοκότητα ενός ατόμου, οι πολλαπλές φωνές του οποίου, συνθέτουν την τελική, ενιαία στάση του απέναντι στα πράγματα και αποτελούν τις αντιθετικές όψεις του εαυτού του, που τον ωθούν σε διαφορετικές πράξεις..

Οπτικές γωνίες: Η τεχνική αυτή προσφέρεται στον μέγιστο βαθμό για να βιώσει ο ιστορικός μελετητής την έννοια του ανταγωνισμού. Η αποτύπωση των πολλαπλών όψεων της πραγματικότητας, όταν αυτές δεν είναι παραπλήσιες αλλά αντικρουόμενες, αναδεικνύουν τα αντιτιθέμενα αφηγήματα ιστορικών προσώπων ή ομάδων, προσφέροντας πιο εναργή κατανόηση των πράξεών τους. Η θεατρική απόδοση οπτικών γωνιών πάνω σε ένα ιστορικό ζήτημα συνεισφέρει σε μια βαθύτερη συνειδητοποίηση και συνιστά συστηματική μελέτη πάνω στο ζήτημα της υποκειμενικότητας, της

[17] Rosie Turner-Bisset, *Creative Teaching: History in the Primary Classroom*, Routledge 2005.

προθετικότητας, των ιδιοτελών κινήτρων και των σκοπιμοτήτων του ανθρώπου, προκειμένου να ορίσει την ιστορική του μοίρα.

Συνέντευξη: Η τεχνική αυτή δίνει απευθείας τη δυνατότητα στον μελετητή της ιστορίας να εξοικειωθεί με τον χειρισμό των πηγών αναφοράς. Ο ομιλητής της συνέντευξης συνιστά ο ίδιος την πηγή της πληροφορίας, ενώ ο ερωτών καλείται να χειριστεί το πολύτιμο εργαλείο της ερώτησης κρίνοντας από το πληροφοριακό υλικό που εισπράττει. Η πλαισίωση της συνέντευξης από το δραματικό περιβάλλον επιτρέπει περισσότερη ελευθερία στη διατύπωση ερωτήσεων, που μπορεί να έχουν μεγάλο εύρος και να λειτουργούν ως μία επαρκής βάση εκκίνησης για βαθύτερη ιστορική έρευνα (σύνδεση και με την αιτιότητα)

Θέατρο Φόρουμ: Το υψηλό επίπεδο παρεμβατικότητας στη δράση εντός θεατρικής συνθήκης καθιστά αυτή την τεχνική άμεσα συμβατή με την ενδεχομενικότητα στην ιστορική σκέψη. Το δικαίωμα που δίνεται στους συμμετέχοντες για διακοπή της δράσης και εκτροπή της σε άλλη ερευνητική κατεύθυνση προσφέρει γόνιμο πεδίο για τη διερεύνηση άλλων ενδεχομένων. Η εξέταση άλλων πιθανοτήτων μέσα από υποθετικά σενάρια, οι δοκιμές πάνω στο τι θα μπορούσε να ειπωθεί και να γίνει σε αυτά, αποτελούν για τον ιστορικό μελετητή αφορμές εναλλακτικών θεάσεων του παρελθόντος αλλά και του παρόντος και του μέλλοντος.

Ο μανδύας του ειδικού: Η τεχνική αυτή είναι πιο περίπλοκη και περιεκτική πολλών δεξιοτήτων. Σε ένα πρώτο επίπεδο εξοικειώνει τον μελετητή της Ιστορίας με τη λεπτομερή διαχείριση των πηγών αναφοράς, μιας και από αυτές εκκινεί για να υποδυθεί τους ρόλους. Επιπλέον, ερευνά την ιστορική πραγματικότητα, προκειμένου να την αποδώσει θεατρικά, ενώ εξοικειώνεται και με την έννοια του πλαισίου εποχής, όπως επίσης και του κοινωνικού, οικονομικού, πολιτικού και ιδεολογικού πλαισίου εντός του οποίου δρα ο ρόλος που υποδύεται. Εκτός των προαναφερθέντων, η τεχνική αυτή συνδέεται με την αιτιότητα, με το ενδιαφέρον δηλαδή για εύρεση των λόγων που οδηγούν σε κάποια αποτελέσματα και τη βαθύτερη διερεύνησή τους σε σχέση με τα πρόσωπα και τις συνθήκες, τη χρονική συγκυρία και τις κοινωνικές ομάδες που ασκούν επιρροή για την έκβαση των ιστορικών γεγονότων.

Αναλογία: Στην τεχνική αυτή το αλληγορικό και το παραβολικό στοιχείο λειτουργούν ως ένα «περιβάλλον» που υποκαθιστά την πραγματικότητα. Συνήθως πρόκειται για μια πραγματικότητα σύνθετη, επομένως ως επιλογή συνδέεται με την πολυπλοκότητα στην Ιστορία. Οι παράλληλες και ανάλογες αποδόσεις των πραγματικών προσώπων με φανταστικά εξομαλύνουν τις δυσκολίες χειρισμού της ιστορικής πραγματικότητας και την καθιστούν προσβάσιμη στην κατανόηση, εφόσον ο μελετητής, μέσα από την αναλογία, προσεγγίζει τις έννοιες και τη γνώση παιγνιωδώς και πιο ανάλαφρα, μέσω εναλλακτικών σεναρίων. Στη συσχετιστική συνθήκη που εδραιώνει η τεχνική αυτή τηρούνται οι αναλογίες του αρχικού σεναρίου – ιστορικού γεγονότος, έτσι ώστε εύκολα οι συμμετέχοντες να βιώνουν μια αίσθηση εποπτείας και των δύο παράλληλων ιστοριών, με απώτερο όφελος τη βαθύτερη κατανόηση του αμιγώς ιστορικού γεγονότος με τον μεγαλύτερο βαθμό δυσκολίας. Έτσι, λόγου χάρη, εάν ο μελετητής της Ιστορίας πρέπει να διερευνήσει το ζήτημα της εμφυλιακής κατάστασης των Ελλήνων, ειδικά με μικρότερης ηλικίας παιδιά, ένα σενάριο μέσα από το βασίλειο των ζώων θα ήταν πιο κατάλληλο. Να σημειωθεί ότι η τεχνική αυτή συνδέεται ακόμη με τους χαρακτήρες, τα συναισθήματα και την ηθική στάση που τηρούν τα δρώντα πρόσωπα απέναντι στα πράγματα, ενισχύοντας στους συμμετέχοντες τη διερευνητική στάση για την κατανόηση των κινήτρων τους και των αιτιών που τα ωθούν στη δράση (αιτιότητα).

Τελετουργία: Η ιδιαίτερη αυτή τεχνική με το αυστηρό τυπικό της και την υψηλή σε σημειολογία αισθητική αποτύπωση των δρωμένων εισάγει τον μελετητή της Ιστορίας σε ένα περιβάλλον με υψηλό συμβολισμό και πληροφοριακό περιεχόμενο. Λόγω του συγκεκριμένου χαρακτήρα της, που δεν περιλαμβάνει τον αυτοσχεδιαστικό παράγοντα και την ελεύθερη, κατά βούληση ροή των δρωμένων, συμπυκνώνει τη σημασία των πράξεων και νοηματοδοτεί με «ευανάγνωστο» τρόπο όσα δηλώνονται πίσω από τις πράξεις. Ο μελετητής της Ιστορίας εκτίθεται σε ένα θέαμα απεικόνισης ιδεών και αξιών με ισχυρό πληροφοριακό αποτύπωμα, αναφορικά κυρίως με το πλαίσιο της επο-

χής ή της κατάστασης, την οποία εξετάζει. Προχωρεί σε αξιακές αποτιμήσεις των πράξεων και της ηθικής στάσης που τηρείται απέναντι σε αυτές από τα δρώντα πρόσωπα πάντα συσχετιστικά με τις πηγές, διαμορφώνοντας από το ειδικό προς το γενικό ευρύτερη εικόνα της εποχής, της ιστορικής περίστασης και των συμβολισμών της.

Τεχνική Διερευνητικής Δραματοποίησης	*Δεξιότητα Ιστορικής Σκέψης*
Εικόνες από τη ζωή του χαρακτήρα	Χρονολόγηση – Αλλαγή – Αιτιότητα – Χαρακτήρες
Ανίχνευση σκέψης Καρέκλα των αποκαλύψεων	Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου – Ενσυναίσθηση – Εικασία
Γραφή σε ρόλο	Εικασία – Ενσυναίσθηση – Πολυπλοκότητα
Συλλογικός χαρακτήρας	Πλαίσιο – Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου – Πολυπλοκότητα
Οπτικές γωνίες	Ανταγωνισμός
Συνέντευξη	Πηγές αναφοράς – Αιτιότητα
Θέατρο Φόρουμ	Ενδεχομενικότητα – Εικασία
Μανδύας του ειδικού	Πηγές αναφοράς – Πλαίσιο – Χρονολόγηση – Αιτιότητα
Αναλογία	Πολυπλοκότητα – Χαρακτήρες και ηθική στάση του περί του βίου – Αιτιότητα
Τελετουργία	Πλαίσιο – Πηγές αναφοράς – Χρονολόγηση – Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου

Παρά το ότι δεν συνιστά τεχνική της διερευνητικής δραματοποίησης, σημειώνεται στο σημείο αυτό το στοιχείο της τροπικότητας, το οποίο αναδεικνύεται έντονο και εξαιρετικά αξιοποιήσιμο στην προσέγγιση της ιστορικής γνώσης. Κατά τη θεατρική αποτύπωση της Ιστορίας αναπτύσσεται μία διττή «ρητορική», της εικόνας και του λόγου. Αυτή η «ρητορική» είναι φορέας ιδεολογικού και συγκινησιακού φορτίου που απορρέει από το ύφος των δρώντων προσώπων εντός θεατρικής συνθήκης. Η προσεκτική παρατήρηση αυτής της υποδηλούμενης «ρητορικής» στους ρόλους ασκεί τον μελετητή της Ιστορίας στη διάκριση των κινήτρων, των προθέσεων, των ιδεολογικών προσανατολισμών, των συναισθηματικών διαθέσεων και των ηθικών στάσεων των ιστορικών προσώπων. Αποτελεί, δε, κοινό παρονομαστή όλων των τεχνικών, καθώς αυτή η υφολογικού τύπου ενημερότητα διατρέχει και τους αυτοσχεδιασμούς και τις τελετουργίες και τον λόγο και την κίνηση. Στη θεατρική απόδοση ενός ιστορικού γεγονότος η αισθητική αποτύπωση, η αισθητική τόσο του λόγου όσο και της κίνησης μετατοπίζουν την εστίαση του νοήματος στα στοιχεία που τονίζονται ως κυρίαρχα και προσκαλούν σε αποκωδικοποίησή του. Αυτή η διευρυμένη και διάχυτη τροπικότητα του λέγειν και του φέρεσθαι εντός θεατρικής συνθήκης εκλεπτύνει ακόμα περισσότερο την ιστορική σκέψη, καθώς καθοδηγεί τον μελετητή στη λεπτομέρεια των πράξεων των προσώπων.

Ελληνική Επανάσταση: Μία διδακτική πρόταση

Παρατίθεται το ακόλουθο κειμενικό απόσπασμα από το διδακτικό εγχειρίδιο της Ιστορίας της Έκτης με θέμα την παράδοση της αρχιστρατηγίας από τον Μάρκο Μπότσαρη.

> «...Οι Έλληνες οπλαρχηγοί ήταν διχασμένοι μεταξύ τους για την αρχιστρατηγία. Μπροστά στον κίνδυνο που τους απειλούσε, ο Μπότσαρης κάλεσε τους οπλαρχηγούς να συμφιλιωθούν και ενωμένοι ν' απωθήσουν τους Τούρκους. Δίνοντας ο ίδιος το παράδειγμα, έσκισε το δίπλωμα της στρατηγίας του...»

Βάσει αυτού θα αναπτυχθεί ένα παράδειγμα εφαρμογής τεχνικών της διερευνητικής δραματοποίησης που προτυποποιεί τον ισχυρισμό του άρθρου ότι υπάρχουν αντιστοιχίες μεταξύ αυτών και των δεξιοτήτων της ιστορικής σκέψης. Ως προς το παραπάνω σενάριο, θα μπορούσε να γίνει με βάση το παραδοσιακό μοντέλο μία προσέγγιση της ιστορικής γνώσης που να στηρίζεται στις εντελώς βασικές δεξιότητες. Η παραδοσιακή προσέγγιση, επομένως, θα θεμελιωνόταν στην εύρεση των προσώπων που συμμετέχουν στο υπό εξέταση γεγονός (ο Μπότσαρης και ποιοι άλλοι;), του τόπου (πού) και του χρόνου που το γεγονός συνέβη (πότε;), στο τι ακριβώς συνέβη και στο γιατί συνέβη. Αυτά τα ζητούμενα συνιστούν μία βασική, πρωταρχική διερεύνηση της ιστορικής γνώσης, η οποία ενεργοποιεί δεξιότητες που υπάγονται στην κατώτερη διαστρωμάτωση της ταξινομίας του Bloom, όπως λόγου χάρη η ανάκληση από τη μνήμη μιας πληροφορίας ή η κατανόηση σε ένα πρώτο βασικό επίπεδο.

Με την εισαγωγή των τεχνικών της διερευνητικής δραματοποίησης στη διαδικασία προσέγγισης της ιστορικής γνώσης πραγματοποιείται μετάβαση στον δημιουργικό τρόπο απόκτησης της γνώσης. Το γεγονός της παράδοσης της αρχιστρατηγίας από τον Μπότσαρη μπορεί να μελετηθεί σε εύρος και σε βάθος, εάν η διερεύνηση επεκταθεί στις ιδιαίτερες περιστάσεις που τον οδήγησαν στη λήψη της συγκεκριμένης απόφασης. Πιο συγκεκριμένα, για να πραγματοποιηθούν τομές στην ιστορική μαθητεία σχετικά με το ερευνώμενο θέμα, θα μπορούσαν να ενταχθούν οι παρακάτω τεχνικές της διερευνητικής δραματοποίησης:

Δημιουργική Παρέμβαση	Τεχνική Διερευνητικής Δραματοποίησης	Δεξιότητα Ιστορικής Σκέψης	Περιγραφή δράσεων
Τομή 1η	Αυτοσχεδιασμός	Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου - Αιτιότητα - Εικασία	Η ομάδα των παιδιών ζωντανεύει τη στιγμή της παράδοσης της αρχιστρατηγίας και αυτοσχεδιάζει πώς ακριβώς φαντάζεται ότι φέρθηκε ο Μπότσαρης, πώς αντέδρασαν μεμονωμένα πρόσωπα, τι επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα ακούστηκαν, σε ποια ψυχική κατάσταση βρισκόταν ο ήρωας.

Τομή 2η	Τελετουργία	Πηγές – Πλαίσιο εποχής – Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου	Αποδοχή αξιώματος - Απάρνηση αξιώματος → με βάση αυτό το δίπολο αναπτύσσεται ο ενδιάμεσος χώρος νοημάτων, συμβολισμών, αξιακών υποδηλώσεων με στυλιζαρισμένη εικονοποιία, τυποποιημένο χειρονομιακό ρεπερτόριο και συμπυκνωμένο λόγο. Η συγκινησιακή διέγερση ενισχύει τον αποσυμβολισμό των πράξεων και την αποκωδικοποίηση των κεκρυμμένων και «μεταμφιεσμένων» μηνυμάτων.
Τομή 3η	Συνέντευξη και Γραφή σε ρόλο (ημερολογιακή ή εξομολογητική γραφή του ήρωα)	Χαρακτήρας και ηθική στάση περί του βίου – Ενσυναίσθηση	Ο ήρωας απαντά σε ερωτήματα που του θέτει ένας δημοσιογράφος ή κάποιος ενδιαφερόμενος σχετικά με την απόφαση που έλαβε. Αποκαλύπτει το βαθύτερο σκεπτικό του, τους ενδόμυχους προβληματισμούς του και τα συναισθήματά του για όσα προηγήθηκαν πριν την απόφαση αυτή, αλλά και για όσα μπορεί να ακολουθούσαν, εάν δεν λάμβανε αυτή την απόφαση / Στην εκδοχή της γραφής ο ήρωας καταθέτει τα παραπάνω γραπτά, με πιο αναλυτικό τρόπο και πιο προσωπικό ύφος.
Τομή 4η	Δάσκαλος σε ρόλο	Εικασία – Αιτιότητα – Χαρακτήρες – Πολυπλοκότητα	Μέσα σε ένα σκηνικό διαξιφισμών και διεκδικήσεων, λογικής και πάθους, ο εμψυχωτής επιλέγει ενεργό ρόλο ανάλογα με τον διδακτικό στόχο που θέτει. Υποκινεί, υποβοηθά, προσανατολίζει τη δράση, διευκολύνει την πρόταξη επιχειρημάτων, συναισθημάτων, αναδεικνύοντας τη δυναμική των σχέσεων και την προθετικότητα των προσώπων, καθώς και τον ιστορικό αντίκτυπο των επιλογών τους.
Τομή 5η	Συλλογικός χαρακτήρας	Πηγές αναφοράς – Πλαίσιο εποχής και πλαίσιο σκέψης – Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου – Ανταγωνισμός	Παράθεμα από λόγια του Μπότσαρη «Όποιος είναι άξιος παίρνει το δίπλωμα μεθαύριο μπροστά στον εχθρό» → δύο ομάδες - συλλογικοί χαρακτήρες παίρνουν θέση ως προς τα λόγια αυτά, η μία υπέρ και η άλλη κατά αυτών, έρχονται σε διαλεκτική αντιπαράθεση ξεδιπλώνοντας ποικίλες εκφάνσεις του ήρωα, με κοινό παρονομαστή τις αξίες που τον διέπουν σε κάθε περίπτωση.
Τομή 6η	Αναλογία	Αλλαγή – Χαρακτήρες και ηθική στάση περί του βίου – Ενσυναίσθηση – Εικασία – Ενδεχομενικότητα	Ο εμψυχωτής επινοεί μία άλλη παρόμοια συνθήκη κατά την οποία κάποιος παραχωρεί ένα του προνόμιο για το κοινό καλό → διάλογοι που διερευνούν και αναδεικνύουν τα κίνητρα, το διακύβευμα, τις προθέσεις, τις πιθανές εκβάσεις.

Με το πέρας της εφαρμογής των προτεινόμενων τομών κατά την προσέγγιση του συγκεκριμένου ιστορικού θέματος, οι μαθητές δεν εμπλουτίζουν μόνο την ιστορική γνώση τους ως προς το περιεχόμενο, αλλά έχουν εντρυφήσει σε βάθος σχετικά με τους λόγους που μπορεί να υπαγόρευσαν στον Μπότσαρη τη λήψη της απόφασής του. Έχουν αποκτήσει ενσυναισθητική αντίληψη του τι μπορεί να σκέφτηκε και να ένιωσε ο Μπότσαρης πριν και μετά, κι ακόμη έχουν αποκτήσει εικόνα του πλαισίου που τον περιέβαλλε, τόσο του ανθρώπινου όσο και του κοινωνικού. Ειδικά ο κοινωνικός περίγυρος και η συγκυρία υποβάλλουν τα ήθη στη συμπεριφορά των ιστορικών προσώπων, στοιχεία που επιβεβαιώνουν την αναγκαιότητα να κατανοήσει ο μελετητής ότι τα ιστορικά γεγονότα διέπονται από πολυπλοκότητα και πολυπρισματικότητα.

Οφέλη από την ένταξη της διερευνητικής δραματοποίησης στον ιστορικό γραμματισμό

Ο εμπλουτισμός της ιστορικής μαθητείας με τεχνικές της διερευνητικής δραματοποίησης συνεπάγεται μια σειρά από σημαντικά οφέλη:

- Με την προσθήκη των αισθήσεων και της κίνησης η ιστορική σκέψη ενδυναμώνεται μέσω της αισθητικής μάθησης, καθώς η κατανόηση καθίσταται βαθύτερη και πολυεπίπεδη. Μέσω της βιωματικής θεατρικής προσέγγισης υιοθετούνται «κινήσεις» από τον θεατρικό χώρο και μεταφέρονται στην καθημερινότητα ως «κινήσεις» της σκέψης. Τέτοιες κινήσεις που ξεκινούν ως σωματική έκφραση στον «θεατρικό χώρο» και ύστερα «εκτελούνται νοερά» είναι, λόγου χάρη, η προσέγγιση και η αποστασιοποίηση, η φυγόκεντρος κίνηση και η κατευθυνόμενη προς το κέντρο κ.ά., που σηματοδοτούν αντιστοίχως και «κινήσεις» της σκέψης.

– Με τη συμπερίληψη της βιωματικής θεατρικής δραστηριότητας, η ιστορική γνώση καθίσταται προσβάσιμη σε περισσότερους μαθησιακούς τύπους, όπως στον κιναισθητικό μαθητή, στον μαθητή με κυρίαρχη τη διαπροσωπική νοημοσύνη κ.λπ.

– Υπηρετείται στον μέγιστο βαθμό η ενσυναισθητική κατανόηση, εφόσον ο μελετητής της Ιστορίας αποκτά συγκινησιακή ενημερότητα μέσα από το ζωντάνεμα μίας ιστορικής περίστασης, με τα λόγια που ειπώθηκαν, τον τρόπο που ειπώθηκαν, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τις στάσεις που τηρήθηκαν κ.λπ.

– Υποστηρίζεται μία εργαστηριακού τύπου μαθητεία σε ανώτερες δεξιότητες, όπως η επιχειρηματολογία, η διαπραγμάτευση, η πειθώ, η διαχείριση συγκρούσεων,[18] η αλληλοπεριχώρηση, η λήψη αποφάσεων, πάντα μέσα στο προσχηματικό πλαίσιο υπόδυσης ρόλων.

– Καλλιεργείται η κρίσιμης σημασίας δεξιότητα της διάκρισης μέσω της αντιπαραβολής ιστορικού γεγονότος και φανταστικού σεναρίου, μία διάκριση μεταξύ μυθοπλαστικής συνθήκης και ρεαλισμού. Στο πλαίσιο της θεατρικής συνθήκης διασφαλίζεται η σιωπηρή συναίνεση του παιχνιδιού παράλληλα με την άσκηση ελέγχου, ούτως ώστε από τη μία πλευρά να εμπλουτίζεται ο τρόπος κατανόησης με μία παιγνιώδη βιωματικότητα και από την άλλη να μην καταστρατηγείται το αίτημα περί ιστορικής εγκυρότητας βάσει των πηγών.

Η θεατρική διερεύνηση της Ιστορίας προσφέρει πολλαπλάσια τη γνώση από το παρελθόν, την οποία μετουσιώνει σε μία συνθήκη δυνητικού παρόντος με βλέψεις προς το μέλλον. Αυτό το επιτυγχάνει υιοθετώντας τη συνθήκη του φανταστικού και του παιγνιώδους, που αμβλύνουν τον αυστηρό χαρακτήρα της συστηματικής διανοητικής διερεύνησης και τον στρέφουν σε έναν πιο δημιουργικό προσανατολισμό,[19] με απώτερο αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό, την εμβάθυνση αλλά και τα υψηλότερα επίπεδα εμπλοκής.

---

[18] Linda S. Levstik και Keith C. Barton, *Doing History. Investigating with Children in Elementary and Middle Schools*, Routledge 2015.

[19] Norman Jackson, «Creativity in History Teaching and Learning», *Perspectives on Creativity in Higher Education*, University of Portsmouth, Portsmouth 2005.

Η επιρροή που άσκησε το γαλλικό μυθιστόρημα του J.-J. Barthélemy στην αναβίωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και στη δημιουργία της *Χάρτας* του Ρήγα Βελεστινλή

Άννα Μαυρολέων
an.mavroleon@gmail.com

Abstract

In the eighteenth century, a French abbot, Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), wrote a novel entitled *Voyage of Young Anacharsis in Greece* which was first published in Paris, in 1788. His work was successfully spread throughout Europe, translated into many languages, and offered its readers an imaginary journey in time. In chapter nine, young Anacharsis is watching a performance of *Antigone*, a fact that advocated the trend the play imposed and made it prevail in the audience's preference, mainly in the preference of artists and scholars who encouraged the idea of its revival. Barthélemy enriched his book with maps and historical drawings which were included in the French edition and whose function was complementary and explanatory to the main text. It was this very book, which contributed to the popularity of *Antigone* and presented, through its maps, the «image» of ancient Greece, and was the one that inspired Rhigas Velestinlis to design his *Charta*, one of the reasons for his conviction and eventual death.

Ο 18ος αιώνας αποτελεί μια εποχή κατά την οποία το ρεύμα του Διαφωτισμού είχε επεκταθεί σε όλη την Ευρώπη, ως ένα πεδίο ιδεών το οποίο ενέπνευσε τα πολιτικά και κοινωνικά αιτήματα, αποτελώντας το ιδεολογικό υπόβαθρο που πυροδότησε την αναδιαμόρφωση του πολιτικού χάρτη και την ανατροπή των παλαιών καθεστώτων. Οι ιδιαίτερες αυτές συνθήκες οδήγησαν τους ευρωπαϊκούς λαούς στην αναζήτηση ιδεολογικού προσανατολισμού στις απαρχές της δημοκρατίας, που παρέπεμπε στη μελέτη της αρχαίας Ελλάδας και του πολιτισμού της. Το ευνοϊκό αυτό κλίμα ενίσχυσε η έκδοση του ιστορικού μυθιστορήματος του Γάλλου αρχαιολάτρη αββά Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), με τίτλο[1] *Το ταξίδι του νεαρού Ανάχαρσι στην Ελλάδα στα μέσα του 4ου προ Χριστού αιώνα*,[2] το οποίο εκδόθηκε πρώτη φορά στο Παρίσι το 1788. Ο Barthélemy υπήρξε αρχαιολόγος, νομισματολόγος και διευθυντής της βασιλικής νομισματικής συλλογής της Γαλλίας από το 1754.[3] Όπως φάνηκε, έγραψε με επιστημονική ακρίβεια αυτό το περιηγητικό ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο διαδόθηκε με επιτυχία σε όλη την Ευρώπη, ενίσχυσε το ενδιαφέρον για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, συνέβαλε στην ιδέα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος και πυροδότησε το ρεύμα φιλελληνισμού που φαίνεται ότι βρήκε έδαφος στις συνειδήσεις των Ευρωπαίων.[4] Οι ευρωπαϊκοί λαοί εκδήλωναν αισθήματα συμπάθειας προς τον ελληνισμό, σε πολλές περιπτώσεις σαν έκφραση «διαμαρτυρίας εναντίον του δεσποτισμού και της απολυταρχίας που καταδυνάστευε τους ίδιους»,[5] όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Κυριάκος Σιμόπουλος.

Ο Γάλλος συγγραφέας αφηγείται το ταξίδι του Ανάχαρση,[6] ενός νεαρού Σκύθη που ταξίδεψε στην αρχαία Ελλάδα, είδε τη ζωή της, συνάντησε μεγάλες προσωπικότητες, όπως τον Σόλωνα, και περιέγραψε περιοχές της αρχαιότητας. Ο Ηρόδοτος αναφέρεται στον Σκύθη φιλόσοφο Ανάχαρση, που περιηγήθηκε στην αρχαία Ελλάδα και, όταν επέστρεψε στην πατρίδα του, δολοφονήθηκε. Στον Ανάχαρση αναφέρονται επίσης τόσο ο Πλούταρχος όσο και ο Λουκιανός.[7] Νεότερη μνεία της μορφής του αποτέλεσε το μυθιστόρημα του Barthélemy. Το επτάτομο, στην αρχική του έκδοση, γαλλικό ιστορικό μυθιστόρημα συγκεντρώνει έναν μεγάλο πλούτο στοιχείων, με ιστορικές και γεωγραφικές καταγραφές. Ο Barthélemy ενίσχυσε το μυθιστόρημά του με χάρτες και ιστορικά σχεδιαγράμματα, τα οποία λειτουργούσαν συμπληρωματικά και επεξηγηματικά στο κυρίως κείμενο. Τα σχεδιαγράμματα παρέπεμπαν σε συγκεκριμένα χωρία του βιβλίου, με στόχο ο αναγνώστης να μπορεί να τοποθετεί τα γεγονότα στον χώρο της αρχαίας Ελλάδας, έτσι όπως τη χαρτογράφησε ο Γάλλος γεωγράφος Jean-Denis Barbié du Bocage, ειδικά για το μυθιστόρημα του Barthélemy. Το

---

[1] Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétrienne*, Abrégé de l'ouvrage original de l'abbé Barthélemy, à l'usage de la jeunesse / Avec la vie de l'auteur, par M. le duc de Nivernois. Londres Boosey et fils 1824. Βλ. *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne*, Paris 1843, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61716r/ [19/6/2022].

[2] Για τον J.-J. Barthélemy και το έργο του *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, βλ. τον πρόλογο της Άννας Ταμπάκη στον 4ο τόμο Ρήγα Βελεστινλή, *Άπαντα τα σωζόμενα, Ο Νέος Ανάχαρσις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2003.

[3] Μάλιστα επινόησε και ένα σύστημα ταξινόμησης της βασιλικής συλλογής νομισμάτων. Βλ. Βάσω Πέννα, «Τα νομίσματα της Χάρτας του Ρήγα», *Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Κοζάνη 18 Οκτωβρίου 1997-200 Χρόνια της Χάρτας του Ρήγα 1797-1997*, Χαρτογραφική Επιστημονική Εταιρία Ελλάδας, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 50-66.

[4] George Steiner, *Οι Αντιγόνες* (μετ. Βασίλης Μάστορης – Πάρις Μπουρλάκης), Καλέντης, Αθήνα 2001, σ. 26.

[5] Κυριάκος Σιμόπουλος, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21 – Απομνημονεύματα, χρονικά ημερολόγια, υπομνήματα, αλληλογραφία εθελοντών, διπλωματών, ειδικών απεσταλμένων περιηγητών, πρακτόρων κ.ά.*, Στάχυ, Αθήνα 1999, σ. 8-12.

[6] Ο Ηρόδοτος αναφέρεται στον Σκύθη φιλόσοφο Ανάχαρση, που περιηγήθηκε στην αρχαία Ελλάδα. Όταν επέστρεψε στην πατρίδα του δολοφονήθηκε, διότι ενστερνίστηκε τη λατρεία της Μητέρας-Θεάς. Βλ. Ηρόδοτος, *Ιστορίαι-Μελπομένη* (μετ. Γαβριήλ Συντόμορος), Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2018 4/46, 76-77.

[7] Πλούταρχος, *Παράλληλοι Βίοι Σόλων – Ποπλικόλας* (μετ. Γεώργιος Ράπτης), Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2006· Λουκιανός, *Διάλογοι / Ανάχαρσις ή περί γυμνασίων* (μετ. Ιωσήφ Σεραφειμίδης), Θεσσαλονίκη 2006.

αναγνωστικό κοινό της Ευρώπης πληροφορούνταν για τις περιοχές, τους βασιλείς, τα μνημεία, τα ιστορικά γεγονότα, αλλά και τα νομίσματα των αρχαίων ελληνικών πόλεων.[8] Το εγχείρημα των Barthélemy και Du Bocage χαρτογράφησε την ελληνική αρχαιότητα. Ο συνδυασμός αφήγησης και χαρτών έδωσε πραγματική διάσταση στον ιστορικό χώρο της αρχαίας Ελλάδας εντός της Ευρώπης. Μέσα από την περιήγηση του *Ανάχαρση* ο ελλαδικός χώρος αποκτούσε συγκεκριμένη γεωγραφική οντότητα, που αναφερόταν στη σύγχρονη τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, η οποία φαινόταν, στα μάτια των Ευρωπαίων, ως η χαμένη-κατακτημένη κοιτίδα ενός πολιτισμού που αποτέλεσε τη βάση της δυτικής φιλοσοφίας και σκέψης. Το μυθιστόρημα του Barthélemy δόμησε έναν «ιστορικό Άτλαντα της αρχαιότητας»,[9] διαδόθηκε με μεγάλη επιτυχία σε όλη την Ευρώπη, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και πρόσφερε στους αναγνώστες του ένα φανταστικό οδοιπορικό στην αρχαιότητα, βασισμένο στη ιστορία.

Σήμερα το μυθιστόρημα δεν διαβάζεται πια, όμως, όπως σχολίασε ο G. Steiner στη μελέτη του *Αντιγόνες*, στην εποχή του συντέλεσε στην «παιδαγωγική φαντασία με την ηθικοπλαστική-τοπογραφική αναπαράσταση... μέσα από το εκστατικό βλέμμα ενός νεαρού ταξιδιώτη, [το μυθιστόρημα αυτό] ήταν η αιτία για μεγάλο μέρος του ρομαντικού ελληνισμού καθώς και της φιλελληνικής πολιτικής και των φιλελληνικών ψευδαισθήσεων του δεκάτου ενάτου αιώνα».[10] Ο Steiner ασχολήθηκε εκτενώς με το μυθιστόρημα του Barthélemy, διερευνώντας τους λόγους για τους οποίους κατά τον 19ο αιώνα παρατηρείται στις ευρωπαϊκές σκηνές η πρωτοκαθεδρία της *Αντιγόνης*. Εστιάζοντας στα ιστορικά γεγονότα ερμηνεύει τη σταδιακή εξέλιξη της τάσης «*Antigone* vogue»[11] και υπογραμμίζει την επιρροή που άσκησαν οι αναφορές στην παράσταση της *Αντιγόνης* που περιγράφεται με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο στο μυθιστόρημα του J. J. Barthélemy. Στο ενδέκατο κεφάλαιο, η μυθοπλασία του Barthélemy ανακατασκευάζει την ιστορική στιγμή της πρώτης παράστασης της *Αντιγόνης*. Η Ευρώπη, συνεπαρμένη από την αφήγηση, συγκινείται από τα έντονα συναισθήματα του νεαρού Ανάχαρση, που παρακολουθεί το δράμα της Αντιγόνης και του Αίμονα. Ο Steiner, μεταξύ άλλων, διερευνά τη σχέση του σοφόκλειου έργου με τη σαιξπηρική Ιουλιέτα και χαρακτηριστικά αναφέρει:

> Η κάθοδος της Αντιγόνης ζωντανής στο θάνατο μιλούσε στις γενιές της Γαλλικής Επανάστασης και τον Ρομαντισμό με τόσο άμεσο τρόπο όσο και το φινάλε του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Είναι άλλωστε συχνό φαινόμενο η σύγκριση των δύο έργων όσον αφορά το θέμα του ενταφιασμού.[12]

Με αυτή την ανάγνωση η Αντιγόνη λατρεύτηκε από το αναγνωστικό κοινό του *Ανάχαρση*, ως η ιστορία ενός καταδικασμένου από τη ζωή έρωτα, που ολοκληρώνεται με τον θάνατο του ζεύγους. Ο Γάλλος συγγραφέας περιγράφει τα συναισθήματα που βιώνει ο ήρωάς του, παρακολουθώντας έκθαμβος ως θεατής του δράματος της Αντιγόνης και του Αίμονος.[13] Στη συνέχεια παραθέτει ένα

---

[8] Ο τίτλος που είχε δώσει ο Γάλλος γεωγράφος στο έργο του ήταν *Recueil de Cartes Géographiques, plans, vues et medailles de l' ancienne Grèce relatifs au voyage du Jeune Anacharsis*, Paris 1788· Jean-Denis Barbié du Bocage, *Άτλας της Περιηγήσεως του Ν. Αναχάρσιδος* επιτιμηθείς παρά του (sic) Βαρβιέ δου Βοκάγε. Χαραχθείς τε και τυπωθείς. Εν Βιέννη χ.ο., 1820. Σχέδια, πίν. χάρτες 24Χ32,5 εκ. βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών – Γεννάδειος Βιβλιοθήκη· Γιώργος Τόλιας, *Χάρτα της Ελλάδος. Αποχαιρετισμός στο γένος. Αυτοκρατορία και πατριωτισμός στο χαρτογραφικό έργο του Ρήγα (1796-1797)*, Μένανδρος, Αθήνα 2010.

[9] Λουκάς Αξελός, *Ρήγας Βελεστινλής – Σταθμοί και Όρια στη Διαμόρφωση της Εθνικής και Κοινωνικής Συνείδησης στην Ελλάδα*, Στοχαστής, Αθήνα 2007, σ. 295.

[10] Steiner, *Οι Αντιγόνες*, σ. 26.

[11] Steiner, *ό.π.*, σ. 7.

[12] Steiner, *ό.π.*, σ. 44.

[13] «Quel merveilleux assortiment d' illusions & de réalités! Je volois au secours des deux amants... Trente mille spectateurs, fondant en larmes redoubloient mes émotions & mon ivresse», J. J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne*, σ. 245-247.

μεγάλο απόσπασμα του κομμού της *Αντιγόνης*. Ο Bartélemy διηγείται την παρακολούθηση και άλλων δραμάτων από τον Ανάχαρση, αλλά όπως γράφει «δεν έχει πια άλλα δάκρυα να χύσει ούτε άλλη προσοχή να δώσει». Ο G. Steiner θεωρεί ότι από αυτή την αναφορά του Barthélemy ξεκινά η επικράτηση της *Αντιγόνης* και τονίζει: «Νομίζω ότι από αυτό ακριβώς το κείμενο ξεκινά το ρεύμα της *Αντιγόνης*. Η απήχησή του διαρκεί έναν ολόκληρο αιώνα».[14] Ο καταδικασμένος έρωτας αποκάλυπτε στον αναγνώστη του 18ου αιώνα στοιχεία πλοκής, σύμφωνα με τα οποία το αρχαίο δράμα έφερε στοιχεία «ρομαντικής τραγωδίας».[15]

Όσον αφορά την επιρροή που άσκησε στον ελληνισμό του 18ου αιώνα το βιβλίο του Barthélemy, η Άννα Ταμπάκη παρατηρεί: «η ανάκτηση της αρχαιότητας, διαδικασία που προσλαμβάνει ιδεολογική φόρτιση και οδηγεί στην εθνική αυτοσυνειδησία, πραγματώνεται εν πολλοίς μέσα από τη διάδοση του δημοφιλούς έργου του αβά Barthélemy».[16] Οι προσπάθειες για τη μετάφρασή του στα ελληνικά ξεκίνησαν αρχικά από τον Γεώργιο Σακελλάριο,[17] από την εννεάτομη έκδοση του 1791. Στον πρόλογο του 1ου τόμου, *Περιήγησις του Νέου Αναχάρσιδος εις την Ελλάδα*, ανέφερε ότι πρόκειται για «μία ανθολογία της γενικής ιστορίας των Ελλήνων».[18] Μάλιστα παρέθετε την εισαγωγή από τη γερμανική έκδοση, αλλά και το εισαγωγικό σημείωμα του Barthélemy, όπου έδινε στους αναγνώστες διάφορες πληροφορίες για το περιεχόμενο του βιβλίου, αλλά και για το μεγάλο χρονικό διάστημα (30 χρόνια) που χρειάστηκε ο συγγραφέας του για να το γράψει. Το βιβλίο είχε συγκινήσει τους Έλληνες ομογενείς, και όσοι δεν ήξεραν γλώσσες είχαν εκφράσει την επιθυμία να μεταφραστεί και στα ελληνικά. Το εισαγωγικό του σημείωμα κλείνει με την ευχή: «Είθε δε να μην εκλείψη ποτέ εις το γένος μας, μάλιστα δε εις τους ειδήμονας αλλοδαπών γλωσσών, ο ένθερμος ζήλος τού να πλουτίζεται η Ελλάς με επωφελή βιβλία».[19] Στη συνέχεια, ο Σακελλάριος έμαθε ότι είχε ήδη μεταφραστεί, και μάλιστα ότι επρόκειτο να εκδοθεί από άλλον Έλληνα, μέρος του μυθιστορήματος. Πρόκειται για τη μεταφραστική εργασία του Γεωργίου Βεντότη, που είχε μεταφράσει τα τρία πρώτα κεφάλαια του τέταρτου τόμου αλλά, λόγω του θανάτου του, η μετάφρασή του έμεινε ανολοκλήρωτη.[20] Ο Ρήγας Βελεστινλής, ο οποίος γνώριζε τον Βεντότη,[21] συνέχισε τη μετάφραση του τέταρτου τόμου, τον οποίο και εξέδωσε. Επίσης, σύμφωνα με την εργασία των Barthélemy - Du Bocage, εξέδωσε και τον συνοδευτικό χάρτη με τον τίτλο η *Χάρτα της Ελλάδος*. Μάλιστα, στη μετάφρασή του παραπέμπει σε σημεία της *Χάρτας*, με σκοπό την καλύτερη ανάγνωση του βιβλίου.[22] Όμως οι δυο αυτές εκδόσεις θεωρήθηκαν ως επαναστατικές ενέργειες κατά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, διότι αφορούσαν ένα υπό κατοχή έθνος, με αποτέλεσμα τη σύλληψη και τη θανατική καταδίκη του Ρήγα και των συντρόφων του. Το σημαντικό στοιχείο αυτής της μετάφρασης του *Νέου Ανάχαρσι*, όπως τιτλοφορείται η έκδοση του Ρήγα, είναι ότι έδωσε προσδοκία προκάλυψης για τη δημιουργία της *Χάρτας*. Η σύλληψη όμως του

[14] Steiner, *Οι Αντιγόνες*, σ. 26.

[15] Arthur John Alfred Waldock, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge 1966, σ. 125.

[16] Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου – Άννα Ταμπάκη, «Νεοελληνικός Διαφωτισμός – Γεωγραφική και πολιτισμική πολυμέρεια» σ. 25, http://users.uoa.gr/~atabaki/Diaphotismos.pdf [19/6/2022].

[17] Ο Γ. Σακελλάριος ήταν φοιτητής Ιατρικής από την Κοζάνη, ο οποίος συνδεόταν με τον Ρήγα. Φαίνεται ότι είχε μεγάλη μεταφραστική και λογοτεχνική δραστηριότητα.

[18] Αξελός, *Ρήγας Βελεστινλής*, σ. 316-317.

[19] Ρήγας Βελεστινλής, *Νέος Ανάχαρσις*, *Βιέννη 1797*, Δημήτριος Καραμπερόπουλος (επιμ.), Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα, Φωτομηχανική επανέκδοση από το αντίτυπο της βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2006, σ. XIII-XIV.

[20] Άννα Ταμπάκη – Πασχάλης Κιτρομηλίδης (επιμ.), *Ρήγα Βελεστινλή – Άπαντα τα σωζόμενα*, *Ο Νέος Ανάχαρσης*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2003.

[21] Ο Γ. Βεντότης είχε συντάξει το «Επίγραμμα εις τον συγγραφέα» στο βιβλίο του Ρήγα *Φυσικής απάνθισμα*, βλ. Ρήγας Βελεστινλής, *Νέος Ανάχαρσις*, σ. Α14.

[22] «Εμισεύσαμεν από την Τανάγραν, και αφού ωδεύσαμεν 200 στάδια (β)* από μίαν δύσκολον στράταν, εφθάσαμεν εις τας Πλαταιάς». Στον αστερίσκο ο Ρήγας δίνει την εξής υποσημείωση «* Όρα την χάρταν του Ρήγα, νούμερον 7». Βλ. Ρήγας Βελεστινλής, *Νέος Ανάχαρσις*, σ. 51.

Ρήγα και των συντρόφων του διέκοψε την ολοκλήρωση της μετάφρασης[23] του έργου. Από τις μελέτες στα ανακριτικά έγγραφα πληροφορούμαστε ότι ο τέταρτος τόμος τυπώθηκε σε 1.000 αντίτυπα. Ο Ρήγας επεδίωκε να ενισχύσει τις ιστορικές γνώσεις των αναγνωστών με τις αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα και τοπωνύμια, υπηρετώντας το επαναστατικό του όραμα. Όμως δέχθηκε αυστηρή κριτική από τον Αδαμάντιο Κοραή. Η Άννα Ταμπάκη μεταφέρει, από τις επιστολές του Κοραή (6 Μαρτίου1805), επικριτικό σχόλιο: «Η μετάφρασις έχει γαλατισμούς σακκία πλήρη· είναι ανέκφραστος η αηδία των. Ταλαίπωρος γλώσσα! Πώς θέλεις καταντήσει;».[24]

Ο Ρήγας εξέδωσε τη *Χάρτα* σε 12 φύλλα, ως βοηθητικό χάρτη του αναγνωστικού κοινού του γαλλικού μυθιστορήματος, το οποίο μετέφραζε στην ελληνική γλώσσα. Πρόκειται για έναν χάρτη διαστάσεων 2,50 μέτρα επί 2 μέτρα και 40 εκατοστά. Στην προμετωπίδα της *Χάρτας* διαβάζουμε:

> Χάρτα τῆς Ἑλλάδος ἐν ᾗ περιέχονται αἱ νῆσοι αὐτῆς και μέρος των εἰς την Εὐρώπην και Μικράν Ἀσίαν Πολυαρίθμων Ἀποικιών Αὐτῆς, περιοριζομένων ἀπ' ἀνατολών διά τῶν Μύρων τῆς Λυκίας μέχρι τού Ἀργαθονίου ὄρους τῆς Βιθυνίας, ἀπ' ἄρκτου διά τού Ἄκ Κερμανίου, τῶν Καρπαθίων ὀρών καί Δουνάβεως καί Σάββα τῶν ποταμῶν, ἀπό δυσμῶν διά τού Οὔνα καί τού Ἰωνίου πελάγους, ἀπό Δε μεσημβρίας διά τού Λιβυκού. Τά πλείω μέ τάς παλαιάς καί νέας ὀνομασίας. Πρός δέ 9 ἐπιπεδογραφίαι τινών περιφήμων πόλεων καί τόπων ΑΥΤΗΣ, συντείνουσαι εἴς τῆν κατάληψιν τού Νέου ΑΝΑΧΑΡΣΙΔΟΣ, μία χρονολογία τῶν βασιλέων καί μεγάλων ἀνθρώπων ΑΥΤΗΣ, 161 τύποι Ελληνικών νομισμάτων, ἐρανισθέντων ἔκ τού αὐτοκρατορικού ταμείου τῆς Ἀουστρίας πρός ἀμυδράν Ἰδέαν τῆς ἀρχαιολογίας. Ἐν σῶμα εἴς 12 τμήματα νῦν πρώτον ἐκδοθείσα, παρά τού Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού, χάριν τῶν Ἑλλήνων καί φιλελλήνων. 1797. Ἐχαράχθη παρά τού Φρανσουά Μήλλερ ἔν Βιέν.[25]

Στο έβδομο φύλλο της *Χάρτας* παρατηρούμε ότι απεικονίζεται η κάτοψη ενός αρχαίου ελληνικού θεάτρου, δίπλα στις αναφορές για τη μάχη των Πλαταιών και τη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Η κάτοψη έχει τίτλο «Αρχαίον Ελληνικόν Θέατρον», και στην ορχήστρα γράφει: «Ορχήστρα όπου εγίνοντο οι Χοροί», «Θυμέλη όπου εκάθηντο οι μουσικοί», και παρακάτω: «Σκηνή όπου εστέκοντο οι δραματουργοί και οι υποκριταί». Η σημειολογική σημασία της κάτοψης του θεάτρου, καθώς και των αναφορών στα ονόματα Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Αριστοφάνη και του Οιδίποδα, παραπέμπει στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Όμως η κάτοψη του αρχαίου θεάτρου δεν ήταν ιδέα του Ρήγα, υπήρχε και στους χάρτες του Barbié du Bocage, και συνδέεται με την αναφορά του Barthélemy στην παράσταση της *Αντιγόνης* που παρακολούθησε ο Ανάχαρσης.

Ωστόσο ο ιστορικός Γιάννης Σιδέρης επιχείρησε τη σύνδεση της αναβίωσης με τη *Χάρτα του Ρήγα*· στη μελέτη του *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή (1817-1932)*, επισημαίνει ως έμμεση αναφορά την απεικόνιση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στη *Χάρτα*:

> Θα έλεγε κανείς πως ο Ρήγας επιζήτησε, με την καθαρότητα του σχεδίου, να πει στους ραγιάδες πως έπρεπε να το κρατήσουν καλά στη μνήμη τους, γιατί, στ' αλήθεια, ήταν μια μεγάλη στιγμή της προγονικής τους ιστορίας και δόξας, που είχε μέσα του την ικανότητα να ξαναζωντανέψει και να τους ωφελήσει και στην ελεύθερη ζωή τους, που ερχόταν.[26]

---

[23] Από τη μεταφραστική προσπάθεια εκείνης της εποχής εκδόθηκαν τελικά ο 1ος τόμος του έργου μεταφρασμένος από τον Γ. Σακελλάριο από το τυπογραφείο των αδελφών Πούλιου και ο 4ος τόμος μεταφρασμένος από τους Βεντότη – Ρήγα από το τυπογραφείο του Pichler, *ό.π.*, σ. Α 15.

[24] Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.) Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σ. 82, σημ. 65· Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία Β΄1799-1809*, ΟΜΕΔ, Αθήνα 1966, σ. 241.

[25] Βίκτωρ Μελάς, *Η Χάρτα του Ρήγα – Διακόσια χρόνια από την έκδοσή της*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997 [η ορθογραφία ακολουθεί το πρωτότυπο].

[26] Γιάννης Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 11.

Επισημαίνει ότι τον οδηγεί ο «πόθος» του να εντοπίσει την πιο «μακρινή έναρξη»[27] της ιστορίας της αναβίωσης. Προσπαθώντας να ερμηνεύσει την αναφορά του Ρήγα, χωρίς να αναφέρεται στην σχέση της *Χάρτας* με το μυθιστόρημα του Barthélemy, τη συνδέει με την εκδοτική κίνηση των θεατρικών μεταφράσεων στην ελληνική γλώσσα, που παρατηρείται εκείνη την εποχή: «...μια θεατρική αίσθηση θα κυριαρχούσε στην ψυχή του Ρήγα και η λαμπρότητα του σχεδίου μάς την υποβάλλει»,[28] την εποχή που «ο ελληνικός Διαφωτισμός πήγαινε στο φούντωμά του», όπως αναφέρει. Οι πρώτες νύξεις που αφορούσαν την ιδέα του αρχαίου θεάτρου εστίαζαν σε έναν ιδεολογικό προσανατολισμό κατά τον οποίο το αρχαίο θέατρο αποτελούσε τεκμήριο άμεσης καταγωγής του νεοελληνικού πολιτισμού από το πνεύμα της αρχαίας Ελλάδας. Η υποδοχή του Διαφωτισμού στη σκέψη των Ελλήνων λογίων διεύρυνε τις αναζητήσεις τους στην επιστήμη, στην πολιτική και στις τέχνες. Ο Δημήτρης Σπάθης, στην εμπεριστατωμένη μελέτη του *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, υπογραμμίζει ότι: «Μέσα από αυτούς τους δρόμους θα περάσει και η προσπάθεια για την διάδοση της ιδέας του θεάτρου».[29] Το αρχαίο δράμα προβλήθηκε ως ένα από τα «λαμπρά επιτεύγματα» του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, που ενίσχυσε τη θέση του θεάτρου ως «αντίδοτου» στον πνευματικό σκοταδισμό και τη συμβολή του στην πολιτιστική άνθηση του νεοελληνικού πολιτισμού που, παράλληλα με τα ευρωπαϊκά έθνη της Εσπερίας του Διαφωτισμού, επιθυμούσε να καλλιεργήσει και να αναπτύξει το θέατρό του,[30] «για να πλησιάσει σε κάποιο σημείο την αίγλη των προγόνων».[31] Η ιδέα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος συντέλεσε στη συνειδητοποίηση εθνικής ταυτότητας, ενταγμένης στα αιτήματα μιας νέας εποχής κατά την οποία, μαζί με την αποτίναξη από τον τουρκικό ζυγό, ο Ελληνισμός οραματιζόταν και επιθυμούσε τη δημιουργία ενός νεοελληνικού κράτους.[32]

Το μυθιστόρημα *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* δεν ήταν παράνομο, ούτε είχε κριθεί ως επαναστατικό κείμενο σε καμιά χώρα της Ευρώπης, όμως από την έκθεση της αυστριακής αστυνομίας στις 28 Δεκεμβρίου 1797[33] πληροφορούμαστε ότι:

> Το βιβλίον Ανάχαρσις ήτο προωρισμένον να δείξη εις το Ελληνικόν έθνος πόσον μεγάλη ήτο άλλοτε η πατρίς του· η υπάρχουσα προκήρυξις έμελλε να υποδείξη πώς θα αποτινάξουν τον τουρκικόν ζυγόν διά της χρησιμοποιήσεως των λαϊκών δικαιωμάτων και δυνάμεων και πώς θα επανέλθουν εις το άλλοτε μεγαλείον... ο Ρήγας Βελεστινλής εζήτησε να παρασκευάση το κύριον σχέδιόν του διά του εντεύθεν (εκ Βιέννης) εξαποσταλέντος Χάρτου τον οποίον εδώ επεξειργάσθη και ο οποίος παρίστανε το μεγαλείον της Ελλάδος.[34]

Ο Ρήγας, με τη μετάφραση του *Ανάχαρση* και τη δημιουργία της *Χάρτας*, επεδίωξε να προβάλει προσδοκίες απελευθέρωσης, εμψυχώνοντας τους ομογενείς. Στην εφημερίδα με τίτλο *Εφημερίς*, που εξέδιδαν οι αδερφοί Πούλιου στη Βιέννη, τον Ιούλιο του 1797 δημοσιεύεται η ακόλουθη «είδησις»:

---

[27] *«...Μας οδηγεί ο πόθος μας να βρούμε την πιο μακρινή "έναρξη", ως προς το θέμα μας, και πέρα από τα βιβλία και τα έντυπα»*, προλογικό σημείωμα – «Μια μακρινή έναρξη», Σιδέρης, *ό.π.*

[28] Σιδέρης, *ό.π.*

[29] Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο – Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 12.

[30] Άννα Ταμπάκη, «Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό Θέατρο», *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος–20ός αι.) Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1996, σ. 37-58.

[31] Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 13.

[32] Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1989.

[33] Κωνσταντίνος Άμαντος, *Ανέκδοτα έγγραφα περί Ρήγα Βελεστινλή* (Φωτοτυπική επανέκδοση με την προσθήκη ευρετηρίου από την Επιστημονική Εταιρεία μελέτης Φερών – Βελεστίνου-Ρήγα, επιμ. Δημήτρης Καραμπερόπουλος), Αθήνα 1997, σ. 29.

[34] Άμαντος, *ό.π.*

> Ω Ελλήνων απόγονοι, ω Ελλάς, ω φιλομαθεστάτοι μου συμπολίται, μόνον το όνομα της ιστορίας του πολυθρυλήτου ημών Γένους σάς εφλόγισε να συνδράμετε με ένθερμον ζήλον εις την έκδοσίν της· τι θέλει κάμετε άραγε, όταν ιδήτε υπεκκύπτοντα του πιεστηρίου αυτόν τον Ανάχαρσιν; Βέβαια εκείνο οπού εγώ διορθώνοντάς τον, θέλει καταβρέξετε με κατανυκτικά δάκρυα τας περιόδους οπού εμπεριέχονται εις τα ιερά ονόματα τών υφ' όλην την οικουμένην θαυμαζομένων ηρώων πατέρων μας...[35]

Δεν αποτελεί παράδοξο το γεγονός ότι, στη σύλληψη και τον θάνατό του Ρήγα συνηγόρησαν η έκδοση της *Χάρτας* και η μετάφραση στην ελληνική γλώσσα του *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*.[36] Από τα έγγραφα της ανάκρισης βλέπουμε ότι ο υπουργός Αστυνομίας της Αυστρίας Pergen[37] έγραφε στον αυτοκράτορα Φραγκίσκο:

> Αν και το βιβλίον «Ταξείδια του Αναχάρσιδος» εις την γαλλικήν γλώσσαν και εις την γερμανική μετάφρασιν δεν είναι απηγορευμένον, εν τούτοις άλλως έχει ως προς την ελληνικήν μετάφρασιν, η οποία φαίνεται ότι είναι προωρισμένη μόνον προς τούτο, να εξεγείρη δηλαδή το πνεύμα της ελευθερίας εις τους Έλληνας. Δια τούτο έδωκα εντολήν εις την Αστυνομίαν να κατάσχουν όλα τα ήδη τυπωμένα ή ακόμα τυπούμενα μέρη του βιβλίου τούτου.[38]

Η απόφαση αυτή των Αυστριακών αντιπροσωπεύει την πολιτική θέση της Αυστρίας σε σχέση με το ελληνικό ζήτημα. Ο Ρήγας και οι σύντροφοί του εκτελέστηκαν διότι, παρά το φιλελληνικό ρεύμα που είχε καλλιεργήσει το βιβλίο *Voyage du jeune Anacharsis*, οι κυβερνήσεις των ευρωπαϊκών κρατών δεν είχαν την πρόθεση να εμπλακούν σε διενέξεις με τον Σουλτάνο.[39] Ωστόσο η εκτέλεση του Ρήγα κλόνισε τους Ευρωπαίους και ενίσχυσε το εθνικό φρόνημα των Ελλήνων. Η Ελληνική Επανάσταση[40]

---

[35] Παρατίθεται στην έκδοση Ρήγα Βελεστινλή, *Νέος Ανάχαρσις*, Βιέννη 1797, Δημήτριος Καραμπερόπουλος (επιμ), σ. Α 20 σημείωση 24· *Εφημερίς*, αρ. 58, 21 Ιουλίου, σ. 671-674.

[36] Τον Δεκέμβριο του 1797 ο Ρήγας αιτείται από την αυστριακή αστυνομία την έκδοση διαβατηρίου με σκοπό να ταξιδέψει. Συσκευάζει και αποστέλλει όλο το έντυπο υλικό, τον *Νέο Ανάχαρσι* και την *Χάρτα*, στην Τεργέστη, τα οποία ενώ θα έπρεπε να παραλάβει ο σύντροφός του, Αντώνης Κορωνιός, τα παρέλαβε ο συνέταιρος του Κορωνιού, Δημήτριος Οικονόμου, ο οποίος δεν ήταν έμπιστος και παρέδωσε το υλικό στην αυστριακή αστυνομία. Ο Ρήγας συνελήφθη μαζί με άλλους επτά συντρόφους του. Ρήγας Βελεστινλής, *Τα Επαναστατικά – Επαναστατική προκήρυξη – Τα δίκαια του ανθρώπου – Το Σύνταγμα – Ο Θούριος – Ύμνος Πατριωτικός*, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα, Αθήνα 2005, σ. λή΄-με΄.

[37] Οι Αυστριακοί, τρομαγμένοι από το μέγεθος της συνομωσίας, απέφυγαν να δικάσουν τους 8 επαναστάτες, διότι οι ενέργειές τους δεν στρέφονταν εναντίον του αυστριακού κράτους. Η υπόθεση του Ρήγα απασχόλησε τον ίδιο τον αυτοκράτορα Φραγκίσκο, ο οποίος ενδιαφερόταν για την εξέλιξη των ανακρίσεων. Τελικά αποφάσισαν να παραδώσουν τους συλληφθέντες στον Τούρκο Καϊμακάρη του Βελιγραδίου, όπου και τους εκτέλεσε με στραγγαλισμό τον Ιούνιο του 1798 στον πύργο Νεμπόιζα.

[38] Άμαντος, *Ανέκδοτα έγγραφα*, σ. 33-35.

[39] Όπως γράφει ο Σέρβος νομπελίστας Ίβο Άντριτς (Иво Андрић)· στο δοκίμιό του με τίτλο «Η παράδοση του Ρήγα Βελεστινλή», αναφέρεται στα τελευταία λόγια του Ρήγα προς τον Αυστριακό υπολοχαγό που τον παρέδωσε στην Υψηλή Πύλη: «Κύριε υπολοχαγέ. Είστε ο τελευταίος άνθρωπος από τον πολιτισμένο κόσμο της Ευρώπης, που βλέπουν για λίγες ακόμη στιγμές τα μάτια μας. Εσείς βέβαια δεν φταίτε, σας διέταξαν και μας φέρατε εδώ, μπορείτε ωστόσο, να μεταφέρετε και το μήνυμά μας στον δικό σας "πολιτισμένο" κόσμο. Ντροπή του για τον άτιμο τρόπο που μας φέρθηκε. Ναι. Δεν μας δίκασε, μας παζάρεψε». Το δοκίμιο αυτό δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Λογοτεχνική εφημερίδα (Književne Novine)* τχ. 23, σ. 3 (αντιγραφή από την έκδοση της Χαρτογραφικής Επιστημονικής Εταιρίας Ελλάδας, *200 Χρόνια της Χάρτας του Ρήγα 1797-1997*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 34).

[40] Στο βιβλίο Ανώνυμου Έλληνα, *Ελληνική Νομαρχία ήτοι λόγος περί ελευθερίας*, που εκδόθηκε στην Ιταλία το 1806, λίγα μόνο χρόνια μετά τον θάνατό του, εκθειάζεται η προσφορά του Βελεστινλή ειδικότερα στην παιδεία του Γένους: «...δεν έπαυσεν από το να αγωνισθή, ως ουδείς άλλος, εις τας επιστήμας... Και κατ'

είχε ήδη τους πρώτους της μάρτυρες.[41] Παρενθετικά αναφέρουμε ότι ο βίος, το έργο και ο μαρτυρικός θάνατος του Ρήγα αποτυπώθηκαν από το ελληνικό θέατρο, αφήνοντας πάντα αιχμές για τον τρόπο που χειρίστηκαν οι Αυστριακοί την καταδίκη του. Ο ιστορικός Νικόλαος Λάσκαρης αναφέρει το πρώτο περιστατικό απαγόρευσης παραστάσεων στο ελληνικό θέατρο του έργου *Ρήγας Θεσσαλός* του Ζαμπέλιου το 1840,[42] το οποίο έγινε αφορμή να επιβληθεί για πρώτη φορά λογοκρισία στα θεατρικά κείμενα, διότι η Αυστριακή Πρεσβεία θεώρησε ότι έθιγε την αυτοκρατορία. Στη συνέχεια, και πάλι δεύτερο έργο με τον τίτλο *Ρήγας Φεραίος* του Γεράσιμου Μαρκορά, στα μέσα του 19ου αιώνα, θεωρήθηκε ως αντιαυστριακό και οι παραστάσεις του απαγορεύτηκαν από τον Άγγλο Αρμοστή της Επτανήσου.[43]

Συμπερασματικά, οι επιρροές που είχε δεχθεί ο Ρήγας Βελεστινλής από τον Γαλλικό Διαφωτισμό για τη σχέση που έχει ή που θα έπρεπε να έχει η Γεωγραφία με την Ιστορία αποτυπώνονται στη *Χάρτα*. Ο Ευάγγελος Λιβιεράτος σχολιάζει: «Για πρώτη φορά στην Ιστορία έκαναν έναν χάρτη, Γεωστρατηγική ο Αναξίμανδρος, Επιστήμη ο Πτολεμαίος, και Επανάσταση ο Ρήγας».[44] Το μυθιστόρημα του Barthélemy οδήγησε τον Ελληνισμό στην «ανασύνδεσιν του φανταστικού παρελθόντος προς το υπαρκτόν παρόν».[45] Ο Βάλτερ Πούχνερ σημειώνει: «Τα ιδανικά του Διαφωτισμού, αφυπνίζοντας τα έθνη της Νοτιανατολικής Ευρώπης, προκαλούν το μοιραίο καρκίνωμα στον Μέγα Ασθενή του Βοσπόρου, γίνονται έτσι πιο αποτελεσματικά από ό,τι αιώνες πολέμων των χριστιανών ενάντια στην Οθωμανική Αυτοκρατορία».[46] Το ελληνικό ζήτημα γίνεται άμεσο και η Ευρώπη καλείται να πάρει θέση, όχι τόσο για τους Έλληνες, όσο για να δώσει μια ικανοποιητική εξήγηση στους ίδιους τους Ευρωπαίους. Η προσέγγιση στα ιστορικά δεδομένα και η εκτίμηση των στοιχείων προτίθενται να προβάλουν την επιρροή που άσκησε το μυθιστόρημα του Γάλλου αρχαιολόγου αββά Jean-Jacques Barthélemy με τον τίτλο *Το ταξίδι του νεαρού Ανάχαρσι στην Ελλάδα στα μέσα του 4ου προ Χριστού αιώνα* (Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne, 1788), αφενός στη δημιουργία της *Χάρτας* του Ρήγα Βελεστινλή και αφετέρου στην επικράτηση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στις ευρωπαϊκές σκηνές του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τη μελέτη *Antigones* του George Steiner. Ο Barthélemy πρόβαλε το έργο, ανυποψίαστος για την επιρροή που θα ασκούσε στην εξάπλωσή του.[47]

αρχάς εσύνθεσε εις την ημετέραν διάλεκτον, με ακρότατην σαφήνειαν, τους δώδεκα Γεωγραφικούς Πίνακας της Ελλάδος, και διάφορα άλλα επωφελή πονήματα έδωσεν εις φως, ίδιοις αναλώμασι, προς φωτισμός των συναδελφών του Ελλήνων» βλ. Ανώνυμου Έλληνα, *Ελληνική Νομαρχία ήτοι λόγος περί ελευθερίας*, Γ. Βαλέτας (σχόλ.-εισαγ.), Αποσπερίτης, Αθήνα 1982, σ. Α98.

[41] Ρήγας Βελεστινλής ετών 41, Ευστράτιος Αργέντης, έμπορος από την Χίο, ετών 31, Αντώνιος Κορωνιός, έμπορος από τη Χίο, ετών 27, Ιωάννης Καρατζάς, λόγιος από τη Λευκωσία της Κύπρου, ετών 31, Δημήτριος Νικολίδης, γιατρός από τη Ζίτσα Ιωαννίνων, ετών 32, Θεοχάρης Γ. Τουρούντζιας, έμπορος από τη Σιάτιστα, ετών 22, Ιωάννης Εμμανουήλ, φοιτητής Ιατρικής από την Καστοριά, ετών 24· Παναγιώτης Εμμανουήλ, αδελφός του Ιωάννη, ετών 22.

[42] Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. 2ος, Εκδόσεις Βασιλείου & Σία, Αθήνα 1939, σ. 259-260· Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1985, σ. 157-164.

[43] Νίκος Βέης, «Το πρώτον νεοαθηναϊκόν θέατρον και αι σχετικαί προς τον Ρήγαν Φεραίον παραστάσεις αυτού», *Νέα Εστία* 24 (1938) σ. 1599.

[44] Ευάγγελος Λιβιεράτος, «Μία χαρτογραφική ανάγνωση της Χάρτας», *Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας Κοζάνη 18/10/1997 – 200 Χρόνια της Χάρτας του Ρήγα 1797-1997*, Χαρτογραφική Επιστημονική Εταιρία Ελλάδας, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 67-83.

[45] Νικόλαος Ι. Πανταζόπουλος, *Μελετήματα για τον Βελεστινλή*, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης «Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα», Αθήνα 1998, σ. 66-68.

[46] Βάλτερ Πούχνερ, *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα 1984, σ. 119.

[47] Άννα Μαυρολέων, *Περί Αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016, σ. 31-56.

Καραϊσκάκηδες και Καραϊσκάκης: *Ξύπνα, ραγιά!* του Γιώργου Κοτζιούλα

Παναγιώτης Μιχαλόπουλος
pmichalop@theatre.uoa.gr

Abstract

This article presents the theatrical activity of Giorgos Kotzioulas during the last period of the Occupation in Greece (1941-1944), the troupe he created in the context of the guerrilla struggle and his dramaturgy. It focuses on the play *Slave, Arise!*, written in May 1944. It investigates the probable influence of *Georgios Karaiskakis* by Panagiotis Soutsos (1842) to Kotzioulas' play. It also examines its relationship with historical circumstances, as well as Kotzioulas' choice to present Georgios Karaiskakis, the revolution figure of 1821. This choice sprang from the new battalion which was called «Karaiskakides» and being formed by the partisans in Epirus, due to the fact that the famous chieftain of 1821 was probably born there; hence, the play of Kotzioulas, in which Karaiskakis appears as a ghost, had as its main objective to help recruit volunteers for the new battalion.

Πρωτοχρονιά μ' αντάρτες – άι, τι είναι και τούτο πάλι!
Σαν τι, θιαμαίνομαι και λέω, το έτος το νέο θα βγάλει;
Τρεμούλα μ' έπιασε ιερή κι έσφιξε η γνώμη αντρίκεια:
την κλεφτουριά θυμήθηκα μ' όλα τα αρματολίκια![1]

Ο θεματικός κύκλος του 1821 τροφοδότησε αδιάλειπτα, είτε με μεγαλύτερη είτε με μικρότερη ένταση, την ελληνική δραματουργία από τα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης έως σήμερα.[2] Η φετινή επέτειος των διακοσίων ετών, εξάλλου, αναζωπύρωσε, όπως ήταν αναμενόμενο, το σχετικό ενδιαφέρον των καλλιτεχνών του ελληνικού θεάτρου, με αποτέλεσμα τη συγγραφή δεκάδων νέων έργων, την παρουσίασή τους σε όλη τη χώρα και –σε πολλές περιπτώσεις– την έκδοσή τους κατά το έτος που διανύουμε.

Στη μακρά πορεία αξιοποίησης αυτής της θεματολογίας μπορούν να εντοπιστούν ορισμένες ιστορικές συγκυρίες, κατά τις οποίες επανέρχεται εμφατικά η θεματική της Επανάστασης του 1821 στην ελληνική σκηνή. Μία από αυτές είναι ασφαλώς η περίοδος που ξεκινάει με την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και συνεχίζεται με την ξένη Κατοχή και την ανάπτυξη του εγχώριου αντιστασιακού κινήματος. Ήδη από τη σύσταση των πρώτων αντιστασιακών ομάδων, ιδίως με τη συγκρότηση του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) το 1942, συντελείται μια άμεση σύνδεση της ιστορικής συγκυρίας με το ένδοξο παρελθόν του 1821. Η δυναμική επανεμφάνιση των «κλεφτών» και των «αρματολών» διαπιστωνόταν παντού στους κόλπους της Αντίστασης: από τους πολιτικούς λόγους, τα επίσημα έντυπα των αντιστασιακών οργανώσεων και τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου μέσα στην Κατοχή, μέχρι την ατμόσφαιρα που επικράτησε στη σύγκληση του Εθνικού Συμβουλίου της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ), γνωστής και ως «Κυβέρνησης του βουνού», στο χωριό Κορυσχάδες της Ευρυτανίας τον Μάιο του 1944, όταν στους τοίχους του δημοτικού σχολείου κυριαρχούσαν οι προσωπογραφίες των αγωνιστών του 1821.[3]

Η θεώρηση του αντάρτικου ως συνέχεια της Επανάστασης του 1821 αναπόφευκτα θα αποτυπωνόταν και στη θεατρική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο των αντιστασιακών οργανώσεων την τελευταία περίοδο της Κατοχής. Για το «θέατρο στο βουνό», οι σημαντικότερες πρωτοβουλίες είναι γνωστές: Ο Βασίλης Ρώτας τον Ιούνιο του 1944 συγκρότησε τον «Θεατρικό Όμιλο της Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων (ΕΠΟΝ) Θεσσαλίας», υπό την αιγίδα της ΠΕΕΑ, και το ίδιο χρονικό διάστημα ο ποιητής Γιώργος Κοτζιούλας ίδρυσε τη «Λαϊκή Σκηνή της VIII Μεραρχίας του Ελληνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (ΕΛΑΣ)» στην Ήπειρο. Παρόμοιες πρωτοβουλίες σημειώθηκαν και σε άλλες περιοχές της ελεύθερης Ελλάδας[4] και συνέβαλαν στην ανάπτυξη μιας πρωτόγνωρης στα ελληνικά χρονικά εκδοχής πολιτικού θεάτρου, που έφερε για πρώτη φορά ομάδες πληθυσμού της υπαίθρου σε επαφή με τη σκηνική πράξη.

---

[1] Γιώργος Κοτζιούλας, «Πρωτοχρονιά μ' αντάρτες», *Άπαντα*, *Ποιήματα. 1928-1942*, τ. Α΄, Δίφρος, Αθήνα 2013 ([1]1956), σ. 312.

[2] Ο Βάλτερ Πούχνερ διακρίνει σε πέντε περιόδους τη σχετική με τον θεματικό κύκλο του 1821 δραματουργική παραγωγή: 1) την περίοδο από την Επανάσταση έως το 1860, 2) την περίοδο από το 1860 έως το τέλος του 19ου αιώνα, 3) την περίοδο από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τη Μικρασιατική Καταστροφή, 4) την περίοδο του Μεσοπολέμου και 5) τη μεταπολεμική περίοδο (Walter Puchner, *Το 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 139-141).

[3] Βλ. ενδεικτικά: Βασιλική Λάζου, «Η συμβολική βίωση του 1821 από την ΕΑΜική αντίσταση», εφημ. *Η Αυγή της Κυριακής*, 25 Μαρτίου 2018· Βαγγέλης Τζούκας, «Ο Γιώργος Κοτζιούλας ως ιστοριογράφος της Αντίστασης και το 1821», *Αρχειοτάξιο* 23 (Δεκέμβριος 2021), σ. 73.

[4] Βλ. για παράδειγμα τη δράση του Θεατρικού Ομίλου του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ (Γιώργος Καφταντζής, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, έκδοση του περιοδικού *Γιατί*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 63-108), αλλά και την απαρίθμηση από τον Χάρη Σακελλαρίου εκατοντάδων ανάλογων πρωτοβουλιών για τη σύσταση ερασιτεχνικών θιάσων, πάντοτε εντός του πλαισίου δράσης της ΕΠΟΝ (Χάρης Σακελλαρίου, *Το θέατρο της Αντίστασης*, Θέμα, Αθήνα 1989, σ. 15-16).

Αξίζει εδώ να σημειωθεί μία ακόμα –προγενέστερη αυτή τη φορά– πρωτοβουλία του Ρώτα, κατά τις πρώτες κιόλας ημέρες του ελληνοϊταλικού πολέμου, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προοιωνιζόταν την εμφάνιση των αντάρτικων θιάσων. Στις 30 Οκτωβρίου του 1940 είχε απευθύνει δημόσιο κάλεσμα για τη συγκρότηση πολεμικού θιάσου που θα έδινε παραστάσεις στο μέτωπο δίπλα στους Έλληνες στρατιώτες,[5] θυμίζοντας την ευρύτατη δράση των σοβιετικών θιάσων στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο,[6] πρωτοβουλία που δεν καρποφόρησε.

Σχετικά με τα πεπραγμένα των δύο γνωστότερων θιάσων που κινήθηκαν στην ελληνική ύπαιθρο, του Ρώτα και του Κοτζιούλα, πρέπει να αναφερθεί πως έως σήμερα δεν έχουν τύχει συστηματικής, ούτε βέβαια εξαντλητικής, πραγμάτευσης από την επιστημονική κοινότητα.[7] Για τις αξιοσημείωτες ομοιότητες και διαφορές που παρουσίαζαν τα δύο καλλιτεχνικά σχήματα, αναφέρεται επιγραμματικά το γεγονός πως ο θίασος που συγκρότησε ο έμπειρος θεατράνθρωπος Βασίλης Ρώτας ήταν ασφαλώς αρτιότερα οργανωμένος, απολάμβανε μεγαλύτερης υποστήριξης και διέθετε στις τάξεις του ακόμα και ανθρώπους με εμπειρία στο ελληνικό θέατρο,[8] σε αντίθεση με τον θίασο του –άπειρου έως τότε από θέατρο– Κοτζιούλα, που στηρίχθηκε αποκλειστικά σε ερασιτέχνες.[9] Χαρακτηριστική είναι, εξάλλου, η διατύπωση της Λίλας Μαράκα, που κατατάσσει τη δράση των θιάσων αυτών στα δύο κύρια είδη πολιτικού θεάτρου που εμφανίστηκαν στο σοβιετικό και το γερμανικό θέατρο, δηλαδή «του θεάτρου τέχνης που αντιπροσωπεύεται από τον Βασίλη Ρώτα, και του

[5] Στις 30 Οκτωβρίου 1941 ο Ρώτας δημοσιεύει την εξής αγγελία: «Καλούνται οι Έλληνες εν ενεργεία ηθοποιοί οι μη στρατευόμενοι, αύριον Παρασκευή 1η Νοεμβρίου και ώραν 10ην πρωινήν εις το θέατρον Κυβέλης, Πλατεία Συντάγματος διά την οργάνωσιν πολεμικών θιάσων» (Βλ. Βασίλης Ρώτας, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά [Ο Β. Ρώτας στη δεκαετία 1940-1950]*, χ.ε., Αθήνα 1982, σ. 35). Με επιστολή του προς το Γενικό Επιτελείο Στρατού στις 9 Νοεμβρίου 1940, περιγράφει τους σκοπούς του «Πολεμικού Θεάτρου»: «α) να εμψυχώνει και αντρειεύει τον Ελληνικό Λαό, μάλιστα αυτόν που ζει στα χωριά και πλησιέστερα στη γραμμή του πολεμικού μετώπου, β) να διασκεδάζει και ψυχαγωγεί τους στρατιώτες μας, εις τα κέντρα των "μετόπισθεν", στα νοσοκομεία, ακόμη και σ' αυτή τη γραμμή του μετώπου. Προς τούτο και το δραματολόγιο και η σκηνική τεχνική του "Πολεμικού Θεάτρου" θα έχουν μορφήν επίτηδες προσαρμοσμένη μέσα σε πλαίσια γι' αυτόν τον σκοπό. Προς το παρόν ο θίασος που καταρτίζεται θ' αποτελεσθεί μόνον από άντρες, θα είναι ολιγοπρόσωπος και ευκίνητος. Το δραματολόγιο θα έχει έργα τραγικά και κωμικά που να διαρκούν το πολύ μισή ώρα κι η τεχνοτροπία γενικά θα βασισθεί στην τεχνική των αρχαίων μίμων» (Ρώτας, *ό.π.*, σ. 20-21). Η πρωτοβουλία αυτή δεν βρήκε ανταπόκριση (Βλ. Βασίλης Ρώτας, «Το πολεμικό θέατρο. Τι έγινε και τι δεν γίνεται», *Τα Πολεμικά Παρασκήνια*, 23 Νοεμβρίου 1940, σ. 2).

[6] Joseph Macleod, «Brigades at the Front», Michael Balfour (επιμ.), *Theatre and War, 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York / Oxford 2001, σ. 166-187.

[7] Ευάριθμες είναι οι σχετικές μελέτες. Ενδεικτικά αναφέρονται: η παλαιότερη εργασία των Linda Myrsiades και Kostas Myrsiades, *Cultural Representation in Historical Resistance. Complexity and Construction in Greek Guerilla Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg 1999, το σχετικό κεφάλαιο από το βιβλίο της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 368-441, όπου εξετάζεται η δράση και των δύο θιάσων, και το πρόσφατο μελέτημα του Κώστα Δ. Μουτζούρη, «Ο Γιώργος Κοτζιούλας και το θέατρο στα βουνά», Ζώης Μπενάρδος (επιμ.), *Ο Γιώργος Κοτζιούλας και το συγγραφικό του έργο*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Δρόμων, Αθήνα 2019, σ. 69-83.

[8] Σημειώνει ο Κοτζιούλας, ενδεχομένως και με ένα αίσθημα πικρίας: «Αυτοί είχαν και σκηνικά και κοστούμια κατάλληλα και γυναικείο προσωπικό και ειδικευμένους ηθοποιούς και έμπειρο διευθυντή. Το θίασο τον σήκωναν προπάντων δυο επαγγελματίες της σκηνής –ένας δραματικός κι ένας κωμικός– καθώς κι οι τρεις τέσσερες κοπέλες, που κι αυτές, ξέραν από παίξιμο. Το Ρώτα τον βοηθούσε η οργάνωση σε όλα, έτσι που βρισκόταν στην ευχάριστη θέση να έχει προσφορές και να κάνει επιλογή» (Γιώργος Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, Θεμέλιο, Αθήνα 1976, σ. 38).

[9] Για τις συνθήκες ίδρυσης και συγκρότησης του θιάσου, βλ. Κοτζιούλας, *ό.π.*, σ. 15-48.

Αγκίτ-προπ που αντιπροσωπεύεται από τον Γιώργο Κοτζιούλα».[10] Σχετικά δε με την αξιοποίηση του κύκλου της Ελληνικής Επανάστασης στο δραματολόγιο των δύο καλλιτεχνικών σχημάτων, επισημαίνεται πως στην περίπτωση του Ρώτα επιστρατεύεται ο *Ρήγας Βελεστινλής*,[11] έργο γραμμένο ήδη από την προπολεμική περίοδο·[12] αντιθέτως, το σύνολο της δραματουργικής εργασίας του Κοτζιούλα πραγματοποιείται, όπως ήδη αναφέρθηκε, μέσα στην Κατοχή, καθώς σχεδόν όλα τα έργα του γεννήθηκαν από την ανάγκη να εφοδιαστεί ο θίασος που ο ίδιος συγκροτεί με κείμενα κατάλληλα για θεατρική χρήση.[13]

Από το δραματουργικό έργο του Κοτζιούλα σώθηκαν δεκατέσσερα έργα, όλα μονόπρακτα, εκτός από ένα, το τρίπρακτο παραμυθόδραμα *Ο Στάχτιαρης*.[14] Η θεματολογία τους, σε γενικές γραμμές, θίγει τα κακώς κείμενα της προπολεμικής περιόδου (είναι, άλλωστε, ευρέως διαδεδομένη στα χρόνια της Κατοχής η αντίληψη πως η χώρα πρέπει, εκτός από το να αποτινάξει τον ξένο ζυγό, να έλθει σε πλήρη ρήξη με την κατάσταση που επικρατούσε στη Μεταξική Δικτατορία), προπαγανδίζει τις νέες ιδέες που αντιπροσωπεύει η Εθνική Αντίσταση και ασκεί κριτική, άμεσα και θαρραλέα, σε οργανωτικά ζητήματα του αντάρτικου.[15] Στο δραματουργικό corpus του Κοτζιούλα επισημαίνεται μόνο ένα έργο που αντλεί από τον θεματικό κύκλο του 1821, το *Ξύπνα, ραγιά!*. Ο *Στάχτιαρης*, που ήδη αναφέρθηκε, είχε γραφτεί το 1943, πριν από την εμπλοκή του Κοτζιούλα με τη θεατρική πράξη, δηλαδή τη συγκρότηση της «Λαϊκής Σκηνής». Η υπόθεση αυτού του έργου εκτυλίσσεται μεν την περίοδο της Τουρκοκρατίας, όμως δεν σχετίζεται με τον αγώνα των Ελλήνων για την Ανεξαρτησία. Το πρώτο έργο που γράφει για τον θίασο, με αφορμή τον εορτασμό της επετείου της 25ης Μαρτίου του 1944, το *Καινούργιο Εικοσιένα*, είναι προφανές πως αντλούσε από την Ελληνική Επανάσταση, όμως δυστυχώς δεν σώζεται.

Με το σύντομο δραματικό κείμενο *Ξύπνα ραγιά!*,[16] γραμμένο στα τέλη Μαΐου του 1944,[17] χωρισμένο σε τέσσερις σκηνές και διανθισμένο με αρκετές δόσεις χιούμορ, ο Κοτζιούλας στοχεύει στην αποκατάσταση της εικόνας των ανταρτών, στην αφύπνιση του πληθυσμού της υπαίθρου και την ενεργή συμμετοχή του στον αγώνα κατά του κατακτητή. Σε ολόκληρη την πρώτη σκηνή εκτυλίσσεται το όνειρο ενός χωρικού, του Μπάρμπα Λιόλιου, τον οποίο επισκέπτεται στον ύπνο του ο Γεώργιος Καραϊσκάκης. Ο Μπάρμπα Λιόλιος εμφανίζεται επιφυλακτικός και φοβισμένος απέναντι στους αντάρτες. Ο Καραϊσκάκης εγκωμιάζει τον αγώνα των ανταρτών, τους οποίους παρουσιάζει ως συνεχιστές των οπλαρχηγών του ’21, και ενθαρρύνει τον Μπάρμπα Λιόλιο να βοηθήσει, αυτός και η οικογένειά του, τον κοινό αγώνα απέναντι στους κατακτητές. Στη δεύτερη σκηνή, ο Μπάρμπα Λιόλιος αποκαλύπτει στη γυναίκα του, τη Μυγδάλω, το όνειρο που είδε. Μέσα από αρκετούς κωμικούς διαλόγους, καθώς η Μυγδάλω δεν πιστεύει το όνειρο και τον κοροϊδεύει, ο Μπάρμπα Λιόλιος τής ζητά να καλέσει στο σπίτι τον γιο τους, τον Αποστόλη, χωρίς να της αποκαλύπτει την απόφαση που έχει λάβει. Στην τρίτη σκηνή, ο Μπάρμπα Λιόλιος δέχεται την επίσκεψη ενός αγωνιστή, που επιστρέφει στον τόπο του ύστερα από πολυετή εξορία, που του είχε επιβληθεί από το μεταξικό καθεστώς. Η συνάντηση των δύο ανδρών ενισχύει ακόμα περισσότερο τη μεταστροφή των αντιλήψεων του Μπάρμπα Λιόλιου για τους Έλληνες που συμμετείχαν στο αντιστασιακό κίνημα. Στην τέταρτη

[10] Λίλα Μαράκα, «Οι Μεγάλες Δυνάμεις: Διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Συγκριτική μελέτη παραδειγμάτων από το γερμανικό και το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Θέατρο και δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματουργία. Ανάλεκτα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 358.

[11] Βασίλης Ρώτας, «Το θεατρικό σπουδαστήριο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962), σ. 308.

[12] Κυριακή Πετράκου, «Η θεατρική πορεία του *Ρήγα του Βελεστινλή* του Βασίλη Ρώτα», *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για τον νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 419-447.

[13] Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, σ. 16.

[14] Κοτζιούλας, *ό.π.*, σ. 55-140.

[15] Γεωργοπούλου, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, σ. 396-399.

[16] Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, σ. 301-325.

[17] Κοτζιούλας, *ό.π.*, σ. 481.

σκηνή, εμφανίζεται ο γιος τους, ο Αποστόλης, που αποκαλύπτει ότι από καιρό ήθελε να ακολουθήσει τους αντάρτες. Η Μυγδάλω όχι μόνο δεν φέρνει αντίρρηση, όπως ανέμεναν πατέρας και γιος, αλλά επικροτεί την απόφαση του Αποστόλη. Στο τέλος της σκηνής και του έργου, καλούν στο σπίτι την κοπέλα που αγαπάει από καιρό ο γιος, για να αποχαιρετισθούν οι δύο νέοι, ενώ εμφανίζεται και ένας Χορός γυναικών, που τραγουδάει ένα δημοφιλές κλέφτικο τραγούδι της Ηπείρου.

Δύο ενδιαφέροντα ζητήματα προκύπτουν από την εξέταση της συγκεκριμένης δραματουργικής σύνθεσης του Κοτζιούλα. Το πρώτο συνδέεται με τη σκηνική απεικόνιση της μορφής του Καραϊσκάκη στο έργο, με την εμφάνιση δηλαδή του αγωνιστή του ’21 στο όνειρο του χωρικού. Μολονότι το όραμα δεν αποτελεί σπάνιο δραματουργικό εύρημα, θα μπορούσε να τεθεί ως υπόθεση εργασίας η πιθανότητα επιρροής του Κοτζιούλα από το έργο του Παναγιώτη Σούτσου *Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης*,[18] στο οποίο περιλαμβάνεται μια παρόμοια σκηνή ονείρου. Στη δεύτερη πράξη του έργου του Σούτσου εμφανίζονται στον ύπνο του Καραϊσκάκη οι «σκιές» αγωνιστών που έχουν φύγει από τη ζωή και διηγούνται τις περιπέτειές τους και τη θυσία τους για τον αγώνα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο έργο *Ξύπνα, ραγιά!*, με την εμφάνιση του Καραϊσκάκη στον ύπνο του Μπάρμπα Λιόλιου. Για τη διερεύνηση αυτής της πιθανής επιρροής, είναι επιπροσθέτως ενδιαφέρουσα η πληροφορία ότι είχε περιέλθει στα χέρια του Κοτζιούλα μία από τις εκδόσεις του *Οδοιπόρου* του Σούτσου, έργο για το οποίο είχε εκφράσει τον θαυμασμό του σε ανέκδοτο αυτοβιογραφικό κείμενο.[19] Αν και επιβεβαιώνεται ως εκ τούτου η γνωριμία του Κοτζιούλα με το συγγραφικό έργο του Σούτσου μέσα από τον *Οδοιπόρο*, ωστόσο στο ίδιο αυτοβιογραφικό κείμενο, που χρονολογείται στο 1948,[20] δηλαδή λίγα χρόνια μετά την περιπέτειά του στο βουνό με τους αντάρτες και τη συγγραφή τού έργου *Ξύπνα, ραγιά!*, σημειώνει επιπλέον πως δεν έπεσε ποτέ ξανά στα χέρια του έργο τού Παναγιώτη και του Αλέξανδρου Σούτσου.[21] Η διατύπωση αυτή του Κοτζιούλα δεν αποκλείει μεν το ενδεχόμενο να είχε μελετήσει τον *Καραϊσκάκη* του Σούτσου σε προγενέστερο χρονικό διάστημα, φανερώνει ωστόσο ότι οι πιθανότητες είναι μάλλον λίγες.

Το δεύτερο ζήτημα σχετίζεται με την επιλογή του Κοτζιούλα να εμφανίσει τον Καραϊσκάκη ως τον οπλαρχηγό της Επανάστασης του 1821 που επισκέπτεται τον Μπάρμπα Λιόλιο στο όνειρό του. Ένας συναγωνιστής του Κοτζιούλα, μάλιστα, εντυπωσιασμένος από την παράσταση του έργου *Ξύπνα, ραγιά!*, στέλνει στον συγγραφέα ένα επαινετικό για το έργο γράμμα, ζητώντας του ταυτόχρονα να εμφανίσει επί σκηνής και άλλους οπλαρχηγούς.[22] Ασφαλώς η σκηνική απεικόνιση του Καραϊσκάκη δεν είναι τυχαία και σχετίζεται με τη σκληρή πραγματικότητα της εποχής και με τον αγώνα των ανταρτών. Εκείνη την εποχή συγκροτείται στην περιοχή τάγμα του ΕΛΑΣ με την επωνυμία «Καραϊσκάκηδες».[23] Στην Ήπειρο, όπου συναντιέται ο Κοτζιούλας με τους αντάρτες και αρχίζει η περιπέτειά του με το θέατρο, εντοπίζουν οι ιστορικοί έναν από τους πιθανούς γενέθλιους τόπους του Καραϊσκάκη. Οι αντάρτες, για να ενισχύσουν την εθελοντική στρατολόγηση στη νεοσύστατη στρατιωτική μονάδα με νέους από το Ραντοβίζι και τα Ζυγοχώρια,[24] δίνουν στο τάγμα

[18] Παναγιώτου Σούτσου, *Τρία λυρικά δράματα. Εις α προστίθεται και ωδή τις εις τον Ναπολέοντα, ποιηθείσα υπό του αυτού*. Εκδοθέντα υπό Αγγέλου Αγγελίδου. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφείας Αγγέλου Αγγελίδου, 1842, σ. 81-172.

[19] Αθηνά Βογιατζόγλου, *Ποίηση και πολεμική. Μια βιογραφία του Γιώργου Κοτζιούλα*, Κίχλη, Αθήνα 2015, σ. 31 και σ. 379.

[20] Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 378.

[21] Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 31.

[22] «Θα ήθελα νάρχωνταν από τον άλλο κόσμο περισσότεροι αγωνισταί. Θα ήθελα να έβλεπα το Μάρκο Μπότσαρη, τον Ανδρούτσο, τον Κολοκοτρώνη, το Σκουφά και λοιπούς». Βλ. «Αρχείο Λαϊκής Σκηνής. Διαταγές. Αλληλογραφία. Δημοσιεύματα», *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976), σ. 54.

[23] Για τη δράση του τάγματος, βλ. ενδεικτικά: Γεράσιμος Αυγερόπουλος, «Αναμνήσεις από την Αντίσταση», *Εθνική Αντίσταση*, συλλογή 14η (Γενάρης 1978), σ. 13-18· Δημήτρης Κόνδωρος (Έκτορας), «Ο λαός της Λάκκας Σουλίου στην Εθνική Αντίσταση», *Εθνική Αντίσταση*, συλλογή 45η (Μάης 1985), σ. 25-32.

[24] Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, σ. 25.

το όνομα του οπλαρχηγού του ’21 και ο Κοτζιούλας, με τη σειρά του, τον εμφανίζει επί σκηνής ως τον δημοφιλέστερο ίσως στην περιοχή οπλαρχηγό της Ελληνικής Επανάστασης. Η περίπτωση του Καραϊσκάκη μάλιστα είναι ενδεδειγμένη επιπλέον λόγω της λαϊκής του καταγωγής, καθώς εκείνος δεν ανήκε στην αστική τάξη των οπλαρχηγών, μια διάκριση που είχε κυριαρχήσει στην αριστερή διανόηση της εποχής σχετικά με την ερμηνεία και τον χαρακτήρα της Ελληνικής Επανάστασης.[25] Η σχέση μάλιστα της δραματουργικής σύνθεσης του Κοτζιούλα με τις επιχειρησιακές ανάγκες του αντάρτικου συμπληρώνεται με τη σύνθεση ενός ποιήματος, έναν μόλις μήνα μετά τη συγγραφή του *Ξύπνα, ραγιά!*. Τον Ιούνιο του 1944, προφανώς λόγω της απήχησης που είχε η παράστασή του, ο Κοτζιούλας συνθέτει και ένα ποίημα αφιερωμένο στη δράση τού εν λόγω στρατιωτικού σχηματισμού, τιτλοφορώντας το με το όνομα του τάγματος: «Καραϊσκάκηδες».[26]

Η θεατρική δραστηριότητα του Κοτζιούλα στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας, με τις ιδιαιτερότητες που εμφανίζει και με την αλληλεπίδρασή της με τις ιστορικές συνθήκες και τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, ασφαλώς απαιτεί σύνθετες προσεγγίσεις. Η αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για το σύνολο του έργου του τα τελευταία χρόνια, με μια σειρά εκδόσεων μελετών και πρακτικών συνεδρίων[27] και με την παραχώρηση του αρχείου του στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για μελλοντική ερευνητική χρήση,[28] μπορεί να συμβάλει στην προσπάθεια επανεκτίμησης και ουσιαστικής γνωριμίας με το θέατρό του. Η ενασχόλησή του αυτή, τόσο με τη δραματουργία όσο και με τη σκηνική πράξη, που άλλωστε πραγματοποιήθηκε σε μια σύντομη περίοδο της ζωής του, πρέπει να εξεταστεί σε σχέση με την υπόλοιπη, ειδολογικά ευρύτατη, παραγωγή του. Εκτός από το λογοτεχνικό του έργο, ο Κοτζιούλας άφησε και ένα πλούσιο μεταφραστικό και κριτικό έργο, ενώ υπήρξε δεινός δοκιμιογράφος, συχνά επιθετικός και οξύς, ιδίως απέναντι στη μοντέρνα ποίηση και στη γενιά του ’30, μολονότι ανήκε και ο ίδιος βιολογικά σε αυτήν.[29]

Η γνωριμία ενός ανθρώπου –που, όπως ο ίδιος ομολογεί, είχε παρακολουθήσει έως τότε ελάχιστες παραστάσεις–[30] με τη σκηνική πράξη, μολονότι δεν διήρκησε παρά λίγους μήνες, μολονότι αναπτύχθηκε στις εξαιρετικά ακραίες συνθήκες του θεάτρου των πολεμικών επιχειρήσεων, πρόσφερε στον Κοτζιούλα συσσωρευμένη πείρα σε πυκνό χρονικό διάστημα. Ο συγγραφέας ανέπτυξε ουσιαστική κρίση για τους όρους λειτουργίας, τη χρησιμότητα και τους στόχους του πολιτικού θεάτρου.[31] Δεν απέβλεπε σε ένα θέατρο στο οποίο το κοινό παρακολουθεί παθητικά, αλλά θεωρούσε πως ο λαός πρέπει να συμβάλει ενεργητικά στη δημιουργία και την παραγωγή του καλλιτεχνικού γεγονότος. Δεν κατέφυγε στην αξιοποίηση ήδη διαθέσιμων θεατρικών κειμένων στις παραστάσεις του, αλλά εκτιμώντας τις ανάγκες του αγώνα, μέσα στις οποίες άλλωστε γεννήθηκε ο θίασός του, και το συγκεκριμένο κοινό στο οποίο απευθυνόταν, προχώρησε στη συγγραφή πρωτότυπων θεατρικών έργων, μια πνευματική εργασία που δεν τον είχε απασχολήσει ως τότε. Η επίγνωσή του για το εγχείρημα που υλοποίησε, που του την πρόσφερε τελικά ο εκπαιδευτικός και κοινωνικός ρόλος του

[25] Για το θέμα, βλ. Αρετή Βασιλείου, «Τα πολλαπλά είδωλα του Γεώργιου Καραϊσκάκη στην ελληνική δραματουργία», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 145-153.

[26] Μαρία Αντωνίου-Τίλιου, «Δύο ανέκδοτα ποιήματα και ένα άγνωστο κείμενο του Γιώργου Κοτζιούλα», *Δωδώνη*, τόμ. Θ΄ (1980), σ. 197-200.

[27] Βλ. ενδεικτικά την προαναφερθείσα μελέτη της Αθηνάς Βογιατζόγλου, *Ποίηση και πολεμική*, ό.π., και τα πρακτικά ημερίδων: Ζώης Μπενάρδος (επιμ.), *Ο Γιώργος Κοτζιούλας και το συγγραφικό του έργο*, ό.π.· Ζώης Μπενάρδος (επιμ.), *Γιώργος Κοτζιούλας. Αφιέρωμα*, Βιβλιοθήκη της Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων, Δρόμων, Αθήνα 2015.

[28] Βογιατζόγλου, *Ποίηση και πολεμική*, σ. 13-14.

[29] Νάσος Βαγενάς, «Η στιβαρή ποίηση του Γιώργου Κοτζιούλα», *Κινούμενος στόχος*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 198-206.

[30] «Και άρχισα να σκέφτομαι πώς να τα βγάλω πέρα, εγώ που ποτέ ως τότε δεν είχα καταπιαστεί με το θέατρο, που δε θάχα δει ούτε είκοσι παραστάσεις σ’ όλη τη ζωή μου» (Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, σ. 16).

[31] Πέτρος Μάρκαρης, «Πολιτικό θέατρο του λαού στον αγώνα για την απελευθέρωση», *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976), σ. 31-38.

θεάτρου, είναι πραγματικά αξιοσημείωτη. Όπως ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά σε ένα έγγραφο απολογιστικού χαρακτήρα, ενδεχομένως απαντώντας σε κρίσεις για τα έργα του, «όσοι θα τα θέλαν ανώτερα από άποψη τέχνης ή πολιτικότερα, φαίνεται πως κρίνουν ανεδαφικά».[32] Σχετικά δε με τη στόχευση και τον χαρακτήρα του έργου της «Λαϊκής Σκηνής», που βρισκόταν ακόμα τότε σε εξέλιξη, έργο στρατευμένο, ιδεολογικό και ταυτόχρονα εκπολιτιστικό, ενταγμένο πλήρως στο πνεύμα της Αντίστασης, έγραφε με την παρρησία που τον χαρακτήρισε σε όλη του τη ζωή: «Οι παραστάσεις μας έριξαν στα χωριά μας τον σπόρο του μελλούμενου λαϊκού θεάτρου».[33]

[32] Κοτζιούλας, *Θέατρο στα βουνά*, σ. 53.

[33] Κοτζιούλας, *ό.π.*, σ. 53.

Η Ελληνική Επανάσταση στο Εθνικό Θέατρο. *Να ζη το Μεσολόγγι* (1933) του Β. Ρώτα, *Λόρδος Βύρων* του Αλ. Λιδωρίκη (1934) και *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* (2021)

Ειρήνη Μουντράκη
irene.moundraki@gmail.com

Abstract

National holidays and celebrations of national anniversaries are a very important occasion to cultivate collective memory, to strengthen national cohesive ties, to consider the historical events and the sacrifices that led us to whatever conquests we celebrate. Since its opening, the National Theatre participated in such celebrations with its performances, contributing to the cultivation of national consciousness and national mentality. Especially in the first years of its operation on the occasion of anniversaries or other important events for the Greek state, the Theatre used to organize so-called «celebratory» performances to honor their memory and contribute to the national celebration.

This paper focuses on three productions on the celebration of the Greek Revolution on March 25. The first two productions have been given for this reason by the National Theatre: the one-act play by Vassilis Rotas *Long Live the Messolonghi* (1933), the play by Alexandros Lidorikis *Lord Byron* (1934), and *The Free Besieged* by Dionysios Solomos, in the spring of 2021, on the occasion of the 200th anniversary of the Greek Revolution. These three performances are connected in one additional way: Messolonghi, the city associated with the struggle and sacrifice for Freedom, is the dramatic place.

Οι εθνικές γιορτές και οι εορτασμοί των εθνικών επετείων αποτελούν μια πολύ σημαντική αφορμή για να καλλιεργήσουμε τη συλλογική μνήμη, να ενισχύσουμε τους εθνικούς συνεκτικούς δεσμούς, να θυμηθούμε τα ιστορικά γεγονότα και τις θυσίες που μας οδήγησαν στις όποιες κατακτήσεις γιορτάζουμε.

Το Εθνικό Θέατρο δεν θα μπορούσε να μη συμμετέχει στις εθνικές εορτές, συμβάλλοντας με τη σειρά του στην καλλιέργεια της εθνικής συνείδησης και του εθνικού φρονήματος. Ειδικά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, με αφορμή επετείους ή άλλα σημαντικά γεγονότα για το ελληνικό κράτος, το Θέατρο συνήθιζε να οργανώνει τις λεγόμενες «πανηγυρικές» παραστάσεις, προκειμένου να τιμήσει τη μνήμη τους και να μετέχει στον εθνικό εορτασμό. Η ελληνική επανάσταση και ο αγώνας προς την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό ήταν ένα γεγονός γύρω από το οποίο φυσικά υπήρξε μεγάλο ενδιαφέρον και αναζητήθηκαν οι τρόποι για να τιμηθεί και να αναδειχθεί.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται σε τρεις παραστάσεις τέτοιου τύπου, με αφορμή την επέτειο της 25ης Μαρτίου: στις πρώτες δύο παραστάσεις που δόθηκαν για τον λόγο αυτόν από το Εθνικό Θέατρο και σε μία πολύ πρόσφατη, την άνοιξη του 2021, με αφορμή τη συμπλήρωση των 200 ετών από την Ελληνική Επανάσταση. Οι τρεις αυτές παραστάσεις συνδέονται και με έναν ακόμη τρόπο: το Μεσολόγγι, η πόλη που συνδέθηκε με τον αγώνα και τη θυσία για την Ελευθερία, είναι κυρίαρχος δραματικός τόπος.

Η πολιορκία του Μεσολογγίου και η μαρτυρική έξοδος είναι μία από τις πιο σημαντικές και ηρωικές στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Ο ηρωικός αγώνας των Μεσολογγιτών κατά τη δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου κράτησε από τις 25 Απριλίου του 1825 έως την απεγνωσμένη έξοδο, την παραμονή των Βαΐων, στις 10 Απριλίου του 1826. Υπολογίζεται ότι εκείνη την ημέρα 3000 σκοτώθηκαν από τους Τούρκους, 1000 αιχμαλωτίστηκαν και 2000 πυρπολήθηκαν στις πυριτιδαποθήκες, μαζί με τον προύχοντα και αγωνιστή Χρήστο Καψάλη.

Να ζη το Μεσολόγγι του Βασίλη Ρώτα, 1933

Το Εθνικό Θέατρο ανοίγει τις πύλες του για το κοινό το 1932. Το 1933, με αφορμή τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου, επιλέγει να ανεβάσει το έργο του Βασίλη Ρώτα (1889-1977) *Να ζη το Μεσολόγγι*. Το έργο ήταν γραμμένο το 1927, και ο συγγραφέας του το χαρακτηρίζει «Δραματική Σκηνή από την ηρωική πολιορκία για να διδάσκεται στα σχολεία». Έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως στην πρώτη σελίδα της πρώτης έκδοσης του έργου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη φράση του Ίψεν «Ένας λαός, άμα χάσει τη μνήμη και την υπερηφάνεια για το ένδοξο παρελθόν των προγόνων του, αυτός ο λαός είναι πια άξιος λύπης» και αφιερώνει το έργο στον μικρό Ρένο-Παναγιώτη Ρώτα ως πατρικό δώρο.[1]

Το *Να ζη το Μεσολόγγι* είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά σε μία σχολική παράσταση από τους μαθητές του Λυκείου Νέου Φαλήρου «Μάρκου και Μακρή», στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις 13 Ιουνίου 1929, και αξίζει να σημειώσουμε πως στη διάρκεια του 20ού αιώνα γνώρισε μια μεγάλη πορεία στο ερασιτεχνικό θέατρο, κυρίως το σχολικό, πορεία που συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Ανάμεσα στις πρώτες παραστάσεις του έργου ήταν και μία ακόμη «πανηγυρική», οργανωμένη από την Πανεπιστημιακή Λέσχη και την «Κεντρική Επιτροπή της Εκατονταετηρίδος», η οποία παρουσιάστηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1930.[2] Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί ήταν μέλη της Φοιτητικής Λέσχης[3] και η σκηνοθεσία είχε γίνει από τον ίδιο τον Βασίλη Ρώτα, τα σκηνικά από τον Ν. Σαντοριναίο και η μουσική από τον Μάριο Βάρβογλη.

---

[1] Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι*, έκδ. περ. *Μουσικά Χρονικά*, Αθήνα 1929, σ. 1.

[2] Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι*, εκδ. Οίκος Δημητράκου, Αθήνα 1933, σ. 3.

[3] Ρώτας, *ό.π.*: Άννα Βασιλείου (Γιώργαινα), Μαριέττα Σταγοπούλου (Φωτεινή), Σαπφώ Χανδάκου (Κατερίνα), Έλλη Μελισσάκη (Χρυσούλα), Λέλα Ανδρονίκου (μια κοπέλλα), Νίκος Ζωγραφίδης (παπάς), Μάνος Κατράκης (Πάνος), Γιώργος Λαμπίρης (Κώστας), Αύγουστος Γουζάρης (Φώτος), Μ. Αλικάκος (Μήτσος), Μάκης Γουλίμης (Κωστάκης).

Το έργο χωρίζεται σε έξι σύντομες σκηνές και διαδραματίζεται στο Μεσολόγγι την άνοιξη του 1826. Βρισκόμαστε λίγες μόνο μέρες πριν από την ηρωική έξοδο, σε ένα μεγάλο ισόγειο δωμάτιο, πιθανότατα στο σπίτι του Παπά. Ο Παπάς είναι τραυματισμένος και, καθώς δεν μπορεί να πολεμήσει, προσπαθεί να δώσει κουράγιο στις γυναίκες και στα παιδιά που φτιάχνουν φουσέκια, θέλοντας να προσφέρουν και αυτοί στον αγώνα. Είναι όλοι τους αδύναμοι και πεινασμένοι, πεθαίνουν κυριολεκτικά από την πείνα όπως ο μικρός Κωστάκης. Η δεκαεξάχρονη Χρυσούλα έρχεται στη σκηνή σχεδόν μισότρελη: βγήκε από τα τείχη και μάζεψε χαμομήλια από το μέρος που ήταν θαμμένη η μητέρα της. Μέσα σε ένα παραλήρημα τα τρώει νομίζοντας ότι είναι τα κόκαλα της μητέρας της. Ένα τρομακτικό συσσίτιο μοιράζονται τα παιδιά –μισό σκύλο που ίσα ίσα φτάνει για μια μπουκιά για το καθένα–, ενώ ο Παπάς αρνείται να φάει και να το στερήσει από αυτά.

Φέρνουν λαβωμένο τον Πάνο, τον γιο του Παπά, που νωρίτερα είχαν ξεπροβοδίσει με την ευχή «καλό βόλι». Ο παπάς ως πατέρας λυγίζει, αλλά αφήνει στον Θεό την τύχη του παιδιού του που πολέμησε ηρωικά. Λίγο μετά ο νεαρός άνδρας πεθαίνει, ενώ τα νέα έρχονται να σβήσουν κάθε ελπίδα και να επιβεβαιώσουν τον οριστικό χαμό: οι Τούρκοι τους έζωσαν και από τη θάλασσα. Δεν υπάρχει πλέον καμία ελπίδα. Πληροφορούμαστε ότι εδώ, στο ίδιο μέρος, θα συναντηθούν αργότερα οι πολέμαρχοι για να αποφασίσουν την Έξοδο.

Έχει ενδιαφέρον το ότι πρόκειται για ένα έργο που παρακολουθεί τον ψυχικό αναβρασμό των ηρώων, τη δράση τους εσωτερικά και την περήφανη πορεία τους προς τη συνειδητοποίηση. Όπως και στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, ο θάνατος εδώ δεν σηματοδοτεί το τέλος, αλλά την έναρξη μιας ελεύθερης ζωής, μιας ζωής με νόημα. Η θυσία τους γίνεται για να εγγυηθεί τη ζωή του μέλλοντος. Ο συγγραφέας εστιάζει σε μια σκηνή με έντονη συμμετοχή παιδιών και εφήβων στον σκηνικό πληθυσμό, όπως σημειώνει και ο Βάλτερ Πούχνερ, καθώς προσπαθεί «να εισαγάγει τους μικρούς θεατές και αναγνώστες του στην πραγματικότητα, στο σκληρό βασίλειο της ζωής και της καθημερινότητας, γιατί αυτό θα έχουν ανάγκη, και όχι να τρέφονται με αυταπάτες, γλυκερές ψευδαισθήσεις και με τις "αλήθειες" των σχολικών βιβλίων».[4] Με έναν ρεαλισμό που πλησιάζει τον νατουραλισμό, ο συγγραφέας αποτυπώνει ρεαλιστικά το τι συμβαίνει στην πολύπαθη πόλη· μέσα στο έργο του κυριαρχούν η απελπισία, η πείνα, ο θάνατος, η αγωνία, με τρόπο σκληρό αλλά περήφανο, ενώ παράλληλα μεταφέρει ένα έντονο αντιπολεμικό μήνυμα, με τρόπο που εξάρει το θρησκευτικό και πατριωτικό αίσθημα των Ελλήνων.

Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στις 21 Μαρτίου 1933, και παίζεται μέχρι και τις 26 Μαρτίου σε κοινή παράσταση με τη *Θυσία του Αβραάμ*. Η σκηνοθεσία είναι του Φώτου Πολίτη, τα σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Στο πρόγραμμα η μουσική αποδίδεται στον Ρώτα, ωστόσο πρόκειται μάλλον για λάθος, καθώς τα 10 σωζόμενα φύλλα της παρτιτούρας φέρουν την υπογραφή του Μάριου Βάρβογλη.[5] Στην πρώτη διανομή παίζουν οι ηθοποιοί Τζαβαλάς Καρούσος (παπάς), Ρίτα Μυράτ (Φωτεινή), Χρήστος Φαρμάκης (Πάνος), Αθανασία Μουστάκα (Γιώργαινα), Βάσω Μανωλίδου (Χρυσούλα), Νίννα Αφεντάκη (Κατερίνα), Άννα Σταυρίδου (Α Κοπέλλα), Θάλεια Καλλιγά (Β Κοπέλλα), Γιώργος Ρώης (Κώστας), Γιώργος Παπαγιαννίδης (Φώτος), Μ. Ρώτας (Κωστάκης), Πάνος Ρώτας (Μήτσος).[6]

Η επιλογή του έργου του Ρώτα σε γενικές γραμμές κρίνεται θετικά. Η κύρια συζήτηση στον Τύπο της εποχής αφορά τη σύνδεση των δύο έργων σε μία κοινή παράσταση. «Δύο μονόπρακτα βγαλμένα από την πίστιν της θρησκείας και της πατρίδος» τα χαρακτηρίζει ο Μιχ. Ροδάς στην εφη-

[4] Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Βασίλης Ρώτας και το μονόπρακτο Να ζη το Μεσολόγγι», *Το 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 370-385.

[5] Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, *Να ζη το Μεσολόγγι*, http://www.nt-archive.gr/viewMusic.aspx?playID=575&musicScoreID=4 [29/6/2022].

[6] Η ορθογραφία των ονομάτων, και εδώ, ακολουθεί αυτήν του πρωτοτύπου, για τον τονισμό ωστόσο έχει χρησιμοποιηθεί μονοτονικό.

μερίδα *Ελεύθερον Βήμα*.[7] Όπως διαπιστώνει ο Αναπληρωτής στα *Αθηναϊκά Νέα*: «Δεν θα ήθελα να κλείσω το σημείωμα αυτό προτού εκφράσω την απορία μου δια τον τρόπον με τον οποίον το Εθνικόν Θέατρον θέλησε να μετάσχη εις τον εορτασμόν της 25ης Μαρτίου. Το *Να ζη το Μεσολόγγι* είνε βέβαια ένα πατριωτικό έργο που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί. Αλλ' η *Θυσία του Αβραάμ* που κάθε άλλο παρά τονώνει το εθνικό φρόνημα; Η δικαιολογία ότι δίδεται με το μυστήριο αυτό ένα από τα καλλίτερα δείγματα της πνευματικής επιδόσεως του έθνους δεν μου φαίνεται σοβαρά».[8] Όσο για το έργο του Ρώτα, το χαρακτηρίζει περισσότερο ένα έργο τόλμης παρά έργο τέχνης.

Ωστόσο, ο Διονύσης Δεβάρης, στην εφημερίδα *Φωνή Λαού*, θα επιχειρηματολογήσει υπέρ της επιλογής της *Θυσίας*, υποστηρίζοντας πως αφενός το έργο είναι ελληνικό και δεύτερον, ως θρησκευτικού περιεχομένου, παρουσιάζεται σε μία περίοδο κατά την οποία η θερμότητα του θρησκευτικού αισθήματος είναι υψηλότερη.[9] Για το έργο του Ρώτα όμως θα ασκήσει μία αυστηρή κριτική, που θα μετριάσει η ικανοποίησή του για τον τρόπο που ερμηνεύτηκε. «Το έργον είνε καλογραμμένον, αλλά δεν είνε το δράμα του Μεσολογγίου. Ο κ. Ρώτας είνε έξυπνος λογοτέχνης, αλλά δεν είνε μεγάλος ποιητής. Μόνο ένας μεγάλος ποιητής θα μπορούσε να γράψη το Μεσολόγγι. Ένας Άγγελος Σικελιανός. Το έργο του κ. Ρώτα, σκηνές από την πολιορκία του Μεσολογγίου, χωρίς γερό σκελετό. Δεν είνε δράμα. Ως δράμα θα ήταν αδύνατο, δίχως αρχιτεκτονική. Τη ζωή στο δράμα την έδωσε το θαυμάσιο παίξιμο του κ. Καρούσου στον ρόλο του παπά. Βλέπετε ότι ο καλλιτέχνης αυτός ένιωσε βαθύτατα τον ρόλο του, εποτίσθη από την φλόγα του γέροντα Σουλιώτη. Ευγενέστερη απαγγελία χωρίς καμμίαν απόπειραν εύκολου εντυπώσεως στο κοινόν δεν έχω ξαναϊδή σε Έλληνα ηθοποιό. Ήταν ο κυρίαρχος όλης της βραδιάς».[10]

Ο κριτικός της *Εστίας* σημειώνει: «Ο τίτλος "πατριωτικού έργου", που του είχε προσκολλήσει, αν όχι το πρόγραμμα, τουλάχιστον η αγγελία ότι εδίδετο επί τη Εθνική Εορτή, είχεν ανησυχήσει τους πατριωτικότερους των θεατρόφιλων. Η σημαία του πατριωτισμού, έχει καλύψει εις το παρελθόν όχι ολίγας πατριδοκαπηλείας. [...] Το ηρωικόν δράμα, το δράμα, το οποίον συγκινήσαν την Ευρώπην, έσωσε την Ελλάδα, ανακύπτει με πολλήν λιτότητα από τα γεγονότα». [11]

Ο Κώστας Οικονομίδης στο *Έθνος* επισημαίνει πως: «...ο κ. Β. Ρώτας επιτυχαίνει κάτι όχι πολύ εύκολο. Δίνει τόνο ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο σε ένα θέμα όπου η Τέχνη θα μπορούσε να προσαράξη στον σκόπελο του πατριωτισμού. Η σκηνή από την πολιορκία του Μεσολογγίου, την οποία παρουσίαζει, είνε ζωντανή και μας δίνει να αισθανθούμε εντατικά τον παλμό της μεγάλης εποποιίας. [...] Με λίγα λόγια το θέμα του "Εθνικού", με την ευκαιρίας της 25ης Μαρτίου, ανταποκρίνεται στον σκοπό του, χωρίς καμμιά μείωσι των απαιτήσεων της Τέχνης».[12]

Ο Θεατρικός στην εφημερίδα *Η Βραδυνή* συντάσσεται θετικά: «Όσο για το μονόπρακτο δραματάκι του κ. Β. Ρώτα "*Να ζη το Μεσολόγγι*", η εντυπώσεις μας είνε η καλλίτερες. Και ως έργον και ως ανέβασμα και ως παίξιμο, έφερε την σφραγίδα της επιτυχίας. Η δραματοποίησις ενός από τα άπειρα ηρωικά κεφάλαια της ιστορίας μας, του κεφαλαίου της δευτέρας πολιορκίας του Μεσολογγίου, τέτοια που την επέτυχε ο κ. Ρώτας στο μονόπρακτό του, το οποίο ζωντανεύει υπέροχα την τραγική ατμόσφαιρα της υπερτάτης εσωτερικής φάσεως του απολυτρωτικού αγώνος των ηρωικών

[7] Μιχάλης Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον. Η Θυσίαν του Αβραάμ. Να ζη το Μεσολόγγι», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Μαρτίου 1933.

[8] Ο Αναπληρωτής, «Η χθεσινή του Εθνικού. Τα παιχθέντα δύο έργα», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 22 Μαρτίου 1933.

[9] Διονύσης Δεβάρης, «Η θυσία του Αβραάμ. Να ζη το Μεσολόγγι, εις το Εθνικόν», εφημ. *Φωνή του λαού*, 23 Μαρτίου 1933.

[10] Δεβάρης, *ό.π.*

[11] Α.Α., «Περί το Εθνικόν», εφημ. *Εστία*, 28 Μαρτίου 1933.

[12] Κώστας Οικονομίδης, «"Η θυσία του Αβραάμ", "Να ζη το Μεσολόγγι" εις το Εθνικόν. Η χθεσινοβραδυνή πρώτη», εφημ. *Έθνος*, Αθήνα 22 Μαρτίου 1933.

προγόνων μας, εθέρμανε την καρδιά μας, με την ιερώτατη συγκίνησι του πατριωτικού παλμού».[13] Από τους ηθοποιούς θα ξεχωρίσει τον Καρούσο, τη Μουστάκα και τη νεαρή Μυράτ.[14]

Το έργο παρουσιάστηκε επίσης δύο χρόνια μετά, σε κοινή παράσταση με τον *Ρήγα* του Αριστομένη Προβελέγγιου από τις 25 έως τις 31 Μαρτίου 1935 ως «Πανηγυρικαί παραστάσεις επί τη εθνική εορτή της 25ης Μαρτίου 1935».[15] Χαρακτηριστικά αναφέρεται, για την επιλογή των έργων, από τον κριτικό της *Εστίας*: «...αναβιβασθέντα με όλην την επιμέλειαν της εθνικής μας σκηνής και με την προσπάθεια όλων των ηθοποιών να υπερβάλουν πράγματι εαυτούς εις την εμψύχωσιν των ρόλων των, εδημιούργησαν, εις τας χθεσινάς παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, μίαν ατμόσφαιραν αγνού πατριωτισμού, εις την οποίαν τα χειροκροτήματα και αι επευφημίαι των θεατών –κατά την λαϊκήν ιδίως παράστασιν– αντήχουν αυθορμήτως ανά πάσαν στιγμήν».[16]

Λόρδος Βύρων του Αλέκου Λιδωρίκη, 1934

Το 1934 επιλέγεται να παρουσιαστεί το έργο του νεαρού τότε, μόλις 27 ετών, Αλέκου Λιδωρίκη (1907-1988), *Λόρδος Βύρων*. Δεν γίνεται καμία ανακοίνωση που να συνδέει το ανέβασμα του έργου με την εθνική μας επέτειο, ωστόσο η εγγύτητα της πρεμιέρας στην εθνική εορτή και το γεγονός πως ο Λόρδος Βύρων είναι τόσο αγαπητός και ταυτισμένος με τον αγώνα των Ελλήνων για την ανεξαρτησία κάνουν τη σύνδεση σχεδόν αυτόματη.

Στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης, ο συγγραφέας παρουσιάζει το πώς γοητεύτηκε από την προσωπικότητα του Βύρωνα (1788-1824) και εξηγεί τι ήταν αυτό που τον παρακίνησε να γράψει για όλη του τη ζωή και να μην εστιάσει σε ένα μόνο επεισόδιο αυτής. «Πάντα ακούραστος τσιγγάνος των "τρελλών" του λογισμών γιατί δεν έβρισκε ξεκούρασμα, δεν έβρισκε αυτό που βρίσκουν οι κοινοί: την πρόχειρη ικανοποίησι. Δράμα μοναδικό, ένα, καλύτερο, θεατρικώτερο, αν θέλετε, δεν μπόρεσα να δω στον Βύρωνα. Δεν στάθηκε ποτέ και πουθενά. Διαρκώς πετούσε... πετούσε φεύγοντας προς το φως και όταν το πλησίαζε τόβλεπε πάλι σαν σκοτάδι».[17]

Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στις 13 Μαρτίου και παίζεται μέχρι τις 24 Μαρτίου του 1934, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη, σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Τον ρόλο του Μπάυρον είχε αναλάβει ο Νίκος Δενδραμής, ενώ η πολυπληθής –πάνω από σαράντα ηθοποιοί– διανομή περιελάμβανε σημαντικούς πρωταγωνιστές, όπως ο Γιώργος Γληνός στον ρόλο του Ομπχάους, η Βάσω Μανωλίδου ως Τερέζα Μακρή (Κόρη των Αθηνών), η Κατίνα Παξινού στον ρόλο της Αυγούστας Λέι και η Ελένη Παπαδάκη στον ρόλο της Λαίδης Ανναμπέλλας, την οποία η κριτική ξεχώρισε.

Το έργο χωρίζεται σε πρόλογο, τέσσερις πράξεις και έναν επίλογο, με δώδεκα συνολικά εικόνες. Ξεκινάει με τον μικρό Λόρδο σε ηλικία μόλις έξι χρονών να προσπαθεί να καταλάβει τι σημαίνει Μοίρα, ενώ στις πράξεις που ακολουθούν παρακολουθούμε τον ψυχολογικό αναβρασμό του νεαρού Μπάυρον, τις άσβεστες ανησυχίες του αλλά κυρίως τις πολύπλοκες σχέσεις του με τις γυναίκες. Δεν λείπουν και οι συνεχείς αναφορές στην κακή του σχέση με τους συμπατριώτες του, τους Άγγλους, και την κριτική που του ασκούσαν. Τον συναντάμε σε ταξίδια του, στους έρωτές του, και αισθανόμαστε το πόσο ανικανοποίητος είναι από τη ζωή του.

Στο Μεσολόγγι βρισκόμαστε στην τρίτη εικόνα της τέταρτης πράξης. Φτωχικά σπίτια, δρόμοι σκαμμένοι, ελεεινοί, γράφει ο συγγραφέας. Είμαστε στο 1824 και ο Μπάυρον πληροφορούμαστε

---

[13] Ο Θεατρικός, «Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού Θεάτρου. Η θυσία του Αβράαμ – Να ζη το Μεσολόγγι», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα 22 Μαρτίου 1933.

[14] Ο Θεατρικός, *ό.π.*

[15] Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, *Να ζη το Μεσολόγγι*, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=343&programID=733 [6/7/2022].

[16] χ.σ., «Η 25η Μαρτίου εις το Εθνικόν», εφημ. *Εστία*, 26 Μαρτίου 1935.

[17] Αλέκος Λιδωρίκης, «Λόρδος Βύρων» στο πρόγραμμα της παράστασης: Αλέκου Μ. Λιδωρίκη, *Λόρδος Βύρων*, Εθνικόν Θέατρο, Αθήνα 1934, σ. 11.

πως είναι ήδη άρρωστος με πυρετό. Ο Λόρδος είναι έτοιμος να διαθέσει όλη του την περιουσία στον αγώνα των Ελλήνων και στον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, ενώ αφήνεται να υπονοηθεί ότι είναι από αυτούς που αντιλαμβάνονται τις καταστροφικές συνέπειες των δανείων. Ο ξαφνικός θάνατός του προξενεί θλίψη και πόνο στους Έλληνες.

Η παράσταση στο Εθνικό δεν κερδίζει τις εντυπώσεις των κριτικών. Το ανέβασμα ενός νέου έργου, ενός νέου Έλληνα δραματουργού που είχε ήδη την επιτυχία της *Μεγάλης στιγμής* (1933) στο ενεργητικό του, για μία προσωπικότητα τέτοιας απήχησης, αντιμετωπίζεται θετικά, όμως το αποτέλεσμα αποδείχθηκε κατώτερο των προσδοκιών, έως και απογοητευτικό, αφού πράγματι ο συγγραφέας δεν κατάφερε να αναδείξει την προσωπικότητα του ποιητή και εστίασε κυρίως στην προσωπική του ζωή, στα σκάνδαλα και τις ερωτικές του περιπέτειες, σε μια αρκετά αδέξια σύνθεση πηγών και μαρτυριών. Όσο για τη σχέση του Λόρδου με την Ελλάδα και τον Αγώνα για την ανεξαρτησία, σχεδόν βεβιασμένα μπαίνει μέσα στο έργο, χωρίς να δικαιώνεται και διαψεύδοντας κάθε προσδοκία εξύμνησης της προσφοράς του ώστε, όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Άλκης Θρύλος, «η παρουσία κι ο θάνατος του Βύρωνος στο Μεσολόγγι αποτελούν σχεδόν μόνο το θέμα ενός ανακοινωθέντος».[18] Ωστόσο, δεν θεωρεί λάθος το ανέβασμα του έργου από το Εθνικό Θέατρο· σημειώνει σχετικά: «Δεν κατηγορώ εντούτοις το Εθνικό Θέατρο γιατί ανέβασε τον Λόρδο Βύρωνα κι ούτε γιατί ξόδεψε για το πολυτελέστατο ανέβασμά του υπέρογκα ποσά. Το Εθνικό Θέατρο είναι υποχρεωμένο να ανεβάζει έργα Ελλήνων συγγραφέων και δυστυχώς η παραγωγή που προσφέρεται δεν είναι ούτε άφθονη ούτε εκλεκτή».[19]

Τα μεγάλα ποσά που δαπανήθηκαν για την παραγωγή έκαναν τους κριτικούς πολύ σκεπτικούς, ενώ αμφισβητήθηκαν και τα κίνητρα του Φώτου Πολίτη. Ο Γιάννης Σιδέρης, εξοργισμένος με τον σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου, σημειώνει πως το Εθνικό πρέπει να εξυγιανθεί και δεν είναι τσιφλίκι του όπως το κατάντησε, ενώ υποστήριζε πως φοβάται ότι ο Πολίτης επέλεγε επίτηδες κακά ελληνικά έργα, για να αποδείξει ότι δεν υπάρχει καλό ελληνικό έργο. «Από παντού φωνάζουνε στον κ. δόχτορα Ντόλφους ν' ανεβάζει έργα ελληνικά. Ανεβάζει λοιπόν κ αυτός το "Βύρωνα", συγκαταβαίνοντας στην αυθάδικη επιθυμία μας, ακριβέστερα μάς τον πετάει στα μούτρα και θερίζει το πικρότατο για μας, για όλους τους Έλληνες και χαρούμενο γι' αυτόν, θέρος πως τα ελληνικά έργα δεν αξίζουν. Γι' αυτό ανέβασε το "Λόρδο Βύρωνα". Για να σβήσει τ' όνομα το καλό του κ. Α. Λιδώρ., που μόλις είχε ανατείλει, γιατί φοβάται μήπως τυχόν βγει κανένας με αξία στο θέατρο και του διαψεύσει τις ανθελληνικές πεποιθήσεις του».[20] Με την άποψη αυτή συντάχθηκαν και άλλοι κριτικοί, όπως ο συντάκτης της κριτικής στην εφημερίδα *Πατρίς* με το ψευδώνυμο Κάθισμα 13,[21] ο Θεατής στην εφημερίδα *Ελεύθερος Άνθρωπος*,[22] ο Σίμος Δρακόπουλος στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος*[23] αλλά και ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας στην εφημερίδα *Νέος Κόσμος*.[24] «Απ' όλο αυτό το ανθρώπινο ηφαίστειο του Βύρωνος δεν μεταδίδεται συγκίνησις. Ακόμα και το Μεσολόγγι περνάει μονότονα, αδιάφορα, τυπικά, σαν μια ληξιαρχική πράξις. Στο τέλος τουλάχιστον αναμένετο κάποια έξαρσις με το ηρωικό περιβάλλον του Μεσολογγίου. Αλλά και αυτή η ελπίδα διεψεύσθη. Πόσο διαφορετικά μας έδωσε το Μεσολόγγι ο κ. Β. Ρώτας με το μονόπρακτό του και χωρίς τον

[18] Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο, Αλ. Λιδωρίκη "Λόρδος Βύρων", έργο σε 4 πράξεις και 12 εικόνες», *Νέα Εστία*, 1 Απριλίου 1934, σ. 324.

[19] Θρύλος, *ό.π.*

[20] Γιάννης Σιδέρης, «Αλ. Λιδωρίκη "Λόρδος Βύρων", Εθνικό Θέατρο», περ. *Ξεκίνημα*, 16 Απριλίου 1934, σ. 135.

[21] Κάθισμα 13, «Αλ. Λιδωρίκη "Ο Λόρδος Βύρων", Εθνικόν Θέατρον», εφημ. *Πατρίς*, 15 Μαρτίου 1934.

[22] Θεατής, «Εθνικόν Θέατρον. Κρίμας τα έξοδα! Ένα νέον…τέρας», εφημ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 16 Μαρτίου 1934.

[23] Σίμος Δρακόπουλος, «Ο "Λόρδος Βύρων". Από την προχθεσινήν πρώτην», εφημ. *Ανεξάρτητος*, 15 Μαρτίου 1934.

[24] Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, «Λόρδος Βύρων», εφημ. *Νέος κόσμος*, 15 Μαρτίου 1934.

Βύρωνα»,[25] γράφει ο Μιχαήλ Ροδάς στο *Ελεύθερον Βήμα*, συγκρίνοντάς το με το έργο του Ρώτα που είχε ανέβει στο Εθνικό την προηγούμενη χρονιά.

Από τις πιο ενδιαφέρουσες τοποθετήσεις, παρά την αυστηρή κριτική προς το ίδιο το έργο, είναι αυτή του κριτικού του *Ριζοσπάστη*, που εντάσσει το ανέβασμα του έργου μέσα στο προπολεμικό κλίμα που επικρατούσε: «Το Εθνικό Θέατρο εχτελεί τον προορισμό του. Πρέπει ν' αφιονίζει και να αναζωπυρώνει μαζί και το εθνικό αίσθημα και μάλιστα σήμερα στις παραμονές του πολέμου. Γιατί μη ξεχνάμε ότι ο Βύρων κατέβηκε στο Μεσολόγγι κι ότι εφόρεσε και φουστανέλλα. Κι όπως την ελληνική επανάσταση των μαζών την έκαμε χτήμα της η μπουρζουαζία και χρόνια τώρα στο όνομα αυτηνής και του "αρχαίου πολιτισμού" μας πετσοκόβει στους Σαγγάριους και μας ξεζουμίζει και μας δολοφονεί στο "πάτριον έδαφος", έτσι και το Βύρωνα, μια και βρέθηκε ένας ανόητος "παις" να τον γράψει, δεν μπορούσε να τον αφήσει ανεκμετάλλευτον τώρα που ζυγώνει μάλιστα και η 25η Μαρτίου».[26]

Η προσέλευση του κοινού, παρά τα όσα γράφτηκαν, υπήρξε αυξημένη, πιθανόν γιατί, όπως σημειώνει ο Γ. Νάζος στην κριτική του στην *Καθημερινή*, «Το θρυλικόν αυτό δια τους Έλληνας όνομα με μόνην την δημοσίευσίν του εις το θεατρικόν πρόγραμμα, ήρκεσε δια να προκαλέσει την μεγαλυτέραν κοσμοσυρροήν που εσημειώθει εις το "Εθνικόν Θέατρον", αφ' ότου ήνοιξε τας πύλας του. Η πλατεία και το υπερώον, υπερπλήρη από θεατάς που αντεπροσώπευαν την κοσμικότητα, τα γράμματα, τας τέχνας και την λαϊκήν ψυχήν του αθηναϊκού κοινού, ανέμενον την από σκηνής μέλλουσαν νεκρανάστασιν της μορφής του μεγάλου φιλέλληνος...»,[27] ενώ έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως συντάκτες, ανάμεσά τους και ο Πολύμερος Μοσχοβίτης στον *Ημερήσιο Κήρυκα*, καταδεικνύουν ότι υπήρξε μια οργανωμένη κλάκα που επευφημούσε την παράσταση. «Κλάκα ωργανωμένη εις το Εθνικόν θέατρον είνε απαράδεκτος. Αφού εν τούτοις επεκράτησε να υπάρχη τουλάχιστον, ας γίνεται έξυπνα».[28]

Είναι σαφές πως η παράσταση απασχόλησε κυρίως ως προς το ζήτημα του νεοελληνικού έργου, της ποιότητας και της ανάγκης καλλιέργειάς του, και πολύ λιγότερο συνδέθηκε με τον όποιο πανηγυρικό χαρακτήρα θα μπορούσε. Έγινε επίσης η αφορμή για να τεθούν σοβαρά ζητήματα σε σχέση με τον σκηνοθέτη της πρώτης σκηνής και την πολιτική που ακολουθούσε, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα κάθε εορτασμό.

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι του Διονυσίου Σολωμού, 2021

Στα 200 χρόνια από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης το Εθνικό Θέατρο βρισκόταν, όπως και ολόκληρος ο κόσμος, μπροστά σε ένα πρωτοφανές γεγονός. Η πανδημία κρατούσε τα θέατρα κλειστά και οι παραστάσεις, προκειμένου να πραγματοποιηθούν, μπορούσαν να παρουσιαστούν μόνο διαδικτυακά και τηρώντας ένα αυστηρό υγειονομικό πρωτόκολλο. Τρία έργα επιλέγονται σε τρεις σκηνές του Εθνικού Θεάτρου για τον εορτασμό: η *Βαβυλωνία* του Βυζαντίου στην Κεντρική Σκηνή, σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα, *Ο Κοτζάμπασης του Καστρόπυργου* του Μ. Καραγάτση σε διασκευή Θανάση Τριαρίδη και σε σκηνοθεσία Δημήτρη Τάρλοου στο Θέατρο Ρεξ, και οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Διονύσιου Σολωμού σε σύλληψη και σκηνοθεσία Θάνου Παπακωνσταντίνου στη σκηνή Ελένη Παπαδάκη στο Ισόγειο του Ρεξ, στην οποία και θα επικεντρωθώ. Το ζητούμενο, τη δεδομένη χρονική στιγμή, είναι τελείως διαφορετικό από εκείνο ενενήντα χρόνων πριν. Σκοπός δεν είναι να γιορτάσουμε τη νίκη μας, αλλά να προβληματιστούμε σε σχέση με αυτήν. Αυτός είναι και

[25] Μιχαήλ Ροδάς, «Αλεξ. Λιδωρίκη "Λόρδος Βύρων", Εθνικό Θέατρον», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαρτίου 1934.

[26] Λ.Β., «Εθνικό Θέατρο. Αλ. Μ. Λιδωρίκη "Λόρδος Βύρων"», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 18 Μαρτίου 1934.

[27] Γ. Νάζος, «Αι πρώται του Εθνικού. Ο "Λόρδος Βύρων" του κ. Αλ. Μ. Λιδωρίκη, εφημ. *Η Καθημερινή*, 15 Μαρτίου 1934.

[28] Πολύμερος Μοσχοβίτης, «Αι πρεμιέραι του Εθνικού Θεάτρου. Ένα...ατύχημα του "Λόρδου Βύρωνος". Θεαματική επιθεώρησις εις 12 εικόνας», εφημ. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 15 Μαρτίου 1934.

ο λόγος που ο σκηνοθέτης Θάνος Παπακωνσταντίνου καλείται να δουλέψει με το υλικό των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του εθνικού μας ποιητή, Διονύσιου Σολωμού. Η παράσταση παρουσιάστηκε με σκηνικά και κοστούμια της Νίκης Ψυχογιού, μουσική σύνθεση του Δημήτρη Σκύλλα, κίνηση της Αμαλίας Κοσμά και φωτισμούς της Χριστίνας Θανάσουλα. Τον ρόλο του Ποιητή είχε ο Αντώνης Μυριαγκός και της Μούσας η Λένα Δροσάκη.[29]

Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* είναι το έργο που απασχόλησε τον Διονύσιο Σολωμό όσο κανένα άλλο, από το 1826 έως το 1847 τουλάχιστον. Ο Ποιητής ξεκινά από το ιστορικό γεγονός που τον συντάραξε και που έστρεψε τα βλέμματα του κόσμου στον αγώνα των Ελλήνων, για να μιλήσει για τον αγώνα του ανθρώπου συνολικά για την κατάκτηση της Ελευθερίας του. Το έργο αυτό ανήκει σε εκείνα του Σολωμού που δεν ολοκληρώθηκαν, και έφτασε σε εμάς σε χειρόγραφα αποσπάσματα που συγκροτούνται σε τρία Σχεδιάσματα. Το κάθε ένα από αυτά αντιπροσωπεύει διαφορετικό στάδιο επεξεργασίας αλλά εκφράζει και διαφορετική ποιητική αντίληψη. Στην πραγματικότητα όμως μάλλον ο Ποιητής αδιαφόρησε για τη μη λυρική συνδετική ουσία, καθώς πρόκειται για ενότητες που έχουν ολότητα. Η πρωτοποριακή ποίηση του Σολωμού γίνεται έτσι μια δημιουργική περιπέτεια, που η πραγμάτωσή της βρίσκεται κυρίως στους στόχους που θέτει, στη ρευστότητά της και στην αποσπασματική της τελειότητα.

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον έχουν οι σημειώσεις του Ποιητή, σημειώσεις γραμμένες στα ιταλικά, για τις βασικές αρχές που θ' ακολουθούσε κατά τη σύνθεση, και αυτό αποτέλεσε πολύτιμο υλικό και για τη δραματουργία της παρούσας σκηνοθεσίας, καθώς εκεί συναντάμε τις βασικές ποιητικές ιδέες του έργου και στοιχεία που μας βοηθούν να το φωτίσουμε αλλά και να διαμορφώσουμε ένα καινούριο σύμπαν.

Ο Θάνος Παπακωνσταντίνου χρησιμοποίησε την εκδοχή του Πολυλά (επεξεργασία και επιμέλεια στίχων που έκανε εκείνος από τις σημειώσεις του Σολωμού) με μεγάλη ελευθερία, προσπαθώντας να συνομιλήσει δημιουργικά με το υλικό αυτό και να βρει τον δικό του μίτο μέσα στον λαβύρινθο, όπως χαρακτηριστικά έγραφε στο σκηνοθετικό του σημείωμα.

Η παράσταση διαρθρώνεται σε τρεις διαφορετικές εικόνες, τρεις εκδοχές πολύ έντονες εικαστικά, που όλες σχετίζονται με την Έξοδο. Στην πρώτη έχουμε μια εξιδανίκευση του ένδοξου παρελθόντος, στη δεύτερη μια δυστοπική εικόνα σαν να είμαστε σε ένα καταφύγιο ενώ έξω υπάρχει μια τρομερή καταστροφή, και η τρίτη αναπτύσσεται σαν ένας Χορός αρχαίας τραγωδίας, σε ένα πολυφωνικό χορικό που μας φέρνει πιο κοντά στην ιδέα της Ανάστασης. Αυτό που ενδιέφερε τον σκηνοθέτη ήταν να καταφέρει να μιλήσει για τη γέννηση μιας φαντασιακής κοινότητας όπου ο Ποιητής, ο οποίος ήταν ενεργός αφηγητής την ώρα της παράστασης, επιχειρεί διαφορετικές εκδοχές δημιουργίας πάνω στο θέμα της Εξόδου.

Τα βασικά ερωτήματα που μπαίνουν μέσα από την προσπάθεια αυτή είναι τα ακόλουθα: Πώς γεννιούνται τα έθνη; Είμαστε σε επαφή με την ιστορία ή μήπως προσπαθούμε να στηριχθούμε σε έναν κοινό μύθο για να αντέξουμε τη βία της ζωής; Με ποια υλικά κατασκευάζονται οι εθνικές ταυτότητες; Πώς λειτουργούν οι κοινότητες και τι έχουν στο κέντρο τους ως πίστη; Πώς αντιδρούμε στον φόβο απέναντι σε μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης; Ο σκηνοθέτης αντιμετώπισε την έννοια της Νέας Ελλάδας σαν μία ουτοπία, ενός κόσμου χαράς που θα ανθίσει μέσα από την καταστροφή.

---

[29] Σύλληψη-Σκηνοθεσία: Θάνος Παπακωνσταντίνου, Σκηνικός χώρος-Κοστούμια: Νίκη Ψυχογιού, Πρωτότυπη μουσική σύνθεση – Μουσική διδασκαλία: Δημήτρης Σκύλλας, Σχεδιασμός κίνησης: Αμαλία Κοσμά, Σχεδιασμός φωτισμών: Χριστίνα Θανάσουλα, Σχεδιασμός ήχου-Βοηθός σκηνοθέτη: Φάνης Σακελλαρίου, Βοηθός σκηνογράφου: Σπύρος Λουκίδης, Δραματολόγος παράστασης: Ειρήνη Μουντράκη

Διανομή: *Ο Ποιητής:* Αντώνης Μυριαγκός, *Η Μούσα:* Λ. Δροσάκη, *Οι Πολιορκημένοι:* (αλφαβητικά) Κωνσταντίνος Αρνόκουρος, Αυγουστίνος Κούμουλος, Λάμπρος Κωνσταντέας, Κλεοπάτρα Μάρκου, Αλέξανδρος Μαυρόπουλος, Ελένη Μολέσκη, Μάριος Παναγιώτου, Άννα Πατητή, Νάνσυ Σιδέρη, Δανάη Τίκου.

Μουσικοί επί σκηνής: Τρομπέτα: Στέφανος Δαφνής, Τρομπόνι: Χρήστος Γιάκκας, Τύμπανα-Κρουστά: Θοδωρής Βαζάκας, Πιάνο-Keyboard: Κριστίν Σωφρονίου.

Οι Πολιορκημένοι υφίστανται τη φυσική βία –αισθήματα, ένστικτα, έρωτας, σχέσεις, τύχη, η ίδια η φύση–, όμως οχυρώνονται πίσω από την ηθική ελευθερία. Μόνο μέσα από τη δοκιμασία μπορεί να αποκαλυφθεί η ελευθερία της ψυχής. Έτσι, αυτή η κλιμάκωση των δυσκολιών, των τραγικών συγκρούσεων που καταφέρνουν να υπερβούν οι πολιορκημένοι στο ποίημα του Χρέους, τους οδηγεί σε μια Υψηλή πράξη και σε διανοητικό και ηθικό παράδεισο. Οι πολιορκημένοι με τη θυσία τους αποβάλλουν την υλική τους φύση και ταυτίζονται με το Απόλυτο ον.

Η πανδημία του covid κράτησε τα θέατρα κλειστά και έτσι η παράσταση παρουσιάστηκε αποκλειστικά διαδικτυακά στις 6 Μαρτίου 2021,[30] σε μία περίοδο καραντίνας, όπου οι άνθρωποι ήμασταν περιορισμένοι σε έναν άλλου είδους εγκλεισμό, πολιορκημένοι από έναν θανατηφόρο ιό. Το γεγονός αυτό επέτεινε ακόμη περισσότερο τον σκοπό της παράστασης, που δεν ήταν το να στηθεί μια επετειακή εορταστική παράσταση αλλά η ανάπτυξη ενός ουσιαστικού προβληματισμού· θέλησε να γίνει η αφορμή για αξιολόγηση, για αυτοκριτική, για να αναλογιστούμε, καλλιτέχνες και κοινό, πώς αξιοποιήσαμε και πώς εκμεταλλευτήκαμε τις νίκες αυτές, μια αφορμή για επανασυγκρότηση. Η παράσταση του Θάνου Παπακωνσταντίνου ερχόταν όχι να πανηγυρίσει, αλλά να θέσει ένα πολύ βασικό ερώτημα, για το αν μας αρέσει η ζωή που ζούμε και ο τρόπος που τη ζούμε, τοποθετώντας τους εορτασμούς αυτού του είδους στη βάση τους.

[30] Έγινε μία δεύτερη επίσης διαδικτυακή παράσταση και στις 25 Απριλίου 2021.

Θεατρική δραστηριότητα στη Ζάκυνθο την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης

Διονύσης Ν. Μουσμούτης
dionisismousmoutis@gmail.com

Abstract

The people of Zakynthos responded to the news of the outbreak of the Greek War of Independence with great enthusiasm. In the space of barely one month departed for the Peloponnese more than five hundred volunteers who joined others from the Ionian Islands in forming separate units. At the same time, the local committee of the Philiki Hetaireia assumed the responsibility of supporting the fight in the Peloponnese and Western Greece by sending money, medicine, and other supplies, as well as caring for the thousands of refugees that started arriving en masse to Zakynthos. The wholehearted participation of the people of Zakynthos resulted in a complete termination of theatrical events. Unlike Corfu, where activities of the San Giacomo theatre were not interrupted, Zakynthos felt the impact of events more strongly as a result of its close vicinity to the mainland. The majority of participants in amateur performances were members of the Philiki Hetaireia with an essential and continuous contribution to the struggle for Greek Independence. In May 1823 Dionysios Solomos wrote his «Hymn to Liberty» in Akrotiri, a suburb of the city of Zakynthos, while in 1824 Elisabeth Moujan-Martinengou completed her play under the title *The Miser*, in three acts.

Την 1η Νοεμβρίου 1817, μέλη της «Εταιρείας των Φιλοθεάτρων», για να αναζωογονηθεί η θεατρική δραστηριότητα στη Ζάκυνθο, η οποία τα δύο τελευταία χρόνια είχε ατονήσει, ιδρύουν τη «Nobile Società Filodrammatica del Zante». Όσον αφορά τον θεατρικό χώρο που στέγασε τη φιλόμουση προσπάθεια των θεατρόφιλων Ζακυνθινών, είναι το Teatro dei Filopatrii, που, από το 1813 που είχε κατασκευαστεί, δεν είχε ανακαινιστεί και παρέμενε «πρόχειρον».[1]

Όσον αφορά τον Κανονισμό που συντάχθηκε στα ιταλικά, δεν διασώζεται το πρωτότυπο κείμενο αλλά η μετάφρασή του,[2] «ανάλογη με τη γλωσσική και συντακτική ασυδοσία που χαρακτηρίζει τα προψυχαρικά εκείνα χρόνια».[3] Οι διατάξεις δεν αφορούσαν μόνο το ερασιτεχνικό θέατρο αλλά και τους μελοδραματικούς θιάσους, καθώς υπάρχουν άρθρα που αφορούν τον εργολάβο και τους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα τις τραγουδίστριες, οι οποίες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, έπρεπε να συνοδεύονται από τη μητέρα τους, κάτι προφανές άλλωστε την εποχή αυτή.[4]

Αμέσως μετά την υπογραφή του Καταστατικού άρχισαν οι παραστάσεις στο Teatro dei Filopatrii από τη «Nobile Società Filodrammatica del Zante». Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί, αφού δεν κατόρθωσαν, παρά τις προσπάθειες και την επιθυμία τους, να δώσουν παραστάσεις στην ελληνική γλώσσα, άρχισαν να παρουσιάζουν εναλλάξ δράματα και κωμωδίες στα ιταλικά, και οι εισπράξεις διετίθεντο σε φιλανθρωπικούς σκοπούς. Στον θίασο συμμετείχαν οι αδελφοί Κανδιάνος και Γεώργιος Ρώμας, οι οποίοι διέπρεπαν σε δραματικούς ρόλους –ο Γεώργιος ενσάρκωνε με επιτυχία και κωμικούς ρόλους–, ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης, που χαρακτηρίζεται αμίμητος κωμικός, ο Γραδενίγος Ψ'ημάρης σε κωμικούς ρόλους, ο Παύλος Γαήτας και ο Σπυρίδων Ξυδιάς σε δραματικούς, και ο Κωνσταντίνος Ναράντζης σε κωμικούς ρόλους, τον οποίο αντικατέστησε αργότερα ο γιος του Δημήτριος, που επίσης χαρακτηρίζεται απαράμιλλος κωμικός. Τους πρωταγωνιστικούς γυναικείους ρόλους τούς υποδυόταν μια νεαρή κυρία της αστικής τάξης, η Αικατερίνη Βιαγκίνη. Πρόκειται για την πρώτη γυναίκα που τόλμησε να ανέβει στο θεατρικό σανίδι, αδιαφορώντας για τα ήθη της εποχής. Η Βιαγκίνη αποτελεί μοναδική εξαίρεση, καθώς δεν θα ανέβει στη σκηνή καμία άλλη Ζακυνθινή, τουλάχιστον μέχρι την Ένωση της Επτανήσου. Δυστυχώς, εκτός από τη μονολεκτική αναφορά για συμμετοχή της στον ερασιτεχνικό θίασο, δεν απαντάται πουθενά η ελάχιστη μνεία του ονόματός της.[5]

Οι γυναίκες για πολλά χρόνια παρέμεναν δυσεύρετες στο θεατρικό επάγγελμα. Ακόμη και στην Αθήνα, μόνο μετά την ορμητική επέλαση των Ιταλίδων πριμαντόνων στο φρούριο της εγχώριας ανατολίτικης σεμνοτυφίας, θα ανοίξει ο δρόμος στις πρώτες Ελληνίδες ηθοποιούς. Η Αικατερίνη Παναγιώτου και η Αθηνά Φιλιππάκη θα εμφανιστούν μετά από δύο δεκαετίες, με τον θίασο της Εταιρείας του εν Αθήναις Θεάτρου.[6]

Το 1817 καταγράφεται και η πρώτη εμφάνιση του Φιλαρμονικού Συλλόγου Ζακύνθου. Δεν γνωρίζουμε την ημερομηνία, παρά μόνο ότι είχε μικρό αριθμό εκτελεστών, λόγω έλλειψης οργάνων.[7]

Χωρίς να έχουμε στη διάθεσή μας ακριβή στοιχεία, υποθέτουμε ότι τα επόμενα χρόνια η «Nobile Società Filodrammatica del Zante» συνεχίζει τη δραστηριότητά της ενώ παράλληλα, κατά τις χειμερινές περιόδους, δίνουν παραστάσεις και μελοδραματικοί θίασοι, εκτός βέβαια αν προέκυπταν αστάθμητοι παράγοντες που ματαίωναν ή απέτρεπαν κάθε είδους εκδηλώσεις. Τον χειμώνα

---

[1] Διονύσης Ν. Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, τ. Α΄, Πλέσσας, Ζάκυνθος 2017, σ. 31-45.

[2] Λεωνίδας Χ. Ζώης, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», *Αττική Ίρις* 6 (15 Απρ. 1898), σ. 48, και 7 (1 Μαΐου 1898), σ. 55.

[3] Διονύσης Ρώμας, «Το Επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 899 (Χριστούγεννα 1964), σ. 133.

[4] Ρώμας, *ό.π.*

[5] Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, σ. 51.

[6] Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. Β΄, εκδ. Μ. Βασιλείου και Σία, Αθήνα 1938, σ. 293, 296, 298, 302, 304, 313, 323-326· βλ. και Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως, 1828-1875*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, τ. A_1, Ηράκλειο 2002, σ. 65, 101, 103, 267, 316, και τ. A_2, σ. 441, 442, 443, 446, 454, 458, 459, 464.

[7] Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική*, χ.ε., Αθήναι 1958, σ. 166.

του 1820 θα αποκλείσουμε κάθε δραστηριότητα που να αφορά το θέατρο λόγω του καταστροφικού σεισμού που έπληξε τη Ζάκυνθο στις 17 Δεκεμβρίου, με απολογισμό 6 νεκρούς και 29 τραυματίες, ενώ 79 κτίρια κατέρρευσαν και άλλα 807 έγιναν ακατοίκητα.[8]

Από ένα ανέκδοτο έγγραφο –πρόκειται μάλλον για αναφορά– του εργολάβου Gobbi προς την Επιτροπή του Θεάτρου,[9] πληροφορούμαστε την παρουσία μελοδραματικού θιάσου κατά τη χειμερινή περίοδο 1821-1822. Εκτός κάποιων ονομάτων καλλιτεχνών, όπως του μπάσου Girolamo Barichello, του διευθυντή ορχήστρας Stefano Moretti[10] και του πρώτου βιολιού Gaetano Morandi, μας προσφέρει και ορισμένες χρήσιμες λεπτομέρειες που αφορούν τη συγκρότηση και τα έξοδα του θιάσου.

Γνωρίζουμε ότι ο Gobbi έφτασε στη Ζάκυνθο για προετοιμασία στα μέσα Αυγούστου, και ότι μέχρι τα τέλη Νοεμβρίου είχαν καταβληθεί σε διάφορα συμβόλαια 240 δολάρια,[11] σε αλλεπάλληλα ταξίδια του και σε προμήθεια τροφίμων για τον θίασο 54 δολάρια, σε αχθοφόρους, εξοπλισμούς του θιάσου, διαβατήρια και άλλα μικροέξοδα 6 τάλιρα, και για αντιγραφές των παρτιτούρων 14 δολάρια. Συνολικά ο Gobbi είχε πληρώσει 338 δολάρια. Στα έξοδα αυτά –άγνωστο βέβαια το γιατί– διευκρινίζει ότι δεν συμπεριλαμβάνονταν οι αμοιβές του πρώτου τενόρου, του κωμικού βαθύφωνου, του δεύτερου τενόρου, της δεύτερης πριμαντόνας, του πρώτου βιολιού και του υποβολέα. Σε άλλο σημείο του εγγράφου αναφέρεται ότι η πριμαντόνα, ο βαθύφωνος, ο διευθυντής ορχήστρας και το πρώτο βιολί έπαιρναν από δέκα τάλιρα ανά παράσταση. Στο τέλος αναφέρεται σε έξοδα αντιγραφής του σπαρτίτο και των παρτιτούρων της ορχήστρας της *Dalinda*. Πρόκειται προφανώς για το μελόδραμα του Γιόχαν Σμόν Μάιρ (Giovanni Simone Mayr), *Ginevra di Scozia*.[12]

Σε ένα άλλο έγγραφο, συνοδευτικό του πρώτου, σημειώνονται τα έργα: *Tancredi* και *La Cenerentola* του Gioachino Rossini, *Ser Marcantonio* του Stefano Pavesi και *Il matrimonio segreto* του Domenico Cimarosa. Δεν αναφέρονται ημερομηνίες παραστάσεων, ούτε συντελεστές, ενώ διακρίνονται μόνο τα ονόματα των Gobbi και Moretti με τις υπογραφές τους. Η σημείωση αυτή αποκτά εξαιρετική σημασία, καθώς μας πληροφορεί για κάποια από τα μελοδράματα που είχε αναλάβει να ανεβάσει ο θίασος. Το ενδιαφέρον είναι ακόμη μεγαλύτερο, εφόσον στη Ζάκυνθο καταγράφονται οι πρώτες ή οι μοναδικές παραστάσεις τους στον ελληνικό χώρο. Η *Cenerentola* και ο *Tancredi* ανέβηκαν για πρώτη φορά στην Κέρκυρα το 1824 και το 1826 αντίστοιχα, το ίδιο και ο *Ser Marcantonio* το 1831. Οι παραστάσεις του μελοδραματικού θιάσου υποθέτουμε ότι θα ολοκληρώθηκαν με τη λήξη της χειμερινής περιόδου, την Κυριακή της Τυρινής του 1822.

Τον Ιανουάριο του 1822 οι Κωνσταντίνος Δραγώνας, Κωνσταντίνος Ναράντζης, Ιωάννης Α. Κομιώτης, Πέτρος Μάτσας και Κωνσταντίνος Τ. Μακρής –τους δύο πρώτους τους έχουμε ξανασυναντήσει στον Φιλαρμονικό Σύλλογο Ζακύνθου και στη «Nobile Società Filodrammatica del Zante»– συγκροτούν ερασιτεχνικό θίασο για να δώσουν στο Teatro dei Filopatrii μια παράσταση του δράματος *Le discordie fraterne* του Kotzebue. Ο ιστορικός της Ζακύνθου Λεωνίδας Χ. Ζώης, που καταγράφει την πληροφορία,[13] δίνει και τον τίτλο του έργου στα ελληνικά, *Τα αδελφικά μίση*, αφήνοντας την υποψία ότι ανέβηκε σε ελληνική μετάφραση. Σκοπός της παράστασης ήταν η χρηματοδότηση του

[8] Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, σ. 53.

[9] Εθνική Βιβλιοθήκη, Μουσικόν Αρχείον Σπύρου Γ. Μοτσενίγου [29] Α 12/663.

[10] Καταγόταν από την Αγκώνα. Δραστηριοποιήθηκε στον χώρο του Θεάτρου «San Giacomo» της Κέρκυρας, ως maestro al cembalo κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα.

[11] Στο έγγραφο εμφανίζεται ως νόμισμα το σύμβολο του δολαρίου ($). Πράγματι, τούτο πρέπει να ισχύει. Ο Hugh William Williams, που επισκέφθηκε τα Ιόνια Νησιά στις αρχές του 1817, αναφέρει με σαφήνεια ότι όλες οι συναλλαγές γίνονταν σε δολάρια. Βλ. H. W. Williams, *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands*, τ. ΙΙ, Εδιμβούργο 1820, σ. 173· βλ. και P. Kelly, *The Universal Cambist and Commercial Instructor; Being a Full and Accurate Treatise of the Exchanges, Monies, Weights, and Measures of All Trading Nations and Other Colonies*, τ. Ι, Λονδίνο 1821, σ. 370-371.

[12] Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, σ. 53-55.

[13] Ζώης, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου», *Αττική Ίρις* 6 (15 Απρ. 1898), σ. 55.

υπό κατασκευήν δρόμου, που μόλις είχε διανοιχτεί από τον ναό του Αγίου Διονυσίου μέχρι τον ναό του Αγίου Χαραλάμπους.[14]

Στις 23 Απριλίου ο Giovanni Mangel, καθηγητής μουσικής και οργανοπαίκτης πνευστών, ο οποίος επρόκειτο να εργαστεί στην ορχήστρα της βρετανικής φρουράς ως αρχιμουσικός, ζήτησε με αναφορά του προς την Polizia Esecutiva (Εκτελεστική Αστυνομία) να του επιτραπεί να δώσει μια ευεργετική παράσταση στο Teatro dei Filopatrii, μαζί με τον βιολονίστα Giovanni Fatsio, «όστις από συστάσεως του θεάτρου, αρκετά είχε δώσει δείγματα της ικανότητός του».[15]

Από δύο έγγραφα, το πρώτο της 6ης Μαΐου 1822 προς τον Έπαρχο Ζακύνθου Φραγκίσκο Μουτσάν,[16] και το δεύτερο αχρονολόγητο αλλά της ιδίας περιόδου προς τον Επιθεωρητή της Στρατιωτικής Αστυνομίας,[17] πληροφορούμαστε ότι ο βαρύτονος Θεόδωρος Καραβίας ζήτησε και του δόθηκε η άδεια να δώσει στο Teatro dei Filopatrii μια μουσική και χορωδιακή παράσταση· άδεια ζήτησε και έλαβε επίσης ο Κερκυραίος Zaffirello Virocani για μια παράσταση χορού.

Ο ερασιτεχνικός θίασος που ανέβασε *Τα αδελφικά μίση* στις αρχές της χρονιάς, δεν μακροημέρευσε· πιθανότατα συστάθηκε αποκλειστικά και μόνο για τον συγκεκριμένο σκοπό, και αμέσως μετά την παράσταση διαλύθηκε. Υπάρχει η πληροφορία ότι τον Αύγουστο ένας άλλος ερασιτεχνικός θίασος, που δεν γνωρίζουμε τους συντελεστές του, ζήτησε την άδεια να δώσει παραστάσεις από το φθινόπωρο και μέχρι τις Απόκριες του 1823 με κωμωδίες του Goldoni, και, αφαιρουμένων των εξόδων, τα κέρδη πήγαιναν για τη χρηματοδότηση του έργου οδοποιίας, το οποίο, ως φαίνεται, δεν είχε ολοκληρωθεί.[18]

Η σημαντικότερη όμως είδηση της χρονιάς αυτής προκύπτει από ένα μονόφυλλο, που μας γνωστοποιεί την παρουσία του Giovanni Battista Verger στη σκηνή του Teatro dei Filopatrii. Ο Verger (1796-1861), από τους σημαντικότερους τραγουδιστές της ιταλικής μελοδραματικής σκηνής του 19ου αιώνα, θεωρείται ότι συνέβαλε καταλυτικά στη διαμόρφωση της μέχρι σήμερα γνωστής χροιάς και των τεχνικών δυνατοτήτων της φωνής του τενόρου στον χώρο του «μπελκάντο», χαρακτηριστικά που κωδικοποιήθηκαν μέσα από τα έργα του Donizetti. Πρωτοεμφανίστηκε σε πρωταγωνιστικό ρόλο στο Teatro Reale της Βαλέτας το 1817. Το 1819 εμφανίστηκε στο Teatro San Samuele της Βενετίας, και τις χειμερινές περιόδους 1820-1821 και 1821-1822 στο Regio Teatro degli Avvalatori του Λιβόρνο. Κατά τη δεκαετία 1820-1830 είχε εξαιρετική επιτυχία σε ποικιλία ρόλων. Έγινε γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους ερμηνευτές του Rossini, ο οποίος εκτιμούσε ιδιαίτερα τη φωνή του. Μετά το 1835 μείωσε τις εμφανίσεις του και άρχισε να εργάζεται ως ιμπρεσάριος κυρίως στο Teatro Principal της Βαρκελώνης.[19]

Ο Verger, πρώτος τενόρος του μελοδραματικού θιάσου που εργαζόταν στη Ζάκυνθο, «ζητώντας την επιείκεια και ανοχή του ζακυνθινού κοινού, ήλπιζε στη γενναιοδωρία του στην ευεργετική βραδιά του, που είχε οριστεί για την Πέμπτη 5 Δεκεμβρίου».[20] Το πρόγραμμα της παράστασης περιλάμβανε την καντάτα *Eloisa ed Abeilard agli Elisi* του Ferdinando Paër, με σκηνικά και βεστιάριο εντελώς καινούρια, μια νέα συμφωνία, σύνθεση του μαέστρου του θιάσου Lauretti, το μπαλέτο *Le statue movibili* και την πρώτη πράξη της όπερας *Ser Marcantonio* του Stefano Pavesi. Διευκρινίζει, τέλος, ότι το θέατρο θα ήταν φωταγωγημένο.

---

[14] Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, σ. 57.

[15] *Αι Μούσαι*, 1 Νοεμβρίου 1893, σ. 39.

[16] Εθνική Βιβλιοθήκη, Μουσικόν Αρχείον Σπύρου Γ. Μοτσενίγου [32] 12/663.

[17] Εθνική Βιβλιοθήκη, Μουσικόν Αρχείον Σπύρου Γ. Μοτσενίγου [31] 12/663.

[18] Ζώης, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου».

[19] Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodramatici*, Tipi de Enrico Dalmazzo, Τορίνο 1860, σ. 553-554· William Ashbrook, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, Λονδίνο 1983, σ. 50, 534, 541, 544· Fulvio Venturi, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847 dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, Circolo musicale Amici dell'opera Galliano Masini, Λιβόρνο 2004, σ. 221-222.

[20] Μονόφυλλο πρόγραμμα της παράστασης.

Η παρουσία του διάσημου, αργότερα, τενόρου στη Ζάκυνθο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον όχι μόνο για την τοπική θεατρική ιστορία αλλά και γενικότερα για τη μουσική ιστορία, εφόσον παρέμενε άγνωστη. Έναν μόλις χρόνο μετά τη Ζάκυνθο, την άνοιξη του 1824, θα εμφανιστεί για δύο χρόνια ως πρώτος τενόρος στο Teatro alla Scala, στο Μιλάνο.[21] ενδιαφέρον έχει και για τη μουσική ιστορία της Επτανήσου, εφόσον γνωρίζαμε μόνο την πρώιμη παρουσία του Verger, στα πρώτα μόλις βήματα της σταδιοδρομίας του, στην Κέρκυρα, από τον Απρίλιο του 1815 μέχρι τα τέλη Μαΐου του 1816, συμμετέχοντας στις οπερατικές δραστηριότητες της πόλης.[22] Δεν έχουμε στοιχεία για τα έργα που έπαιξε στη Ζάκυνθο· μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι θα είχε στις αποσκευές του και κάποιους από τους πρόσφατους ρόλους, που με επιτυχία είχε ερμηνεύσει στο Λιβόρνο. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον πρίγκιπα Ραμίρο (*La Cenerentola*), τον Ναρτσίζο (*Turco in Italia*), τον Τορβάλντο (*Torvaldo e Dorliska*), όλα του Rossini. Θα συμπεριλάβουμε και το κωμικό μελόδραμα *Gianni di Parigi* του Francesco Morlacchi, όπου ερμήνευσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο το επόμενο φθινόπωρο στο Teatro di Principe di Carignano του Τορίνο. Με βεβαιότητα μπορούμε να μιλήσουμε για την *Cenerentola*, και τούτο γιατί ο Verger είχε συμμετάσχει σε παράσταση της το φθινόπωρο του 1822 στο Teatro Carignano του Τορίνο, και στο καρναβάλι του 1823 στο Teatro Nuovo της Τεργέστης, δηλαδή λίγο πριν και αμέσως μετά τη Ζάκυνθο. Υποθέτουμε επίσης ότι στον θίασο θα συμμετείχε και η σοπράνο Antonietta Verger, πιθανότατα αδελφή ή σύζυγός του, την οποία συναντάμε να συμμετέχει στις ίδιες παραστάσεις με τον Verger στο Λιβόρνο και το Τορίνο.

Όσον αφορά την ημερομηνία της παράστασης, στο μονόφυλλο αναφέρεται μόνον η ημέρα και ο μήνας· την τοποθετούμε το 1822, επειδή χρονολογικά ταυτίζονται. Η επόμενη σύμπτωση, το 1839, δεν μπορεί να ισχύει, γιατί ο Verger είχε περιορίσει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα και ήταν εγκατεστημένος στην Ισπανία.

Ο μελοδραματικός θίασος της χειμερινής λυρικής περιόδου 1822-1823 πρέπει να ήταν ο τελευταίος που φιλοξενήθηκε στη σκηνή του Teatro dei Filopatrii. Λόγω των εξελίξεων στην επαναστατημένη Ελλάδα, η θεατρική δραστηριότητα θα ατόνησε, όχι βέβαια από το 1821, όπως εθεωρείτο μέχρι τώρα,[23] αλλά από το 1823 και μετά.

Κλείνοντας την καταγραφή της θεατρικής ζωής του Teatro dei Filopatrii –πρέπει να σημειωθεί ότι είναι απίθανο έως αδύνατο να καταρτιστεί μια ολοκληρωμένη παραστασιογραφία του– θα προσθέσουμε και την παράσταση του μελοδράματος του Luigi Platone *Atreo e Tieste*, σε λιμπρέτο στηριγμένο στο νεανικό θεατρικό έργο του Ούγκο Φόσκολο *Tieste* (1795-1796), η πρώτη παράσταση του οποίου δόθηκε το 1798 στο Teatro La Munizione της Μεσσίνα, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.[24] Πρέπει βέβαια να επισημανθεί πως, εκτός του ότι η παράσταση δόθηκε στο Teatro dei Filopatrii, δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες· αδιευκρίνιστη είναι και η ημερομηνία της. Ο Ζώης μόνο, ο οποίος και καταθέτει την πληροφορία χωρίς να αναφέρει την προέλευσή της, σημειώνει ότι «εδιδάχθη το έργον» μετά το 1817 στο συγκεκριμένο θέατρο.[25]

Ο ζακυνθινός λαός ανταποκρίθηκε στην είδηση της έκρηξης του Αγώνα των Ελλήνων για ανε-

---

[21] Luigi Romani, *Teatro alla Scala, Cronologia di tutti gli spettacoli rapresentati in questo teatro*, Con tipi di Luigi di Giacomo Pirola, Μιλάνο 1862, σ. 74-77.

[22] Κώστας Καρδάμης, «Τζιοβάνι Μπατίστα Βέρτζερ, το άγνωστο πέρασμα του τενόρου από τα Επτάνησα», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 480 (Ιούνιος 2008), σ. 69-74· βλ. και του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799 και 1823», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953. Πρακτικά Συνεδρίου. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23-24 Απριλίου 2010*, Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών – Κρατική Ορχήστρα Αθηνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, σ. 48-59.

[23] Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, σ. 308· Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής…*, τ. Β΄, *Κοσμική Μουσική (Έντεχνη)*, Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2009, σ. 227.

[24] Giamperio Tintori, *L'opera napoletana*, Piccoli Biblioteca Ricordi, Μιλάνο 1958, σ. 233.

[25] Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήναι 1955, σ. 401.

ξαρτησία με μεγάλο ενθουσιασμό. Σε διάστημα μόλις ενός μηνός αναχώρησαν για την Πελοπόννησο πάνω από πεντακόσιοι εθελοντές, οι οποίοι μαζί με άλλους Επτανήσιους συγκρότησαν δικές τους μονάδες. Παράλληλα, η τοπική επιτροπή της Φιλικής Εταιρείας ανέλαβε την υποστήριξη του Αγώνα στην Πελοπόννησο και τη Δυτική Στερεά, με αποστολές χρημάτων, φαρμάκων και άλλων εφοδίων, καθώς επίσης και των χιλιάδων προσφύγων που άρχισαν να κατακλύζουν τη Ζάκυνθο. Μόνο στο λοιμοκαθαρτήριο (Λαζαρέττο) κατέφυγαν πάνω από έξι χιλιάδες γυναικόπαιδα.

Η καθολική συμμετοχή των Ζακυνθινών είχε ως συνέπεια η θεατρική κίνηση να περιπέσει σε πλήρη αδράνεια. Πρέπει να επισημανθεί ότι, αντίθετα με την Κέρκυρα, όπου η δραστηριότητα του Θεάτρου «San Giacomo» κάθε άλλο παρά ατόνησε, η Ζάκυνθος δεχόταν ισχυρότερο τον απόηχο των γεγονότων, λόγω της μικρής απόστασής της από την ηπειρωτική χώρα.

Ο επαναστατικός πυρετός στη Ζάκυνθο ερχόταν σε αντίθεση με τη φιλοτουρκική πολιτική της Βρετανικής Προστασίας, που ακολουθούσε πιστά την πολιτική της συντηρητικής βρετανικής κυβέρνησης. Η έκρυθμη κατάσταση που είχε προκληθεί μετά τις συμπλοκές της βρετανικής φρουράς με χωρικούς, το φθινόπωρο του 1821, με αποτέλεσμα την κήρυξη στρατιωτικού νόμου, αλλά και οι γενικότερες διώξεις εθελοντών πολεμιστών με δημεύσεις περιουσιών, εξορίες κ.λπ. είχε προκαλέσει ένα γενικότερο κλίμα αστάθειας, που σταδιακά επιτάθηκε κατά τα χρόνια που ακολούθησαν.[26]

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι οι περισσότεροι από όσους συμμετείχαν στις ερασιτεχνικές παραστάσεις ήταν μέλη της Φιλικής Εταιρείας και είχαν ουσιαστική και συνεχή συμβολή στον αγώνα της επαναστατημένης Ελλάδας. Ειδικότερα ο Κωνσταντίνος Δραγώνας, η ψυχή κάθε σχεδόν ερασιτεχνικής θεατρικής εκδήλωσης, θα συμμετάσχει το καλοκαίρι του 1824, μαζί με τους Διονύσιο Ρώμα και Παναγιώτη Στεφάνου, στη νεοϊδρυθείσα Τριανδρία ή Επιτροπή Αγώνα, που θα προσφέρει πολύτιμες υπηρεσίες.[27] Στενός φίλος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη, πρωτοστατούσε για την απελευθέρωση Ελλήνων αιχμαλώτων από τους Τούρκους και παρακινούσε τους Καρμπονάρους που περνούσαν ταξιδιώτες από τη Ζάκυνθο να πολεμήσουν για την Ελλάδα.

Τον Μάιο του 1823 ο Διονύσιος Σολωμός γράφει στο προάστιο Ακρωτήρι της Ζακύνθου τον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν», και το 1824 η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου ολοκληρώνει το τρίπρακτο θεατρικό έργο *Ο Φιλάργυρος*.

Η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (Ζάκυνθος 1801-1832), λογία, θεατρική συγγραφέας και μεταφράστρια, καταγόταν από αρχοντική οικογένεια. Κόρη του γερουσιαστή Ζακύνθου Φραγκίσκου Μουτζάν, μεγάλωσε σε συντηρητικό περιβάλλον, σε ανδροκρατούμενη-πατριαρχική οικογένεια και κοινωνία. Έμαθε ελληνικά, κατ' οίκον, από τον φιλελεύθερο και Φιλικό Θεοδόσιο Δημάδη, επίσης γαλλικά και ιταλικά με οικοδιδασκάλους, και μελέτησε εγχειρίδια ρητορικής, ηθικής, λογικής και φιλοσοφίας. Από τα κατάλοιπά της, εκτός του *Φιλάργυρου*, διασώθηκε μόνο λογοκριμένη η εξομολογητική *Αυτοβιογραφία* της, από τον γιο της Ελισαβέτιο Μαρτινέγκο (1832-1885), ποιητή, και από τους ήσσονες εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής. Θεωρείται η πρώτη Ελληνίδα πεζογράφος. Πολυγραφότατη θεατρική συγγραφέας, έγραψε μόλις σε μια πενταετία (1820-1825) είκοσι δύο θεατρικά έργα, οκτώ στην ελληνική και τα υπόλοιπα στην ιταλική γλώσσα.

Ο Φιλάργυρος –με σημαντικό ενδιαφέρον για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου– πρέ-

---

[26] Κωνσταντίνος Λομβάρδος, *Απομνημονεύματα προς καταρτισμόν της περί απελευθερώσεως της Επτανήσου Ιστορίας*, εν Ζακύνθω 1870, σ. 280-383· Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορία του Ιονίου Κράτους από συστάσεως αυτού μέχρι Ενώσεως* (*έτη 1815-1864*), τ. Α΄, Τυπογραφείον η Επτάνησος Χρίστου Σ. Χιώτου, εν Ζακύνθω 1874, σ. 387-388, 421-428· Κώστας Καιροφύλας, *Η Ζάκυνθος και η Ελληνική Επανάστασις*, Ζάκυνθος 1972, σ. 81-94· Ντίνος Κονόμος, «Ζακυνθινοί αγωνιστές της Εθνεγερσίας», *Ιστορικές σελίδες και ανέκδοτα κείμενα* (*1571-1821*), Έκδοσις του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, Αθήναι 1971, σ. 39-99· του ίδιου, *Ζάκυνθος*, *Πεντακόσια Χρόνια* (*1478-1978*), *τ. Γ΄*, *Πολιτική Ιστορία*, *τχ. Γ΄*, *1815-1864*, Αθήνα 1985, σ. 40-62.

[27] Ντίνος Κονόμος, *Ο Διονύσιος Ρώμας και η Ελληνική Εθνεγερσία*, Αθήνα 1972, σ. 78-138· του ίδιου, *Ζάκυνθος*, *Πεντακόσια Χρόνια*, σ. 60-62· Απόστολος Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. 6, Θεσσαλονίκη 1982, σ. 843-844.

πει να είναι από τα τελευταία θεατρικά έργα της, και η ανάγνωσή του προκαλεί θλίψη για την απώλεια του υπόλοιπου έργου της. Δεν παίχτηκε στη Ζάκυνθο, όπως και καμία από τις άλλες δραματουργικές γραφές της. Το θέμα βέβαια εντάσσεται σε μία μακρά και γόνιμη παράδοση, που τροφοδότησε πλείστους συγγραφείς και, κατά τα νεότερα χρόνια, έδωσε εναύσματα στον Μολιέρο και τον Goldoni. Δεν αποκλείεται μάλιστα η Μαρτινέγκου να γνώριζε και τη διασκευή του έργου του Μολιέρου στα ελληνικά από τον Κωνσταντίνο Οικονόμου (Βιέννη 1816). *Ο Φιλάργυρος* κινείται στον ρεαλισμό του καθημερινού βίου, με εμφανές αυτοβιογραφικό υπόβαθρο, χωρίς όμως έντονα στοιχεία της γλωσσικής διαλέκτου. Η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου κατορθώνει να πλάσει μια ζωντανή εικόνα της ζακυνθινής κοινωνίας των αρχών του 19ου αιώνα, δημιουργώντας παράλληλα ενδιαφέροντες δραματουργικά τύπους και αποκαλύπτοντας μια άρτια δραματουργική τεχνική. Το μοναδικό σωζόμενο έργο της αποπνέει τον ανανεωτικό άνεμο του Διαφωτισμού.[28]

Η απουσία κάθε θεατρικής δραστηριότητας κατά την περίοδο αυτή στη Ζάκυνθο επιβεβαιώνεται από τις σχολαστικές σημειώσεις με τις εντυπώσεις του Βρετανού στρατιωτικού γιατρού John Davy, ο οποίος το καλοκαίρι του 1824 παρέμεινε εκεί. Ο Davy επισημαίνει χαρακτηριστικά την έλλειψη χώρου «δημόσιας αναψυχής», δηλαδή θεάτρου, σημειώνοντας παράλληλα ότι το μόνο θέατρο που υπάρχει στα Ιόνια νησιά βρίσκεται στην Κέρκυρα.[29]

Τα Επτάνησα είχαν την τύχη να μην υποδουλωθούν στους Τούρκους. Έτσι, έμειναν έξω από τον ζυγό της μεγάλης δουλείας και ακολούθησαν την πορεία της Δυτικής Ευρώπης, της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας, κατά τα χρόνια της Αναγέννησης, του Μπαρόκ και του Διαφωτισμού. Ήταν η ύστατη γωνιά της Χριστιανικής Ευρώπης προς Ανατολάς. Και παρά το ότι ήταν απομακρυσμένα από τα μεγάλα κέντρα των εξελίξεων, ταυτόχρονα είχαν την τύχη να μείνουν έξω από τους Θρησκευτικούς Πολέμους της Μεταρρύθμισης, διατηρώντας έτσι τα κεκτημένα της Αναγέννησης στις επόμενες περιόδους χωρίς απώλειες. Το κύμα των προσφύγων που έφθασαν στα Ιόνια νησιά το 1669, μετά την πτώση του Χάνδακα και την οριστική απώλεια της Κρήτης για την Χριστιανοσύνη, συνέβαλε στην πολιτιστική όσμωση μεταξύ εκείνων που είχαν βενετική καταγωγή και των Ελλήνων με έντονο ακόμη το βυζαντινό αίσθημα, όπως ήταν πολλές οικογένειες από την Κρήτη. Σε αυτό το περιβάλλον μεταφυτεύθηκε και μπόρεσε να σωθεί ένας ολόκληρος πολιτισμός, από την ζωγραφική που είχε ήδη δώσει τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, αλλά και τη λογοτεχνία, με τα μεγάλα έργα της Κρητικής μούσας, από τον *Ερωτόκριτο* μέχρι το Κρητικό θέατρο. Στο γόνιμο πεδίο των Επτανήσων, και κυρίως του πρώτου από τον νότο νησιού, της Ζακύνθου, συνεχίστηκε η πνευματική ανάπτυξη και διαμορφώθηκαν νέοι καρποί.

Η Επανάσταση του 1821 είναι ένα μείζον γεγονός, που εγγράφεται όχι μόνο στην ελληνική, αλλά και στην ευρωπαϊκή ιστορία, όπως άλλωστε και ο Ελληνικός Διαφωτισμός, από την εμφάνισή του ογδόντα περίπου χρόνια νωρίτερα. Η επιτυχία της, όπως και κάθε άλλου αγώνα τέτοιου χαρακτήρα και διαμετρήματος, δεν μπορεί να νοηθεί αποκλειστικά με στρατιωτικούς όρους και να συνδεθεί μόνο με ατομικούς ηρωισμούς, όπως γίνεται συνήθως όταν προκρίνεται μια απλοϊκή ή και λαϊκιστική αντίληψη της ιστορίας. Η επικράτηση των Ελλήνων έναντι ενός ασυγκρίτως ισχυρότε-

---

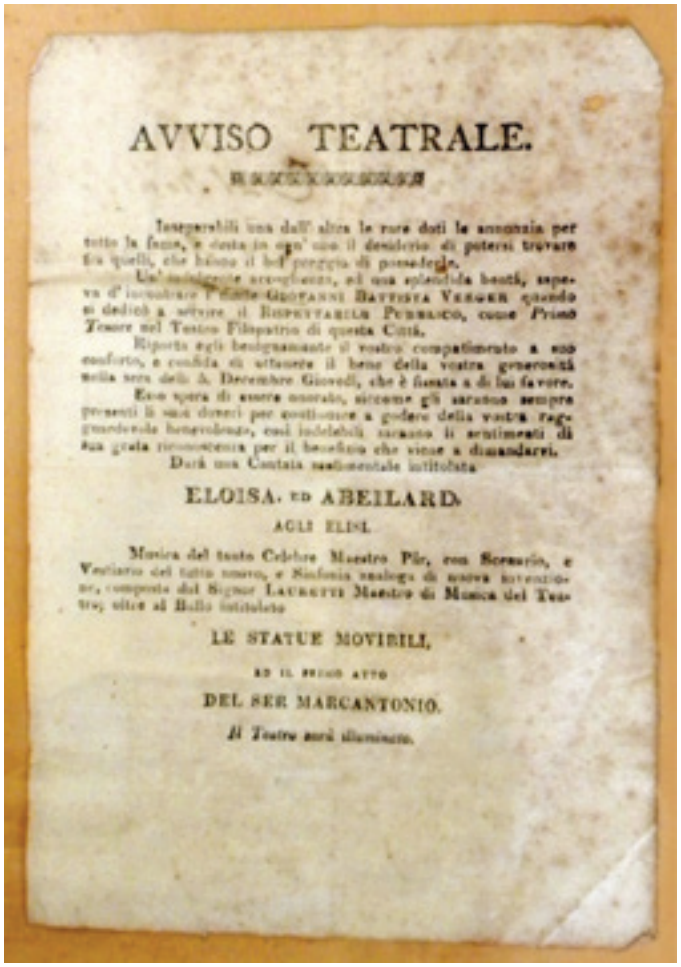
[28] Ντίνος Κονόμος, «Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Επτανησιακά Φύλλα* 10 (1947), σ. 141-156· Paschalis M. Kitromilides, «The Enlightenment and Womanhood: Cultural Change and the Politics of Exclusion», *Journal of Modern Greek Studies* 1 (1983), σ. 39-61· Τώνια Μαυράκη, «Ο *Φιλάργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: Ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), σ. 61-76· Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου:* Η Ευγνώμων δούλη, Η πανούργος χήρα *(1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου:* Φιλάργυρος *(1823/24), Ευανθία Καΐρη:* Νικήρατος *(1826)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 65-140· Άννα Ταμπάκη, «Οι δραματουργικές αντιλήψεις στο έργο της Μαρτινέγκου», *Περίπλους* 51 (2002), σ. 92-94· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το επτανησιακό θέατρο. Μια σύντομη επισκόπηση», *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008, σ. 61-63.

[29] John Davy, *Notes and observations of the Ionian Islands and Malta*, τ. II, Smith, Elder & Co, Λονδίνο MDCCCXLII, σ. 136.

ρου εχθρού οφείλεται πρωτίστως σε ιδιαιτέρως ευφυείς πολιτικές στρατηγικές, που αναπτύχθηκαν μέσα από έντονες, ακόμη και εμφύλιες, συγκρούσεις μεταξύ των Ελλήνων. Η νικηφόρα έκβαση της Επανάστασης οφείλεται ακόμη στην υψηλή διακινδύνευση που επωμίστηκαν πολλά μέλη ποικίλων ηγετικών ομάδων των ελληνικών πληθυσμών. Επρόκειτο για διακεκριμένα άτομα, τα οποία ξεκινώντας την Επανάσταση είχαν πολλά να χάσουν. Και, συνάμα, η νικηφόρα αυτή έκβαση δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς την καθοριστική επέμβαση των Μεγάλων Δυνάμεων. Υπήρξε γεγονός μεγάλης πολιτικής σημασίας για τους κατακτημένους ελληνικούς πληθυσμούς, αλλά και αιτία γεωπολιτικής εμπλοκής και ιδεολογικών κινητοποιήσεων για την Ευρώπη.

Το θέατρο της εποχής οφείλει πολλά στον Νεοελληνικό Διαφωτισμό, στην πνευματική δραστηριότητα των Φιλικών στις παραδουνάβιες χώρες, αλλά και στην καλλιτεχνική παραγωγή των ενετοκρατούμενων νησιών, πρώτα της Κρήτης, μέχρι την κατάκτησή της από τους Τούρκους, και κατόπιν του Ιονίου. Μεταξύ των νήσων του Ιονίου η Ζάκυνθος, με την πλούσια πολιτισμική της παράδοση, κατέχει ξεχωριστή θέση, τόσο από πλευράς δραματουργικής παραγωγής όσο και θεατρικής δραστηριότητας· μιας παράδοσης που συνεχίζεται και κατά την περίοδο της Επανάστασης του 1821.

Εικόνα 1. Η πλατεία Αγίου Μάρκου το 1818. Λιθογραφία, σε σχέδιο
του Joseph Cartwright (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη)



AVVISO TEATRALE.

Inseparabili una dall' altra le rare doti le annunzia per tutto la fama, e desta in ogn' uno il desiderio di potersi trovare fra quelli, che hanno il bel pregio di possederle.

Un' indulgente accoglienza, ed una splendida bontà, sapeva d' incontrare l' Amico GIOVANNI BATTISTA VERGER quando si dedicò a servire il RISPETTABILE PUBBLICO, come *Primo Tenore* nel Teatro Filopatrio di questa Città.

Riporta egli benignamente il vostro compatimento a suo conforto, e confida di ottenere il bene della vostra generosità nella sera delli 5. Decembre Giovedì, che è fissata a di lui favore.

Esso spera di essere onorato, siccome gli saranno sempre presenti li suoi doveri per continuare a godere della vostra ragguardevole benevolenza, così indelebili saranno li sentimenti di sua grata riconoscenza per il benefizio che viene a dimandarvi.

Darà una Cantata sentimentale intitolata

ELOISA, ED ABEILARD.

AGLI ELISI.

Musica del tanto Celebre Maestro Pär, con Scenario, e Vestiario del tutto nuovo, e Sinfonia analoga di nuova invenzione, composta dal Signor LAURETTI Maestro di Musica del Teatro; oltre al Ballo intitolato

LE STATUE MOVIBILI,

ED IL SECRO ATTO

DEL SER MARCANTONIO.

Il Teatro sarà illuminato.

Εικόνα 2. Μονόφυλλο για την ευεργετική παράσταση προς όφελος του τενόρου Giovanni Battista Verger που δόθηκε στο Teatro dei Filopatrii στις 5 Δεκεμβρίου 1822 (Ζάκυνθος, Αρχοντικό Ρώμα)

Εικόνα 3. Ο διάσημος, αργότερα, τενόρος Giovanni Battista Verger εμφανίστηκε στο Teatro dei Filopatrii της Ζακύνθου κατά την περίοδο 1822-1823, στα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας του (Μπολόνια, Biblioteca Communale dell' Archiginnasio)

Εικόνα 4. Πορτρέτο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Έργο του Νικολάου Καντούνη (π. 1832). Το 1824 ολοκληρώνει την τρίπρακτη κωμωδία της *Ο Φιλάργυρος* (Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη)

Η απο-ξενωτική μεταμόρφωση ενός εθνικού ήρωα στην παράσταση *Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου

Στυλιανός Μπενέτος
ohiedo@gmail.com

Abstract

In this paper, we attempt through textual, scenic, and theoretical aspects of the notion *ξένος* (*ksénos*: stranger, foreigner), to shed light on the metamorphosis of the Greek national hero Athanasios Diakos, that took place during the performance *Athanasios Diakos – The return* (2012), which was created by Lena Kitsopoulou and her crew. We perceive the lexeme *ξένος* and its stem words, such as *αποξένωση* (*apoksénosi*: Verfremdung [de], alienation [en]) as an interpretative tool that is pivotal, in textual and performative level, to explain his transformation to a nationalist, racist and sexist petit bourgeois. This tool aims to break the illusions between the audience and performance and lead to a critical self and social reflection. On an ideological level, it highlights the complex web of (inter)personal estrangement about any certainty that arises from heteronormative affirmations of gender, ethnic and social identities. In this way the dramaturge attempts to reveal the underlying diachronic repressive social structures. While Kitsopoulou seems to share a bond with Greek realistic plays of Metapolítefsi (the period of transition to democratic rule and its consequent cultural transformations, which started in 1974 after the fall of a 7-year military junta in Greece) and (post)Brechtian and in-yer-face theatrical practices, she maintains a hybrid idiosyncrasy, which aims to provoke a socio-political awaking through art, by projecting the parodied (inter)personal on the topical and socio-political.

Εισαγωγή

Σχεδόν δύο μήνες μετά την πρεμιέρα (14-16 Ιουλίου 2012) της παράστασης *Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή*, ο σύλλογος Αρτοτινών, θέλοντας να διασώσει το όνομα του Αρτοτινού ήρωα Αθανάσιου Διάκου[1] (στο εξής ΑΔ), απέστειλε επιστολή προς τον τότε αναπληρωτή Υπουργό Πολιτισμού Κωνσταντίνο Τζαβάρα ζητώντας, μεταξύ άλλων, την καταστροφή του οπτικοακουστικού υλικού της παράστασης.[2] Βρισκόμαστε χρονικά μέσα στη βαθιά κοινωνικοοικονομική κρίση, με τη Χρυσή Αυγή εντός του ελληνικού κοινοβουλίου. Στην παράσταση η Λένα Κιτσοπούλου, συνυφαίνοντας διαφορετικές χρονικότητες, τροπικότητες και μορφές τόσο στο γλωσσικό όσο στο σκηνικό της κείμενο,[3] «επαναφέρει» στη ζωή τον εθνομάρτυρα της Ελληνικής Επανάστασης, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με τη θέση του ηρωισμού και της (αυτο)θυσίας σε μια εποχή αντιηρωική,[4] μέσα από τη σκηνική αποδόμηση του κυρίαρχου εθνικού αφηγήματος, που προσφέρεται ως απάντηση στην κρίση της πολιτισμικής ταυτότητας της ελληνικής κοινωνίας.[5] Στο παρόν άρθρο θα επιχειρηθεί, χωρίς τον στόχο μιας εξαντλητικής ανάλυσης, μια παραστασιακή διερεύνηση με εστίαση σε συγκεκριμένες λεκτικές, σκηνικές και ιδεολογικές αναφορές, εντός των οποίων συνεπιτελείται η απο-ξενωτική μεταμόρφωση του ΑΔ. Εννοιολογικό εργαλείο στην παρούσα προσέγγιση αποτελεί η έννοια του *ξένου*[6] και των ομόρριζών του, όπως της *αποξένωσης*/*παραξενότητας*/*ανοικείωσης*/*αλλοτρίωσης* κ.ά, στις ποικίλες εκφάνσεις –εθνικές, έμφυλες, (δια)προσωπικές και παραστασιακές– που εντοπίζονται στην παράσταση και συνομιλούν με τους κοινωνικοπολιτικούς αντικτύπους του.

Η πολυσημία του *ξένου* στο δραματικό κείμενο της παράστασης

Σύμφωνα με το Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής,[7] το επίθετο *ξένος -η -ο* σημαίνει:

1. Αυτό που δεν είναι δικό μου, που δεν μου ανήκει.
2. Αυτή/Αυτόν που δεν είναι πολίτης της χώρας στην οποία βρίσκεται, που κατάγεται/προέρχεται από άλλη χώρα.
3. Αυτό που δεν μου είναι οικείο, που μου είναι άγνωστο ή που δεν έχει σχέση μ' εμένα.
4. Κάποιο άτομο ή κάτι που δεν ανήκει στην κοινωνική ομάδα, στην οικογένεια κ.τ.λ., για την οποία γίνεται λόγος.

---

[1] Εθνομάρτυρας της Ελληνικής Επανάστασης, γεννημένος στη Μουσουνίτσα ή την Αρτοτίνα Φωκίδας. Βλ. Τάκης Λάππας, *Θανάσης Διάκος*, Μ. Πεχλιβανίδης και Σία, Αθήνα 1946, σ. 17.

[2] «"Κινητοποίηση" του συλλόγου Αρτοτινών για την παράσταση Αθ. Διάκος – η επιστροφή», *Αρτοτίνα* (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2012), Αθήνα, σ. 6-7, https://www.artotina.com/images/efimerides/79912.pdf [28/9/2021].

[3] Το σκηνικό κείμενο ή κείμενο παράστασης συντίθεται από όλα τα σημαίνοντα συστήματα μιας παράστασης, των οποίων η αλληλεπίδραση απαρτίζει τη σκηνοθεσία. Βλ. Patris Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου* (μετ. Α. Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 263.

[4] Ενώ η επιμονή στον παθολογικό χαρακτήρα του εθνικισμού, στις ρίζες του στον φόβο και στο μίσος για τον άλλον, και στη συγγένειά του με τον ρατσισμό, επισημαίνεται από μεγάλο μέρος των σύγχρονων μελετητών, παρατηρείται ότι τα έθνη εμπνέουν και αγάπη, η οποία συχνά φτάνει στην αυτοθυσία. Βλ. Μπένεντικτ Άντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού* (μετ. Π. Χαντζαρούλα), Νεφέλη, Αθήνα 1997, σ. 213.

[5] Λίνα Ρόζη, «Από το αρχείο της Ιστορίας στη σκηνή του θεάτρου: σύγχρονες παραστάσεις με αφορμή το 1821», *Χάρτης* 35 (Νοέμβριος 2021), https://www.hartismag.gr/hartis-35/afierwma/selides-1821-oeatro-kai-kinhmatografos [1/12/2021].

[6] Οι άνθρωποι βλέπουν και βιώνουν άγνωστες και διαφορετικές ετερότητες, στο πλαίσιο της τεταμένης σχέσης ανάμεσα στην προσωπική και την πολιτισμική ταυτότητα, μέσα από τα φίλτρα των προκαταλήψεών τους. Το ξένο είναι συνεπώς όχι το «άλλο», ούτε το «διαφορετικό», αλλά πάντοτε το *θεωρούμενο* «άλλο», δηλαδή μια ερμηνεία της ετερότητας και της διαφοράς. Βλ. A. Nünning – V. Nünning (επιμ.), *Einführung in die Kulturwissenschaft. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, J.B. Metzler, Stuttgart 2008, σ. 284.

[7] *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1998.

5. Το άτομο που φιλοξενείται, που επισκέπτεται, που είναι καλεσμένο.
6. Το μέρος που γεωγραφικά και, συχνά, πολιτισμικά είναι μακρινό, ανοίκειο και άγνωστο σε σχέση με το μέρος που γεννήθηκα, μεγάλωσα και διαβιώ (βλ. τα *ξένα*, η *ξενιτιά*).

Λεξικοσημασιακά παρατηρούμε ότι η *ξενότητα*, την οποία κάποιο άτομο βιώνει εντός μίας διυποκειμενικής σχέσης, συνδέεται με την έννοια της ιδιοκτησίας, της καταγωγής, της άγνοιας προς κάτι, του συνανήκειν σε μία ομάδα[8] και της φιλοξενίας. Στην παράσταση το ξένο εντοπίζεται, μεταξύ άλλων, εθνικά (Μοχάμετ: Γιάννης Κότσιφας),[9] πολιτισμικά, διαπροσωπικά (ΑΔ: Νίκος Καραθάνος, Κρουστάλλω: Έμιλυ Κολιανδρή)[10] και έμφυλα (Κρουστάλλω). Συγκεκριμένα, ο ΑΔ αναφέρεται στον εναρκτήριο λόγο του στο αίσθημα της εθνικής ξενότητας που τον χαρακτηρίζει: «Ένιωθα ξένος στην Τουρκιά και πήδηξα αιώνες / ξένος κι εδώ αισθάνομαι, αλλάζω απλώς ξενώνες». Παράλληλα, τόσο ο Κούρδος Μοχάμετ, ο οποίος τραγουδά τους στίχους του τραγουδιού του Στράτου Διονυσίου «Εγώ ο ξένος», μεταφέροντας με τη δική του ξενική προφορά το περιεχόμενό τους («εγκώ ξένο»), όσο και ο ΑΔ προσφέρουν διαφορετικές εκφάνσεις (εθνικές, πολιτισμικές, διαπροσωπικές) της πολυσημίας του ξένου, αλληλοπλέκοντας τις ξενότητές τους και ταράσσοντας τα νερά των διακριτών σημασιών της λέξης μέσω της αλληλοσύνδεσής τους. Όσον αφορά το γλωσσικό μέρος λοιπόν, το ξένο κάνει ευθύς εξαρχής αισθητή την παρουσία τόσο λεξιλογικά όσο και φωνητικά. Γενικά, στο γλωσσικό πλαίσιο της παράστασης παρατηρούνται τα εξής:

1. Η κυρίαρχη εθνική γλώσσα μεταμορφώνεται ποικιλοτρόπως, είτε μέσω των λόγων του Μοχάμετ, είτε μετρικά μέσω του δεκαπεντασύλλαβου στίχου, είτε μέσω της αγγλοφωνίας του ΑΔ και της Κρουστάλλως. Ειδικότερα, με τη χρήση των ξένων γλωσσών και προφορών (αγγλικά, «αραβίζουσα» διάλεκτο Μοχάμετ, ιταλικά) δημιουργείται ενίοτε ένα διαγλωσσικό περιβάλλον το οποίο απηχεί την κοινωνικοπολιτισμική συνθήκη της εποχής, σε έναν κόσμο που αναμειγνύεται και αλλάζει (πρόσφυγες, μετανάστευση, παγκοσμιοποίηση, τουριστική οικονομική εξάρτηση κ.ά.).[11] Συγχρόνως, είτε στην περίπτωση του αντρόγυνου είτε του Μοχάμετ, δίνεται έμφαση στη χρήση μιας μη μητρικής γλώσσας,[12] που αναδεικνύει την απόσταση μεταξύ αυτής και του ξενόγλωσσου ομιλούντος υποκειμένου.[13]
2. Η ανάμειξη ξένων γλωσσικών τρόπων και κειμενικών ειδών εμπλουτίζεται με διαφορετικά επίπεδα ύφους (π.χ. λόγιο, λαϊκό κ.ά.).[14] Για παράδειγμα, ένα κείμενο για τον ανασκολοπισμό σε λόγια γλώσσα προσθέτει στο κείμενο της παράστασης τον επιστημονικό

[8] Η Κρίστεβα γράφει στο Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, Scripta, Αθήνα 2004, σ. 123: «Ποιος είναι ξένος; Αυτός που δεν αποτελεί μέρος της ομάδας, αυτός που δεν "είναι εκ των έσω", ο άλλος».

[9] Ο Κούρδος υπάλληλος στην ψησταριά του ΑΔ, που διατηρεί ερωτική σχέση με την Κρουστάλλω.

[10] Το ζεύγος Διάκου. Η Κρουστάλλω είναι έγκυος. Περιμένει το παιδί του Μοχάμετ.

[11] Η Κιτσοπούλου καταγράφει την κομβική στιγμή στο πεδίο της συλλογικής μνήμης και της πολιτισμικής ταυτότητας, το πέρασμα από το εθνικό στο μετα-εθνικό. Βλ. Ρόζη, «Από το αρχείο της Ιστορίας».

[12] Αγγλικά κι ελληνικά, αντίστοιχα.

[13] Κατά την Borossa, εκλαμβάνουμε τη μητρική ως ξενόγλωσσοι, κατά μια έννοια ως μια πρωτογλώσσα που ως τέτοια παραμένει ίχνος, ως μία γλώσσα-φάντασμα που κυνηγά τις υπόλοιπες, τις οποίες μαθαίνουμε στην πορεία της ζωής και των απώλειών μας. Βλ. Julia Borossa, «Identity, Loss and the Mother Tongue», *Paragraph* 21/3 (1998), σ. 400.

[14] Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στο «Η δραματουργία της Λένας Κιτσοπούλου», *The Greek Play Project*, http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/6 [15/9/2021], επισημαίνει πως το θέατρο και η λογοτεχνική δημιουργία της σκηνοθέτριας ανήκει στο μεταμοντέρνο, κάτι που καταδεικνύεται, μεταξύ άλλων, μέσα από το γλωσσικό κολάζ κειμενικών ειδών (π.χ. δελτίο καιρού, τηλεφωνικός διάλογος, εφημερίδα, επιστημονικό κείμενο για τον ανασκολοπισμό κ.ά) και διακειμενικών αναφορών από σπαραγμάτα δημοτικής ποίησης, στίχους λαϊκών τραγουδιών σε πρόζα, διασκευές επαναστατικών δημοτικών στίχων-συνθημάτων, όπως όταν η Κρουστάλλω παραφράζοντας στίχους από τον *Θούριο* του Ρήγα εκφωνεί: «καλύτερα μιας ώρας σκλαβιά μες στη χλιδή, παρά σαράντα χρόνια ελεύθεροι φτωχοί») κ.ά.

λόγο. Επιπρόσθετα, η χρήση της συνθηματολογικής γλώσσας από τον Μοχάμετ στη σκηνή του κυνηγητού των ΜΑΤ,[15] ενισχύει την υφολογική και διακειμενική υβριδοποίηση του κειμένου, καθώς και τις κοινωνικοπολιτικές του εκφάνσεις.

3. Σε επίπεδο μέτρου και ρυθμού, ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος εκφερόμενος στίχος, ο κατεξοχήν ποιητικός νεοελληνικός στίχος, λογοτεχνοποιεί την ελληνόφωνη καθημερινή ομιλία, συχνά με «αντιποιητικά» αποτελέσματα. Η πλαισίωσή του από τις επικαιροποιημένες συνθήκες της ελληνικής κοινωνίας και της ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας γίνεται αισθητή ως κάτι το αναχρονιστικό, παράξενο και αστείο.[16]
4. Σε επίπεδο σημασιακής δύναμης, η χρήση της λεκτικής βίας, που γίνεται αντιληπτή μέσω του υβριστικού λεξιλογίου, των γλωσσικών κλισέ (με σεξιστική, κακοποιητική, ρατσιστική εστίαση)[17] και των έντονων παραγλωσσικών χαρακτηριστικών, εστιάζει σε πιο ακραίες συναισθηματικά περιοχές του έναρθρου λόγου, αποσκοπώντας στο να προκαλέσει σοκ.[18]
5. Οποιαδήποτε ταύτιση και συμπάθεια που θα μπορούσε να προκληθεί στο κοινό υπονομεύεται από τη συνεχή εναλλαγή ανάμεσα στο δραματικό και το κωμικό στοιχείο, όπως συμβαίνει με τις κυνικές ατάκες των ρόλων έπειτα από δραματικές στιγμές, π.χ. μετά τον βιασμό της Κρουστάλλως.[19]
6. Σημαντική είναι επιπλέον η συμβολή του μουσικού λόγου στην κειμενική σύνθεση.[20] Το «Δηλητήριο» της Ρίτας Σακελλαρίου, που παίζεται στη σκηνή του βιασμού της Κρουστάλλως από τον ΑΔ, και το «Λόγια ανταλλάξαμε βαριά» της ρεμπέτισσας Μαρίκας Νίνου, στο οποίο συμμετέχει και ο χορός των ΜΑΤ και το οποίο αποτελεί την τελευταία κουβέντα της Εύας/σκηνοθέτριας πριν την αυτοκτονία της, εστιάζουν στην ερωτική/έμφυλη αποξένωση, η οποία συνδέεται με τον χωρισμό του ζεύγους.[21] Το «Μαρακαΐμπο», μια ξενόγλωσση (ιταλική), δημοφιλής επιτυχία της δεκαετίας του ’80, που προηγείται του βιασμού της Κρουστάλλως, βρίσκεται σε μια θέση συναισθηματικής αντίθεσης με το τραγούδι της Σακελλαρίου, πάντοτε σε αλληλεξάρτηση με τις σκηνικές δράσεις που ντύνουν και τα δύο μουσικά.[22]

---

[15] Μονάδες αποκατάστασης τάξης.

[16] Ωστόσο δεν γελοιοποιείται. Επιπλέον «σπάει» δύο φορές. Βλ. «Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή», Συνέντευξη της Λένας Κιτσοπούλου και του Νίκου Καραθάνου στο *Elculture*, 11 Ιουλίου 2012, https://www.youtube.com/watch?v=Jtq2TdkL-Ts&ab_channel=elculturegr [30/10/2021].

[17] Χρησιμοποιείται μια πληθώρα υβριστικών φράσεων που αντιστοιχούν στις ξενότητες που έχουν προαναφερθεί, π.χ. «ζωντόβολο», «stupid», «παλιομαλάκα», «παλιότουρκος», «γύφτουλας», «τσούλα», «γαμώ την Κίνα», «σαβούρα», «μουνόπανο» κ.ά.

[18] Τα βίαια μέσα κριτικής και η μεταμοντέρνα αισθητική είναι κομμάτι του σκηνικού ύφους της δραματουργού. Βλ. Ariadni Lignou-Tsamantani, *Between, Against, Beyond: Challenging National Identities in Contemporary Greek Theatre*, Διδακτορική διατριβή, Freie Universität Berlin, Berlin 2021, σ. 160, https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/30877 [10/2/2025]. Ο βίαιος, σεξιστικός και ρατσιστικός λόγος, μαζί με τη σκληρή διασωματική αλληλεπίδραση και κινησιολογία, όπως π.χ. στη σφαγή της εγκύου Κρουστάλλως ή στον βιασμό της, συνδέει την παράσταση με τους τρόπους του θεάτρου στα μούτρα. Ωστόσο ο Πατσαλίδης επισημαίνει, για τη χρήση των λεκτικών κλισέ, τα οποία θεωρεί ιδεολογικά φορτισμένα, ότι ελλοχεύει ο κίνδυνος, επειδή είναι κοινώς αποδεκτά και αναγνωρίσιμα, να μην ξεβολέψουν το κοινό. Βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Το κλισέ και το θέατρο της Κιτσοπούλου με αφορμή τη Μ.Α.Ι.Ρ.Ο.Υ.Λ.Α», *The Greek Play Projekt*, 29 Μαρτίου 2016, http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/pointviewview/741 [30/10/2021].

[19] Η οποία καπνίζοντας αναφέρει πως το πολύ πολύ θα βγει λίγο τυφλό το παιδί της. Το κοφτερό και βίαιο χιούμορ, συνδυασμένο με αναφορές στη λαϊκή και υψηλή κουλτούρα, χαρακτηρίζει γενικά το έργο της Κιτσοπούλου. Βλ. Lina Rosi, «The Diverse Landscape of Contemporary Greek Playwriting», *Gramma* 22 /2 (2014), σ. 25.

[20] Όμως αυτά, σε αντίθεση με τα μπρεχτικά *Lieder*, ενισχύουν το νόημα των σκηνικών σημείων που ακούγονται.

[21] Όλα τα τραγούδια της παράστασης, εκτός του «Εγώ ο ξένος», ερμηνεύονται από γυναίκες και αφορούν τη γυναικεία βίωση βασάνων και πόνου της ερωτικής σχέσης και της διαπροσωπικής αποξένωσης, που ολοκληρώνεται συνήθως με τον χωρισμό.

[22] Ξέφρενος χορός ΑΔ και Κρουστάλλως κι έπειτα ο βιασμός της από τον ΑΔ.

Παρατηρείται πως η ξενογλωσσία, η σύνδεση ετερόκλητων κειμενικών ειδών και γλωσσικών κωδίκων και οι παραγλωσσικές πλευρές του λόγου διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στην ανάδειξη του πολυποίκιλου περιβάλλοντος ξενότητας, στο οποίο συναντιούνται κοινό, επιτελεστές και κοινωνία. Συγχρόνως, η ειδολογική ποικιλία (διαπροσωπική, έμφυλη, φυλετική, κοινωνικοπολιτισμική) του ξένου επιμηκύνει το σημασιακό του πλέγμα. Σε συνάρτηση με τις σκηνικές επιτελέσεις, που θα αναφερθούν περισσότερο στη συνέχεια, φωτίζεται μία άλλη ομόρριζη του ξένου έννοια, που σχετίζεται «θεατρικότερα» με το παραστασιακό κείμενο και γεγονός, τους επιτελεστές και το κοινό: η *αποξένωση* (*Verfremdung*)[23], όπως έχει αποκρυσταλλωθεί στη θεωρία και πρακτική του Επικού Θεάτρου του Μπέρτολτ Μπρεχτ (στο εξής Μπρεχτ).

Η (μετα)μπρεχτική[24] *αποξένωση* μεταξύ κοινού, ρόλων και επιτελεστών

Πέρα από τα λεξικοσημασιακά και κειμενικά στοιχεία της παράστασης, επιστρατεύονται και ποικίλες σκηνικές πρακτικές, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με την έννοια της *αποξένωσης* του Επικού Θεάτρου του Μπρεχτ, όπως αξιοποιήθηκε και εξελίχθηκε περαιτέρω από τη μεταμπρεχτική θεατρική παράδοση. Σε αυτή την περίπτωση δεν εκφράζεται απλά η σημασία της ξενότητας των ρόλων προσωπικά ή διαπροσωπικά, αλλά επιχειρείται μια απο-ξένωση ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους ρόλους τους, από τη μία πλευρά, και ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, από την άλλη. Μέσο αυτού του εγχειρήματος είναι τα εφέ αποξένωσης, με τα οποία δημιουργούνται αποξενωτικές απεικονίσεις, στις οποίες το «αντικείμενο» εμφανίζεται αναγνωρίσιμο και συνάμα ξένο.[25] Σκοπό της αποξένωσης αποτελεί η διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης και η συνεπακόλουθη πρόκληση αναστοχασμού για τα σκηνικά τεκταινόμενα και τις κοινωνικοπολιτικές τους προεκτάσεις.[26] Στην παράσταση, συγκεκριμένα, ανιχνεύθηκαν τα εξής:

---

[23] *Αποξένωση*, *αποστασιοποίηση*; *ανοικειοποίηση* κι *αλλοτρίωση* είναι μερικές από τις ελληνικές μεταφράσεις της γερμανικής *Verfremdung*. Εδώ επιλέγεται το *αποξένωση*, λόγω της στενής σχέσης με τη ρίζα της γερμανικής παράγωγης λέξης *fremd* που σημαίνει *ξένος -η -ο*.

[24] Γίνεται χρήση του α΄ συνθετικού *μετα-* αφενός γιατί οι τωρινές κοινωνικοπολιτικές δομές δεν περιορίζονται στη διαμάχη μεταξύ μπουρζουαζίας και προλεταριάτου και αφετέρου επειδή, ως προς το καλλιτεχνικό επίπεδο, η Κιτσοπούλου φαίνεται να αντλεί υλικό από την παρακαταθήκη και την επιρροή του Επικού Θεάτρου, εντός των οποίων εντάσσεται και η *αποξένωση*, *βλ.* Ribut Basuki, «Brecht's Epic Theatre as a Modern Avant-Garde and Its Influence on Postmodern Theatre/drama», *K@ta* 4/2 (Δεκέμβριος 2022), σ. 145-147, όπως αυτές εξελίχθηκαν από τους συνεχιστές του (π.χ. τον Heiner Müller). Δεδομένου λοιπόν του γεγονότος πως και η ίδια εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία του μεταμοντέρνου/μεταδραματικού θεάτρου, το οποίο αξιοποίησε την αισθητική και θεωρητική κληρονομιά του Μπρεχτ μετεξελίσσοντάς τη, παραμένει να απαντηθεί ποια είναι η σχέση της σκηνοθέτριας με την ιδεολογική πλευρά και τις κοινωνικοπολιτικές στοχεύσεις του Γερμανού δραματουργού. Σχετικά με το στοιχείο του διδακτισμού, η Κονδυλάκη στο «Η πόλη και η έννοια του "πολιτικού" στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση: Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015)» Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 722, αναφέρει τα εξής: «το ιδίωμα "Κιτσοπούλου" θα μπορούσε να ιδωθεί ως μεταμοντέρνα μετάλλαξη του θεάτρου καταγγελίας, διδακτική όσο και τα μανιχαϊστικά σχήματα που καταγγέλλει, "ο κακός νεοέλληνας" / "ο αθώος ξένος", "ο άκαρδος διαφθορέας" / "η πεπλανημένη νεαρά" κ.ά., κιτς όσο και η αισθητική του σκυλάδικου που κατηγορεί».

[25] Bertolt Brecht, *Über Theater*, Reclam, Leipzig 1969, σ. 224.

[26] Ο μπρεχτικός «Φιλόσοφος» επισημαίνει στον «Δραματουργό» ότι στο πλαίσιο του νατουραλιστικού θεάτρου οι άνθρωποι ταυτίζονταν με το θέαμα, καθιστώντας την κριτική στην πραγματικότητα αδύναμη. Βλ. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Οι διάλογοι από την αγορά χαλκού*, Δωδώνη, Αθήνα 2000, σ. 41. Ο Πατσαλίδης, αναφερόμενος στο νεοελληνικό θέατρο των τελευταίων χρόνων, υποστηρίζει πως τα περισσότερα έργα αποτελούν ποικιλίες του εγχώριου ρεαλισμού που επιθυμεί να αναγνώσει την πραγματικότητα κάθετα, αφού τα εργαλεία στα οποία καταφεύγουν οι δημιουργοί αδυνατούν να συνομιλήσουν με μία πολυπολιτισμική πια πραγματικότητα. Βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα», *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 201.

1. Η απεύθυνση προς το κοινό αποτελεί συχνό φαινόμενο, όπως π.χ. όταν ο ΑΔ στον μονόλογο-διάλεξή του προσφωνεί το κοινό: «φίλοι, αδέρφια, χριστιανοί» ή όταν τους αναφέρει ότι δεν θα έπρεπε να έχουν έρθει στην παράσταση. Επιπροσθέτως, ο πρόλογος της σκηνοθέτριας, που περιλαμβάνει και εκφώνηση σκηνικών οδηγιών, ανήκει στην κατηγορία των απευθύνσεων. Εδώ εντάσσεται επίσης το «πάμε παιδιά;» που απευθύνει η σκηνοθέτρια στους ηθοποιούς λίγο πριν από το τέλος της παράστασης, αλλά και ο καταγγελτικός επίλογος Εύας/σκηνοθέτριας.
2. Συνύπαρξη επιτελεστών και τεχνικών σκηνής.
3. Ρευστότητα ανάμεσα στην ιδιότητα του επιτελεστή και τον ρόλο,[27] αυτοαναφορικότητα και «αποκάλυψη» των θεατρικών μέσων, όπως π.χ. όταν ο ΑΔ ζητά από την Κρουστάλλω να ξαναμιλήσουν «κανονικά» (σε δεκαπεντασύλλαβο), για να μπουν σε φόρμα, όταν αναφέρουν πως βρίσκονται στο Φεστιβάλ Αθηνών ή όταν ο ΑΔ πληροφορεί το κοινό ότι ο τίτλος της παράστασης «Διάκος Θανάσης, λέγεται».
4. Υποκριτικά, η επιτέλεση της κατασκευασμένης γλώσσας του Μοχάμετ, που έχει δομηθεί από ήχους που προσομοιάζουν στις διαλέκτους των αραβοφώνων, διανθισμένη με ελληνικές ή ξένες λέξεις (π.χ. «μάμα», «πάπα», «μπεμπέκ»), οι επιμηκύνσεις φωνημάτων και το «υπερπαίξιμο» δεν σχετίζονται εδώ σε καμία περίπτωση με τον θεατρικό ρεαλισμό και, συνεπώς, αποκλείουν κάθε ταύτιση. Σε κινησιολογικό επίπεδο δε, η παράδοξη σε σημεία κινησιολογία ή οι αλλόκοτες δράσεις, όπως κατά την είσοδο της Κρουστάλλως ή στο τέλος της παράστασης, όταν προσπαθούν να εγκαταλείψουν την κεντρική σκηνή οι ηθοποιοί και επαναληπτικά γλιστράνε, πέφτουν και ξανασηκώνονται, προκαλεί κωμικότητα και παραξενεύει.[28] Επιπρόσθετα, οι δείξεις των επιτελεστών έχουν κυρίως συμβολικό χαρακτήρα, όπως όταν στην αρχική «εικόνα» εισέρχεται στη σκηνή με το σβηστό μηχανάκι του ο Μοχάμετ, φωνομιμούμενος τους ήχους τής εν κινήσει μηχανής, ή κατά τη μη ρεαλιστική αναπαράσταση του φόνου της Κρουστάλλως και του μωρού, όταν ο ΑΔ χύνει πάνω της ψεύτικο αίμα, για να δηλωθεί ο θάνατός της. Όσον αφορά την επιτέλεση του κειμένου, τα παραγλωσσικά χαρακτηριστικά βρίσκονται κατά βάση στο «κόκκινο»: αυξημένη φωνητική ένταση, επιφωνήματα και αναφωνήσεις, έντονη διατονικότητα, ουρλιαχτή εκφορά λόγου, ασυνήθιστοι επιτονισμοί, παρατεταμένα, πομπώδη και υστερικά γέλια, που εμφανίζονται συχνά είτε ομαδικά, όπως στη σκηνή της τηλεόρασης, είτε ατομικά, όταν αφηγείται ο ΑΔ στο κοινό πως έφτασε στην Ελλάδα του 2012.
5. Ο σκηνικός χώρος χαρακτηρίζεται από ένα αφαιρετικό, λιτό, «διάφανο» και σχεδόν γυμνό σκηνικό, όπου λαμβάνει χώρα η ταυτόχρονη συνύπαρξη/διασύνδεση παράλληλων σκηνικών χωροχρονικοτήτων (αμφιθέατρο, οικία,[29] ψησταριά, τόπος μαρτυρίου σταύρωσης, δρόμος/πάρκινγκ αυτοκινήτου, αποθήκη ψησταριάς).[30] Η «διάφανη» και «ρευστή» σκηνή και η συνύπαρξη διαφορετικών χωροχρονικοτήτων εντοπίζεται και στο λεκτικό κείμενο, μέσα από διακειμενικές αναφορές (π.χ. Βιτσέντζος Κορνάρος, Ομέρ Βρυώνης, μαινάδες, Καζαντίδης, ρεμπέτικα), φανερώνοντας το ανάμεικτο ιστορικό συνονθύλευμα αναφορών

[27] Προϋπόθεση για την επίτευξη των εφέ αποξένωσης είναι να μην εξαλείφει ο ηθοποιός το δικό του πρόσωπο, όταν υποδύεται το ξένο. Βλ. Μπρεχτ, *Διάλογοι*, σ. 126.

[28] Τα γενικά χαρακτηριστικά της Κιτσοπούλου, όπως ο κυνισμός, η πρόκληση, οι φωνητικές και κινησιολογικές υπερβολές, το μπανάλ, η ειρωνεία και η βία εντοπίζονται στη συγκεκριμένη παράσταση. Βλ. Lignou-Tsamantani, *Between*, σ. 160. Η παρωδία, στην οποία επενδύει η σκηνοθέτρια, αποδίδεται με έμφαση της θεατρικότητας και άρση της ψευδαίσθησης, με εμμονή στα σημάδια του θεατρικού παιγνίου, όπως υπερβολή στην εκφώνηση, πάθος και ποικίλα σκηνικά τεχνάσματα. Βλ. Patris Pavis, *Λεξικό*, σ. 377.

[29] Τα δοκάρια της είναι εμφανή, παραπέμποντας σε προκάτ παρουσίασεις οικιακών χώρων.

[30] Η ταυτοχρονικότητα παράλληλων δράσεων που συνδυάζεται από την απεικόνιση διαφορετικών χρονοχώρων αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου (Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2015, σ. 301, 344).

που έχει να διαχειριστεί το εξοικειωμένο με το νεοελληνικό πολιτισμικό πλαίσιο άτομο.[31]

6. Η ασυνήθιστη χρήση ή συμπεριφορά εθνικών/πολιτισμικών συμβόλων ή αντικειμένων, π.χ. η ελληνική σημαία-πετσέτα, τα πιάτα που σπάει ο ΑΔ και παραπέμπουν στα σκυλάδικα ή όταν στο τέλος της παράστασης ο Εσταυρωμένος ζητάει βοήθεια από το κοινό, ώστε να καταφέρει να ουρήσει.
7. Η απόδοση μέσω ενδυματολογικών κλισέ της ταυτότητας των χαρακτήρων (σκουρόχρωμη μπογιά προσώπου για τον Μοχάμετ, τσαρούχια, μακρύκομη περούκα και μουστάκι για τον ΑΔ), σε συνδυασμό με στερεοτυπικά/κιτς χαρακτηριστικά που «σημαίνουν» την ελληνικότητα (π.χ. τσαρούχια, μουστάκι, μακριά κόμη, φουστανέλα).[32]

Οι σκηνικές αποξενώσεις δεν έχουν αισθητική, αλλά κυρίως πολιτική και ιδεολογική πρόθεση. Ωστόσο η Κιτσοπούλου δεν εκκινεί από τον διαλεκτικό υλισμό, ούτε επιτίθεται ξεκάθαρα στις καπιταλιστικές δομές. Φαίνεται πως αντλεί στοιχεία από τη μεταπολιτευτική εστίαση του πολιτικού συστήματος στον αντιφασισμό, η οποία θεατρικά χρησιμοποιεί την ιστορία με στόχο ανατρεπτικό του επίσημου λόγου για την εθνική ταυτότητα, με αίτημα τη συμπερίληψη των αποκλεισμένων μετεμφυλιακά αφηγήσεων.[33] Έτσι, συνδέεται με τους θεατρικούς συγγραφείς της μεταπολίτευσης, οι οποίοι συχνά επέλεγαν δραματουργικές τεχνικές μη ρεαλιστικές και στους οποίους άσκησε επίδραση το Επικό Θέατρο του Μπρεχτ, το γερμανικό θέατρο-ντοκουμέντο, αλλά και η επιθεώρηση.[34] Παραμένει ωστόσο «απολίτικη», όσο δεν εκφράζεται σε κανένα από τα λεγόμενα μεταπολιτευτικά ιδεολογήματα.[35] Όμως ποιες ακόμα ευαίσθητες ιδεολογικές περιοχές, πέρα από τις φυλετικές και έμφυλες, δείχνει η αποξενοποιητική χειρονομία της σκηνοθέτριας;

Η αποξένωση του εαυτού στη μεταπολιτευτική κοινωνικοοικονομική «σκηνή»

Κυρίως από τη μεταπολίτευση και εντεύθεν, με τις καινούριες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και οικονομικές δομές, η εσωστρεφής ελληνική κοινωνία μεταμορφώνεται και εισέρχεται σε φάση αναζήτησης ενός νεότερου διεθνοποιημένου ρόλου, πράγμα που έχει αντίκτυπο και στον θεατρικό τομέα.[36] Επιπλέον, η Ελλάδα, από χώρα εξαγωγής μεταναστών μετατρέπεται σε χώρα υποδοχής.[37] Παράλληλα, στο διάστημα 1981-2015, η συμμετοχή των γυναικών στην αγορά εργασίας διευρύνεται, και μαζί κι οι δυνατότητες χειραφέτησής τους από τις παραδοσιακές κοινωνικές δομές.[38] Η παράσταση τοποθετείται στο πλαίσιο της ελληνικής κρίσης (2010-2018), όταν πέφτουν οι τίτλοι τέλους

[31] Αξίζει να σημειωθεί και το βίντεο στο οποίο προβάλλεται γραπτό κείμενο, πολλαπλασιάζοντας διαμεσικά το διακείμενο της παράστασης.

[32] Αυτή η χρήση των κλισέ νεοελληνικών στοιχείων σε υπερβολικό βαθμό λειτουργεί αφενός αποξενωτικά ως προς την οποιαδήποτε εξιδανίκευση και ρομαντικοποίηση του ηρωικού προτύπου και αφετέρου δημιουργεί μία αίσθηση απέχθειας προς τον αντιήρωα του 2012, καθώς παραπέμπει στον τύπο του ακροδεξιού νεοναζί. Βλ. ομοιότητα μεταξύ ΑΔ και Κωνσταντίνου Μπαρμπαρούση, βουλευτή της *Χρυσής Αυγής*.

[33] Λίνα Ρόζη, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: αφηγήσεις της ιστορίας», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 583-584.

[34] Ρόζη, *ό.π.*, σ. 586.

[35] Ιωαννίδης, «Η δραματουργία».

[36] Philip Hager – Marissia Fragkou, «Dramaturgies of change: Greek theatre now», *Journal of Greek Media & Culture* 3/2 (2017), σ. 139-140.

[37] Άννα Τριανταφυλλίδου, *Ελληνική μεταναστευτική πολιτική: προβλήματα και κατευθύνσεις*, ΕΛΙΑΜΕΠ, Αθήνα 2005, σ. 13-14.

[38] Δελτίο Τύπου, *Έρευνα Εργατικού Δυναμικού: 1981-2015*, ΕΛΣΤΑΤ, Πειραιάς 17 Φεβρουαρίου 2017, σ. 4, https://www.statistics.gr/documents/20181/007b1bab-7cad-4df3-81f1-5b18c76770ce [29/9/2021].

μιας εποχής σταθερής αφθονίας, κυρίως επιδοτούμενης, όπου αρκετοί πολίτες επένδυσαν σε νεόπλουτο λάιφσταϊλ καταναλωτισμό, και πολλά νοικοκυριά σήκωσαν δυσβάστακτα δανειακά βάρη.[39] Οι συνθήκες αυτές, που καλλιεργήθηκαν με την υποστήριξη των προγενέστερων μεταπολιτευτικά κυβερνήσεων, βοήθησαν να αναζωπυρωθεί ο, ουδέποτε απών, εθνικισμός σε σημαντικό ποσοστό της κοινωνίας και να αποενοχοποιηθεί η βία ως επιβολή μίας εθνοκεντρικής ιδεολογίας, που περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, και κακοποιήσεις μεταναστών στους δρόμους της Αθήνας.[40] Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και ο ΑΔ με την Κρουστάλλω, ιδιοκτήτες ψησταριάς, οι οποίοι από κάτοικοι της αγροτικής οθωμανικής ελληνικής χερσονήσου μεταμορφώνονται με τη μεταφορά τους στην Ελλάδα του 2012 σε νεόπλουτους μικροαστούς του ελληνικού κράτους. Το νέο «εκσυγχρονισμένο» πολιτισμικό υποκείμενο αυτοεπιβεβαιώνεται από την κατοχή και την κατανάλωση υλικών ή μη αντικειμένων (π.χ. τηλεόραση, τζακούζι, αυτοκίνητο, ανθρώπινα σώματα). Ο ΑΔ μεταμορφώνεται μεν συμμετέχοντας στην (υπερ)κατανάλωση και, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής, εκσυγχρονίζεται, αλλά παράλληλα διατηρεί κάποιες αντιστάσεις απέναντι σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο. Μέσα στις φτωχοποιητικές και κοινωνικά «διαβρωτικές» συνέπειες της οικονομικής κρίσης, ούτε κάποιο ουσιαστικό νόημα σε έναν τέτοιο τρόπο ζωής βρίσκει, ούτε συνδέεται ουσιαστικά με αυτές τις νέες εκσυγχρονιστικές αξίες, καταλήγοντας έτσι να τελεί σε υπαρξιακό αδιέξοδο, όντας αλλοτριωμένος πια, υπό μπωντριγιαρική έννοια,[41] ως ξένος μέσα στον ίδιο του τον εαυτό. Από την άλλη ο Μοχάμετ, ως άπατρις που προσπαθεί να στεριώσει σε νέο τόπο, αποξενωμένος από ένα μέρος του εαυτού του, ανάμεσα σε δύο γλώσσες και χώρες, προσπαθεί ως φθηνό ανθρώπινο δυναμικό να χωρέσει σε αυτή την πολιτισμική εξίσωση. Όλα πωλούνται και αγοράζονται για να καταναλωθούν ως εμπόρευμα, ακόμα και το όνομα ενός ατόμου, όπως επιβεβαιώνει και η Κρουστάλλω, προτρέποντας τον ΑΔ: «το δυνατό χαρτί είναι το όνομά σου, πούλα αυτό». Ωστόσο αυτό το μέρος του εαυτού μας, που πουλάμε ή λησμονούμε, εξακολουθεί να υπάρχει ως καρικατούρα και μας καταδιώκει, κυνηγώντας μας σαν φάντασμα που ζητά εκδίκηση.[42] Κατ' αναλογία ο ΑΔ, αναπολώντας το ρομαντικοποιημένο περασμένο μεγαλείο του, ερωτικό και ηρωικό, «καλεί» πίσω το (ξε)πουλημένο μεν, ετοιμοπόλεμο κι επαναστατικό δε κομμάτι του. Είναι κοινός τόπος ότι τα φαντάσματα σηματοδοτούνται πάντοτε από την επιστροφή τους.[43] Στη συλλογική μνήμη ενυπάρχει η εκδοχή του ιστορικού γεγονότος, καθιστώντας τον ΑΔ ένα φάντασμα που μας επισκέπτεται,[44] που επιστρέφει ως φάντασμα της

[39] Δημήτρης Βενιέρης, «Κρίση Οικονομίας, Απορρύθμιση Κοινωνικής Πολιτικής: Η Νέα "Μικροελληνική" Καταστροφή 2010-2011», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* Α΄/Β΄ (2011), σ. 108.

[40] Νίκος Δασκαλάκης, «Η Ριζοσπαστικοποίηση του Εθνικισμού στην Ελλάδα της Κρίσης», *Ερευνητικό κείμενο* 10 (Απρίλιος 2014), ΕΛΙΑΜΕΠ, Αθήνα 2014, σ. 20-21.

[41] Η εικόνα μας μετατρέπεται σε ένα είδος εμπορεύματος, το οποίο πουλάμε, διαρρηγνύοντας έτσι τη σχέση με τον εαυτό μας και με τον κόσμο, χάνοντας το νόημα της ζωής. Βλ. Jean Baudrillard, *Η καταναλωτική κοινωνία: Οι μύθοι της, οι δομές της* (μετ. Β. Τομανάς), Νησίδες, Αθήνα 2000, σ. 241.

[42] Baudrillard, *ό.π.*, σ. 242.

[43] Πεφάνης, «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Παράβασις* 11 (2013), σ. 189-204. Η Κατσού κατατάσσει τον ΑΔ στην πρώτη κατηγορία φαντασματικών ιστορικών μορφών που γνωρίζουν ότι εμφανίζονται σε μια εποχή μεταγενέστερη. Βλ. Ναταλία Κατσού, «Οι φαντασματικές μορφές στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Εισαγωγή στην έρευνα και την τυπολογία», Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της Έρευνας στη Σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία. Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 Χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών. Κεντρικό κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 27-29 Απριλίου 2017*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2021, σ. 291.

[44] Όπως το φάντασμα του κομμουνισμού για τις καπιταλιστικές κοινωνίες. Βλ. Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (μετ. P. Kamuf), Routledge, New York-London 1994, σ. 123.

ιστορίας, των ιδεολογιών και του παρόντος, αλλά και, πιθανώς, του μέλλοντος.[45] Η Κιτσοπούλου εστιάζει την κύρια κριτική της στην ετεροκανονιστική ταυτότητα και στον βαθύ μπανάλ εθνικισμό της καθημερινής οικογενειακής ζωής.[46] Επιτίθεται στο μικροαστικό υποκείμενο, που εμμένει στις συντηρητικές αξίες ως μέσο βασανισμού και θυσιασμού των μελών του οίκου και της κοινωνίας, οι οποίες θεωρείται ότι οδήγησαν σε ένα μέρος της ανισότητας, της αποχαύνωσης και του εκφασισμού της κοινωνίας.[47] Το πολεμικό κλίμα επικρατεί. Πάνω στην εθνική ξενότητα του Μοχάμετ «πατά» η ανωτερότητα της κυρίαρχης γλώσσας και φυλής εντός ενός έθνους-κράτους. Από την άλλη, η έμφυλη ξενότητα, εκπεφρασμένη μέσα στο πεδίο μάχης της ερωτικής αποξένωσης και σύγκρουσης, σφραγίζεται με έναν οριστικό χωρισμό. Στην ιεραρχία των στερεοτυπικών διπολικών αντιθέσεων, η θήλεια ξενότητα της Κρουστάλλως, που προσπαθεί να διαβεί σε άλλο (δια)πολιτισμικό και διυποκειμενικό και μετα-εθνικό επίπεδο, μέσω της ερωτικής σχέσης με τον Μοχάμετ, αντιμάχεται εκείνη του ΑΔ. Κι εκεί που το συλλογικό εθνικά περιπλέκεται με το έμφυλα (δια)προσωπικό, το τελευταίο ηττάται και θυσιάζεται στον βωμό της έμφυλης και φυλετικής βίας των πατροπαράδοτων πατριαρχικών δομών, εφόσον η Κρουστάλλω «συμμάχησε» με τον εχθρό και εφόσον αυτές οι δομές την αντιμετωπίζουν ακόμα ως ένα κτήμα προς ίδια κατανάλωση και χρήση.[48]

Ερμηνεύουμε την προβολή του (δια)προσωπικού και ερωτικού ως πολιτικού, παρά το γεγονός ότι η Κιτσοπούλου ούτε φεμινίστρια, στρατευμένη ή μη, δηλώνει, ούτε με κάποια συγκεκριμένη πολιτική πλευρά συντάσσεται.[49] Κάνοντας ένα βήμα παραπέρα, «καλούμε» το φάντασμα της παράστασης του 2012 στο 2022, καθώς η κομβική για την παράσταση συζυγοκτονία, που τελείται επί σκηνής, μας συνδέει όχι μόνο με όλες τις γυναικοκτονίες που βγήκαν από τους τέσσερις τοίχους, περνώντας στον δημοσιογραφικό, πολιτικό και καλλιτεχνικό λόγο τα τελευταία χρόνια, αλλά και με τη διαχρονικά παρόμοια τύχη που είχαν, άπιστες ή μη, γυναίκες και θηλυκότητες, θύματα ζήλιας και πάθους, και που είναι καταγεγραμμένη από τα αστυνομικά δελτία μέχρι τα ελληνόφωνα αγροτικά ή αστικά τραγούδια, παλαιότερα του 1821.

Η Κιτσοπούλου, εκκινώντας από το ερώτημα σχετικά με τη δυνατότητα της ανιδιοτελούς αυτοθυσίας και του ηρωισμού στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες του 2012 επιχείρησε, είτε μέσω του ΑΔ[50] είτε μέσω του εαυτού της(;),[51] να εστιάσει σε μία πανανθρώπινη συνθήκη, πέρα από διαχωρισμούς, με βάση τα έθνη, τα φύλα, τις τάξεις και τις πολιτικές ιδεολογίες, ρομαντικοποιώντας ως έναν βαθμό παρελθόντες ηρωισμούς. Ξένοι πιθανόν «γίνονταν» συχνά οι άνθρωποι εντός των προα-

[45] Τα θεατρικά φαντάσματα επιστρέφουν για να σηματοδοτήσουν ριζικές μορφές ξενότητας, μεταφέροντας μία γνώση από τον άλλο κόσμο, καταδεικνύοντας ότι τίποτα δεν είναι απόλυτα οικείο ή ξένο προς τη συνείδηση, φωτίζοντας έτσι τη ρευστότητα των ταυτοτήτων, ως προϊόντα διαπραγμάτευσης με αυτό που *είμαστε* εμείς και οι άλλοι σε μία δεδομένη στιγμή. Βλ. Πεφάνης, «Ο χώρος», σ. 204.

[46] Lignou-Tsamantani, *Between*, σ. 157.

[47] Στον *Αθανάσιο Διάκο* η Κιτσοπούλου κομματιάζει βίαια την ελληνική νεύρωση που στηρίζεται στην αγία τριάδα πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια. Βλ. Elizabeth Sakellaridou, «Lena Kitsopoulou and Yannis Mavritsakis: Greek theatre at the antipodes of crisis», M. M. Delgado – B. Lease – D. Rebellato (επιμ.), *Contemporary European Playwrigts*, Routledge, New York-London 2020, σ. 282.

[48] Το θέατρο της Κιτσοπούλου έχει χαρακτηριστεί γενικά πολεμικό. Βλ. Ιωαννίδης, «Η δραματουργία».

[49] Ο Πολενάκης, στην κριτική του «Η αλεπού στο παζάρι – "Αθανάσιος Διάκος" στο Φεστιβάλ Αθηνών», εφημ. *Η Αυγή*, 5 Αυγούστου 2012, αναφέρει ότι η Κιτσοπούλου θέλει να εναντιωθεί στη γραμμένη από άντρες ιστορία. Σύμφωνα με την πληρέστερη επισήμανση της Sakellaridou, η Κιτσοπούλου γράφει ως γυναίκα ανάλογα με το τι έχει ζήσει ή σκεφτεί και όχι ως γυναίκα-εχθρός του άνδρα, και επίσης δεν ανήκει σε κάποιο συγκεκριμένο "στρατόπεδο". Βλ. Sakellaridou, «Lena Kitsopoulou», σ. 280. Το θέμα χρήζει εκτενέστερης διερεύνησης, ωστόσο ας αναφερθεί εδώ ότι, δραματουργικά, επιλέγεται να θυσιαστεί η γυναικεία επιθυμία και η ανθρώπινη, μιγαδική/πολυεθνική μετα-εθνική ζωή προς όφελος της διατήρησης της καθαρότητας του έθνους. Σχετικά με τον χαρακτήρα της Κρουστάλλως, βλ. Lignou-Tsamantani, *Between*, σ. 206.

[50] Ο οποίος όντως εκφωνεί κάποια στιγμή: «Κοίτα τον ξένο, άνθρωπος είναι κι αυτός».

[51] Στον επιλογικό καταγγελτικό μονόλογο που εκφωνεί.

ναφερθέντων διαχωρισμών στο παρελθόν, σε άλλες κρίσεις προεπαναστατικές, και ξένοι «γίνονται» συχνά ενίοτε στο παρόν εντός παλαιών ή νέων διαχωριστικών κατηγοριοποιήσεων και κρίσεων. Ενδεχομένως μας προσκάλεσε να δούμε ότι ο ξένος κατοικεί μέσα στον καθένα μας, αποτρέποντας με αυτόν τον τρόπο να τον καταδιώκουμε έξω από μας.[52] Όποια και να ήταν η πρόθεσή της, η παράσταση κατάφερε να βγει από το θέατρο στην κοινωνία προβάλλοντας τις διάχυτες αντιλήψεις περί καθαρόαιμων κοινοτήτων, ρατσισμού και έμφυλης, σωματικής και λεκτικής, ενδοοικογενειακής και συστημικής βίας, ενοχλώντας μέρος των πολιτών εντός κι εκτός καλλιτεχνικού χώρου.[53] Και αυτό είναι πολιτικό, πολύ θεατρικά πολιτικό.

[52] Kristeva, *Ξένοι*, σ. 254-255.

[53] Χριστιάννα Γεωργιάδου – Ιωάννης Κάππας, «Κοινωνική ετερότητα και μυθοπλασία: Η εθνική ταυτότητα και η παραβατικότητα ως όψεις του έτερου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. *Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου και *Ισορροπία του Nash* της Πηγής Δημητρακοπούλου», Μ. Κοτζαμάνη – Αθ. Μπλέσιος – Β. Γεωργοπούλου – Κ. Καλούδη – Ι. Τζαρτζάνη – Αστ. Τσιάρας (επιμ.), *Θέατρο και Ετερότητα, θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική. Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2021, σ. 444.

Οι ανώνυμοι και επώνυμοι αγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης στη μετεπαναστατική κοινωνία σε αντιπροσωπευτικά έργα της ελληνικής δραματουργίας

Αθανάσιος Μπλέσιος
blesiosthanos@yahoo.gr

Abstract

The heroes of the Greek Revolution were incorporated into the pantheon of the heroes of Greek dramaturgy after 1830. Apart from the famous heroes, a great part of plain heroes appeared in the dramaturgy of the 19th and 20th century. Their presence is important, as they represent the common people, their needs and mentalities, setting sometimes the tone of the whole play. Famous heroes, such as Makrigiannis and Kolokotronis, either play a leading part in the plays or keep a significant role in their plot during crucial moments of Greece or in relation to determining matters, such as the handling of the national identity. The forging of the Greek identity, the conflicts between different aspects, mentalities, and ways of life, the relation of the heroes to the past, to the political power and to the occidental countries which influence Greece, and finally their involvement in the historical evolution are priority fields of thought and action in these plays. Important plays of Miltiadis Chourmouzis, Panayotis Soutsos, Nikos Kazantzakis, Iakovos Campanellis, Andreas Staikos, and others, give prominence to figures of Revolution heroes, in order not only to offer historical knowledge but mainly το contribute, through the virtues, the insufficiencies and the errors of our ancestors, to the self-conscience of the contemporary Greeks.

Η ελληνική δραματουργία αξιοποίησε τις μορφές των επώνυμων και ανώνυμων αγωνιστών της Επανάστασης του 1821, όχι μόνο κατά την περίοδο της πολεμικής τους δράσης αλλά και κατά τη μετεπαναστατική περίοδο, δηλαδή μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους. Βέβαια υπερίσχυσαν κατά πολύ τα θεατρικά έργα που ανέδειξαν τον ηρωισμό των αγωνιστών στο πεδίο των μαχών ή γενικότερα κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, ενώ δεν είναι καθόλου αμελητέα τα έργα που ανέδειξαν τη μορφή του Καποδίστρια και την εποχή του.

Το ζήτημα του ηρωισμού των Ελλήνων κρίνεται στα πεδία των μαχών. Η εκ των υστέρων αποτίμηση του ηρωισμού, τα αποτελέσματα της δράσης τους και ο αντίκτυπος του ηρωισμού είναι ζητήματα που απασχολούν τους Έλληνες συγγραφείς. Στο πλαίσιο της προβληματικής αυτής αναδείχθηκαν στα νεοελληνικά έργα μια σειρά από αντιθέσεις και δίπολα, που έγιναν αντικείμενο αξιοποίησης: ηρωισμός – αντιηρωισμός, μυθοποίηση – απομυθοποίηση, πραγματική ιστορία – πλαστή ιστορία, αφιλοκέρδεια προσφοράς και θυσίας – καιροσκοπισμός και ωφελιμισμός, αντίσταση αγωνιστών – υποταγή τους, αξία αγώνων – αναποτελεσματικότητα ή απαξίωσή τους, υποτίμηση αγωνιστών και αγώνων τους – αναγνώρισή τους, απομνημονεύματα – αδιαμεσολάβητος λόγος, πολυτέλεια – ένδεια, εξευρωπαϊσμός – εντοπιότητα και ελληνικός τρόπος ζωής.

Ο ηρωισμός στο πεδίο των μαχών είναι το στοιχείο εκείνο που προβλήθηκε κατά κόρον σε θεατρικά έργα του 19ου και του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, στον *Οδοιπόρο* του Παναγιώτη Σούτσου (1831) ο κύριος ήρωας Οδοιπόρος είναι αυτός που εκ των υστέρων αποτιμά θριαμβολογώντας την αξία του ηρωισμού και της προσφοράς για την πατρίδα, μιλώντας για τη δική του στάση. Φανερή είναι η σύνδεση των αγωνιστών του 1821 με τους αρχαίους προγόνους τους.

Οι μεταπολεμικοί συγγραφείς στάθηκαν στην αξία του ηρωισμού και την ανέδειξαν. Τους ενδιέφερε όμως περισσότερο η δημιουργική αξιοποίηση του ηρωισμού από τους νεότερους Έλληνες, η πορεία του έθνους και η χάραξη της νεότερης και σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Υπάρχουν και κάποιοι συγγραφείς που ενδιαφέρονται για την απομυθοποίηση της ιστορίας, βασικό στοιχείο της οποίας είναι η αποκαθήλωση του ηρωισμού και η ανάδειξη του αντιηρωισμού και της προδοτικής συμπεριφοράς βασικών ηρώων των έργων τους. Αυτή είναι μία βασική στόχευση του Ανδρέα Στάικου στο *1843*.[1] Ουσιαστικά τίθεται στο έργο αυτό το ζήτημα της πλαστογράφησης της ιστορίας, μέσα από έναν επιδέξιο χειρισμό του ζητήματος των ταυτοτήτων των ηρώων, των οποίων η πλαστή ταυτότητα κυριαρχεί σε βάρος της πραγματικής. Η ιστορία μετατρέπεται σε ένα παιχνίδι προθέσεων και σκοπιμοτήτων, που λειτουργεί σε βάρος της αλήθειας, αφού το ψέμα επικρατεί.[2] Τα υψηλά εθνικά και κοινωνικά ιδανικά που προβάλλονται στο έργο του Αλέξανδρου Σακελλάρη *Η θυσία*,[3] το οποίο διαβάζεται από τους ήρωες με τον τρόπο του θεατρικού αναλογίου, δεν αντιστοιχούν στη συμπεριφορά και στις προθέσεις τους.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο *Μεγάλο μας τσίρκο* (1973), και συγκεκριμένα στο σκετς *Το άγαλμα*, ακολουθεί άλλη προβληματική. Το ζωντάνεμα του αγάλματος του Κολοκοτρώνη την παραμονή της 25ης Μαρτίου αποτελεί μια ευφάνταστη λύση, που σχετίζεται με την παλιά δραματουργική παράδοση να έχουν φωνή τα αρχαία μνημεία, γνωστή από την επιθεώρηση του τέλους του 19ου αιώνα. Ο ήρωας έχει φωνή και θα μιλήσει κατά την εθνική επέτειο. Από το περιεχόμενο του λόγου του, που απευθύνεται στον Ρωμιό και στο Ρωμιάκι, σημασία έχει αρχικά ο συμβουλευτικός τόνος για το μέλλον του έθνους. Ο ηρωισμός και το πρότυπο του αγωνιστή έχουν αξία μόνο όταν ο

[1] Βλ. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου. Στοιχεία ποιητικής*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2019, σ. 85-101.

[2] Ζηροπούλου, *ό.π.*, σ. 118-122.

[3] Η καταδίκη του πλούτου, της κυριαρχίας του χρήματος και της αδικίας στα λόγια του Β΄ παλικαριού, τα συνδέουν με αντιλήψεις αγωνιστών της Επανάστασης, όπως ο Οδυσσέας Ανδρούτσος, και με ριζοσπαστικά κείμενα της προεπαναστατικής εποχής, όπως η *Ελληνική Νομαρχία* (Σάββας Μιχαήλ, «Το μέλλοντα γενάμενο παρόν», *Ουτοπία* 136 (Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2021), σ. 60· Παναγιώτης Νούτσος, «Για την *Ελληνική Νομαρχία*», *Ουτοπία* 136 (Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2021), σ. 47-53).

Νεοέλληνας έχει τα μάτια του τέσσερα μπροστά στην ενδεχόμενη εκμετάλλευση του πατριωτισμού και των ηρώων, από εκείνους που τα χρησιμοποιούν για ίδιον όφελος. Η αιχμή εναντίον της δικτατορίας των Συνταγματαρχών είναι σαφής, θυμίζοντας προηγούμενη στάση του Γιώργου Σεφέρη στα πρώτα χρόνια της επιβολής της. Η ακραία θέση, που προβάλλει τη λήθη του παρελθόντος και την επικέντρωση στην εθνική και κοινωνική δράση του παρόντος, έχει τη σημασία της. Τα εθνικά πρότυπα μπορούν να οδηγήσουν στον εφησυχασμό, στην επανάπαυση, ακόμη και στην αξιοποίησή τους για αλλότριους σκοπούς. Οι Νεοέλληνες πρέπει να χαράξουν τον δικό τους δρόμο «ξεχνώντας» το παρελθόν. Η λήθη ουσιαστικά παραπέμπει σε μια δημιουργική μορφή μνήμης.

Στο *1843* του Στάικου η σχέση μνήμης και λήθης είναι αμφιλεγόμενη. Το θέατρο υποτίθεται ότι διαφυλάσσει την εθνική μνήμη, σύμφωνα με τα λόγια της Μαντώς, η ίδια όμως αμέσως μετά δηλώνει ότι στο θέατρο της Σύρου, που θα δημιουργηθεί, η «διάσπαρτη εθνική λήθη θα στεγαστεί».[4] Θα υπάρχουν παραστάσεις, δηλώνει η ίδια, που «θα δίδονται εναντίον της μνήμης», αλλά και παραστάσεις «ομοιώματα της μνήμης», κατ' αντιστοιχία με τις εθνικές γιορτές (σ. 67). Η αμφιλεγόμενη αυτή σχέση οπωσδήποτε σχετίζεται με το ζήτημα της ελλιπούς ή ανύπαρκτης αυθεντικότητας των παραστάσεων και των εθνικών γιορτών, από τις οποίες κυρίως λείπει το γνήσιο βίωμα και η αλήθεια.

Το γεγονός ότι το άγαλμα του Κολοκοτρώνη στο *Μεγάλο μας τσίρκο* θέλει να βγάλει το ίδιο τον λόγο, παραμερίζοντας τον ομιλητή της εθνικής γιορτής, έχει τη σημασία του. Ο Καμπανέλλης προβάλλει τον αδιαμεσολάβητο ηρωικό λόγο των ίδιων των αγωνιστών. Μόνο αυτός είναι γνήσιος. Αντίθετα, ο προφορικός ή γραπτός λόγος τρίτου προς τον ήρωα προσώπου, κυρίως πολιτικού, ενδέχεται να είναι αναξιόπιστος ή επικίνδυνος, δηλαδή υπερβολικός, απλουστευτικός, ρητορικός ή ενδεχομένως και πλαστογράφος της ιστορίας, εφόσον το πρόσωπο που τον εκφωνεί μπορεί να είναι ακόμη και εμπλεκόμενο σε γεγονότα του παρελθόντος εναντίον αγωνιστών της Επανάστασης.[5] Το όλο ζήτημα συνδέεται με τη συγγραφή των Απομνημονευμάτων των αγωνιστών. Δεν τα έγραφαν πάντα οι ίδιοι οι αγωνιστές, που στην πλειοψηφία τους ήταν αγράμματοι, αλλά άλλοι στη θέση τους καθ' υπαγόρευση. Ο κίνδυνος του γραπτού αυτού λόγου σίγουρα θα έγινε αντιληπτός από τον Μακρυγιάννη, που έγραψε ο ίδιος τα Απομνημονεύματά του, καθώς πίσω από τη γραφή ή και τη μεταγραφή συχνά κρύβονται ιδιοτελείς σκοποί.[6] Στη δραματουργία, σχετικά με το ζήτημα αυτό, χαρακτηριστικό είναι το έργο του Στάικου *Ναπολεοντία*. Ο γιατρός Γιαννόπουλος γράφει την αίτηση προς το Υπουργείο των Στρατιωτικών του αναλφάβητου αγωνιστή Χαλδούπη, τον οποίο έχει προσλάβει ως κηπουρό στο σπίτι του, με στόχο την εξασφάλιση τιμητικής σύνταξης για τον αγωνιστή. Αυτός αναφέρει τα γεγονότα, αλλά ο Γιαννόπουλος τα παραχαράσσει προσθέτοντας δικά του στοιχεία που «διογκώνουν» τον ηρωισμό του Χαλδούπη, με τον τελευταίο να αντιδρά χλιαρά.[7] Στη συνέχεια πραγματοποιεί και το επόμενο βήμα. Γράφει τα Απομνημονεύματα του αγωνιστή ερήμην του ίδιου, και μάλιστα μετατρέποντας το κακόηχο Χαλδούπης σε Νικόλαος Βελισσαρόπουλος.[8] Ο μεσολαβημένος λόγος όχι μόνο δεν αποδίδει την ιστορική αλήθεια, αλλά παύει στην ουσία να είναι

[4] Ανδρέας Στάικος, *1843*, *1843 – Καρακορούμ. Δύο θεατρικά*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1991, σ. 67.

[5] Η εκφώνηση λόγου στις εθνικές επετείους ήταν ένα ζήτημα σύγκρουσης μεταξύ διαφόρων αντιτιθέμενων ομάδων στη μετεπαναστατική ελληνική κοινωνία. Κάποιοι εθεωρούντο από ορισμένους ότι δεν είχαν δικαίωμα να εκφωνούν λόγους, όπως οι απόλεμοι ετερόχθονες, για παράδειγμα οι Φαναριώτες (βλ. Ελισσάβετ Τσακανίκα, *Αγωνιστές του 1821 μετά την επανάσταση*, Ασίνης, Αθήνα 2019, σ. 144).

[6] Ευαγγελή Αρ. Ντάτση, *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός. Ο «ετεροχρονισμένος» διάλογος του Ιερομόναχου Κοσμά και του αγωνιστή Μακρυγιάννη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 163, 167, 170.

[7] Βλ. Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, σ. 108.

[8] Το όνομα αυτό μπορεί να μην είναι τυχαίο. Ενδέχεται να παραπέμπει στον ένδοξο στρατηγό του Βυζαντίου Βελισσάριο, έναν από τους μεγαλύτερους όλων των εποχών. Θα μπορούσε ο αγωνιστής της Επανάστασης να θεωρηθεί, με βάση το νέο του επίθετο, ως το παιδί του Βελισσάριου. Η εξέλιξη αυτή είναι προφανώς ειρωνική, όχι μόνο γιατί το πλαστό όνομα υπερκαλύπτει το πραγματικό, αλλά και γιατί η ιστορική συνέχεια και η συνέχιση των ανδραγαθημάτων των Ελλήνων κινείται στο επίπεδο της πλαστογράφησης της ιστορίας, των γεγονότων της.

μεσολαβημένος, καθώς ακολουθείται μια πορεία από την παραχαραγμένη αλήθεια στην πλαστή και μυθοποιημένη ιστορία πέραν της ιστορικής αλήθειας.

Τα θεατρικά έργα δίνουν έμφαση στις διεκδικήσεις των αγωνιστών, στον τρόπο ζωής τους και στη σχέση τους με τους αστούς της εποχής τους. Από τη σχέση αυτή γίνεται κατανοητός ο τρόπος που οι αστοί αντιμετωπίζουν τους αγωνιστές.

Οι αγωνιστές στη μετεπαναστατική κοινωνία βρίσκονται ανάμεσα σε δύο καταστάσεις. Από τη μια μεριά κυριαρχεί η κατάσταση ένδειας,[9] η οποία συχνά τροφοδοτεί τα αιτήματά τους προς την εξουσία, και από την άλλη υπάρχει ο παραδοσιακός τρόπος ζωής και οι αντιλήψεις τους. Η πραγματικότητα αυτή αποτυπώνεται στα θεατρικά έργα. Οι αγωνιστές κινούνται ανάμεσα στην αφιλοκέρδεια και στις διεκδικήσεις, που φτάνουν μέχρι τον ωφελιμισμό και τον καιροσκοπισμό. Άλλοτε αντιστέκονται και άλλοτε υποτάσσονται στις καταστάσεις και στα πρόσωπα που τους επιβάλλονται. Στο *Μεγάλο μας τσίρκο* ο Κολοκοτρώνης παρουσιάζεται περήφανος και ανεξάρτητος στη σχέση του με το παλάτι. Το ίδιο ισχύει και για τη σχέση των καπετάνιων με τον Γραμματέα και τον αυλικό στο σκετς «Ο ερχομός του Όθωνα» στο ίδιο έργο. Οι ήρωες αρνούνται το ρουσφέτι, την προσωπική εξυπηρέτηση, καθώς λειτουργούν προς όφελος του συνόλου. Η ατομική στάση τους έχει συλλογική διάσταση και απορρίπτει την εξατομίκευση των περιπτώσεων που προωθεί το Παλάτι, έτσι ώστε να διασπάσει τα συλλογικά αιτήματα, όντας σε αντίθεση με μια γενικευμένη πρακτική συναλλαγής κατά την περίοδο της βαυαροκρατίας.[10]

Ο ελληνικός λαός παίρνει τη θέση των αγωνιστών στο θεατρικό έργο του Μήτσου Ευθυμιάδη *Προστάτες* (1975), παρότι ελάχιστα παρουσιάζεται στη σκηνή ως συλλογική οντότητα ή μέσω των εκπροσώπων του. Το έργο, που αξιοποιεί ιστορικές μαρτυρίες, όπως τα *Σαμιακά* του Επαμεινώνδα Σταματιάδου,[11] αναφέρεται στην επαναστατική δεκαετία 1821-1830, αλλά προδιαγράφει και τις μετεπαναστατικές εξελίξεις σε βάρος του λαού (ο οποίος βέβαια αποτελείται κυρίως από τους αγωνιστές της Επανάστασης), μέσα από τα λόγια των στρατιωτών και του αφηγητή. Ο λαός παρουσιάζει αρκετά θετικά χαρακτηριστικά, όπως αγωνιστικότητα και καταγγελία των ισχυρών προστατών του.[12] Ο αγώνας του είναι συνεχής, αλλά υπέρτερες δυνάμεις τον καταδιώκουν και καθορίζουν τη μοίρα του. Η καταγγελία των κοτζαμπάσηδων, του ανώτερου κλήρου και των Μεγάλων Δυνάμεων είναι δυναμική.

Οι επώνυμοι αγωνιστές της Επανάστασης δεν αξιοποιήθηκαν ιδιαίτερα στη δραματουργία για τη μετεπαναστατική δράση τους, σε αντίθεση με την επαναστατική δράση τους. Η μορφή του Μακρυγιάννη ήταν μία απ' αυτές που προσφέρονταν για αξιοποίηση, καθώς είχε προηγηθεί η θεώρησή του ως σημείου αναφοράς για την ελληνικότητα και τη λαϊκότητα από τη γενιά του 1930. Εντούτοις αξιοποιήθηκε λίγο, κυρίως στο έργο του Δημήτρη Φωτιάδη *Μακρυγιάννης*, που παρουσιάστηκε το 1946 από τον «Θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών»[13] Αργότερα, δηλαδή το 1951, παρου-

---

[9] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της κωμωδίας του Αντώνιου Αντωνιάδη *Ο πλουτήσας σκυτοτόμος* (1870). Ο κύριος ήρωας, ο παπουτσής Τάσος Μέρμυγκας, μοιράζεται τα κέρδη του από ένα λαχείο, μεταξύ άλλων, με τους παραμελημένους από το κράτος αγωνιστές του 1821. Η απουσία κρατικής πολιτικής πρόνοιας αντισταθμίζεται από την ιδιωτική πρωτοβουλία και προσφορά προς τους συνανθρώπους (Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 65-66· Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η επιβίωση της παρ(ατραγ)ωδίας. Από την αρχαία στη νέα ελληνική δραματουργία», *Περί τραγωδίας & τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό & το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 477).

[10] Τσακανίκα, *Αγωνιστές του 1821 μετά την επανάσταση*, σ. 93.

[11] Βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Το 1821 και η αριστοκρατία*, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 144.

[12] Βλ. Λίνα Ρόζη, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 587-588.

[13] Το ίδιο έτος παρουσιάστηκε και ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη στο Εθνικό Θέατρο, με τον Μα-

σιάστηκε από τους πολιτικούς εξόριστους στον Άη-Στράτη. Το έργο αυτό του Φωτιάδη αξιοποιεί και την επαναστατική και τη μετεπεναστατική δράση του ήρωα, με αποκορύφωμα την καθοριστική συμβολή του στην κατάκτηση του Συντάγματος από τους Έλληνες το 1843. Έρχεται σε σύγκρουση με διάφορους ήρωες, όπως τον αγωνιστή Γκούρα, τον Καποδίστρια, τον Υπουργό Εσωτερικών επί Βαυαρών Μαύρο,[14] μέχρι και με το βασιλικό ζεύγος Όθωνα και Αμαλίας.[15] Η παρουσία του πλήθους γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στα ιστορικά γεγονότα της εποχής.

Ο Μακρυγιάννης στο ίδιο έργο παρουσιάζεται ως ένας λαοφιλής ηγέτης, ιδεολόγος, αφοσιωμένος στα εθνικά και κοινωνικά ιδανικά, με πιστούς συντρόφους. Ενδιαφέρεται για την πρόοδο της πατρίδας και για τους φτωχούς αγωνιστές, στηλιτεύοντας τους Βαυαρούς, τους υποστηρικτές και ακολούθους τους, καθώς και την εγχώρια εξουσία. Δεν ακολουθείται στο έργο η γενικότερη στάση για την αναγνώριση της προσφοράς των αγωνιστών ήδη από την οθωνική περίοδο,[16] έστω και αν στην καθημερινότητά τους τότε οι περισσότεροι απ' αυτούς δυσκολεύονταν να επιβιώσουν. Ο ήρωας στο έργο του Φωτιάδη αποτελεί εξιδανικευμένη μορφή, που μπορεί τέλεια να συγκεράσει το εθνικό με το κοινωνικό περιεχόμενο, στάση που ακολουθείται από αριστερούς συγγραφείς και για άλλους ήρωες οι οποίοι δρουν κατά την περίοδο της Επανάστασης, όπως ο Καραϊσκάκης.[17] Η εθνική σκλαβιά συνδέεται με την κοινωνική σκλαβιά. Ο ήρωας προωθεί αξίες όπως η δικαιοσύνη και ενδιαφέρεται για την πρόοδο του λαού μέσα από την παλικαρίσια συμπεριφορά του. Ο πόλεμος εναντίον των Τούρκων συνεχίζεται με τον αγώνα εναντίον των Βαυαρών και της ντόπιας εξουσίας, που εκφράζει τα συμφέροντά τους. Το 1946, που ανέβηκε το έργο, δεν είναι ένα τυχαίο έτος. Ο εθνεγερτικός και κοινωνικός χαρακτήρας του έργου, με τον λαό να εξεγείρεται εναντίον των τυράννων του, ταιριάζει κατά τη μετάβαση από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στον εμφύλιο ελληνικό πόλεμο. Ο Φωτιάδης, ως μάχιμος αριστερός και ως λαϊκός διανοούμενος, αντιλαμβάνεται τη λαϊκότητα και αυθεντικότητα του Μακρυγιάννη και την εκφράζει στο έργο του, για να κινητοποιήσει τους σύγχρονούς του μέσα από ένα ιστορικό πρότυπο, που αναδείχθηκε στη δράση και στα Απομνημονεύματά του.[18] Το έργο αξιοποιεί πιστά την ιστορία. Η μόνη παραχάραξη ως προς τον ήρωα είναι η παράλειψη της θρησκευτικότητάς του, βασικής συνιστώσας της ζωής του, που ξεχωριστά αναδεικνύεται στα Απομνημονεύματα. Έτσι, ο λαϊκός αυτός ήρωας, με τη βαθιά πίστη στον Θεό, παρουσιάζεται εκκοσμικευμένος. Η θρησκευτικότητά του δεν θα ταίριαζε στο κοινωνικό περιεχόμενο και στην αντίστοιχη στόχευση που ήθελε να αναδείξει ο Φωτιάδης.

κρυγιάννη να εκπροσωπεί τις διεκδικήσεις του λαού (Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 234-235, 450).

[14] Ο Μαύρος υπήρξε νομάρχης και παρατηρητής του Μάουερ στη δίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα. Ο ίδιος ο Φωτιάδης βεβαιώνει την ιστορικότητα αυτού του προσώπου, ότι ήταν δηλαδή μέλος του Βουλευτικού επί Καποδίστρια, και δηλώνει ότι στο έργο είχε έναν σύνθετο ρόλο εκπροσωπώντας επώνυμους υπουργούς, αλλά και τη μορφή του επιτήδειου κοτζαμπάση (Δημήτρης Φωτιάδης, «Σημείωμα», *Ο Μακρυγιάννης*, χ.ε., Αθήνα 1953 σ. 40-41· Νίκος Γιαννόπουλος, *Θεόδωρος Κολοκοτρώνης. Η Κορυφαία Φυσιογνωμία του Αγώνα για την Ελευθερία*, Σειρά: Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία, Historical Quest, Αθήνα 2021, σ. 292).

[15] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 237.

[16] Σωτηρούλα Κ. Βασιλείου, «Τα παλικάρια τα παλιά και η αποκατάστασή τους κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862)», Βασίλης Κ. Γούναρης (επιστ. επιμ.), *Ήρωες των Ελλήνων. Οι καπετάνιοι, τα παλικάρια και η αναγνώριση των εθνικών αγώνων 19ος- 20ός αιώνας*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία, Αθήνα 2014, σ. 27-107· Ε. Τσακανίκα, «Εξευρωπαϊσμός και ελληνικότητα. Η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας στον τύπο και τη λογοτεχνία της οθωνικής περιόδου», *Μνήμων* 35 (2016), σ. 110.

[17] Δημήτρης Μαλέσης, «Αντιθέσεις και εξωθεσμική συναίνεση στο νεοελληνικό κράτος: η συγκρότηση της κεντρικής εξουσίας και η στρατιωτική πολιτική κατά τη Βαυαροκρατία», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 91 Γ΄ (1996), σ. 183· Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 475. Για παράδειγμα, η μορφή του Καραϊσκάκη αξιοποιήθηκε στο έργο των Δημήτρη Φωτιάδη και Γεράσιμου Σταύρου *Καραϊσκάκης, ο Γιος της Καλογριάς* (1957).

[18] Κυριάκος Σιμόπουλος, *Ιδεολογία και αξιοπιστία του Μακρυγιάννη*, Στάχυ, Αθήνα 2000 ([1]1986), σ. 64.

Στον *Καποδίστρια* του Νίκου Καζαντζάκη ο Μακρυγιάννης αναδεικνύεται σε εκφραστή των λαϊκών συμφερόντων, σε υπερασπιστή της διανομής της εθνικής γης στους φτωχούς, ιδέα που θα μεταλαμπαδευτεί στον ίδιο τον Καποδίστρια –στάση που δεν φαίνεται να συμφωνεί με την ιστορική αλήθεια.[19]

Σύντομα θεατρικά έργα για τον Μακρυγιάννη και την εποχή του, γραμμένα από συλλογικές οντότητες και συγγραφείς, αποτελούν ευσύνοπτες παρουσιάσεις της ζωής, της δράσης και των αντιλήψεών του, με πατριωτική στόχευση. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα *Ο Μακρυγιάννης πήρε το όπλο του!*, σε σενάριο και σκηνοθεσία της ελληνορθόδοξης κοινότητας Άγιος Κοσμάς ο Αιτωλός, και το έργο του Θωμά Μενεξέ για εκπαιδευτικούς σκοπούς, *Είμαστε στο εμείς*.

Ο Κολοκοτρώνης αξιοποιείται κυρίως ως προς τα θέματα που σχετίζονται με τη δίκη του. Αρκετά γνωστό είναι το έργο του ιστορικού και θεατρικού συγγραφέα Αντώνη Ξεπαπαδάκου *Η δίκη του Κολοκοτρώνη* (1963), ενώ πρόσφατο είναι και το θεατρικό έργο των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου *Η δίκη του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη* (2021), ύστερα από πρωτοβουλία της Ένωσης Ελλήνων Ποινικολόγων και της Ένωσης Ελλήνων Νομικών e-Θέμις, που παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο τον Οκτώβριο του 2021 σε σκηνοθεσία Σ. Καραγιάννη.

Η δίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα το 1834 είναι η πρώτη σημαντική δίκη μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας. Το έργο του Ξεπαπαδάκου ακολουθεί με αρκετή πιστότητα τα ιστορικά στοιχεία. Αποτελεί έναν κόλαφο για την περίοδο της Αντιβασιλείας και για τον τρόπο που αυτή συμπεριφέρθηκε στον Κολοκοτρώνη και τον Πλαπούτα. Αναδεικνύονται, μεταξύ άλλων, η παρασκηνιακή και δολοπλόκος δράση του Άρμανσμπεργκ, που κατέληξε στη δίκη του Κολοκοτρώνη με στόχο την απενεργοποίησή του, ο ρόλος της Αγγλίας, η χάλκευση των κατηγοριών εναντίον του, ο ρόλος του εισαγγελέα και Επιτρόπου της Επικρατείας Μα(Μέι)σον και η υποταγή της ελληνικής κυβέρνησης στον θρόνο. Προβάλλονται στοιχεία που, σύμφωνα με μια άποψη, η εθνική ιστοριογραφία παραμέλησε.[20] Παρουσιάζεται η ίδια η δίκη, με τις ερωτήσεις που απευθύνονται στον Κολοκοτρώνη και τον Πλαπούτα από τους δικαστές, μέρος της αγόρευσης των συνηγόρων Κλωνάρη και Βαλσαμάκη, η άρνηση του Μάσον να δευτερολογήσει, η παρέμβαση του Γραμματέα (Υπουργού) Δικαιοσύνης Σχινά, η αντίσταση των δικαστών Τερτσέτη και Πολυζωίδη, η καταδικαστική απόφαση, όλα με βάση τα ιστορικά ντοκουμέντα,[21] αλλά και ο διάλογος Κολοκοτρώνη και Πλαπούτα στη φυλακή, λίγο πριν από τη μετατροπή της ποινής τους από θανατική σε εικοσαετή κάθειρξη. Η δίκη εμπλουτίζεται και με την ανεκπλήρωτη ερωτική ιστορία ανάμεσα στον Τερτσέτη και την κόρη του Άρμανσμπεργκ Ιουλία, λόγω της εμπλοκής του Άρμανσμπεργκ στην υπόθεση του Κολοκοτρώνη.[22] Η ιστορία αυτή ενισχύει την παρουσίαση του Τερτσέτη ως αδέκαστου δικαστή. Το έργο ολοκληρώνεται με την αποκατάσταση των δύο αγωνιστών από τον βασιλιά Όθωνα, αλλά και με την αποπομπή του Άρμανσμπεργκ από αυτόν.[23]

Ο Κολοκοτρώνης εμφορείται στο έργο αυτό από τα ίδια ιδανικά με τον Μακρυγιάννη του Φωτιάδη. Στον διάλογο με τον Πλαπούτα διατυπώνει κρίσεις και μιλά με παροιμίες και παραβολές. Εκφράζει το πνεύμα του ανυπότακτου λαού που δεν φοβάται τον θάνατο. Διαχωρίζει την πατρίδα από τους κυβερνώντες της, καταδικάζει την ξενοδουλεία, θεωρεί ότι οι Βαυαροί λειτουργούν όπως λειτουργούσαν οι Τούρκοι, ζητά τον φωτισμό των Ελλήνων από δικές τους δυνάμεις, αμφισβητεί

[19] Σιμόπουλος, *ό.π.*, σ. 82.

[20] Τσακανίκα, *Αγωνιστές του 1821 μετά την επανάσταση*, σ. 110.

[21] Δ. Φωτιάδης, *Η δίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα*, Κυψέλη, Αθήνα 1962· Θεόδωρος Γιαννόπουλος, *Κολοκοτρώνης*, σ. 289-294.

[22] Είναι γνωστός ο έρωτας του Όθωνα για τη μεγαλύτερη κόρη του Άρμανσμπεργκ, Λουίζα.

[23] Η αποπομπή του πραγματοποιήθηκε δύο χρόνια από την ανάληψη των καθηκόντων του Όθωνα (1837) και όχι αμέσως μετά, όπως συμβαίνει στο έργο (Βασιλείου, «Τα παλικάρια τα παλιά και η αποκατάστασή τους κατά την οθωνική περίοδο [1833-1862]», σ. 62, 75). Η άμεση αποπομπή του συμβάλλει στην καταδίκη της Αντιβασιλείας στο έργο.

την κοραϊκή μετακένωση και πιστεύει ότι οι Μεγάλες Δυνάμεις πρέπει να χρωστούν ευγνωμοσύνη στην Ελλάδα και όχι το αντίστροφο, ενώ η Ελλάδα γέμισε από παράσιτα και όργανα της εξουσίας, καιροσκόπους και εκμεταλλευτές του λαού. Ο Πλαπούτας συμφωνεί μαζί του, έστω και αν οι βιοτικές μέριμνες τον έχουν κάνει να χάσει το θάρρος του. Ο ύμνος για τη βασιλεία του Όθωνα από τους δύο αγωνιστές και τον Τερτσέτη δεν αποτυπώνει την αντίληψη του συγγραφέα για τον Όθωνα, αλλά εκφράζει τη στάση του Κολοκοτρώνη και τις προσδοκίες της εποχής για τον ρόλο και τη στάση του βασιλιά.[24]

Το έργο των Ρέππα και Παπαθανασίου *Η δίκη του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη* και η παράσταση που ακολούθησε συνδέονται με τους εορτασμούς για τα 200 χρόνια από την Επανάσταση του 1821. Οι συγγραφείς παρουσιάζουν ένα έργο που ακολουθεί το θέατρο-ντοκουμέντο, καθώς στηρίζεται κυρίως σε αποσπάσματα από το βιβλίο *Η δίκη του αοιδίμου Θ. Κολοκοτρώνη και Δ. Πλαπούτα*, που διασώζει μεγάλο μέρος από τα Πρακτικά της δίκης και αποδίδεται στον Αναστάσιο Πολυζωίδη – αν και πιθανότατα δεν πρόκειται γι' αυτόν, όπως οι ίδιοι οι συγγραφείς μας επισημαίνουν, ενώ συγχρόνως στηρίζονται και σε άλλα βιβλία, όπως τα *Άπαντα* του Τερτσέτη.[25] Η παράσταση διανθίστηκε από τραγούδια που τραγούδησαν ο Μανώλης Μητσιάς και η Βερόνικα Δαβάκη. Οι παρεμβάσεις των συγγραφέων, όπως και οι ίδιοι ομολογούν στο πρόγραμμα της παράστασης, είναι δύο: οι κατηγορούμενοι πρωταγωνιστές δεν εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της δίκης, ενώ αντίθετα εμφανίζεται ένας ολιγομελής γυναικείος χορός, ο οποίος επιτελεί διάφορες λειτουργίες. Οι γυναίκες τραγουδούν ένα δημοτικό τραγούδι και ένα απόσπασμα από τον *Ύμνον εις την ελευθερίαν* του Δ. Σολωμού, λειτουργούν ως μάρτυρες της δίκης (στην παράσταση) με τις αλληλοσυγκρουόμενες θέσεις τους, αφηγούνται τα γεγονότα με τη σειρά τους, δίνουν τον παλμό του ακροατηρίου της δίκης και του λαού, και πραγματοποιούν συντεταγμένες κινήσεις όταν η δίκη βρίσκεται σε κρίσιμο σημείο, εκφωνώντας κατά τη διάρκεια της παράστασης σημαντικές λέξεις ή φράσεις. Η παρουσία του χορού συνδέεται με την αρχαία τραγωδία, αλλά και εισάγει τη γυναικεία παρουσία και ευαισθησία, τη φωνή μέρους της κοινωνίας, σε έναν κόσμο ανδροκρατούμενο.

Ο στόχος του έργου και της παράστασης είναι η ευαισθητοποίηση του κοινού και η σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας και ενότητας μέσα από μια τραγική δικαστική ιστορία της νεότερης Ελλάδας, η οποία είχε αίσιο τέλος. Στη δίκη αυτή διακυβεύτηκαν σημαντικές ανθρώπινες αξίες, όπως είναι η αξία της δικαιοσύνης. Το έργο και η παράσταση δείχνουν ανάγλυφα την παραβίασή τους από ένα αυταρχικό καθεστώς, που ήθελε πάση θυσία να καταδικάσει τους δύο αγωνιστές. Οι βασικότεροι τρόποι είναι αφενός μεν η απογύμνωση των ψευδομαρτύρων κατηγορίας και του Επιτρόπου της Επικρατείας Μάσσον από τους συνηγόρους υπεράσπισης των Κολοκοτρώνη και Πλαπούτα, καθώς αυτοί οι κατήγοροι στηρίζονταν σε φήμες και ψευδή στοιχεία, αφετέρου δε η βία που ασκήθηκε στους δικαστές Πολυζωίδη και Τερτσέτη από την εξουσία, για να υποκύψουν, χωρίς να φέρει το αναμενόμενο αποτέλεσμα. Δεν ήταν βέβαια εύκολο να παρουσιαστεί αντιπροσωπευτικά σε ένα έργο μέρος από τα Πρακτικά μιας δίκης, στην οποία εκδηλώθηκαν ανάγλυφα τα κομματικά πάθη της Ελλάδας.[26] Η εικόνα από τη δίκη είναι αναγκαστικά αποσπασματική, αλλά συγχρόνως καίρια ως προς την αποδόμηση του κατηγορητηρίου. Η αίσια κατάληξη, με την τελική αποφυλάκιση των κατηγορουμένων και τις τιμές του Όθωνα προς τον Κολοκοτρώνη, αλλά και την αθώωση των δύο γενναίων δικαστών (μετά τη νέα δίκη, σε βάρος τους αυτή τη φορά), συνδέεται με τον θρίαμβο της πατρίδας και των αξιών της ελευθερίας, της ισότητας και της δικαιοσύνης.

Η στάση των περισσότερων αστών και των ανθρώπων της εξουσίας είναι αρνητική προς τους αγωνιστές, για διάφορους λόγους. Οι κόποι και οι αγώνες των τελευταίων δεν ανταμείβονται ή ανταμείβονται επιλεκτικά. Το δηλώνει χαρακτηριστικά ο ανώτερος κρατικός υπάλληλος Ολυ-

[24] Βασιλείου, *ό.π.*, σ. 63-64.

[25] Θανάσης Παπαθανασίου – Μιχάλης Ρέππας, «Πρόλογος των συγγραφέων. Το δίκιο του άλλου», Πρόγραμμα παράστασης *Η δίκη του Θ. Κολοκοτρώνη*, Χορηγία: Νομική Βιβλιοθήκη, 7 Οκτ. 2021, Ελλάδα 2021.

[26] Γιαννόπουλος, *Θεόδωρος Κολοκοτρώνης*, σ. 290.

μπιάδης στον *Υπάλληλο* του Μιλτιάδη Χουρμούζη, στη συνομιλία του με τον αγωνιστή Αθανάσιο. Του μιλά για «σκουργιασμένα... δικαιώματα και κουρελικές... θυσίαις».[27] Του προτείνει να γίνει παπουτσής, κάτι που ο αγωνιστής αρνείται, αφού διέπεται από τη λογική της εξασφάλισής του σε μια δημόσια θέση.[28] Ο Ολυμπιάδης τον διώχνει, αφού πρώτα ισχυρίζεται ότι οι ετερόχθονες Έλληνες είναι πιο άξιοι απ' αυτούς, και του δηλώνει ότι εξυπηρετεί έναν Υπουργό. Αντίστοιχη με τη στάση του Ολυμπιάδη είναι και αυτή του γραμματέα του Όθωνα Βέτλαντ(δ) προς τον καπετάν Γιώργη, στο τρίπρακτο δράμα του Γ. Β. (Γ. Βοντζίδου) *Η κατάργησις της βασιλείας Όθωνος*, που εκδόθηκε το 1863 στην Κωνσταντινούπολη, με τη διαφορά ότι ο Βέτλαντ(δ) κολακεύει τον καπετάνιο, ενώ στη συνέχεια, όταν αυτός αποχωρεί, στρέφεται εναντίον του και φυσικά δεν τον εξυπηρετεί για την κατάληψη της θέσης του λοχαγού που επιθυμεί.

Στο *Μεγάλο μας τσίρκο* η αντεθνική στάση των Ελλήνων αστών μετά την Επανάσταση παρουσιάζεται στο σκετς «Οι πρωτευουσιάνοι». Στο σκετς αυτό ένας αγωνιστής της Επανάστασης, ο οποίος αναφέρεται ως Κλέφτης, βρίσκεται σε μεγάλη ένδεια, που τον ωθεί σε οποιαδήποτε επαγγελματική ενασχόληση για ένα κομμάτι ψωμί –όπως το να λειτουργήσει ως ζώο για μεταφορά ανθρώπων, συγκεκριμένα μιας αστής ηρωίδας. Όμως δεν χάνει την αξιοπρέπεια και την υπεροψάνειά του στην αντιμετώπιση των δουλοπρεπών προς την Ευρώπη και αρνητών της σύγχρονης Ελλάδας αστών, που υποτιμούν τους αγωνιστές και δεν αναγνωρίζουν τη θυσία τους για την πατρίδα, εκφράζοντας συγχρόνως μια επικριτική προς αυτούς στάση, με τίμημα τελικά την ίδια τη ζωή του.

Η περίπτωση του γιατρού Γιαννόπουλου στη *Ναπολεοντία* του Στάικου είναι αποκαλυπτική. Είναι ο μόνος αστός ήρωας στα εξεταζόμενα έργα που αποδέχεται έναν αγωνιστή, τον Χαλδούπη, καθώς η παρουσία του ως «ζωντανού μνημείου»,[29] το οποίο θα είναι επισκέψιμο, θα προσδώσει στην οικία του ιδιαίτερο κύρος και αίγλη. Σύμφωνα μ' αυτόν, θα μπορούν οι επισκέπτες να «τον επεξεργάζονται», να «τον αγγίζουν», να «τον θωπεύουν» (σ. 26) σε ένα σαλόνι με νεοκλασική επίπλωση. Το μουσείο-σπίτι έχει μια εμφανή θεατρικότητα. Το ζωντανό σώμα, με τις κινήσεις του, είναι ένα από τα κυριότερα στοιχεία της θεατρικότητας. Η φανταστική αυτή δράση των εν δυνάμει μελλοντικών επισκεπτών του κινείται στον χώρο της επιτέλεσης και λειτουργεί ως μια ιδιότυπη performance. Η φανταστική κινητικότητα των θεατών αυτών έρχεται σε αντίθεση με τη στατικότητα του αγωνιστή, δημιουργώντας ένα θέαμα κάθε άλλο παρά στατικό. Στο μουσείο δεν μπορούμε να αγγίζουμε τα εκθέματα. Στο ιδιότυπο μουσείο που φαντάζεται ο Γιαννόπουλος το άγγιγμα αποτελεί μια σωματική επιτελεστική πράξη, που υπερβαίνει τις συμβάσεις του μουσείου και αποσταθεροποιεί τις διχοτομικές σχέσεις υποκειμένου και αντικειμένου, καθώς και τις συμβατικές μουσειακές αντιλήψεις.[30]

Η γυναίκα του γιατρού Πολυτίμη όμως υποτιμά βαθιά τον αγωνιστή και ζητά από τον σύζυγό της να μη φορά τη φουστανέλα του, αντικείμενο που θεωρείται ιερό σύμβολο του έθνους, αλλά η ενδυμασία αυτή τελικά να αποσυρθεί και να εκτεθεί «εις τον στάβλον» του σπιτιού τους (σ. 27), εκεί δηλαδή που πιστεύει ότι της αρμόζει. Ο Γιαννόπουλος αναγκάζεται να υποχωρήσει, καθώς η φουστανέλα είναι για τη γυναίκα του λόγος διαζυγίου. Στο τέλος ο ήρωας απαιτεί από τον αγωνιστή να μην ξαναφορέσει τη φουστανέλα, ενώ προηγουμένως τον έχει συμβουλεύσει να ακολουθήσει τους τρόπους της καλής κοινωνίας.

Στα δεδομένα αυτά, άξια προσοχής είναι η μουσειακή διάσταση της ζωντανής μνήμης. Ο Χαλδούπης ταυτίζεται με τη φουστανέλα ως μέρος της συλλογικής μνήμης. Ο ζωντανός ήρωας έχει το ίδιο βάρος με την υλικότητα και τη συμβολική διάσταση ενός αντικειμένου. Ως ζωντανό μουσειακό

---

[27] Μ. Χουρμούζης, *Ο Υπάλληλος. Κωμωδία εις πέντε πράξεις*, εκ της τυπογραφίας Αγγέλου Αγγελίδου, εν Αθήναις 1836, σ. 19.

[28] Το ζήτημα της αποτίμησης της εθνικής προσφοράς και της ανταμοιβής των αγωνιστών είναι ένα πεδίο συγκρούσεων για τον 19ο αιώνα (Τσακανίκα, *Αγωνιστές του 1821 μετά την επανάσταση*, σ. 117, 119).

[29] Ανδρέας Στάικος, *Ναπολεοντία*, Άγρα, Αθήνα 2007, σ. 26.

[30] Βλ. Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σιουζουλή, εισαγ. – επιστ. επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος), Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 48, 55-56, 128-130.

αντικείμενο είναι ένας ζωντανός-νεκρός. Η Πολυτίμη δεν θα είχε αντίρρηση ακόμη και για την ταρίχευσή του, μια ταρίχευση με συμβολική διάσταση. Από τους αστούς ήρωες όμως αντιμετωπίζεται διαφορετικά ο ήρωας από τη φουστανέλα του. Η φουστανέλα τελικά αυτονομείται, καθώς καθίσταται το βασικό πρόβλημα. Τα αντικείμενα/εκθέματα κινητοποιούν τη μνήμη και της αποδίδουν την πρέπουσα σημασία μέσω του τρόπου με τον οποίο οργανώνονται και διατάσσονται.[31] Και οι δύο τόποι (αστικό σαλόνι, στάβλος) είναι άκαιροι και για τον ήρωα και για τη φουστανέλα. Σύμφωνα με την επιθυμία του γιατρού, ο ήρωας, φορώντας φουστανέλα, θα ενταχθεί (χωρίς προβλήματα, όπως υπονοεί) στο αταίριαστο γι' αυτόν και παράταιρο περιβάλλον του σαλονιού, στοιχείο που δημιουργεί μια γκροτέσκα αίσθηση ενώ, σύμφωνα με την αντίληψη της Πολυτίμης, η φουστανέλα που, όπως είπαμε, τελικά θα εκτεθεί στον στάβλο, ταυτίζεται με το υποτιθέμενο ζωώδες στοιχείο και παρελθόν των Ελλήνων, το οποίο πρέπει να περιχαρακωθεί μακριά από το αστικό περιβάλλον και βλέμμα. Η επιθυμία του γιατρού δημιουργεί ένταση μεταξύ ηγεμονικού αστικού και λαϊκού πολιτισμού,[32] με τον πρώτο να κυριαρχεί. Η μνήμη και ο φορέας της έτσι απενεργοποιούνται.

Αν λάβουμε υπόψη ότι ο Βαυαρός χοροδιδάσκαλος της οικογένειας του Γιαννόπουλου, ο Χάινριχ, που είναι αθέατο πρόσωπο, χτύπησε με ρόπαλο τον Χαλδούπη γιατί δεν μπορούσε να μάθει τα βήματα του «ξένου μπάλου» (σ. 13),[33] τότε καταλαβαίνουμε ότι η μια κίνηση (του Βαυαρού) είναι συμπληρωματική της άλλης (του ζεύγους Γιαννόπουλου). Η οικονομική ένδεια του αγωνιστή πρέπει να καλυφτεί με τους εξαναγκαστικούς όρους που του υποβάλλουν οι αστοί και οι Βαυαροί. Το τίμημα είναι βαρύ για τον αδύναμο και παθητικό αγωνιστή: η απώλεια ή, καλύτερα, το ξερίζωμα της ταυτότητας και του τρόπου ζωής του και η δημιουργία μιας ψεύτικης, επίπλαστης ταυτότητας, αλλά και η υιοθέτηση ξενόφερτων συνηθειών. Το ζήτημα είναι ότι ο αγωνιστής Χαλδούπης βρίσκεται χειραγωγούμενος σε πλήρη σύγχυση, με μια αμφιλεγόμενη ταυτότητα, αφού δεν γνωρίζει καν ποιο είναι το επίθετό του. Ο δρόμος που πρέπει όμως να ακολουθήσει, για να επιβιώσει, είναι σαφής, ο δρόμος της ολοκληρωτικής αλλοτρίωσης.

Το τελικό ζητούμενο παραμένει ποια είναι η γνώση των Νεοελλήνων για τους Έλληνες αγωνιστές και αν αυτοί σήμερα λειτουργούν ως πρότυπα ή έστω ως σημεία αναφοράς για εθνικό αναστοχασμό ή και για εθνική δράση. Το άγαλμα του Κολοκοτρώνη στο *Μεγάλο μας τσίρκο* απευθύνεται σε ένα υποθετικό ακροατήριο, στην ουσία στους ίδιους τους θεατές του έργου. Εναπόκειται στην ευαισθησία τους να εκτιμήσουν τον λόγο του ανάλογα. Σε σύγχρονα θεατρικά έργα, η αναφορά του ονόματος ή της δράσης Ελλήνων αγωνιστών από ήρωες εξυπηρετεί διάφορους στόχους, οι οποίοι ενίοτε ξεφεύγουν από μια εθνοκεντρική προσέγγιση, όπως συμβαίνει στο δράμα των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα *Πατρίδες* (2012), στο οποίο ο Πακιστανός ήρωας Ιρφάν (Φάνης) δηλώνει έμμεσα τον θαυμασμό του για την Ακρόπολη και τον Κολοκοτρώνη, θέλοντας να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία, και ενδεχομένως υποκρύπτει την τάση εκμετάλλευσης των αγωνιστών για αλλότριους σκοπούς, όπως συμβαίνει στην κωμωδία της Χρύσας Σπηλιώτη *Ποιος κοιμάται απόψε;* (2012).[34]

---

[31] G. Kavanagh, «Objects as Evidence, or Not? », S. Pearce (επιμ.), *Museum Studies in Material Culture*, Leicester 1989, σ. 125-138· Ανδρομάχη Γκαζή, «Διαδράσεις της μνήμης στο μουσείο», Νίκος Μερούσης – Ευαγγελία Στεφανή – Μαριάννα Νικολαΐδου (επιμ.), *Ίρις, μελέτες στη μνήμη της καθηγήτριας Αγγελικής Πιλάλη-Παπαστερίου, από τους μαθητές της στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, Κορνηλία Σφακιανάκη, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 350.

[32] J. Bodnar, «Public Memory in an American City: Commemoration in Cleveland», J. Gillis (επιμ.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton 1994, σ. 75-76· Γκαζή, «Διαδράσεις της μνήμης στο μουσείο», σ. 350.

[33] Η προσπάθεια επιβολής στους Έλληνες του ξένου χορού έρχεται σε αντίθεση με τον κλέφτικο σκοπό που ζήτησε να ακούσει ο Κολοκοτρώνης από τον βασιλιά στο παλάτι, στο *Μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη.

[34] Πρόκειται για την αναφορά στον θάνατο του Οδυσσέα Ανδρούτσου και της Μπουμπουλίνας.

Συμπεράσματα

Ο κόσμος των Ελλήνων αγωνιστών είναι ένας δυναμικός κόσμος, με θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά· τα θετικά, κατά τη μετεπαναστατική δράση τους, σαφώς υπερισχύουν, είτε αναφερόμαστε στους ανώνυμους αγωνιστές είτε στους επώνυμους. Οι επώνυμοι ήρωες (Μακρυγιάννης, Κολοκοτρώνης) έχουν τη δυνατότητα να μιλούν εξ ονόματος του λαού εκφράζοντας γενικευμένες κρίσεις, που συχνά έχουν έναν καταγγελτικό χαρακτήρα για τη στάση της εξουσίας των Βαυαρών και των Ελλήνων κυβερνώντων (π.χ. Σχινάς, Μαύρος) προς τον λαό. Λειτουργούν ως πρότυπα για εθνική και κοινωνική δράση, που στηρίζεται στον λαϊκό χαρακτήρα και στις λαϊκές καταβολές του ελληνικού έθνους. Τα εθνικά ιδανικά συνδέονται με την κοινωνική πρόοδο και την ανεξάρτητη δράση του λαού. Αν λάβουμε υπόψη και την αρνητική στάση των αστών προς τον λαό και προς τον εθνικό αγώνα, τότε διαμορφώνεται το αντιλαϊκό μπλοκ της εξουσίας και των προνομιούχων στρωμάτων της κοινωνίας. Πρόκειται για δύο κόσμους, που τους χωρίζει ένα χάσμα αντιλήψεων, αξιών και δράσεων.

Ο λαϊκός κόσμος των αγωνιστών ακολουθεί δύο βασικούς δρόμους: τον δρόμο της αντίστασης και τον δρόμο της υποταγής. Ο πρώτος δρόμος συνεχίζει την παράδοση της επαναστατικής δεκαετίας και είτε καταλήγει στον θρίαμβο του λαού και των αγωνιστών, με την επιβολή, για παράδειγμα, του Συντάγματος (*Μακρυγιάννης*), είτε στην αποφυγή της αλλοτρίωσης και της εξαγοράς από την εξουσία (*Το μεγάλο μας τσίρκο*), είτε στην αδυναμία επίτευξης των στόχων ηρώων αγωνιστών (*Ο υπάλληλος*), είτε και στην απώλεια της ζωής τους (*Το μεγάλο μας τσίρκο*), ενώ ο δεύτερος στην αλλοτρίωση και στην απώλεια της ταυτότητάς τους (*Ναπολεοντία*). Ως μια ενδιάμεση κατάσταση λειτουργεί η αγωνιστικότητα του λαού από την εποχή της Επανάστασης του 1821 και μετά, σε συνδυασμό όμως με την επιβολή σ' αυτόν υπέρτερων εξωτερικών και εσωτερικών δυνάμεων, σε μία άνιση συνθήκη, η οποία δεν αναιρεί την αξία των λαϊκών αγώνων (*Προστάτες* του Ευθυμιάδη).

Δεν λείπουν και τα εντελώς αρνητικά χαρακτηριστικά ηρώων των έργων, που είτε είναι αγωνιστές της Επανάστασης είτε την εργαλειοποιούν για ίδιον όφελος (*1843*). Η σχέση ιστορικής μνήμης και λήθης απασχολεί τους συγγραφείς (Καμπανέλλης, Στάικος), οι οποίοι ενδιαφέρονται για το ιστορικό παρόν με βάση τις αξίες του παρελθόντος. Η απώλεια της εθνικής μνήμης είναι καταστροφική, όσο και η κυριαρχία μιας επίπλαστης και επιφανειακής εθνικής μνήμης. Η αγωνιστικότητα συνδέεται με τη σωστή αντίληψη και χρήση της εθνικής μνήμης, του αγώνα για την ελευθερία και την εθνική ανεξαρτησία. Ένα ζητούμενο της εποχής μας είναι η διατήρηση της εθνικής μνήμης, η γνώση και η αναγνώριση της προσφοράς των αγωνιστών σε κοινωνίες που αναπτύσσουν πολυεθνικά χαρακτηριστικά, αλλά και η αποδοκιμασία όλων όσοι τις εργαλειοποιούν.

«Διατί δεν μετέχομεν εις τας εορτάς σας». Επανάσταση και Τραγωδία: Οι "ξεχασμένοι" *Πέρσες* του Ηρωδείου εκατό χρόνια μετά το 1821

Τριαντάφυλλος Μποσταντζής
bostantzis@outlook.com.gr

Abstract

The first modern Greek performance of the Aeschylean *Persians* in an ancient theatre was given in September 1920. The performance served as a celebrational event that honoured the Treaty of Sèvres, a treaty that put the vision of the Greek «Great Idea» (Megali Idea) into practice. This event, in conjunction with the upcoming celebration of one hundred years since the proclamation of the Revolution of 1821, seemed like an ideal occasion for staging an ancient Greek tragedy. The Venizelos' government organized a two-day ceremony entitled «Celebrations of Victory» and placed the Aeschylean play at the Odeon of Herodes Atticus.

In this article I attempt to set the political and social context that was channeled into the atmosphere around the ancient theatre and to outline the ideological and artistic imprint of the event (which in no way foreshadowed the upcoming national catastrophe of 1922). I also try to trace down the connection of national celebrations with ancient tragedy and to explore the exploitation of Aeschylus' drama, focusing on the way in which this performance contributed to the modern Greek reception of the «patriotic» character of Persians.

Η πρώτη νεοελληνική παράσταση της αισχύλειας τραγωδίας των *Περσών* σε αρχαίο θέατρο δόθηκε (σχεδόν) στην επέτειο των εκατό χρόνων από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, και μάλιστα μέσα σε ειδικά εθνικοπατριωτικά συμφραζόμενα: Τον Σεπτέμβρη του 1920, μετά από πολυετείς πολεμικές επιχειρήσεις, η Ελλάδα γιόρταζε την υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών ως επιστέγασμα του οράματος της «Μεγάλης Ιδέας». Διοργανώθηκαν από την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου διήμερες εκδηλώσεις στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με τίτλο «Εορταί της Νίκης».[1] Τη δεύτερη ημέρα των επινικίων, Τρίτη 15η Σεπτεμβρίου, παραστάθηκαν οι *Πέρσες* από τον θίασο της «Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου» σε σκηνοθεσία Μιλτιάδη Λιδωρίκη.[2]

Στην παρούσα ανακοίνωση θα αποπειραθώ:

- να ιχνηλατήσω ιδεολογικά ζητήματα της εκδήλωσης, περιγράφοντας συνοπτικά το πολιτικό-ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παραστάθηκαν οι *Πέρσες* της «Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου» τον Σεπτέμβρη του 1920,
- να σκιαγραφήσω την καλλιτεχνική αποτύπωση της παράστασης και να προσδιορίσω τη θέση της συγκεκριμένης παραγωγής στη νεοελληνική παραστασιογραφία του αρχαίου δράματος,
- να ανιχνεύσω τη σύνδεση των εθνικών εορτασμών με την αρχαία τραγωδία και να διερευνήσω την αξιοποίηση του αισχύλειου δράματος, εστιάζοντας στον τρόπο που συνέβαλε η συγκεκριμένη παράσταση στη νεοελληνική πρόσληψη του «πατριωτικού» χαρακτήρα των *Περσών*.

Ιδεολογικά ζητήματα

Η υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών στις 28 Ιουλίου 1920, πέρα από τη νικηφόρα λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σήμανε για την Ελλάδα και το τέλος της «ζωής» της κυβέρνησης Βενιζέλου.[3] Σύμφωνα με τη Συνθήκη, παραχωρήθηκαν στην Ελλάδα οι εξής περιοχές:

- Μέρος της ανατολικής Θράκης
- Ίμβρος και Τένεδος
- Λήμνος, Λέσβος, Χίος, Σαμοθράκη, Σάμος, Ικαρία
- Η ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης

Μετά την υπογραφή της Συνθήκης το επιτελείο του Βενιζέλου προκήρυξε εκλογές για τα τέλη Οκτωβρίου του 1920 ελπίζοντας ότι, μπροστά στην κάλπη, στο ατομικό ισοζύγιο του κάθε ψηφοφόρου θα βάραινε αποφασιστικά η επίτευξη του οράματος της «Μεγάλης Ιδέας». Στο πλαίσιο μιας παρατεταμένης προεκλογικής περιόδου προκρίθηκε και ο διήμερος εορτασμός για την υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών (14-15 Σεπτεμβρίου 1920). Να σημειωθεί εδώ ότι ο διαφαινόμενος προεκλογικός χαρακτήρας των εορτασμών οδήγησε εφημερίδες που ανήκαν στον αντιπολιτευόμενο χώρο να στηλιτεύσουν και, επιπλέον, να σαμποτάρουν τις εκδηλώσεις· συνεπακόλουθα, αυτό περιέλαβε και την παράσταση των *Περσών*.[4] Παρά ταύτα, όταν το αισχύλειο έργο επαναλήφθηκε στον χώρο

[1] Το πρωτοσέλιδο του *Ελεύθερου Τύπου* στις 16 Σεπτεμβρίου 1920 έχει τους εξής τρεις πηχυαίους τίτλους: «Η δεύτερη ημέρα των μεγάλων εορτών της νίκης. Ο λαός στεφανώνει διά χρυσού στεφάνου τον δημιουργόν της Μεγάλης Ελλάδας. Η παράστασις των *Περσών* στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού». Για το πρόγραμμα των γιορτών βλ. [χ.σ.], «Αι εορταί της νίκης. Το εκδοθέν πρόγραμμα», εφημ. *Σφαίρα*, 12 Σεπτεμβρίου 1920.

[2] Μετά την παράσταση των *Περσών*, στο δεύτερο μέρος της εκδήλωσης, εκτελέστηκε το μουσικό έργο *Συμφωνία της Λεβεντιάς* του Μανώλη Καλομοίρη από μεγάλη ορχήστρα και μικτή χορωδία του στρατού. *Βλ.* [χ.σ.], «Η συμφωνία της Λεβεντιάς», εφημ. *Πατρίς*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[3] Το τέλος του πολέμου και η υπογραφή των συνθηκών σήμανε και τη λήξη της θητείας της βουλής των "Λαζάρων", βουλή που ονομάστηκε έτσι, καθώς είχε επαναφέρει το νομοθετικό σώμα του 1915 με διάταγμα που προωθήθηκε από τις ξένες δυνάμεις. Η διάρκεια ζωής της κυβέρνησης και της βουλής είχε παραταθεί με (αντισυνταγματικά) προεδρικά διατάγματα μέχρι και την 10η Σεπτεμβρίου 1920, οπότε και διαλύθηκε.

[4] Είναι χαρακτηριστικό το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Εσπερινή*, που επεξηγεί το σκεπτικό που αντιτίθεται στους εορτασμούς, βλ. [χ.σ.], «Διατί δεν μετέχομεν εις τας εορτάς σας», εφημ. *Εσπερινή*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

του Ηρωδείου, τις ημέρες που ακολούθησαν της εορταστικής εκδήλωσης, γνώρισε εξαιρετική επιτυχία προσελκύοντας μεγάλο αριθμό θεατών.[5]

Οφείλουμε εδώ να αναφέρουμε ότι λόγω του «πανηγυρικού» της σκοπού, η παράσταση της «Εταιρίας» εισήγαγε, με εμφατικό τρόπο, την πρόσληψη του «πατριωτικού» χαρακτήρα των *Περσών* στη νεοελληνική σκηνή· ο Σιδέρης αναφέρει επ' αυτού: «είναι η πρώτη φορά που συναντούμε να χειροκροτούνται στίχοι της Τραγωδίας, που έχουν πατριωτικό πολιτικό νόημα».[6] Ο συμπολιτευόμενος Τύπος προώθησε μεθ' επιτάσεως το πανηγυρικό κλίμα που επικράτησε στο Ηρώδειο κατά την προσέλευση του πρωθυπουργού Ελευθερίου Βενιζέλου.[7] Αναφέρεται ότι εν μέσω εμβατηρίων και ζητωκραυγών του πλήθους ακούγονταν φράσεις όπως «Ζήτω ο Πατέρας της Πατρίδας», «Και στην Πόλι Βενιζέλε και στην Πόλι».[8] Δημοσιεύεται ότι, όταν ο κορυφαίος του χορού απαγγέλει ότι οι Έλληνες «έχουν στρατόν που πολλά κακά στους Μήδους έχει κάνει» (*Πέρσες*, 236), οι θεατές χειροκροτούν όρθιοι. Παρομοίως, όταν η Άτοσσα ρωτά «Ποιος βασιλεύει αυτών; Ποιόν έχουν αυθέντην και κύριον;» (*Πέρσες*, 241) και ο χορός απαντά «Κανένα αυτοί δεν έχουν αυθέντην. Δεν είναι δούλοι, αλλά ανδρούνται ελεύθεροι» (*Πέρσες*, 242), το πλήθος ξεσπά σε ζητωκραυγές που διακόπτουν την παράσταση. Κατά τη διάρκεια του έργου ακούγονται «θυελλώδεις ζητωκραυγαί υπέρ του στρατού [...] εκ μέρους του πλήθους», ενώ τέλος, στο άκουσμα του φημισμένου στίχου «*Παιδιά των Ελλήνων προχωρείτε*» (*Πέρσες*, 402), γίνεται αναφορά στον Τύπο ότι ο Βενιζέλος «δεν κατόρθωσε να κρατήση τα δάκρυά του».[9]

Όλα τα παραπάνω μας βοηθούν να διατυπώσουμε την εξής υπόθεση: η παράσταση της «Εταιρίας» αποτέλεσε θεατρική έκφανση του απόγειου ενός εγχώριου μεγαλοϊδεατισμού που αναπτύχθηκε τον 19ο αιώνα και έφτασε σε σημείο παράκρουσης στην ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία της δεκαετίας του '20. Μέσα σ' αυτά τα συμφραζόμενα της πατριωτικής έξαρσης, οι *Πέρσες* του Ηρωδείου εδραίωσαν την πρόσληψη του συγκεκριμένου έργου ως πατριωτικού δράματος. Υπήρξε βέβαια και η αριστερή αμφισβήτηση αυτού του είδους της αποτύπωσης, η οποία εκφράστηκε από την κριτική του Κώστα Παρορίτη. Η κριτική δημοσιεύθηκε με αφορμή τη μεταφορά της παράστασης στο Θέατρο «Κοτοπούλη» ως τμήμα δραματικής σύνθεσης από την «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου» με τίτλο *Η δόξα του ελληνικού θεάτρου*.[10] Στο κείμενό του ο κριτικός διαφωνεί με την πρωτοβουλία του θιάσου να εντάξει τους *Πέρσες* στο χειμερινό του ρεπερτόριο. Υποστηρίζει πως το έργο προτιμήθηκε για λόγους επικαιρότητας και σημειώνει πως «το κοινό βρίσκεται αυτόν τον καιρό σε κατάσταση πατριωτικού παροξυσμού, και το έργο αυτό, που το βαφτίσανε πατριωτικό, έρχεται σε κατάλληλη στιγμή», ενώ χαρακτηρίζει τους *Πέρσες* έργο «ανθρωπιστικό», επιμένοντας πως «η πατρίδα όπως την εννοεί ο Αισχύλος δεν έχει καμία σχέση με την πατρίδα των αστών [...] [η οποία] όλα τα θεωρεί νόμιμα, όλα επιτρεπόμενα, φτάνει να εξυπηρετούνε το σκοπό της, δηλαδή την εκμετάλλεψη».[11] Ο Παρορίτης κλείνει την κριτική του λέγοντας πως «την ηθική της αρχαίας τραγωδίας, το σημερινό αστικό πνεύμα [1920] είναι ανίκανο να την αντιληφτεί και να την εχτιμήσει».[12]

---

[5] Γιάννης Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή (1817-1932)*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 283.

[6] Σιδέρης, *ό.π.*

[7] Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι μετά την παράσταση των *Περσών* ο πρωθυπουργός Ελ. Βενιζέλος δήλωσε πως μία από τις πρώτες φροντίδες της κυβέρνησής του επρόκειτο να είναι η αναμαρμάρωση του Ηρωδείου, «εις το οποίον θα δίδη παραστάσεις αρχαίων έργων θίασος επιχορηγούμενος από την Κυβέρνησιν». Στο δημοσίευμα σημειώνεται ότι η πραγματοποίηση της υπόσχεσης του πρωθυπουργού θα θέσει τα θεμέλια της ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου. Βέβαια, τίποτε από όλα αυτά δεν επρόκειτο να πραγματωθεί, καθώς ο Βενιζέλος έχασε τις εκλογές που διενεργήθηκαν. Βλ. στο: [χ.σ.], «Το θέατρον του Ηρώδου», εφημ. *Έθνος*,16 Σεπτεμβρίου 1920.

[8] [χ.σ.], «Οι *Πέρσαι*», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[9] [χ.σ.], «Από την χθεσινήν εορτήν. Οι *Πέρσαι*», εφημ. *Εστία*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[10] Να σημειωθεί εδώ ότι η «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου» επανέλαβε τους *Πέρσες* το διήμερο 16 και 17 Ιουλίου 1921 στο Θέατρο «Κεντρικόν», στο πλαίσιο εορτασμών για την επέτειο της Ελληνικής Επανάστασης.

[11] Κώστας Παρορίτης, «Αισχύλου *Πέρσαι*», *Νουμάς* 705 (10 Οκτωβρίου 1920), σ. 229.

[12] Παρορίτης, *ό.π.*, σ. 230.

Καλλιτεχνική αποτύπωση

Οι *Πέρσες* του 1920 ήταν μόλις η δεύτερη παρουσίαση της συγκεκριμένης τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή.[13] Η «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου», η οποία ανέλαβε την παρουσίαση του έργου, υπήρξε απόρροια των θεατρικών προβληματισμών της «Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», ενός φορέα ο οποίος αναπτύχθηκε στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με τον Γλυτζουρή, η «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου» αποτέλεσε σχήμα-τομή στην ιστορία του νεοελληνικού θεατρικού τοπίου, «καθώς συνέδεε αυτόματα την ακμή της θεατρικής τέχνης στο "σοβαρό" δραματικό θέατρο με την ευρύτερη οικονομική ανάπτυξη και τον εκσυγχρονισμό της χώρας».[14] Από το θέατρο της «Εταιρίας» θα ξεκινήσει τη σκηνοθετική του σταδιοδρομία ο Φώτος Πολίτης (με τον *Οιδίποδα Τύραννο* στο Θέατρο «Ολύμπια» το 1919), πριν τη σκυτάλη αναλάβει –έως και τη διάλυση του οργανισμού το 1921– ο βασικός μέτοχος, Μιλτιάδης Λιδωρίκης. Ο τελευταίος, μια πολυσχιδής καλλιτεχνική προσωπικότητα της εποχής, με «διακοσμητική έφεση» και «επαγγελματική οργάνωση στη σκηνική παρουσίαση των έργων»,[15] αντιμετώπιζε, ήδη, οικονομικές δυσχέρειες το καλοκαίρι του 1920. Η πανηγυρική παράσταση του Ηρωδείου, η οποία λόγω της επιτυχίας της εντάχθηκε και στο ρεπερτόριο της «Εταιρίας» τη χειμερινή θεατρική περίοδο του ίδιου έτους (1920-21), αποτέλεσε μια απέλπιδα προσπάθεια του οργανισμού να ανακάμψει στο θεατρικό γίγνεσθαι.[16]

Οφείλουμε να τονίσουμε σ' αυτό το σημείο τις συνθήκες στις οποίες λειτουργούσε ο θίασος της «Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου»· ήταν μεγαλύτερος από τους υπόλοιπους θιάσους της χώρας, στελεχωνόταν –σε γενικές γραμμές– από καταξιωμένους επαγγελματίες, ενώ ετοίμαζε τα κοστούμια και τις σκηνογραφίες του κατόπιν επισταμένης μελέτης από άποψη ιστορικότητας. Στα βιβλία σκηνοθεσίας της «Εταιρίας» εμφανίζεται «μια πλήρης και ολοκληρωμένη κάτοψη και περιγραφή της σκηνής για κάθε πράξη ή εικόνα των έργων».[17] Οι πληροφορίες που παραθέτω παρακάτω σχετικά με τις λεπτομέρειες στα κοστούμια και τα σκηνικά της παράστασης του Ηρωδείου μαρτυρούν τα επιτεύγματα μιας επίμονης διακοσμητικότητας, αποτέλεσμα όχι μόνο της προσωπικής καλαισθησίας του σκηνοθέτη Μιλτιάδη Λιδωρίκη, αλλά και της οργάνωσης του θιάσου με επαγγελματικό τρόπο.

Όσον αφορά τον σκηνικό χώρο, η παράσταση της «Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου» υπήρξε η πρώτη παραγωγή της τραγωδίας των *Περσών* σε ανοικτό θέατρο. Για τις ανάγκες της παράστασης προστέθηκαν δύο κατασκευές στον χώρο της σκηνής: ένας αρχαίος βωμός που λειτουργούσε ως επίκεντρο της δράσης, και μια εγκατάσταση που λειτουργούσε ως τάφος του Δαρείου, απ' όπου εξέρχονταν το φάντασμα του νεκρού βασιλιά. Το *Εμπρός* αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «[στο κέ-

[13] Είχε προηγηθεί η (επίσης πανηγυρική) παράσταση των *Περσών* της κοσμικής ερασιτεχνίας τον Οκτώβριο του 1889, όταν το ανεξάρτητο ελληνικό κράτος γιόρταζε τους γάμους του διαδόχου του θρόνου, Κωνσταντίνου, με την αδερφή του αυτοκράτορα της Γερμανίας, Σοφία. Στο πλαίσιο των εορτασμών παραστάθηκαν στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών οι *Πέρσες* του Αισχύλου σε μετάφραση (στην καθαρεύουσα) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, προσαρμογή τρίπρακτης γερμανικής διασκευής του Koelchy. Το αξιοσημείωτο γεγονός της συγκεκριμένης παραγωγής είχε να κάνει με τη μουσική της παράστασης, την οποία συνέθεσε ο πρίγκιπας Βερνάρδος, γιος του Γεώργιου του Β΄ –Δούκα του Σαξ-Μάινιγκεν. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη συγκεκριμένη παράσταση βλ. Τριαντάφυλλος Μποσταντζής, «Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου στην Ελλάδα, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως και το τέλος του εμφυλίου πολέμου» (μεταπτυχιακή εργασία), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2013.

[14] Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 112.

[15] Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 126.

[16] Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, σ. 284. Η παράσταση με τίτλο *Η δόξα του Ελληνικού Θεάτρου*, αποτελούνταν από δύο μέρη. Ο Σιδέρης, έχοντας πρόσβαση στο πρόγραμμα της παράστασης, αναφέρει τον τίτλο του Α΄ μέρους: «Τιμής και ευλαβείας ένεκεν απότισις φόρου ευγνωμοσύνης προς τους εκλιπόντας συγγραφείς του νεώτερου ελληνικού θεάτρου (1821-1920)». Οι *Πέρσες* αποτελούσαν το Β΄ μέρος της παραγωγής. Η παράσταση παρουσιάστηκε την περίοδο 1-5 Οκτωβρίου 1920.

[17] Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 126-127.

ντρο υψώνεται] αρχαίος βωμός και όπισθεν αυτού, προ της κεντρικής θύρας πεφραγμένης, πρόχειρος τάφος του Δαρείου».[18] Ο βωμός, στο πλαίσιο της ιστορικά τεκμηριωμένης σκηνικής διασκευής, ήταν στολισμένος «με γιρλάνδα εκ κισσού και φέρων αρχαίον αγγείον επί της κορυφής».[19]

Ανάλογες πληροφορίες με αυτές της σκηνικής διαμόρφωσης αντλούμε από τα λιγοστά δημοσιεύματα και για τα κοστούμια της παράστασης. Το *Εμπρός* αναφέρει ότι «ο ιματισμός πάντων των προσώπων διακρίνετο διά την ιστορικήν πιστότητα, αντιγεγραμμένος εις όλας αυτού τας λεπτομερείας από αρχαίων προτύπων».[20] Διατρέχοντας το δημοσίευμα του *Ελεύθερου Τύπου* συλλέγουμε πιο συγκεκριμένα στοιχεία: οι γέροντες του χορού φορούσαν μακρύ περσικό ιμάτιο σε διάφορα χρώματα και κρατούσαν ψηλές ράβδους στις οποίες στηρίζονταν. Η Άτοσσα ήταν «πλούσια ενδεδυμένη» και βάδιζε πίσω από ένα μικρό κορίτσι που κρατούσε «πολύτιμο ύφασμα», ενώ πίσω από τη βασίλισσα ακολουθούσαν θεραπαινίδες ντυμένες στα λευκά. Το φάντασμα του Δαρείου πρόβαλλε με τη βασιλική στολή του, ενώ ο Ξέρξης εμφανιζόταν ημίγυμνος.[21]

Δυστυχώς, ελάχιστες πληροφορίες δίνονται για την όρχηση και την υποκριτική των *Περσών* της «Εταιρίας» από τον Τύπο της εποχής. Τα δημοσιεύματα που αναφέρονται στην παράσταση του Ηρωδείου, τα οποία είναι ούτως ή άλλως λιγοστά, περιγράφουν την εορταστική ατμόσφαιρα που πλαισίωνε την παράσταση, δίχως να επιχειρούν να εμβαθύνουν στα επιμέρους θεατρικά χαρακτηριστικά της. Μάλλον πρέπει να θεωρήσουμε, με σχετική ασφάλεια, ότι τα χορικά απαγγέλθηκαν από τους Κορυφαίους.

Ανάμεσα στα λιγοστά δημοσιεύματα που διερευνούν τα θεατρικά χαρακτηριστικά της παράστασης των *Περσών* του Ηρωδείου, εντοπίζουμε το σχετικό άρθρο της εφημερίδας *Εμπρός*, το οποίο διατυπώνει σχόλια σχετικά με τη μετάφραση του έργου από τον Ιωάννη Ζερβό.

> Η Εταιρία του Ελληνικού Θεάτρου, [...] κατήγαγε μίαν ακόμη καλλιτεχνικήν νίκην, η οποία, ως συμβαίνει, όχι το πρώτον δι' αυτήν, είνε και νίκη πατριωτική. Χρησιμοποίησασα την μόνην υπάρχουσα έμμετρον μετάφρασιν εις την δημοτικήν του αρχαίου τούτου δράματος, έργον του κ. Ζερβού, εμερίμνησε να λειάνη τας περισσότερας αυτής ακρότητας [...].[22]

Από το απόσπασμα αυτό ανακύπτουν δύο ενδιαφέροντα ζητήματα προς διερεύνηση σχετικά με το κείμενο της παράστασης:

- Το κείμενο του Ζερβού είναι η πρώτη παραστάσιμη μετάφραση της συγκεκριμένης αισχύλειας τραγωδίας σε μη καθαρεύουσα γλώσσα.[23]
- Φαίνεται ότι η «Εταιρία» αποφάσισε να ακολουθήσει ένα ελαφρώς παραλλαγμένο κείμενο για την παράστασή της, σε σχέση με την αρχική μετάφραση. Το συγκεκριμένο ζήτημα

[18] [χ.σ.], «Η έναρξις», εφημ. *Εμπρός*, 16 Σεπτεμβρίου 1920. Σύμφωνα με την εφημερίδα, η «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου»: «παρουσίασε δε τους *Πέρσας* μετά πάσης δυνατής ευπρεπείας εν χώρω μη επιτρέποντι τον ελάχιστον σκηνικόν διάκοσμον».

[19] [χ.σ.], «Οι *Πέρσαι*», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[20] [χ.σ.], «Η έναρξις», εφημ. *Εμπρός*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[21] [χ.σ.], «Οι *Πέρσαι*», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[22] [χ.σ.], «Η έναρξις», εφημ. *Εμπρός*, 16 Σεπτεμβρίου 1920.

[23] Δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί η μετάφραση του Ζερβού που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του Ηρωδείου. Στίχοι των *Περσών*, οι οποίοι υποτίθεται πως προέρχονται από την παράσταση της «Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου» δημοσιεύονται στον *Ελεύθερο Τύπο*, την επομένη της εορταστικής εκδήλωσης. Μεταξύ άλλων δημοσιεύονται, όπως είδαμε και πιο πάνω, ως στίχοι της παράστασης οι εξής: «Κανέναν αυτοί δεν έχουν αυθέντην. Δεν είνε δούλοι αλλά ανδρούνται ελεύθεροι» (*Πέρσες*, 242) αλλά και «ω! παίδες Ελλήνων προχωρείτε, ελευθερώσατε τας μητέρας, τας αδερφάς, νυν υπέρ πάντων ο αγών» (*Πέρσες*, 402-405). Βλ. στο: [χ.σ.], «Οι *Πέρσαι*», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 16 Σεπτεμβρίου 1920. Καθώς αναφέρθηκε στην παράγραφο της ιδεολογικής αποτύπωσης, η εφημερίδα σχολιάζει κυρίως τις αντιδράσεις του κοινού σε σχέση με τους στίχους αυτούς.

έχει να κάνει με σημεία της δημοτικίζουσας μετάφρασης του Ζερβού που η «Εταιρία» θεώρησε υπερβολικά και, ως εκ τούτου, μη αποδεκτά από το κοινό της εποχής αλλά και από τη «φύση» της εκδήλωσης.

Πέρσες και εθνική ταυτότητα

Πρέπει να σημειωθεί σ' αυτό το σημείο ότι, λόγω της αξιοποίησης του συγκεκριμένου έργου για εορταστικούς σκοπούς, οι *Πέρσες* είναι το αισχύλειο έργο με τις περισσότερες παραγωγές στη νεοελληνική σκηνή σε σχέση με τα υπόλοιπα αισχύλεια έργα, τουλάχιστον έως και το 1980. Η επιλογή των αισχύλειων τραγωδιών για την πρώτη ογδοηκονταετία του 20ού αιώνα έχει ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά, τα οποία, μάλλον, είναι αλληλένδετα μεταξύ τους. Ενδεικτικό παράδειγμα των κριτηρίων «αναβίωσης» αρχαίων τραγωδιών αποτελεί η αντιδιαστολή δύο έργων με πολιτικό θέμα (με την έννοια ότι θεματολογικά ασχολούνται με τους ανθρώπους σε μια πόλη)· πρόκειται για τις τραγωδίες *Επτά επί Θήβας* και *Πέρσες*. Η πρώτη αριθμεί επτά (7) παραγωγές από τη σύσταση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους έως και το 1980, ενώ η δεύτερη, για το ίδιο χρονικό διάστημα, πάνω από τις τριπλάσιες (23). Ασφαλώς τούτο οφείλεται στην επιλεκτική νεοελληνική πρόσληψη του έργου· το ένα βασίζει την πλοκή του στην «ηρωική» νίκη των Ελλήνων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, ενώ το άλλο περιστρέφεται γύρω από την αδελφοκτόνο διαμάχη στα τείχη των Θηβών.

Σύμφωνα με την Παπάζογλου, οι *Πέρσες* προσεγγίζονται στη διεθνή βιβλιογραφία ως εξής:[24]

- Έργο που βοηθάει στην κατασκευή μιας στερεοτυπικής «ετερότητας» του οριενταλισμού.
- Έργο που βασίζεται στην ανθρωπιστική συμπάθεια για τον ηττημένο εχθρό.
- Έργο που προειδοποιεί τους Αθηναίους για τις *υβριστικές* τάσεις τους και τους κινδύνους που εγκυμονεί η ηγεμονία τους στις υπόλοιπες ελληνικές πόλεις.

Οι *Πέρσες* «προσφέρθηκαν» στη νεοελληνική σκηνή ως *οριενταλιστικό* μετα-κείμενο, ως μία μεταφορά της Ανατολής μέσω δυτικών τεχνικών απεικόνισης, με αποτέλεσμα την αναπαραγωγή του στερεοτυπικού βάρβαρου «άλλου». Αυτή η «επαναληπτική δομή απεικονίσεων» αναπαρήγαγε παραστάσεις που αντλούν την αλήθεια τους μάλλον από το «κύρος» της επανάληψης των παραστάσεων και όχι από κάποια «αληθινή αξία» αναφορικά με τους Πέρσες που ισχυρίζονται πως απεικονίζουν.[25]

Η οριενταλιστική πρόσληψη των *Περσών* στη νεοελληνική σκηνή, η οποία, σύμφωνα με την άποψή μου, εγκαθιδρύεται από την εορταστική παράσταση των *Περσών* του 1920, υπήρξε το κανονιστικό υπόδειγμα της συγκεκριμένης τραγωδίας μέχρι και το 1965, όταν ο Κουν μετατόπισε το ενδιαφέρον από τη βαρβαρική ετερότητα στην ανθρωπιστική ταύτιση (εξαιρώ εδώ την παράσταση των πολιτικών εξόριστων του Άη-Στράτη λόγω του ερασιτεχνικού/ειδικού της χαρακτήρα). Η πρόσληψή της ως τραγωδίας αναπτέρωσης του εθνικού φρονήματος υπήρξε η κυρίαρχη ιδεολογική ερμηνευτική προσέγγιση για δεκαετίες (έως και σήμερα). Η οπτική ενός έργου που διαπραγματεύεται το πανανθρώπινο πεπρωμένο και όχι ειδικά το περσικό –και όχι το «κανονιστικό υπόδειγμα» της εξύμνησης του ελληνικού ηρωισμού– είτε αγνοήθηκε είτε υποβαθμίστηκε. Όλα αυτά, βέβαια, μέχρι

[24] Βλ. Eleni Papazoglou, «Self and Other in Aeschylus' *Persians*. A propos de Gotscheff», *Gramma: Journal of Theory and Criticism*. *The Geographies of Contemporary Greek Theatre: About Utopias*, *Dystopias and Heterotopias* 22 (2014), σ. 95-106.

[25] Για τη συγκεκριμένη θεώρηση βλ. Robert Young, *Μεταποικιακή Θεωρία. Μια ιστορική εισαγωγή* (μετ. Γ. Δερμετζίδης), Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 556. Πρβλ. και: Edward Said, *Orientalism: Western Representation of the Orient*, Harmondsworth Penguin, London 1985, σ. 23, 28.

την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1965, η οποία έθεσε τις βάσεις για μια διαφορετική ανάγνωση της συγκεκριμένης τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή.[26]

Αντίθετα, η τραγωδία των *Επτά επί Θήβας* δεν προσέφερε αντίστοιχο πεδίο ερμηνευτικών αναλογιών, καθώς το υπόρρητο κείμενό της δύναται να συσχετιστεί –μετά το 1950– με μια από τις πιο «σκοτεινές» σελίδες της νεοελληνικής ιστορίας, τον εμφύλιο σπαραγμό. Η ενδεικτική σύγκριση ποσοτικής επιτέλεσης των δύο αυτών τραγωδιών (*Επτά επί Θήβας* και *Πέρσες*), η χρησιμοποίηση της τραγωδίας των *Περσών* για εορταστικούς σκοπούς και η συνεχής υιοθέτηση της ερμηνείας τους ως έργο που βοηθάει στην κατασκευή μιας στερεοτυπικής «ετερότητας» του οριενταλισμού, επιβεβαιώνει τη θεωρία της Van Steen ότι η θεατρική ιστορία της Ελλάδας τείνει να είναι έντονα εθνικιστική,[27] αλλά και μία ακόμα, ίσως «σκληρότερη»: στο μεγαλύτερο ποσοστό της, η πολιτική ανάγνωση της (αισχύλειας) τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή διέπεται από την «πολιτική *αφασία*» έναντι του «πολιτικού λόγου».[28] Περισσότερο από οπουδήποτε, στην πρόσληψη των *Περσών*, αποκαλύπτεται η –μοναδική ίσως– κοινοτική λειτουργία των θεατών της τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή· στους *Πέρσες* η παρακολούθηση της τραγωδίας είναι, περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, «άρρηκτα συνδεδεμένη με την παράσταση της ελληνικότητας των θεατών, με την παράστασή τους ως Έλληνες».[29] Φαίνεται πως αυτή η σύνδεση των αισχύλειων *Περσών* με την ισχυροποίηση του κοινοτικού αισθήματος της εθνικής ταυτότητας είναι μια από τις ισχυρότερες «παραδόσεις» της «αναβίωσης» της τραγωδίας στην Ελλάδα: ενδεικτικό παράδειγμα τούτης της παράδοσης αποτελούν οι έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε μια εκδοχή των *Περσών* του 21ου αιώνα, η παράσταση σε σκηνοθεσία Dimiter Gotscheff το 2009.[30] Δύσκολα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η «παράδοση» αυτή της εθνικοπατριωτικής πρόσληψης τον *Περσών* δεν εγκαθιδρύεται από την εορταστική παράσταση του Ηρωδείου το 1920 και της επανάληψής της το 1921, στην ιστορική συγκυρία της επετείου των εκατό χρόνων από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, αλλά και στην πανηγυρική συγκυρία του εορτασμού της –πολλά υποσχόμενης– Συνθήκης των Σεβρών.

Πίνακας 1. Συντελεστές - Διανομή *Περσών* 1920

***Πέρσες* της Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου (1920)**	
Μετάφραση: Ιωάννης Ζερβός Σκηνοθεσία: Μιλτιάδης Λιδωρίκης	Άτοσσα: Φιλία Πολιτάκη Αγγελιαφόρος: Κωνσταντίνος Μουστάκας Φάντασμα Δαρείου: Σπυρίδων Σάββας Ξέρξης: Αντώνης Σάνδης Κορυφαίοι: Γιώργος Πλούτης, Μιχάλης Κωνσταντίνου Νίκος Βάχλας

[26] Ακόμα και η ανθρωποκεντρική προσέγγιση του Κουν το 1965 κ.ε. θα μπορούσε, με κάποιες απεικονίσεις της, να εγείρει ζητήματα διαπραγμάτευσης οριενταλισμού (ιδωμένη βέβαια μέσα από τη θεωρία του Said). Προσωπικά, δεν πιστεύω ότι κάτι τέτοιο έγινε ενσυνείδητα. Πεποίθησή μου είναι –και τούτο προκύπτει κι από την έρευνα– ότι οι *Πέρσες* του Θεάτρου Τέχνης είναι μία κατασκευή με καθαρά παραστατικές προθέσεις και ελάχιστα πολιτικές.

[27] Gonda Van Steen, «"You Unleash the Tempest of Tragedy": The 1903 Athenian Production of Aeschylus' *Oresteia*», L. Hardwick – C. Stray (επιμ.), *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2008, σ. 369.

[28] Papazoglou, «Self and Other in Aeschylus' *Persians*», σ. 104.

[29] Efthymios Kaltsounas – Tonia Karaoglou – Natalie Minioti – Eleni Papazoglou, «"Communal Hellenism" and Ancient Drama Performances in Greece (1975-1995): The Ritual Quest», *Journal of Greek Media and Culture*, 7.1 (2021), σ. 75.

[30] Για την παράσταση και την παραβίαση του δυτικού υποδείγματος βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό παράδειγμα και διαπολιτισμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 180-181 και Papazoglou, «Self and Other in Aeschylus' *Persians*», σ. 95-106.

Η Φαντασία, ο Ντελακρουά και το 1821: το Θέατρο συναντά την Ιστορία

Τάνια Νεοφύτου
tanianeofitou@yahoo.gr

Abstract

A painting of 1824 and the historical event it portrays give rise to the vivid imagination of the students in the final years of primary school and lead to Drama games and activities as well as to a trip in history. It's about a painting of Eugène Delacroix entitled *The Massacre at Chios* that reflects the massacre of thousands of Greeks of Chios by the Ottomans in 1822, one of the darkest and most bloodstained pages of the Greek Revolution in 1821. The students, having as a basic inheritance the historical resources and this painting as a stimulus, come in contact with History, the conditions of that era and the way of living, in order to put back together the events in a try to be in the shoes of the people who experienced them. Delacroix, using this painting denounces the Turks' violence and outrage against the civilians and advocates the struggle of the Greeks for freedom. The creative imagination and theatre techniques, such as writing a biography about a selection of different characters in the painting, role play, and making still images with their bodies to represent a scene, urge the children to bring Delacroix's painting to life.

Έχει περάσει χωρίς επιστροφή η εποχή που οι σχολικές εθνικές γιορτές αποτελούνταν από την αφήγηση ενός χρονικού, την απαγγελία ποιημάτων και την παρεμβολή τραγουδιών από μια χορωδία. Τόσο στην Πρωτοβάθμια όσο και στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση, οι σχολικές γιορτές μπορούν πλέον να αποτελέσουν την αφορμή προκειμένου οι μαθητές να έρθουν σε επαφή με την Ιστορία και να κατανοήσουν το παρελθόν με πιο ελκυστικό, δημιουργικό και κατά συνέπεια αποτελεσματικό τρόπο από ό,τι στο παρελθόν. Το μάθημα της θεατρικής αγωγής βοηθά ουσιαστικά προς αυτή την κατεύθυνση αφού, χρησιμοποιώντας τη βιωματική μάθηση και διάφορες τεχνικές θεάτρου, οι μαθητές δραστηριοποιούνται, καλλιεργούν τη φαντασία τους, βιώνουν έντονα συναισθήματα και συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία, καθώς καλούνται να δημιουργήσουν, να αφηγηθούν και να παρουσιάσουν τις δικές τους ιστορίες.[1]

Η εργασία αυτή παρουσιάζει μια διδακτική πρόταση, η οποία οργανώθηκε και υλοποιήθηκε στο μάθημα της θεατρικής αγωγής κατά το σχολικό έτος 2015-2016 στο 1ο Δημοτικό Σχολείο Κορυδαλλού. Η δράση αυτή απασχόλησε ένα τμήμα είκοσι μαθητών της έκτης τάξης και είχε θέμα την προσέγγιση των γεγονότων της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, και συγκεκριμένα των Σφαγών της Χίου το 1822. Στο πλαίσιο αυτό σχεδιάστηκαν δραστηριότητες βασισμένες σε ιστορικές πηγές, στον πίνακα του Ευγένιου Ντελακρουά με τίτλο *Σκηνές από τις σφαγές της Χίου (Scènes des massacres de Scio, 1824)* και στη δημιουργική καλλιτεχνική έκφραση με στόχο τη βιωματική προσέγγιση του υλικού από τους μαθητές. Η διαδικασία αυτή οδήγησε σε σχολική γιορτή για την επέτειο της 25ης Μαρτίου 1821, και πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα εκδηλώσεων του σχολείου.

Η χρήση των εικόνων ως ερέθισμα αποτελεί μια κοινή πρακτική σε όσους ασχολούνται με το θέατρο στην εκπαίδευση, γιατί μπορεί να προκαλέσει έντονα συναισθήματα στους μαθητές και να οδηγήσει στη σωματική αναπαράσταση της εικόνας (δυναμική εικόνα), σε αυτοσχεδιασμούς πάνω στο κυρίαρχο συναίσθημα και σε δημιουργία μικρών σεναρίων για το πριν και το μετά.[2] Αντίθετα, στον τομέα της Διδακτικής της Ιστορίας, ο Peter Burke επισημαίνει ότι μόνο από τη δεκαετία του 1970 και μετά οι ιστορικοί διεύρυναν τις πηγές τους και συμπεριέλαβαν σε αυτές την ιστορία του πολιτισμού και των καθημερινών ανθρώπων,[3] ενώ στο βιβλίο του *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, ο ιστορικός διατυπώνει την άποψη πως οι εικόνες δεν θα πρέπει να θεωρούνται απλώς αντανακλάσεις των ιστορικών συμφραζομένων τους, αλλά πολύ περισσότερο προεκτάσεις των κοινωνικών πλαισίων μέσα στα οποία παρήχθησαν.[4] Ωστόσο, η χρήση των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών είναι σχετικά υποτυπώδης, καθώς το οπτικό υλικό δύσκολα παρουσιάζεται ως πρωτογενής πηγή, όπως συμβαίνει με ένα γραπτό κείμενο.[5] Οι λόγοι είναι πολλοί (υποκειμενική οπτική του δημιουργού, δυσκολία ερμηνείας και αποκωδικοποίησης των νοημάτων, συγκέντρωση πληροφοριών για τον καλλιτέχνη και το περιβάλλον του κ.λπ.) και δεν θα απασχολήσουν τη συγκεκριμένη εργασία. Αξίζει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι πολλοί σημαντικοί ιστορικοί του πολιτισμού, όπως ο Ελβετός Jacob Burckhardt (1818-1897), ο Ολλανδός Johan Huizinga (1872-1945), ο Γάλλος Philippe Ariès (1914-1982) κ.ά., χρησιμοποίησαν τις εικαστικές τέχνες ως ιστορική πηγή για να μελετήσουν την κουλτούρα και τη σκέψη των ανθρώπων της εποχής.[6] Οι υπέρμαχοι της χρήσης των

[1] Ansurie Pillay – Johan Wassermann, «History Education through Drama. A preliminary investigation», *Yesterday and Today*, *Special Edition* 2006 (Paper presented at the SASHT conference during 23-24 September 2005 in Durban, South Africa), σ. 136-142, http://hdl.handle.net/2263/80362 [1/2/2020].

[2] Τηλέμαχος Μουδατσάκις, *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση. Από τον Stanislavsky, τον Brecht και τον Grotowski στο σκηνικό δοκίμιο*, Εξάντας, Αθήνα 2005, σ. 295-300.

[3] Peter Burke, «History of Events and the Revival of Narrative», *New Perspectives on Historical Writing*, Polity Press, Cambridge-UK 2001 ([1]1991), σ. 283-300.

[4] Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* (μετ. Αντρέας Π. Αντρέου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

[5] Robert Stradling, *Teaching 20th-century European history*, Council of Europe Publishing, Strasbourg 2001, σ. 110.

[6] Yonghee Suh, «Past Looking: Using Arts as Historical Evidence in Teaching History», *Social Studies Research and Practice* 8/1 (2013), σ. 135-159, doi:10.1108/SSRP-01-2013-B0010 [14/7/2021].

εικόνων στη διδασκαλία της Ιστορίας στηρίζουν τα επιχειρήματά τους κυρίως στη δυναμική των εικόνων και τη συναισθηματική επίδραση που ασκούν στον δέκτη, στην προσέγγιση των γεγονότων όχι πλέον μόνο νοητά αλλά και με αποτύπωση της πραγματικότητας της εποχής, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο πιο προσιτά τα μακρινά ιστορικά γεγονότα καθώς και την εξάλειψη του μειονεκτήματος των μαθητών οι οποίοι χαρακτηρίζονται στα αγγλικά «poor readers» («φτωχοί αναγνώστες»).[7] Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η διδασκαλία της ιστορίας με τη χρήση των εικαστικών έργων απαιτεί ουσιαστική υποστήριξη από την πλευρά του εκπαιδευτικού και γνώση της ιστορίας της τέχνης και του καλλιτεχνικού έργου.[8]

Στο δικό μας εγχείρημα, ο πίνακας του Ντελακρουά αποτελεί την αφετηρία του ταξιδιού των μαθητών της έκτης δημοτικού στον Χρόνο και την Ιστορία, και τον καμβά πάνω στον οποίο σχεδιάζεται η θεατρική δράση. Η έκτη τάξη επιλέγεται αφενός εξαιτίας της μεγαλύτερης ηλικίας των μαθητών, που τους επιτρέπει να προσεγγίσουν ένα δύσκολο κεφάλαιο της ελληνικής ιστορίας, αφετέρου γιατί στη διδακτέα ύλη του μαθήματος της Ιστορίας της συγκεκριμένης τάξης μελετάται αυτή η ιστορική περίοδος και το ίδιο το ιστορικό γεγονός.[9] Εδώ αξίζει να επισημανθεί ο μεγάλος αριθμός οπτικών ιστορικών πηγών στο συγκεκριμένο εγχειρίδιο, γεγονός που ανταποκρίνεται στα σύγχρονα ερευνητικά δεδομένα της διδακτικής της ιστορίας και βοηθά τα παιδιά στην ιστορική κατανόηση.[10]

Το έργο του Ντελακρουά *Σκηνές από τις σφαγές της Χίου (Scènes des massacres de Scio, 1824)* αποτυπώνει τις σφαγές χιλιάδων Ελλήνων της Χίου από τους Οθωμανούς το 1822, γεγονός που αποτελεί μια από τις πιο σκοτεινές και αιματοβαμμένες σελίδες της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Η πρώτη επαφή των μαθητών με το ιστορικό γεγονός γίνεται μέσα από τη μελέτη του σχετικού κεφαλαίου του σχολικού τους εγχειριδίου στο μάθημα της Ιστορίας. Στη συνέχεια, στο μάθημα της θεατρικής αγωγής, οι μαθητές χωρίζονται σε τέσσερις ομάδες των πέντε ατόμων και η κάθε ομάδα παίρνει στα χέρια της δύο διαφορετικά αποσπάσματα από μαρτυρίες από τα γεγονότα της Χίου. Το υλικό αντλείται από το βιβλίο *Ο Έλληνας εξόριστος* του Χριστόφορου Πλάτωνος Καστάνη, το οποίο γράφτηκε το 1851 και αποτελεί, όπως αναφέρεται και στον τίτλο του βιβλίου, την *Αφήγηση της αιχμαλωσίας και δραπέτευσης του Χριστόφορου Καστάνη κατά τη διάρκεια της σφαγής στη νήσο Χίο από τους Τούρκους με διάφορες περιπέτειες στην Ελλάδα και την Αμερική γραμμένα από τον ίδιο*.[11] Επιπλέον μαρτυρίες δίνουμε και από το βιβλίο του Κυριάκου Σιμόπουλου, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*.[12] Οι μαθητές διαβάζουν αποσπάσματα από την προσωπική ιστορία του Καστάνη και τις μαρτυρίες στο βιβλίο του Σιμόπουλου, και αντλούν χρήσιμο υλικό για τις συνθήκες της εποχής, την καθημερινή ζωή των ανθρώπων στο νησί πριν από τη σφαγή, καθώς και τα συγκλονιστικά γεγονότα που ακολούθησαν, μέσα από την αφήγηση και τη μαρτυρία του ανθρώπου που έζησε τα γεγονότα. Οι πηγές αυτές αποτέλεσαν πολύ χρήσιμο εργαλείο για τους μαθητές, καθώς οι προσωπικές μαρτυρίες, όπως και οι βιογραφίες, μπορούν να λειτουργήσουν ως ιστορική πηγή,[13] και η μελέτη τους μπορεί να συμβάλει σημαντικά τόσο στην άντληση πληροφορι-

---

[7] Άγγελος Παληκίδης, «Η χρήση της εικόνας στη διδασκαλία της Ιστορίας», *Φιλολογική* 93 (2005), σ. 69.

[8] Suh, «Past Looking: Using Arts as Historical Evidence in Teaching History», σ. 153.

[9] Ιωάννης Κολιόπουλος – Ιάκωβος Μιχαηλίδης – Αθανάσιος Καλλιανιώτης – Χαράλαμπος Μηνάογλου, *Ιστορία Στ΄ Δημοτικού: Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου*, ΙΤΥΕ-ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ, Αθήνα 2012, σ. 71-146.

[10] Αντρέας Π. Ανδρέου – Κώστας Κασβίκης, «Το μετέωρο βήμα της σχολικής Ιστορίας στα νέα εγχειρίδια για το Δημοτικό Σχολείο», Αντρέας Π. Ανδρέου (επιμ.), *Η Διδακτική της Ιστορίας στην Ελλάδα και η έρευνα στα σχολικά εγχειρίδια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 91.

[11] Christoforus Plato Castanis, *Ο Έλληνας εξόριστος ή Αφήγηση της αιχμαλωσίας και δραπέτευσης του Χριστόφορου Πλάτωνος Καστάνη κατά τη διάρκεια της σφαγής στη νήσο Χίο από τους Τούρκους με διάφορες περιπέτειες στην Ελλάδα και την Αμερική γραμμένα από τον ίδιο* (μετ. Χρήστος Γ. Γιατράκος), Επικοινωνίες, Αθήνα 2001 ([1] Philadelphia 1851).

[12] Κυριάκος Σιμόπουλος, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, Πιρόγα, Αθήνα 2007.

[13] Lloyd E. Ambrosius (επιμ.), *Writing Biography: Historians and Their Craft*, University of Nebraska Press, Lincoln 2004· Lois W. Banner, «Biography as History», *The American Historical Review* 114/3 (2009), σ. 579-586· Peter

ών για ανεξερεύνητες πτυχές της ζωής των ανθρώπων, όσο και στον εμπλουτισμό της Ιστορίας.[14] Αξίζει να αναφερθεί ότι, καθώς μια τέτοιου είδους προσέγγιση της Ιστορίας στοχεύει στην κριτική σκέψη και στην ενσυναίσθηση, «τα συγκινησιακά φορτισμένα θέματα», όπως σημειώνει ο Δημήτρης Μαυροσκούφης, «και οι εικόνες φρίκης θα πρέπει να συνοδεύονται από την προσεκτική διαχείριση των συναισθημάτων, την ανάλυση των νοημάτων, τον ηθικό προβληματισμό [...], την ελευθερία της σκέψης και της έκφρασης με σεβασμό στο πρίσμα των προσωπικών αντιδράσεων».[15] Στη συνέχεια, η κάθε ομάδα καλείται να αφηγηθεί τα κείμενα που έχει στα χέρια της και να τα παρουσιάσει στην υπόλοιπη τάξη. Με αυτόν τον τρόπο όλοι οι μαθητές αντλούν πληροφοριακό υλικό από τις αφηγήσεις των ομάδων. Ακολουθεί η προβολή του πίνακα του Ντελακρουά, που αποτελεί την αφορμή για να καλπάσει η φαντασία των μαθητών.

Οι μαθητές παρατηρούν προσεκτικά τον πίνακα και καλούνται να απαντήσουν σε ερωτήσεις όπως: «ποια πρόσωπα διακρίνετε», «πού βρίσκονται», «τι τους συμβαίνει», «τι αισθάνονται», «τι σας αρέσει / σας συγκινεί περισσότερο» κ.λπ. Κατόπιν καλούνται να δώσουν έναν τίτλο στον πίνακα και όλοι οι τίτλοι καταγράφονται. Σε αυτό το σημείο ο εκπαιδευτικός της θεατρικής αγωγής αναλαμβάνει να δώσει ορισμένες πληροφορίες για τον καλλιτέχνη, και κυρίως για τον πίνακα που μας αφορά. Πιο συγκεκριμένα, αφού επισημάνει ότι πρόκειται για ζωγραφικό πίνακα και προσδιορίσει τον χρόνο δημιουργίας του, τις συνθήκες, τον καλλιτέχνη και τον τόπο δημιουργίας, επιχειρεί να καταστήσει κατανοητό το περιεχόμενο του πίνακα, κάνοντας αναλυτική περιγραφή των προσώπων και του τόπου, και συνδέοντάς τα με το ιστορικό γεγονός και τις άλλες ιστορικές πηγές.[16] Είναι σημαντικό να επισημανθεί στους μαθητές ότι δεν υπάρχει μία και μοναδική ερμηνεία του καλλιτεχνικού έργου, και να τους ζητηθεί η προσωπική κρίση, για να υπάρξει ένας γόνιμος διάλογος σε όλη την τάξη.[17]

Το ταξίδι στον χρόνο έχει ξεκινήσει, και η πρώτη δραστηριότητα σχετίζεται με τη δημιουργική γραφή: οι μαθητές επιλέγουν ένα πρόσωπο του πίνακα και γράφουν μια ιστορία για το παρελθόν του προσώπου, προτού, δηλαδή, αυτό βρεθεί στη φωτογραφία. Στη συνέχεια, κάθε παιδί αφηγείται την ιστορία του και τα υπόλοιπα παιδιά το παρακολουθούν πολύ προσεκτικά. Στο επόμενο στάδιο, κάθε παιδί θα εμπλουτίσει την ιστορία με καινούρια γεγονότα, γιατί επισημαίνουμε ότι πρέπει να δίνονται οι συνθήκες με λεπτομέρειες και έμμεσα να δηλώνονται τα ιστορικά γεγονότα της εποχής. Το κάθε παιδί, επομένως, προσθέτει στην ιστορία του τα στοιχεία που είτε του δίνονται από τον εμψυχωτή είτε όχι, και καλείται να ξαναγράψει την ιστορία του εμπλουτίζοντάς τη με αυτά και παράλληλα γράφοντας τη συνέχεια της ιστορίας μέχρι τη στιγμή της φωτογραφίας. Με αυτόν τον τρόπο, οι μαθητές καλούνται να μελετήσουν δημιουργικά την ιστορία και τις συνθήκες της εποχής,

---

France – William St Clair (επιμ.), *Mapping Lives: The Uses of Biography*, Oxford University Press, Oxford 2002· Hans Renders – Binne de Haan, «The Challenges of Biography Studies», Renders and Haan (επιμ.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, Brill, Leiden-Boston 2014, σ. 1-8· Robert I. Rotberg, «Biography and Historiography: Mutual Evidentiary and Interdisciplinary Considerations», *The Journal of Interdisciplinary History* 40/3 (2010), σ. 305-324.

[14] Tania Neofytou – Vania Papanikolaou – Maria Sehopoulou – Konstantina Georgiadi, «Actors' Biographies: Historical source or literature?», Βασίλειος Σαμπατακάκης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204- 2018. Πρακτικά ΣΤ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών. Λουντ, 4-7 Οκτωβρίου 2018*, τ. Ε΄, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2020, σ. 345-358.

[15] Δημήτρης Κ. Μαυροσκούφης, «Τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας», Συλλογικό, *Η Διδακτική της Ιστορίας στην Ελλάδα και η έρευνα στα σχολικά εγχειρίδια*, Αθήνα 2008, σ. 72.

[16] Αγαθοκλής Αζέλης, «Οι εικόνες ως ιστορικές πηγές για τη διδασκαλία και εξέταση του σχολικού μαθήματος της Ιστορίας», Κώστας Αγγελάκος – Γιώργος Κόκκινος (επιμ.), *Η διαθεματικότητα στο σύγχρονο σχολείο και η διδασκαλία της Ιστορίας με τη χρήση πηγών*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 150-151.

[17] Ευγενία Αλεξάκη, «Η χρήση των εικαστικών πηγών στο μάθημα της Ιστορίας και η δυνατότητα διαθεματικής αξιοποίησής τους», σ. 185-186.

να σκεφτούν τη ζωή του ήρωα της ιστορίας και να επιλέξουν τη δράση του, με αποτέλεσμα να εμπλέκονται ουσιαστικά με τον ρόλο που επιλέγουν.[18] Ακολουθεί παρουσίαση, και όλοι μαζί επιλέγουμε την πιο κρίσιμη στιγμή της ιστορίας, εκείνη δηλαδή που, αν διακοπεί η δράση, προκαλεί αγωνία στον θεατή. Σε εκείνο το σημείο αποφασίζουμε να διακοπεί, και να μην αποκαλυφθεί η συνέχεια. Έπειτα, όλη η ομάδα συμφωνεί ποια θα είναι η συνέχεια της ιστορίας από τη στιγμή της φωτογραφίας και μετά, όπου όλα τα πρόσωπα εμπλέκονται και βιώνουν το ίδιο περιστατικό. Κατόπιν, όταν έχει ολοκληρωθεί η συγγραφή των ιστοριών, βάζουμε σε σειρά τις ιστορίες των προσώπων.

Δεύτερος σταθμός στο θεατρικό μας ταξίδι, με αφορμή τον πίνακα του Ντελακρουά, είναι η αφήγηση των ιστοριών. Η Barbara Hardy σημειώνει ότι η εξιστόρηση είναι «μια θεμελιώδης πράξη του μυαλού, που μεταφέρθηκε από τη ζωή στην τέχνη», καθώς βοηθά να βιώσουμε νοερά τη ζωή του άλλου.[19] Η αφήγηση αποτελεί, λοιπόν, ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο ενσυναίσθησης και κατανόησης του άλλου, και μια πολύ διαδεδομένη τεχνική του θεάτρου και του δράματος στην εκπαίδευση.[20] Κάθε παιδί αφηγείται την ιστορία του μέχρι το σημείο που έχει αγωνία αν διακοπεί, και τότε ένα άλλο παιδί διακόπτει την ιστορία του για να πει τη δική του μέχρι ένα άλλο παιδί να διακόψει την ιστορία του για να πει τη δική του κ.λπ. Αυτό συμβαίνει μέχρι το σημείο που όλα τα πρόσωπα συναντιούνται στη φωτογραφία. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι κάθε παιδί αφηγείται το παρόν που βιώνει το πρόσωπο, δηλαδή τη στιγμή που βρίσκεται στη φωτογραφία, και ένα άλλο παιδί το διακόπτει για να πει τη συνέχεια της ίδιας ιστορίας (αφού τώρα είναι κοινή για όλους).

Ο τρίτος σταθμός αφορά τη δημιουργία δυναμικών εικόνων με αφορμή τις ιστορίες τους. Οι μαθητές χωρίζονται σε ζευγάρια και παρουσιάζουν δυο δυναμικές εικόνες: η πρώτη έχει θέμα παρμένο από το παρελθόν των προσώπων και η δεύτερη αποτελεί πιστή αναπαράσταση της λεπτομέρειας του πίνακα. Στόχος είναι να αναδειχθεί η αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, όχι μόνο μέσω της αφήγησης αλλά και μέσω της σωματικής αναπαράστασης.[21] Ο δάσκαλος της θεατρικής αγωγής-εμψυχωτής πλησιάζει τα πρόσωπα, τα ζωντανεύει και τα ρωτά και στις δυο εικόνες για την ταυτότητά τους, τον τόπο, τον χρόνο, τις συνθήκες, το συμβάν και το συναίσθημά τους. Οι μαθητές μπαίνουν σε ρόλο και περιγράφουν το συμβάν, την προσωπική τους ιστορία και το συναίσθημά τους. Οι συμμετέχοντες ξαναφτιάχνουν τη δυναμική εικόνα και ο εμψυχωτής τούς ζητά να βάλουν ήχο – λόγο χωρίς κίνηση, έπειτα να βάλουν κίνηση χωρίς ήχο – λόγο και στο τέλος να προσθέσουν ήχο – λόγο και κίνηση. Ο λόγος μπορεί να προέρχεται από σκέψεις των μαθητών, οι οποίες μετά τον αυτοσχεδιασμό καταγράφονται, αλλά μπορεί να εμπλουτιστεί και από αυτούσια αποσπάσματα, από τις μαρτυρίες που έχουν μελετήσει. Ακολουθεί συζήτηση για τα συναισθήματα που γεννήθηκαν τόσο στους συμμετέχοντες όσο και στους θεατές.

Ο τέταρτος σταθμός αφορά την παρουσίαση σύντομων σκηνών με θέματα που απορρέουν από τον πίνακα: βία, άμαχος πληθυσμός, ανθρώπινα δικαιώματα, αγώνας για την ελευθερία. Ο εμψυχωτής ρωτά τα παιδιά αν μπορούν να ανακαλέσουν στη μνήμη τους σύγχρονα γεγονότα βίας προς τον άμαχο πληθυσμό και καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Εδώ χρησιμοποιούμε

[18] Jonothan Neelands – David W. Booth – Suzanne Ziegler, *Writing in imagined contexts: research into drama-influenced writing*, Toronto Board of Education, Toronto 1993· Kieran Egan, *Imagination in teaching and learning: The middle school years*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, σ. 54-56.

[19] Barbara Hardy, «Narrative as a primary act of mind», Margaret Meek – Aidan Warlow – Griselda Barton (επιμ.), *The Cool Web*, The Bodley Head, London 1977 ([1] 1968), σ. 12.

[20] Jerzy Trzebiński, «Narratives and understanding other people», *Research in Drama Education* 10/1 (2005), σ. 15-25, doi:10.1080/13569780500053098 [16/7/2021]· John Somers, «Story, intertextuality and drama in education», *Journal for Drama in Education* 18/1 (2004), σ. 64-71· John Somers, «Το Εκπαιδευτικό Δράμα (Drama in Education) : Τι κάνουν οι δάσκαλοι και οι μαθητές», *Πρακτικά της 2ης Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο στην Εκπαίδευση*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2000, σ. 76-80.

[21] Betty Jane Wagner, *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium* (Revised, Subsequent edition), Heinemann, London 1999, σ. 164-169.

την τεχνική της ιδεοθύελλας (brainstorming), η οποία αποτελεί την αφετηρία της δραματοποίησης.[22] Ακολουθεί συζήτηση και καταγραφή των γεγονότων. Έπειτα οι μαθητές, χωρισμένοι σε τέσσερις ομάδες των πέντε ατόμων, καλούνται να προετοιμάσουν και να παρουσιάσουν σκηνές καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων χωρίς λόγια. Η παγωμένη εικόνα και η ακινησία συντελούν στην αύξηση της δραματικής έντασης και ωθούν τους μαθητές να σκεφτούν και να προβληματιστούν για το γεγονός που παρουσιάζεται.[23] Κατά τη διάρκεια της παρουσίασης, ο εμψυχωτής μπορεί να παγώσει την εικόνα και να κάνει ερωτήσεις στους συμμετέχοντες σχετικά με τον τόπο, τον χρόνο, τις συνθήκες και τα συναισθήματά τους. Στο τέλος ακολουθεί συζήτηση για τη σύνδεση των σκηνών αυτών με τον πίνακα του Ντελακρουά.

Όλες οι παραπάνω δράσεις αποτελούν το υλικό που οδηγεί στην παράσταση. Το υλικό εμπλουτίζεται με μουσική, τραγούδια, κείμενα και ποιήματα. Ο πίνακας του Ντελακρουά, προβαλλόμενος στον τοίχο σε συγκεκριμένες στιγμές της παράστασης, αποτελεί το μοναδικό σκηνικό στον άδειο χώρο της σκηνής. Έτσι, η παράσταση που στήνεται ξεκινά με τις δυναμικές εικόνες, οι οποίες ξεπαγώνουν για να παρουσιαστούν οι αφηγήσεις των ιστοριών. Ακολουθούν κομμάτια που επιλέγονται από τις σκηνές των ομάδων. Στο τελευταίο μέρος της παράστασης προβάλλεται στον τοίχο ο πίνακας του Ντελακρουά και ακούγεται μουσική. Οι μαθητές αναπαριστούν ορισμένες λεπτομέρειες του πίνακα φτιάχνοντας μια δυναμική εικόνα. Δυο αφηγητές εξιστορούν τα γεγονότα των σφαγών της Χίου και δίνουν πληροφορίες για την ταυτότητα του πίνακα, ενώ ένας τρίτος αφηγητής αναφέρεται στον αγώνα των Ελλήνων για την ελευθερία.

Επιχειρώντας μια αποτίμηση του εγχειρήματος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι θελήσαμε να δώσουμε προτεραιότητα στη φαντασία. Ο Gillian Cross επισημαίνει ότι οι μαθητές, μπαίνοντας σε ρόλο και έχοντας τη δυνατότητα να συγγράψουν, εισχωρούν στην ιστορία με πολύ αποτελεσματικό τρόπο, και έχουν τη δυνατότητα να σκεφτούν ελεύθερα το περιεχόμενο και να αναπλάσουν με τον δικό τους τρόπο το γεγονός.[24] Στο πρώτο λοιπόν μέρος της παράστασης, οι ιστορίες αποτέλεσαν προϊόν μυθοπλασίας, δίνοντας όμως αληθείς πληροφορίες για τις συνθήκες της εποχής. Η δημιουργική φαντασία και κάποιες τεχνικές του θεάτρου, όπως η σύνταξη βιογραφικού για ορισμένα πρόσωπα του πίνακα, η δημιουργία του παρελθόντος του ήρωα και η υπόδυση ρόλων, ωθούν τα παιδιά να ζωντανέψουν τον πίνακα του Ντελακρουά. Τα παιδιά συγγράφουν, αφηγούνται και παρουσιάζουν τις ατομικές ιστορίες των προσώπων του πίνακα αποδίδοντας μια διαφορετική πτυχή της πραγματικότητας εκείνης της εποχής, από την πλευρά των ανθρώπων που έζησαν τη θηριωδία. Πιστεύουμε ότι αυτή η ελευθερία που δίνεται στους μαθητές, να συντάξουν το βιογραφικό των προσώπων, τους βοηθά να εμπλακούν συναισθηματικά στο δράμα που βίωσαν οι κάτοικοι του νησιού και να προσεγγίσουν την ανθρώπινη πλευρά. Αυτό επιτυγχάνεται μόνο όταν τους δίνεται η δυνατότητα να μπουν σε ρόλο και να συγγράψουν τη δική τους ιστορία στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού δράματος.[25]

Επιπρόσθετα, οι μαθητές πετυχαίνουν να αντιληφθούν καλύτερα το ίδιο το γεγονός και να κατανοήσουν τις πράξεις και τα κίνητρα των προσώπων, καθώς και τις συνέπειες αυτών. Με αυτόν τον τρόπο μειώνεται η χωρο-χρονική απόσταση που υπάρχει με το ιστορικό γεγονός.[26] Επιπλέον, μέσα από τη διαδικασία της δημιουργικής γραφής, οι μαθητές ερευνούν και μελετούν τις πηγές, γιατί καλούνται να τοποθετήσουν τις αφηγήσεις τους στο ιστορικό πλαίσιο και να εντάξουν σε αυτές τις πληροφορίες που έχουμε από την ιστορική έρευνα. Αυτός δεν είναι και ο στόχος, όταν θέλουμε να διδάξουμε στα παιδιά Ιστορία; Έχοντας ως βασική παρακαταθήκη τις ιστορικές πηγές και ως ερέθισμα τον πίνακα, τα παιδιά έρχονται σε επαφή με την Ιστορία, με τις συνθήκες της εποχής και

[22] Neil Kitson - Ian Spiby, *Drama 7-11: Developing primary teaching skills*, Routledge, London-New York 1997, σ. 62.

[23] Μουδατσάκις, *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση*, σ. 295-300.

[24] Gillian Cross, «The untamed imagination: Creative writing in schools», *International Schools Journal* 19/1 (1999), σ. 9-22.

[25] Cecily O'Neill, *Drama worlds: A framework for process drama*, Heinemann, Portsmouth-NH 1995.

[26] Παληκίδης, «Η χρήση της εικόνας στη διδασκαλία της Ιστορίας», σ. 70.

τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, προκειμένου να ανασυνθέσουν τα γεγονότα και να επιχειρήσουν να μπουν στη θέση των ανθρώπων που τα βίωσαν. Το θέατρο συναντά την Ιστορία και οι μαθητές κατανοούν τις πληροφορίες που συνέλεξαν, ύστερα από τη μελέτη των πηγών, και χρησιμοποιούν την ιστορική γνώση στα κείμενα που γράφουν και παίζουν.

Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται να γίνει η σύνδεση με το παρόν, ώστε οι μαθητές να κατανοήσουν γιατί τα γεγονότα της Χίου, πέρα από την ιστορική αξία που έχουν, πρέπει να μας απασχολήσουν σήμερα. Η σύνδεση αυτή επιτυγχάνεται μέσα από την εμβάθυνση στις έννοιες της βίας και της ελευθερίας, που μας απασχολούν. Οι μαθητές συνδέουν το ιστορικό γεγονός με τη σύγχρονη ζωή.

Όλες οι δράσεις που προηγήθηκαν, καθώς και η ίδια η παράσταση, πυροδότησαν το ενδιαφέρον των μαθητών, τους προσέφεραν πλήθος εμπειριών, ενθάρρυναν και πέτυχαν τη συνεργασία της ομάδας, ενώ παράλληλα οδήγησαν σε ένα άρτιο αποτέλεσμα, στο οποίο ανταποκρίθηκαν με ενθουσιασμό τόσο οι εκπαιδευτικοί της σχολικής κοινότητας, όσο και οι γονείς των μαθητών που παρακολούθησαν την παράσταση. Το μάθημα της θεατρικής αγωγής μπορεί να συμβάλλει ουσιαστικά στη μελέτη και την κατανόηση της Ιστορίας, μέσα από τη βιωματική μάθηση και τη συναισθηματική εμπλοκή των μαθητών.

Μια μετάπλαση της Ελληνικής Επανάστασης στην αυγή του Βενιζελισμού. Το ιστορικό δράμα *Το Εικοσιένα* (1909) του Γεράσιμου Βώκου

Ζαφείρης Νικήτας
zafirisnikitas@yahoo.gr

Abstract

The present article examines the historical drama *The Twenty-One* (1909) by Gerasimos Vokos (1868-1927). The drama takes place during the Greek Revolution of 1821 and reflects the patriotic sentiment of the playwright. The specific drama is part of a larger tendency before the start of the Balkan Wars, when the irredentism of Greece was once again inflated. The first section of the article introduces the complex ideological and aesthetic outlook of Vokos. Reflecting the time of the Belle Époque the playwright was interested in the ideas of Nietzsche, the outlook of socialism and, of course, he supported the patriotic longings of Greece. In the next section, we look closer into the themes of the play. The play underlines the glory of the past as a mirror for the desired claims of the present, in the context of the irredentist concept of the «Megali Idea» that was dominant until 1922. In the next section, we look into the reflection of feminism in the play through the character of Manto and the echoes related to the urbanization of Greece at the beginning of the 20th century. Lastly, we take a look into the connection of Vokos with theatrical practice through the staging of his plays with his own (temporary) troupe.

Το καλοκαίρι του 1906, έναν χρόνο μετά τη μεγάλη εμπορική επιτυχία των σαράντα παραστάσεων με το πρώτο θεατρικό του έργο, την «ιστορική σκηνογραφία» *Η Κατοχή*, ο Γεράσιμος Βώκος ανεβάζει στη σκηνή το δεύτερο πόνημά του.[1] Η «εθνική τραγωδία» του Βώκου ονομάζεται *Το Εικοσιένα* και, όπως φανερώνει ο εύγλωττος τίτλος της, αναφέρεται στην εθνικοαπελευθερωτική επανάσταση των Ελλήνων το 1821.[2] Η πρώτη πράξη τοποθετείται στην έκρυθμη Κωνσταντινούπολη, ενώ στη συνέχεια μεταφερόμαστε στο ηρωικό Δραγατσάνι, πριν οδηγηθούμε στον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης μετά την απελευθέρωση. Στο δράμα πρωτοστατεί η γυναικεία ψυχή, όχι μόνο η ανδρική λόγχη. Η νεαρή Μαντώ, κόρη ενός εμπόρου της Κωνσταντινούπολης και μνηστή ενός μέλους της Φιλικής Εταιρείας, είναι μια αμαζόνα έτοιμη να ριχτεί στη φωτιά της μάχης. Ομοίως, η Πριγκίπισσα Μουρούζη, σύζυγος του Μεγάλου Διερμηνέα της Πόλης, αφήνει το πολυτελές της ανάκτορο για να ζητήσει τη βοήθεια των Φιλελλήνων από τη Βρετανία μέχρι τον Ρήνο. Όπως γίνεται κατανοητό, τρία χρόνια πριν το Κίνημα στο Γουδί και τη δυναμική είσοδο του Ελευθέριου Βενιζέλου στην εγχώρια πολιτική σκηνή, ο Βώκος εμπλουτίζει την πλούσια παράδοση του ιστορικού δράματος του 19ου αιώνα στο νεοελληνικό θέατρο, την ίδια περίοδο που εμφανίζεται το σύγχρονο πατριωτικό δράμα.[3] Ο συγγραφέας ενεργοποιείται στη θεατρική πραγματικότητα της χώρας του τη στιγμή που ο μεγαλοϊδεατισμός του έθνους, μετά την παροδική του κάμψη από τον ατυχή Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897, αποκτά νέα ένταση στον δρόμο για τους νικηφόρους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-13, που θα διπλασιάσουν τα σύνορα του μικρού βαλκανικού βασιλείου πριν την οριστική ισοπέδωση της Μεγάλης Ιδέας από τη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922. Η δραματουργία του Βώκου, που περιλαμβάνει έξι συνολικά δράματα σε ταχύ ρυθμό παραγωγής το διάστημα 1905-1910, θα επεκταθεί το 1907 με ένα ακόμη ιστορικό δράμα για την Ελληνική Επανάσταση, την *Κυρά - Βασιλική*, ενώ το ίδιο έτος θα παιχτεί η «πολιτική [...] ανατολίτικη» κωμωδία του, σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Ξενόπουλου,[4] *Ο Ναστραδίν Χόντζας*. Το 1909 ο συγγραφέας θα προωθήσει στους ελληνικούς θιάσους ένα πατριωτικό δράμα, τη *Μεγάλη Ιδέα*, και θα εκδώσει σε έναν τόμο τρία από τα δράματά του, για να κλείσει τη σύντομη διαδρομή του στο θέατρο το 1910 με ένα αστικό δράμα, το *Υπεράνω του κόσμου τούτου*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη η θιασαρχική του πρωτοβουλία και η σύνδεση με τη σκηνική πράξη το 1906. Στο παρόν άρθρο θα εξετάσουμε με τον μεθοδικό φακό της ιστοριογραφίας τις ιδεολογικές και αισθητικές τάσεις στο ιστορικό δράμα *Το Εικοσιένα* του Βώκου, σε άμεσο διάλογο με την «πολιτισμική ποιητική» του νεοελληνικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα.[5]

---

[1] Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Παλαιόν Βαριετέ: Η "Κατοχή", ιστορική σκηνογραφία εις πράξεις τέσσερας μετά προλόγου εις πράξιν, υπό Γερασίμου Βώκου», *Παναθήναια* 118 (1905), σ. 283.

[2] Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θέατρον. Πολυθέαμα: "Το 21", εθνική τραγωδία εις πράξεις πέντε, υπό Γερασίμου Βώκου – Νέα Σκηνή: "Τα Ρόδα της Ιεριχούς", δράμα εις πράξεις τρεις, υπό Χρ. Δαραλέξη. – Και τα λοιπά. – Βαριετέ: "Η Κυρά της θαλάσσης", δράμα του Ίψεν εις πέντε πράξεις, μετάφρασις Κ. Χατζόπουλου», *Παναθήναια* 141-142 (1906), σ. 262.

[3] Για την πολιτική σκηνή της χώρας από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι την έλευση του Βενιζέλου βλ. Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία και εθνικό ζήτημα στην Ελλάδα 1880-1910*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. 7-21. Για το ιστορικό δράμα βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013.

[4] Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θέατρον Νεαπόλεως: "Ο Ναστραδίν Χόντζας", φάρσα εις πράξεις τρεις, υπό Γερ. Βώκου», *Παναθήναια* 161-162 (1907), σ. 172.

[5] Για μια επισκόπηση της σύγχρονης ιστοριογραφίας του θεάτρου βλ. Walter Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Κίχλη, Αθήνα 2014, σ. 82-91. Για την έννοια της «πολιτισμικής ποιητικής» (cultural poetics) στο πλαίσιο του Νέου Ιστορισμού βλ. ενδεικτικά Louis A. Montrose, «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture», H. Aram Veeser (επιμ.), *The New Historicism*, Routledge, London and New York 1989, σ. 15-36.

Νιτσεϊσμός, σοσιαλισμός, πατριωτισμός

Ο Γεράσιμος Βώκος (1868-1927), γεννημένος την εποχή της «νευροπαθιασμένης Ευρώπης» (όπως την αποκαλούσε ο Αργύρης Εφταλιώτης), υπήρξε ένας πολύτροπος ευρωπαϊστής διανοούμενος: δημοσιογράφος, πεζογράφος, εκδότης περιοδικών, ιστορικός, ζωγράφος και θεατρικός συγγραφέας.[6] Οι ιδεολογικές και αισθητικές ροπές του Βώκου καθρεφτίζουν το πολύπτυχο πλέγμα των αστικών και αντιαστικών ιδεών, αλλά και των καλλιτεχνικών ρευμάτων της Μπελ Επόκ. Σε μια εποχή που ο Γιάννης Ψυχάρης έβρισκε με τον «Ρωμαίικο Συβολισμό» του μια χρυσή, κατά τη γνώμη του, τομή ανάμεσα στη Δύση και τη Ρωμιοσύνη και ο Κωστής Παλαμάς επινοούσε τη «Δίψυχη Μούσα» για να εξισορροπήσει τη λογοτεχνία της Ευρώπης με τις ανάγκες της Ελλάδας, ο Βώκος έμοιαζε να προσλαμβάνει τον καταιγισμό των νέων τάσεων. Νιτσεϊσμός, σοσιαλισμός, πατριωτισμός, ακόμη και η φροϋδική σκέψη παρελαύνουν στα άρθρα και τα περιοδικά του. Ο μετεωρισμός του συγγραφέα αποτυπώνεται, όπως θα δούμε, και στη δραματουργία του, εκεί όπου εντοπίζονται στοιχεία που εκκινούν από την εγχώρια φόρμα του αλυτρωτικού ιστορικού δράματος, ενώ αγγίζουν παράλληλα αισθητικές ροπές της Εσπερίας. Όπως σημείωνε ο δημοσιογράφος σε χαρακτηριστικό του άρθρο στις αρχές του 1897, λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου, ο πλούτος και η αντίφαση των ερεθισμάτων δεν πυροδοτούσε μόνο τον δημιουργικό πειραματισμό, αλλά και την ιδεολογική αμηχανία του. Ο σοσιαλισμός, «το κεφάλαιον της αναρχίας» και «η έμπνευσις του πατριωτισμού» συνυπήρχαν στον πολιτισμικό του περίγυρο και καλούσαν τον διανοούμενο να αναδιαμορφώσει τον ιδεολογικό του χάρτη.[7]

Η φιλειρηνική τάση του Βώκου για ένα πανανθρώπινο ιδανικό που υπερβαίνει τα όρια της πατρίδας θα αποτυπωθεί το 1909 στο πατριωτικό του δράμα *Η Μεγάλη Ιδέα*, εκεί όπου ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας θα διακηρύξει με υπερεθνικό σθένος πως «πατρίδα θα πη κάτι περιωρισμένο», ενώ εκείνος ποθεί «τη μεγάλη ιδέα για όλο τον κόσμο».[8] Στο μεσοδιάστημα ωστόσο, από την ταπεινωτική ήττα της χώρας το 1897 μέχρι την ηγετική άφιξη του Βενιζέλου, ο μεγαλοϊδεατισμός του δραματουργού θα οξυνθεί και θα αποτυπωθεί σε ιστορικά δράματα όπως *Η Κατοχή* και *Το Εικοσιένα*. Το 1901, μάλιστα, το *Περιοδικόν μας* θα δημοσιεύσει έρευνα με τίτλο «Τα Ελληνικά Ιδεώδη και η Μεγάλη Ιδέα», η οποία καλούσε λογοτέχνες όπως ο Παλαμάς, ο Καμπύσης, ο Ξενόπουλος και ο Επισκοπόπουλος, να τοποθετηθούν σχετικά με το μέλλον του έθνους τους.[9] Ο Βώκος επιθυμούσε, από τις ένδοξες μέρες των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας του 1896, ένα «θαυμάσιον όραμα» μιας εποχής «νέων βάσεων εσωτερικής ευκοσμίας, ευρύτερων εθνικών βλέψεων, εθνικής ακμής».[10] Πέρα από τις εθνικές προσδοκίες, αυτό που παρέμενε σταθερό σημείο αναφοράς στη σκέψη του Βώκου ήταν η απογοήτευσή του για την πολιτική κατάσταση της χώρας. Το 1903 ο συγγραφέας καλούσε με κάποιο νιτσεϊκό σφρίγος τη χώρα σε πολιτική και κοινωνική αφύπνιση, σημειώνοντας χαρακτηριστικά πως «η αληθής ζωή είνε πόλεμος [...] οφείλομεν να εξεγερθώμεν όλοι και οι εξ επαγγέλματος πολιτευόμενοι [...] και οι καλλιτέχναι και οι λόγιοι και οι επιστήμονες», ενώ συμπλήρωνε: «Ας προσπαθήσωμεν δε πρωτίστως να μορφώσωμεν τον λαόν».[11] Ο προβληματισμός του για την ανελεύθερη Μακεδονία, όπως και για την ανάγκη αποκατάστασης της κρατικής ευρυθμίας, εκφραζόταν επίσης στο άρθρο του «Η εξωτερική πολιτική» το 1903, ενώ

[6] Αργύρης Εφταλιώτης, «Γαλλομανία», *Φιλολογική Ηχώ* 12 (1896), σ. 89· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Γεράσιμος Βώκος», Ευρ. Γαραντούδης – Κ. Κασίνης – Ελ. Κοτζιά, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τ. Θ΄ (1900-1914)*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1997, σ. 76-90.

[7] Γ. Βώκος, «Ιδεώδη», εφημ. *Ακρόπολις*, 1 Ιανουαρίου 1897.

[8] Γεράσιμος Βώκος, *Θέατρον. Η Κατοχή. Το Εικοσιένα. Η Μεγάλη Ιδέα*, [χ.ε.], Εν Αθήναις 1909, σ. 88.

[9] Γ. Β., «Τα Ελληνικά Ιδεώδη και η Μεγάλη Ιδέα», *Το Περιοδικόν μας* 29-30 (1901), σ. 105-113, 137-142.

[10] Γεράσιμος Βώκος, «Νεοελληνικός αθλητισμός», *Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας του 1896. Πανελλήνιον εικονογραφημένον λεύκωμα*, Εκ του τυπογραφείου της Εστίας, Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη, Εν Αθήναις 1896, σ. 95.

[11] Γεράσιμος Βώκος, «Έργα και ημέραι. Από το χάος εις την δημιουργίαν», *Ο Νουμάς* 2 (1903), σ. 4.

αφιέρωμα του πρώτου τεύχους του *Καλλιτέχνη* το 1910 με τίτλο «Η Επανάστασις: γνώμαι Ελλήνων συγγραφέων, καλλιτεχνών και επιστημόνων» αποτύπωνε το ιδεώδες της ριζικής μεταβολής των πραγμάτων που προσδοκούσαν οι διανοούμενοι της χώρας μετά το Κίνημα στο Γουδί.[12] Σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας, ο καθαρόγλωσσος Βώκος, που επιστράτευε μια μεικτή γλώσσα, πρωτίστως καθαρεύουσα, στο *Εικοσιένα* και στην *Κατοχή* θα μεταστραφεί σταδιακά. Το 1905 σημείωνε: «Άπλαστη έχοντας μπροστά μας ακόμα την εθνική γλώσσα, ας παραμερίσουμε τη γραμματική της. Αρκεί να σκεπτώμεθα, να μιλάμε και να γράφουμε ελεύθερα»,[13] ενώ το 1910 θα προτάξει ανοιχτά τη γλώσσα του λαού.[14]

Το 1905, όπως σημειώσαμε, ο Βώκος αποφασίζει να μεταπηδήσει από τις επάλξεις του ημερήσιου Τύπου στα υπαίθρια παλκοσένικα του θεάτρου. Το *Εικοσιένα* ανήκει σε ένα ευρύτερο δραματουργικό πλέγμα της εποχής. Την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα εμφανίζονται στο σανίδι αρκετά ιστορικά δράματα με αντικείμενο την Ελληνική Επανάσταση, τόσο από νεότερους όσο και από παλαίμαχους τεχνίτες του είδους. Αυτός που κυριαρχεί είναι ο Αλέκος Γαλανός, με δράματα όπως *Η τιμή του κλέφτη*, *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, *Αθανάσιος Διάκος* και *Ο θάνατος του Καραϊσκάκη*, ενώ με σποραδικές καταθέσεις συμβάλλουν επίσης ο Παναγιώτης Ζάνος, ο Σπυρίδων Περεσιάδης, ο Αλέξανδρος Καθάρειος αλλά και οι πρεσβύτεροι Παναγιώτης Συνοδινός και Αντώνιος Αντωνιάδης (ο τελευταίος με έκδοση δραμάτων).[15] Παράλληλα, το ιστορικό δράμα *Η Κατοχή* του Βώκου θα ανοίξει το 1905 τον σύντομο «οθωνικό κύκλο» δραμάτων από συγγραφείς όπως ο Δημητρακόπουλος και ο Κυριακού στο νεοελληνικό θέατρο.[16] Καλό είναι επίσης να προσθέσουμε εδώ μια κρίσιμη διευκρίνιση. Το ιστορικό δράμα της δεκαετίας αυτής μοιάζει να συναντά ένα νέο είδος, το σύγχρονο πατριωτικό δράμα. Με πρωτοστάτη και πάλι τον Γαλανό, και συμμέτοχο τον Βώκο με το δράμα του *Μεγάλη Ιδέα*, τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα θα εμφανιστούν δημοφιλή θεάματα τα οποία αξιοποιούσαν την ειδησιογραφία του παρόντος και την αγωνία του Μακεδονικού και του Κρητικού Ζητήματος, για να διασπείρουν τον μεγαλοϊδεατισμό των εδαφικών διεκδικήσεων της Ελλάδας στα πρόθυρα της περιόδου των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.[17] Το *Εικοσιένα* του Βώκου, λοιπόν, κλείνει με την πένθιμη διαπίστωση πως ο Αγώνας του 1821 πέτυχε περιορισμένα σύνορα για την ελεύθερη πατρίδα, και συνεχίζει με την ευχή πως θα έρθει και πάλι μια μέρα αγωνιστικής διεκδίκησης. Αποτελεί έτσι περισσότερο έναν αγωγό των συγχρονικών βλέψεων της Μεγάλης Ιδέας στην αυγή του Βενιζελισμού, παρά μια νοσταλγική αποτίμηση του ηρωικού παρελθόντος.

Μεγαλοϊδεατισμός και αρχαιολατρία

Το *Εικοσιένα* ξεκινά λίγο μετά την εισβολή του Αλέξανδρου Υψηλάντη στη Μολδοβλαχία την άνοιξη του 1821, η οποία οδήγησε στα αντίποινα των οθωμανικών αρχών εις βάρος των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, και τελειώνει με νωπό ακόμη το μελάνι στο Πρωτόκολλο της ανεξαρτησίας του ελληνικού κράτους το 1830. Ο άξονας του μεγαλοϊδεατισμού είναι διάχυτος στο έργο. Ο ηρω-

[12] Γεράσιμος Βώκος, «Η εξωτερική πολιτική», *Κριτική* 3 (1903), σ. 66-68· [χ.σ.], «Η Επανάστασις: γνώμαι Ελλήνων συγγραφέων, καλλιτεχνών και επιστημόνων», *Ο Καλλιτέχνης* 1 (1910), σ. 1-6.

[13] [Γεράσιμος Βώκος], «Ο "Αρχαιολόγος" του κ. Α. Καρκαβίτσα. Υπό Γ. Βώκου. Ανεγνώσθη εις την Εταιρίαν η "Εθνική Γλώσσα"», εφημ. *Εστία*, 28 Φεβρουαρίου 1905.

[14] Παν. Μουλλάς, «Προλεγόμενα», στο: Γεράσιμος Βώκος, *Ο κύριος πρόεδρος*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2004, σ. κα΄.

[15] Για τις σχετικές παραστάσεις βλ. το παραστασιολόγιο στο άρθρο: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 311-312.

[16] Για τον «οθωνικό κύκλο» βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, *1794-1944*, *τ. Α' (1794-1908)*, Ίκαρος, Αθήνα [1951], σ. 229· Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα*, σ. 178-9.

[17] Για το Πατριωτικό Δράμα βλ. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια», σ. 287-314· Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 180-182.

ισμός των Ελλήνων στην Επανάσταση, όπως και το αλυτρωτικό μήνυμα για μια ανάλογη στάση των σύγχρονων συμπολιτών του Βώκου, αποτυπώνεται με ενθουσιασμό. Οι Ιερολοχίτες, με ιστορική πιστότητα, πολεμούν στο Δραγατσάνι τραγουδώντας τον *Θούριο* του Ρήγα. Τα μέλη της Φιλικής Εταιρείας αφήνουν πίσω τις αγαπημένες τους και ταξιδεύουν στη Βράνα και στο Γαλάτσι για να ενωθούν με «τους ηρωικούς πολεμιστάς του Υψηλάντου».[18] Οι άμαχοι Έλληνες, που διασύρονται από γενίτσαρους στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης με σκηνικό τον Βόσπορο, δηλώνουν με αυτοθυσία πως ο θάνατος για την πατρίδα είναι «μια ανώτερη ζωή».[19] Οι ιερείς του Πατριαρχείου δηλώνουν πως επιθυμούν να κρατήσουν με το ένα χέρι «τον σταυρόν και με το άλλο το ντουφέκι».[20] Η προσδοκία για μια ευρύτερη, γεωγραφικά, Ελλάδα διατυπώνεται με πατριωτικό παλμό. Η συλλογική ταυτότητα ανακτά και πάλι τα ηνία εις βάρος του ευρωπαϊκού και του ανερχόμενου εγχώριου αστικού ατομικισμού, καθώς οι χαρακτήρες τονίζουν ομοφώνως πως «είνε αδύνατον [...] να μη πραγματοποιηθή το όνειρον όλων μας και να μην αναστηθή και πάλιν η Ελλάς ελευθέρα και μεγάλη».[21] Και συνεχίζουν: «Ελευθερία, ελευθερία, πόσον γλυκεία είνε η λέξις αυτή, ποίους θησαυρούς ζωής δεν εμπερικλείει», για να καταλήξουν στην απόφανση πως «το έθνος ή να ζήση ελεύθερον ή να μην υπάρχη πλέον».[22] Ακόμη, η απελευθέρωση της πατρίδας αποκτά τις μεσσιανικές διαστάσεις μιας θεόσταλτης «ανωτέρας αποστολής».[23] Ο αγώνας θα δικαιωθεί, σύμφωνα με τα λόγια του Παλαιών Πατρών Γερμανού, «με την ρομφαίαν της δικαιοσύνης ανά χείρας».[24] Τη στιγμή των απωλειών στο πεδίο της μάχης, «κτυπά η σάλπιγξ» για την «πρόσκλησιν εις την δευτέραν παρουσίαν».[25] Η ψυχή του Ρήγα Φεραίου αγάλλεται στους ουρανούς, καθώς βλέπει τους συμπατριώτες του να θυσιάζονται «υπέρ της ευγενεστέρας των ιδεών».[26] Το πατριωτικό μήνυμα περνά δίχως περιστροφές σε φράσεις-συνθήματα των εξεγερμένων Ελλήνων, που διαλαλούν πως το «αήττητον όπλον [...] είνε η ιδέα» και νιώθουν πως «αρμονίαι παιάνων ελευθερίας αντηχούν εις την ψυχήν», για να διακηρύξουν ανοιχτά, όπως αρκετοί συμπατριώτες του Βώκου στις παραμονές των Βαλκανικών Πολέμων, πως «του πολέμου θέλομεν ν' ακούσωμεν την μουσικήν».[27]

Παράλληλα, ο Βώκος δεν ξεχνά τη γεωπολιτική σκακιέρα του Ανατολικού Ζητήματος και τις επεμβάσεις των Μεγάλων Δυνάμεων. Οι Έλληνες, αν και προδομένοι «παρά των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων», έχουν συμμάχους «τους ευγενείς λαούς της Ευρώπης».[28] Η απελευθέρωση προϋποθέτει «το έλεος των ισχυρών της γης υπέρ της Ελλάδος» και υποχρεώνει τους πιο προσγειωμένους από τους επαναστάτες να ομολογήσουν πως «η πολιτική μας ορμή πρέπει να συμβαδίζη τώρα με ανάλογον διπλωματικήν περίσκεψην».[29] Επίσης, η Ελλάδα έχει με το μέρος της «φιλελεύθερα πνεύματα» της Ευρώπης και «της κατατρεγμένης μητέρας [...] πιστά και ευγνώμονα τέκνα».[30] Ο Βώκος φροντίζει να υπενθυμίσει στους συμπατριώτες του την έμπνευση που χάρισε το εθνεγερτικό τόλμημα των Ελλήνων στην καλλιτεχνική ευαισθησία της Εσπερίας, σε φιλέλληνες ζωγράφους σαν τον Γάλλο Ευγένιο Ντελακρουά και ποιητές του Ρομαντισμού σαν τον Άγγλο «ξανθόν ποιητήν» Λόρδο Βύρωνα: «η Μούσα η πολύγλωσσος τας αυτάς ενέπνευσε αρμονίας εις τα έργα της τέχνης»,

[18] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 52.
[19] Βώκος, *ό.π.*, σ. 56.
[20] Βώκος, *ό.π.*, σ. 58.
[21] Βώκος, *ό.π.*, σ. 45.
[22] Βώκος, *ό.π.*, σ. 44, 45.
[23] Βώκος, *ό.π.*, σ. 44.
[24] Βώκος, *ό.π.*, σ. 45.
[25] Βώκος, *ό.π.*, σ. 60.
[26] Βώκος, *ό.π.*, σ. 51.
[27] Βώκος, *ό.π.*, σ. 57, 58.
[28] Βώκος, *ό.π.*, σ. 47.
[29] Βώκος, *ό.π.*, σ. 46, 55.
[30] Βώκος, *ό.π.*, σ. 64.

σημειώνει.[31] Μια ακόμη βασική ιδεολογική όψη στο έργο είναι η αρχαιολατρία των Ελλήνων. Η υπόδουλη Ελλάδα στο δράμα εμφανίζεται ανάδοχος του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και πολιτισμική φωτοδότρα της Δύσης. Το ένδοξο χθες της χώρας υπόσχεται ένα μεγαλεπήβολο αύριο. Η διαχρονική επιβίωση του ελληνικού πνεύματος προδιαγράφει μια επερχόμενη εθνική αναγέννηση. Όπως διδάσκει στο ανήλικο παιδί της η Πριγκίπισσα Μουρούζη, που στήνει στο ανάκτορό της έναν γεωγραφικό χάρτη για να δείξει στον γόνο της το πλάτος της αλύτρωτης πατρίδας τους: «η Ελλάς δεν είνε δυνατόν ν' αποθάνη, διότι είνε το πνεύμα του κόσμου και το πνεύμα είνε αθάνατον»[32] για να συνεχίσει, με κάποια μελαγχολία για την επαχθή περίοδο της Τουρκοκρατίας: «Επί των ενδόξων ερειπίων έχουν ανεγερθή τζαμιά και σπανίως διαβαίνει αυτών ξένος γνώριμος του αρχαίου ελληνικού κόσμου δια να προσευχηθή προς τους αρχαίους θεούς».[33] Όπως γίνεται κατανοητό, από το τρίσημο σχήμα του Παπαρρηγόπουλου για την ιστορική συνέχεια του έθνους (Αρχαιότητα, Βυζάντιο, Νεότερα χρόνια), ο Βώκος (που είχε ζήσει από το δημοσιογραφικό πόστο το κλίμα της αρχαιολατρίας που αναδύθηκε στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896) επιλέγει να ρίξει το βάρος στην πρώτη περίοδο, τον χρυσό αιώνα του Περικλή και των μεγάλων τραγωδών. Ο Βώκος, όμως, δεν σταματά εδώ. Η σκιά του Φαλμεράυερ, τις αιτιάσεις του οποίου για τη νόθευση της φυλής των Ρωμιών θέλησε να ανατρέψει ο εγχώριος ιστορισμός από τα μέσα του 19ου αιώνα, είναι ακόμη βαριά στη νεοελληνική ταυτότητα.[34] Όπως σημειώνει η πριγκίπισσα: «Κανείς δεν θέλει ν' αναγνωρίση απογόνους εις την ένδοξον φυλήν μας, η οποία όμως ζη».[35]

Η χαρακτηριστικότερη στιγμή της σύνδεσης με το παρελθόν, ωστόσο, είναι η τελευταία σκηνή του έργου, η οποία λαμβάνει χώρα, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «επί της Ακροπόλεως», ενώ ορατός στη σκηνογραφία είναι «ο ναός της Απτέρου Νίκης και ο Παρθενών».[36] Σε έναν εκτεταμένο μονόλογο στην αρχή της σκηνής, ο οποίος φέρει τα μακρινά ίχνη του Αισθητισμού, η Πριγκίπισσα Μουρούζη κάθεται «επί τεθραυσμένου κιονοκράνου» και υμνεί «την αυγήν της ελευθερίας» και την αέναη πνευματική λάμψη του ελληνισμού.[37] Απευθυνόμενη στην πατρίδα της δηλώνει πως «τα ένδοξά σου ερείπια ανώτερα του χρόνου και των καταστροφών συναρμολογούν εις τον γαλανόν αιθέρα την άυλον οπτασίαν της ζωής».[38] Μερικές δεκαετίες πριν από τη δράση της γενιάς του '30, που θα αισθητικοποιήσει την υπεροχή της Ελλάδας έξω από την Ιστορία, ο Γεράσιμος Βώκος προβάλλει την ιδεολογικοποίηση της αρχαίας κληρονομιάς των προγόνων με άχρονους υπεριστορικούς όρους.[39] Υποστηρίζει την πολιτισμική διαχρονία της Ελλάδας. Η Μαντώ με τη σειρά της, «πλανωμένη επί των ερειπίων της Ακροπόλεως», διακηρύσσει ομοίως τη διηνεκή δυναμική της πατρίδας της και δηλώνει πως με την Επανάσταση: «Τα έπη του Ομήρου [...] επανήλθον εις την πραγματικότητα».[40] Οι ήρωες της Επανάστασης έχουν το ανάστημα των ιστορικών μορφών της κλασικής Αθή-

[31] Βώκος, *ό.π.*

[32] Βώκος, *ό.π.*, σ. 52.

[33] Βώκος, *ό.π.*

[34] Για τον εγχώριο ιστορισμό βλ. Γιώργος Βελουδής, *Ο Jakob Philipp Fallmerayer και η γένεση του ελληνικού ιστορισμού*, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων, Αθήνα 1982. Για την αντίκρουση των απόψεων του Φαλμεράυερ (που διατυπώθηκαν αρχικά το 1830) βλ. και Έλλη Σκοπετέα, *Φαλμεράυερ. Τεχνάσματα του αντίπαλου δέους*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

[35] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 52.

[36] Βώκος, *ό.π.*, σ. 63.

[37] Βώκος, *ό.π.*, σ. 63, 64. Ο Βώκος μάλιστα θα δημοσιεύσει το συγκεκριμένο απόσπασμα από το έργο του στον περιοδικό Τύπο το 1906, βλ. Γεράσιμος Βώκος, «Το "Εικοσιένα"», *Η Νέα Ζωή* 23 (1906), σ. 416. Για το αποτύπωμα του Αισθητισμού στον σχετικό μονόλογο βλ. και Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα*, σ. 412.

[38] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 64.

[39] Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 149-153.

[40] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 64, 65.

νας: «ως ο Επαμεινώνδας και ο Λεωνίδας, ο Μιλτιάδης και ο Κίμων, νεώτεροι Έλληνες τα παλαιά επανέφεραν τρόπαια».[41] Η μνεία και μόνο του ονόματος ενός Κολοκοτρώνη κι ενός Καραϊσκάκη, ενός Τζαβέλλα κι ενός Μπότσαρη, αρκεί για να επαναφέρει «οπτασίας άθλων».[42] Η Ελλάδα σαν άχρονο φάσμα, σαν άυλη ιδέα, νικά τα δεσμά όχι μόνο των κατακτητών, αλλά και της ύλης και του χρόνου. Η νεοελληνική εθνική ταυτότητα ριζώνει έτσι σε μια υπεριστορική βάση, παράλληλα με τον χερντεριανό εθνικισμό του 19ου αιώνα. Δύο γυναίκες στο τέλος του έργου «γονυπετούν ως εις προσευχήν» όχι μπροστά σε κάποια ορθόδοξη εκκλησία, αλλά «προ του Ναού της Απτέρου Νίκης», για να αναγγείλουν «το θαύμα εις τους αιώνας οι οποίοι παρήλθον».[43]

Φεμινισμός και αστικοποίηση

Η Μαντώ, η μνηστευμένη νεαρή από την Πόλη που διψά για το σφυροκόπημα του πολέμου, αποτελεί έναν αξιοπρόσεκτο χαρακτήρα. Ο Βώκος αξιοποιεί την παρουσία της για να θίξει τη νέα θέση της γυναίκας, που αναδύεται ενισχυμένη στην αστική Αθήνα στις αρχές του 20ού αιώνα. Μόνο που ο γυναικείος ατομικισμός στο *Εικοσιένα* δεν οδηγείται σε φεμινιστικές διεκδικήσεις, όπως θα γίνει στο κατοπινό αστικό δράμα του Βώκου *Υπεράνω του κόσμου τούτου*, αλλά σε πατριωτικές. Η αυτενέργεια της γυναίκας δεν διοχετεύεται στη χειραφέτησή της, όπως στην ιψενική Νόρα, και σε εγχώρια αστικά δράματα από τον *Τρίτο* (1895) του Ξενόπουλου μέχρι το *Ξημερώνει* (1907) του Καζαντζάκη, αλλά στρέφεται στο εθνικό καθήκον. Η Μαντώ, «κόρη ωραία και ευγενεστάτη», δίνει το παράδειγμα για τον τρόπο που πρέπει να σταθούν οι «ελληνίδες κόραι», έναν χρόνο πριν παιχτεί η φεμινιστικών αποχρώσεων *Νέα γυναίκα* της Παρρέν και εμφανιστεί η επιθεωρησιακή «Νέα γυναίκα» της Κοτοπούλη.[44] Ειδικότερα, «το επίσημον, το θείον καθήκον μιας Αντιγόνης» κρατά αρχικά τη Μαντώ κοντά στους γονείς της· μετά τον χαμό τους όμως από το σπαθί των γενίτσαρων είναι ελεύθερη να ακολουθήσει τους άνδρες μαχητές.[45] «[...] είμαι Ελληνίς και [...] πηγαίνω να πολεμήσω δια την αναγέννησιν της προτητερινής μας πατρίδος», δηλώνει με περηφάνια.[46] Αν και δέχεται με κάποιον δισταγμό πως οι διεκδικήσεις της εκτός οικογενειακής εστίας είναι «αδυναμία, εγωισμός μάλλον», καταλήγει πως επιθυμεί να μάχεται «ως οι άνδρες».[47] Σε ανάλογη τοποθέτηση οι συμπατριώτες της επιβεβαιώνουν πως «αι γυναίκες πρέπει να πολεμήσουν ως άνδρες».[48] Όταν ένας Ιερολοχίτης αναρωτιέται έκπληκτος στο Δραγατσάνι: «Είναι εδώ ακόμη αυτό το κορίτσι;», εκείνη απαντά με τόλμη: «Και εδώ και παντού. Και στην αγάπη και την ησυχία του σπιτιού και στην ταραχή και την αγριότητα του πολέμου».[49] Παρά τις νέες ελευθερίες τους, οι γυναίκες καλό θα ήταν να σταθούν, μοιάζει να υπονοεί ο Βώκος, ως πυλώνες της εθνικής και οικογενειακής προόδου στον δρόμο του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού. Στην ηρωική εποποιΐα του Βώκου υπεισέρχονται επίσης αχνοί απόηχοι του αστικού δράματος, διαχωρίζοντάς την από τα ιστορικά δράματα του 19ου

[41] Βώκος, *ό.π.*, σ. 65.
[42] Βώκος, *ό.π.*
[43] Βώκος, *ό.π.*
[44] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 53. Για τις φεμινιστικές τάσεις στην Ελλάδα από τον 19ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού βλ. Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα 1996. Ειδικά για το θέατρο βλ. Κυριακή Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 51-97. Για την «Νέα γυναίκα» στην Ευρώπη βλ. E. J. Hobsbawm, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914* (μετ. Κωστούλα Σκλαβενίτη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2000, σ. 298-338.
[45] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 53.
[46] Βώκος, *ό.π.*, σ. 62.
[47] Βώκος, *ό.π.*, σ. 55.
[48] Βώκος, *ό.π.*, σ. 58.
[49] Βώκος, *ό.π.*, σ. 62.

αιώνα.[50] Το αστικό δράμα, όπως είναι γνωστό, είχε εμφανιστεί στη νεοελληνική δραματουργία στη διάρκεια της δεκαετίας του 1890, με καινοτόμους εισηγητές τον Καμπύση και τον Ξενόπουλο, και συνέχισε να παράγεται τις επόμενες δεκαετίες από στενούς φίλους του Βώκου, όπως ο Παύλος Νιρβάνας. Οι πολυτελείς σάλες στα σπίτια των εμπόρων της Κωνσταντινούπολης και οι ευρύχωρες αίθουσες στα ανάκτορα των προυχόντων διαθέτουν στο έργο του Βώκου τον ευρωπαϊκό αέρα του αστικού σαλονιού. Οι καλοντυμένες μητέρες διαπαιδαγωγούν τα υπάκουα παιδιά, ενώ οι άνδρες εργάζονται στα γραφεία τους και οι υπηρέτες μπαίνουν διακριτικά στον χώρο για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των κυρίων τους. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί μια ακόμη παράμετρος του *Εικοσιένα*, που φανερώνει το αποτύπωμα της κοινωνικής πραγματικότητας στις αρχές του 20ού αιώνα. Μια χρονιά πριν από τη δημοσίευση του *Κοινωνικού μας ζητήματος* του Γεώργιου Σκληρού το 1907, ο Βώκος, που δήλωνε επιφυλακτικά θετικός απέναντι στα μηνύματα του Μαρξ, σε άρθρα του όπως το «Ο σύγχρονος πολιτισμός και η αναρχία» το 1900, θα ενσωματώσει στο ιστορικό του δράμα απόηχους της σοσιαλιστικής σκέψης.[51] «Τι μας ωφελούν τα πλούτη, τι μας ωφελεί η άνεσις, οι τίτλοι, τα αξιώματα όταν [...] η ζωή μας, η τιμή μας δεν υπάρχουν πλέον;» θα διερωτηθεί ένας από τους χαρακτήρες του, κρατώντας τη σημαία της φιλοπατρίας πάνω από τον υλικό πλουτισμό.[52] Ανάλογες νότες θα προστεθούν και σε άλλα σημεία της δραματουργίας του Βώκου, όπως στο πατριωτικό του δράμα *Μεγάλη Ιδέα*, εκεί που κάποιος χαρακτήρας θα δηλώσει μελαγχολικά για τη νέα τάξη πραγμάτων που ανατέλλει: «Τώρα ο κόσμος δεν φιλοδοξεί της δάφναις των δικαίων αγώνων, τώρα λογαριάζει το εμπορικόν συμφέρον».[53] Παρά την προτροπή του για συστράτευση ανδρών και γυναικών στον ιερό αγώνα της Μεγάλης Ιδέας στο *Εικοσιένα*, ο Βώκος δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει την ταξική διάσταση που αποκτά αυξανόμενη βαρύτητα στα πρόθυρα του βενιζελικού αστικού εκσυγχρονισμού. Ο Ξενόπουλος θα σταθεί θετικός απέναντι στο έργο του Βώκου, παρά την εμπορική του αποτυχία, και θα ξεχωρίσει την αισθητική λεπτότητα και την πατριωτική εγκράτεια που διακρίνει *Το Εικοσιένα* σε σχέση με ανάλογα δράματα της εποχής. Θα σημειώσει: «Το "21" είνε ολόκληρος η εθνική τραγωδία συνεπτυγμένη εις εν φανταστικόν επεισόδιον».[54] Από την άλλη, ο Λάζαρος Χορν, αδερφός του Παντελή, που υπέγραφε άρθρα θεατρικής κριτικής στον δημοτικιστικό *Νουμά* με το ψευδώνυμο Λ. Σιγανός, θα πάρει αποστάσεις από τη θεατρική κατάθεση του Βώκου. Η επιθυμία του συγγραφέα, όπως και τόσων άλλων, «να θίξουν την ευαίσθητον χορδήν του πατριωτισμού» θα τον βρει αντίθετο και θα απαξιώσει το, κατά τη γνώμη του, «δημοκοπικό [...] σκηνολόγι».[55]

Ο Βώκος θιασάρχης

Κλείνοντας, αξίζει να θίξουμε μια άγνωστη όψη της σύνδεσης του Βώκου με το θέατρο, που δεν είναι άλλη από την παροδική ιδιότητα του θιασάρχη αλλά και εκείνη του επιμελητή της σκηνικής παρουσίασης. Καθώς ο όρος «σκηνοθεσία» έμπαινε σταδιακά στο λεξιλόγιο των θεατρόφιλων κριτικών της χώρας μετά την ίδρυση της Νέας Σκηνής και του Βασιλικού Θεάτρου, κι ενώ οι θιασάρχες και οι θεατρικοί επιχειρηματίες αυξάνονταν για να υποστηρίξουν το εμπόρευμα των βεντετών της εποχής, ο Βώκος αποφάσισε να κάνει κάποια ανάλογα βήματα.[56] Σε αντίθεση με τον Παλαμά, που

[50] Για την αχνή ώσμωση ιστορικού και αστικού δράματος την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα βλ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα*, σ. 178-180.

[51] Γ. Βώκος «Ο σύγχρονος πολιτισμός και η αναρχία», *Το Περιοδικόν μας* 11 (1900), σ. 1-7. Για την ανάδυση της σοσιαλιστικής προβληματικής στον κύκλο του *Νουμά* με αφορμή το βιβλίο του Σκληρού βλ. Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Ερμής, Αθήνα 1976.

[52] Βώκος, *Θέατρον*, σ. 45.

[53] Βώκος, *ό.π.*, σ. 80.

[54] Ξενόπουλος, «Θέατρον. Πολυθέαμα», σ. 262.

[55] Λ. Σιγανός, «Θεατρικά. Νέα έργα», *Ο Νουμάς* 205 (1906), σ. 9-10. Ο Λάζαρος Χορν θα στραφεί ευθέως κατά της θετικής κρίσης του Ξενόπουλου σε επόμενο άρθρο του, βλ. Λ. Σιγανός, «Η "Κατοχή" και το "21" (Απάντηση στον κ. Γρ. Ξενόπουλο)», *Ο Νουμάς* 213 (1906), σ. 3-4.

[56] Για τις πρώτες εγχώριες χρήσεις του όρου «σκηνοθέτης» βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη*

υποστήριζε τη συγγραφή «για το δράμα, όχι για το θέατρο» το 1907, ο Βώκος έμοιαζε να συνδέεται για τα καλά με τον χώρο της σκηνής.[57] Ειδικότερα, μετά την εισπρακτική επιτυχία της *Κατοχής* το 1905, το 1906 ο Βώκος θα συσπειρώσει άπειρους αλλά και παλαίμαχους ηθοποιούς, όπως ο Ευτύχιος Βονασέρας και ο Νικόλαος Λεκατσάς.[58] Ο θίασος στεγάστηκε στο «Πολυθέαμα», στον κήπο του Ωδείου Λότνερ, και ανέβασε, πέρα από το *Εικοσιένα*, μια σειρά από νεοελληνικά έργα, όπως ένα μονόπρακτο του Άγγελου Τανάγρα και κάποια κωμωδία του Μπάμπη Άννινου.[59] Στη διάρκεια των προβών για το *Εικοσιένα*, ο Βώκος φρόντισε να «επιστατεί αυτοπροσώπως εις την ετοιμασίαν του σκηνογραφικού μέρους», επιδιώκοντας μάλιστα κάποια ιστορική πιστότητα μελετώντας «εικόνας της εποχής».[60] Παράλληλα, στο πλαίσιο της εγχώριας παράδοσης του συγγραφέα-δασκάλου των ηθοποιών του 19ου αιώνα, παρά εκείνης του ρηξικέλευθου σκηνοθέτη της Εσπερίας που αναδύθηκε από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, φρόντισε να «διδάσκει τους ηθοποιούς» και να επιμελείται των διαστάσεων της μικρής σκηνής του ερασιτεχνικού του θιάσου.[61] Ο Βώκος, που δεν αποκλείεται καθόλου να διέθετε οικονομικό κίνητρο για την αυτονόμησή του από τους θιάσους της εποχής (στους οποίους θα επιστρέψει μετά την αποτυχημένη καλλιτεχνική του εξόρμηση), δέχτηκε την αυστηρή κριτική του Ξενόπουλου για την παράτολμη πρωτοβουλία του. «Δυστυχώς, *κανέν από τα προτερήματα του έργου* δεν έδειξεν η παράστασις. Και θέατρον, και ηθοποιοί, και σκηνογραφίαι, ήσαν ολωσδιόλου ακατάλληλα δια να ζωντανέψουν προ των θεατών το μέγα δράμα», θα παρατηρήσει.[62] Ενώ, το 1907, βλέποντας την κωμωδία *Ναστραδίν Χόντζας*, ο Ξενόπουλος σημείωνε χαρακτηριστικά πως «η υπόκρισις» του θιάσου ήταν «αρκετά καλή» και «η σκηνοθεσία καλλίστη».[63] Δυο δεκαετίες μετά, το 1927, ο κάτοικος Παρισιού Γεράσιμος Βώκος θα δημοσιεύσει το κύκνειο άσμα του, τη γαλλόφωνη συλλογή δοκιμίων με τίτλο *Ελληνικά σκίτσα*.[64] Στο θεωρητικό αυτό έργο, ο παλαίμαχος δημοσιογράφος ιχνογραφεί την αίγλη του αρχαιοελληνικού πολιτισμού την εποχή του Χρυσού Αιώνα του Περικλή, με τον ίδιο περίπου τρόπο που η Πριγκίπισσα Μουρούζη εξυμνούσε την πολιτισμική κορύφωση του Παρθενώνα δυο δεκαετίες πριν στο *Εικοσιένα*. Στα χρόνια αυτά του Μεσοπολέμου, καθώς η απειλή του φασισμού ξεδίπλωνε τη σκιά της πάνω από την Ευρώπη, ο Βώκος έστρεφε και πάλι το βλέμμα του στην αρχαιότητα. Ο πολυσχιδής διανοούμενος πάσχιζε να διώξει τα σύννεφα του ολοκληρωτισμού που μαζεύονταν στον ορίζοντα της Ιστορίας, με όπλο τη δημοκρατική ακμή της αρχαίας Ελλάδας.

στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 67-78.

[57] Για το άρθρο του Παλαμά βλ. Κωστής Παλαμάς, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», *Ο Νουμάς* 271 (1907), σ. 1-2. Σχετικά βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 123-128.

[58] Για την τελευταία περίοδο δράσης του Λεκατσά (το διάστημα 1897-1913) βλ. Αντρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 124-138.

[59] Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θέατρον. Η θερινή περίοδος. – Το σχίσμα της "Νέας Σκηνής". – Ο κ. Σαγιώρ εκεί που του αξίζει. – Μια θεατρική κρίσις. – Ο Μαρκήσιος Πριολά. – Η αφύπνισις. – Το ξυνό φρούτο. – Η αποχώρησις. – Το "Πολυθέαμα" του κ. Βώκου», *Παναθήναια* 137-138 (1906), σ. 170-171. Επίσης βλ. τη σχετική μαρτυρία του Τανάγρα στο: Άγγελος Τανάγρας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Φωτεινή Παλληκάρη (επιμ.), [χ.ε.], Αθήνα 2016, σ. 149.

[60] [χ.σ.], «Η απαγόρευσις της παραστάσεως της "Κατοχής". Συνέντευξις με τον συγγραφέα. Ουδέν το επιλήψιμον. Η γενική δοκιμή», εφημ. *Εστία*, 2 Ιουλίου 1905. Σημειώνεται πως το κείμενο της *Κατοχής* τέθηκε σε έλεγχο λογοκρισίας για το πιθανώς «επιλήψιμον» περιεχόμενό του πριν πραγματοποιηθεί η παράσταση, βλ. [χ.σ.], «Η απαγόρευσις...».

[61] [χ.σ.], «Η απαγόρευσις...». Για την παράδοση του συγγραφέα-δασκάλου ηθοποιών βλ. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη*, σ. 34-41. Για την ανάδυση του σκηνοθέτη στην Ευρώπη βλ. Edward Braun, *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London 1982, σ. 11-58.

[62] Ξενόπουλος, «Θέατρον. Πολυθέαμα», σ. 262. Υπογράμμιση του Ξενόπουλου.

[63] Ξενόπουλος, *ό.π.*

[64] Gérassimos Vocos, *Esquisses grecques*, Librairie Orientale et Américaine, Maisonneuve Frères, Paris 1927.

Γαλλική Θεατρική Σκηνή, Ελληνική Επανάσταση και Φιλελληνισμός: *Parga ou le Brûlot*, μελόδραμα του Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche

Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου
comv@otenet.gr

Abstract

The object of the present work is the relatively unknown melodrama *Parga or the Fire ship (Parga ou le Brûlot)*, written by the French dramatist Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche and performed in Paris in 1827. In this context, we will try to analyze and interpret its historically thematic interconnection with the Greek Revolution. On a first level, we will attempt to approach the play's historical and cultural context, which we will try to connect with the movement of French philhellenism. Approaching the thematic, structural, aesthetic, and ideological identity of the play, we will then attempt to evaluate the issue of the particular historical anachronism of this theatrical piece, which emerges as a consequence of the institutional condition of Censorship in France. At the same time, we will focus on the analysis of the play's genre identity, that of melodrama, and how it seems to shape its thematic and aesthetic parameters. Our study will be completed with the highlighting of its stage productions' reception and an overall evaluation of Carmouche's play *Parga ou le Brûlot*.

Το θεατρικό έργο *Πάργα ή το Πυρπολικό*,[1,2] μελόδραμα σε τρεις πράξεις, γράφτηκε στο Παρίσι το 1827, εποχή της Παλινόρθωσης,[3] από τον Γάλλο δραματουργό, στιχουργό και τραγουδοποιό Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche.[4] Στη συγγραφή του έργου, ο δημιουργός συνεπικουρήθηκε από τον επίσης δραματουργό και στιχουργό Alphonse Poujol.[5] Το θεατρικό παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 15 Δεκεμβρίου 1827 στο Théâtre de la Porte-Saint-Martin στο Παρίσι, «ναό των μελοδραμάτων»,[6] σε μουσική του συνθέτη Alex Piccini.[7] Το έργο εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τον εκδοτικό οίκο Quoy.

Βασική θεματική του έργου αποτελεί η άλωση της πόλης της Ηπείρου Πάργας προς τα τέλη του 17ου αιώνα από τους Τούρκους. Συγκεκριμένα, η δράση του θεατρικού τοποθετείται στην Πάρ-

[1] Όλοι οι τίτλοι των έργων και τα αποσπάσματα στη γαλλική γλώσσα έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τη γράφουσα, εκτός από τα έργα αυτά τα οποία έχουν ήδη μεταφραστεί και εκδοθεί στην ελληνική γλώσσα.

[2] Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, éd. Quoy, Paris 1827. Βλ. συμπληρωματικά στοιχεία για το έργο και τις παραστάσεις του στη Βάση Δεδομένων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας BnF Data, «Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, *Parga ou le Brûlot*», https://data.bnf.fr/fr/see_all_related_documents/39496718/page1 [24/9/2021] και https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400113m.item [24/9/2021], καθώς και στη Βάση Δεδομένων Les Archives du Spectacle *Parga ou le Brûlot*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=118096 [27/9/2021].

[3] Το ιστορικό πλαίσιο της Δεύτερης Παλινόρθωσης (Seconde Restauration) αφορά το πολίτευμα της συνταγματικής μοναρχίας, καθώς και την πολιτική και κυβερνητική συνθήκη που επικρατεί στη Γαλλία μεταξύ 1815 και 1830. Βλ. σχετικά με τη Δεύτερη Παλινόρθωση Francis Démier, *La France sous la Restauration (1814 - 1830)*, éd. Gallimard, Paris 2012· Emmanuel de Waresquiel, *C'est la Révolution qui continue! La Restauration, 1814-1830*, éd. Taillandier, Paris 2015· Benoît Yvert, *Histoire de la Restauration (1814-1830): naissance de la France moderne*, éd. Perrin, Paris 1996.

[4] Ο Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche ή Pierre Carmouche, τον οποίο ορισμένες φορές βρίσκουμε –για λόγους που δεν κατέστη εφικτό να εντοπίσουμε– και ως Pierre-François-Adolphe Carmouche, ήταν Γάλλος τραγουδοποιός, δραματουργός και ποιητής. Γεννήθηκε το 1797 και πέθανε το 1868. Έγραψε περισσότερα από διακόσια πενήντα θεατρικά έργα, κυρίως μελοδράματα, κωμωδίες, vaudevilles και κωμικές όπερες. Αναφέρουμε μεταξύ των πιο αξιόλογων θεατρικών του έργων τη μονόπρακτη κωμωδία *Το Ατμόπλοιο* (*Le Bateau à vapeur*, 1816), την κωμωδία-vaudeville σε δύο πράξεις *Γαμήλιο ταξίδι* (*La Lune de miel*, 1826), την τρίπρακτη κωμωδία vaudeville *Το Επεισόδιο του 1812 ή Η Ρωσίδα κατάσκοπος* (*Épisode de 1812 ou L'espionne russe*, 1829) και τη μονόπρακτη κωμική όπερα *Δύο ώρες άδεια* (*La permission de deux heures* 1867). Βλ. σχετικά Pierre Larousse, «Pierre-François-Adolphe Carmouche», *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, IIIe Tome, Larousse et Boyer, Paris 1867, σ. 419· BnF Data, *Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche*, https://data.bnf.fr/fr/13092781/pierre-frederic-adolphe_carmouche/ [18/8/2021]· BnF Data *Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, Toutes ses œuvres*, https://data.bnf.fr/fr/see_all_activities/13092781/page1 [19/8/2021]· Βάση Δεδομένων Théâtre Documentation *Pierre Carmouche*, https://xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/carmouche-pierre [20/8/2021]· Paris Musées Collection, *Portrait de Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche (1797-1868) (auteur dramatique, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin)*, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-pierre-frederic-adolphe-carmouche-1797-1868-auteur-dramatique#infos-principales [25/8/2021]· Βάση Δεδομένων Léonore, *Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche*, https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/66778#spotlight [30/8/2021].

[5] Άγνωστη είναι η ημερομηνία γέννησης και θανάτου του Alphonse Poujol. Βλ. σχετικά Les Archives du Spectacle, *Alphonse Poujol*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=117025 [2/9/2021]· BnF Data, *Alphonse Poujol*, https://data.bnf.fr/fr/10654379/alphonse_andre_veran_poujol/ [3/9/2021]· Théâtre Documentation, *Alphonse Poujol*, http://xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/poujol-alphonse-andr%C3%A9-v%C3%A-9ran [2/9/2021].

[6] Florence Naugrette, «Le mélange des genres dans le théâtre romantique français: une dramaturgie du désordre historique», *Revue internationale de philosophie* 255 (2011), σ. 27-41, εδώ σ. 35.

[7] Ο Alexandre Piccinni γεννήθηκε ως Luigi Alessandro Piccinni το 1779 και πέθανε το 1850. Πιανίστας, συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας και μουσικός διευθυντής στη θεατρική σκηνή του Théâtre de la Porte-Saint-Martin, συνέθεσε τη μουσική για περισσότερα από διακόσια θεατρικά έργα και μπαλέτα. Βλ. σχετικά BnF Data, *Alexandre Piccini*, https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43202105q [2/9/2021].

για το 1671, όπως ξεκάθαρα διευκρινίζει και ο Carmouche στις σκηνικές οδηγίες του κειμένου του έργου,[8] κατά τη διάρκεια των Βενετοτουρκικών πολέμων.[9] Ούσα υπό βενετική κατοχή αλλά και προστασία, η Πάργα διοικείται από τον Έλληνα άρχοντα Céphalli. Η κόρη του Délia είναι ερωτευμένη με τον Dorville, Γάλλο αξιωματικό. Αυτούς τους πρωταγωνιστές πλαισιώνουν ο Thelsitor, Παργινός προύχοντας, ερωτευμένος με την Délia και ανταγωνιστής του Dorville, ο Kersès, Παργινός καπετάνιος, ο Beltoni, Έλληνας στρατιωτικός, η Thélie, φίλη της Délia με την οποία είναι ερωτευμένος ο Kersès, ο Kilomètre, μεσίτης και τοκογλύφος από την Τεργέστη που ζει στην Πάργα και προσεγγίζει τόσο την ελληνική όσο και την τουρκική πλευρά, με στόχο την εξασφάλιση οικονομικού κέρδους, και ο Mohamed, πρεσβευτής του Σολιμάν Πασά, ο οποίος κάνει τα πάντα ώστε η πόλη να κατακτηθεί όσο το δυνατόν συντομότερα από τους Τούρκους. Στην πρώτη σκηνή του έργου μαθαίνουμε πως ο Céphalli έχει μεταβεί στην Κέρκυρα, ώστε να αποτρέψει τους Βενετούς προύχοντες να μεταβιβάσουν την Πάργα στους Οθωμανούς. Η αρχική χαρμόσυνη είδηση, ότι η πόλη θα παραμείνει υπό βενετική κυριαρχία, γρήγορα αντικαθίσταται από το κακό μαντάτο της επερχόμενης τουρκικής κατάκτησης. Σύσσωμος ο παργινός λαός αποφασίζει να αντισταθεί. Με κοινή επίθεση από ξηρά και θάλασσα, και κυρίως χάρη στον αιφνιδιασμό των Τούρκων στρατιωτών από τον Beltoni και την πυρπόληση του τουρκικού στόλου από τον Kersès, η πόλη πανηγυρίζει τη θριαμβευτική της νίκη και την απόμακρυνση κάθε ενδεχόμενου εχθρικής εισβολής. Όμως ο Thelsitor, τυφλωμένος από την χωρίς ανταπόκριση αγάπη του για την Délia, η οποία ετοιμάζεται να παντρευτεί τον αγαπημένο της, και εξαγριωμένος από τις τιμές με τις οποίες περιβάλλεται ο Dorville, που πολέμησε με γενναιότητα στο πλευρό των Ελλήνων, πείθεται από τον Mohamed να προδώσει την πατρίδα του και να καταστρέψει την πυριτιδαποθήκη της Πάργας. Η πόλη βρίσκεται πια στο έλεος των Τούρκων. Ο Céphalli αρνείται κατηγορηματικά την εξαγορά των παργινών περιουσιών από τον Τούρκο Πασά, με αντάλλαγμα την τουρκική κατοχή. Προκειμένου να μη σκλαβωθούν, οι κάτοικοι αποφασίζουν να κάνουν τη μεγάλη έξοδο προς την Κέρκυρα, καίγοντας ακόμα και τα οστά των προγόνων τους, για να μη γνωρίσουν ούτε εκείνα την τουρκική κατάκτηση. Οι Έλληνες μπαίνουν στα καράβια και αποχαιρετούν την Πάργα αφήνοντας πίσω τον Thelsitor, που έχει ήδη ομολογήσει την ανομία του. Η αυλαία του έργου κλείνει με τον μετανιωμένο Έλληνα προδότη να ανεβαίνει στο κάστρο, να κουνά την ελληνική σημαία και να πολεμά λυσσαλέα αλλά χωρίς αποτέλεσμα τους Τούρκους εισβολείς που καίνε την πόλη.

Το θεατρικό τού Carmouche υπηρετεί πιστά τις δομικές, θεματικές και υφολογικές επιταγές του θεατρικού είδους του γαλλικού μελοδράματος.[10] Το έργο δομείται σε τρεις πράξεις, ενώ η εναλλαγή των σκηνών, που στηρίζει την έντονη κινητικότητα των πρωταγωνιστών, είναι διαρκής, διατηρώντας έτσι αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού. Η μουσική σύνθεση, καθώς και ένα σύντομο χορευτικό ιντερμέδιο με τη μορφή στρατιωτικής γιορτής, παρεμβαίνει μεταξύ των πράξεων και παίρνει τα ηνία της θεατρικής αναπαράστασης, με στόχο να οξύνει περαιτέρω τη δραματική ατμόσφαιρα του έργου. Οι ήρωες χωρίζονται σε απόλυτα καλούς ή κακούς, χωρίς ενδιάμεσες αποχρώσεις που θα μπορούσαν να αμβλύνουν την κυρίαρχη ηθική επιλογή τους, ενώ η σκιαγράφηση των χαρακτήρων τους δεν είναι μόνο στερεοτυπική ως προς το καλό και το κακό, αλλά και σε συνάρτηση με το εθνικό φρόνημα και την αγάπη για την πατρίδα. Από τη μια πλευρά βρίσκουμε τους Céphalli, Beltoni, Kersès, Dorville, Délia και σύσσωμο τον παργινό λαό, και από την άλλη τον προδότη Thelsitor, τον Τούρκο Mohamed και τον τοκογλύφο Kilomètre.

Μάλιστα, ο Carmouche επιλέγει για τον σκοπό αυτόν και συμβολικά ονόματα για τους ήρωές του. Για παράδειγμα, αποκαλεί Céphalli τον ηγεμόνα της Πάργας, όνομα που αποτελεί γαλλοποιημένη μεταγραφή της ελληνικής λέξης «κεφαλή»· Dorville, σύνθετη και μεταφορική λέξη που

[8] Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, σ. 2.

[9] Marie-Louise Svane, «Tragedy or Melodrama? The Greek War of Independence in European Theatre», *Journal for the Study of Romanticisms* 08 (2019), σ. 93.

[10] Βλ. σχετικά Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris 2002, σ. 201-202· Florence Fix, *Le Mélodrame: la tentation des larmes*, éd. Klincksieck, Paris 2011· Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, PUF, Paris 1984.

αποτελείται από το «or», χρυσός, και «ville», πόλη, δηλαδή Χρυσός της Πόλης, για τον Γάλλο αξιωματικό που έχει συλλογικά υιοθετηθεί από την Πάργα[11] και που με το ήθος και τη γενναιότητά του αποτελεί πρότυπο ηρωισμού· Délia, ενδεχομένως από τη λέξη Délice, δηλαδή θέλγητρα και μάλιστα γυναικεία· Kersès για τον πυρπολητή, από τον Κέρση, μυθικό πρόσωπο του αρχαίου λαού των Λύδιων,[12] και Kilomètre, για να αποδώσει μετωνυμικά τον τοκογλύφο, καθώς η δουλειά του βασίζεται σε χρηματικές καταμετρήσεις, όπως ακριβώς και η λέξη «χιλιόμετρο», μονάδα μέτρησης του μήκους.

Αντίστοιχα, η δράση του έργου ακολουθεί τον θεματικό συμβατικό χαρακτήρα του μελοδράματος και την ιδιαιτερότητα τού χωροχρονικού του πλαισίου, καθώς βασίζεται σε άξονες ιστορικής και γεωγραφικής απομάκρυνσης από το θεατρικό παρόν, καλλιεργώντας έτσι μία εικόνα κοινωνικής θολότητας, που απομάκρυνε συνειδητά το λαϊκό κοινό από το αγωνιώδες παρόν των ταξικών ανισοτήτων και των ενδεχόμενων διεκδικήσεων και διαμαρτυριών.[13] Στο πλαίσιο αυτό, το έργο *Πάργα ή το Πυρπολικό* είναι μια ιστορία υπεράσπισης της πατρίδας, ανδραγαθημάτων, έρωτα, προδοσίας, θριάμβου της ακεραιότητας και τιμωρητικής κατάληξης του υπεύθυνου της εθνικής καταστροφής της πόλης, με τα συμβάντα να τοποθετούνται σε ένα αλλοεθνές παρελθόν, αυτό της Πάργας των τελών του 17ου αιώνα. Η πληθωρική και φανταχτερή σκηνική παραγωγή, που υπερκεράζει στοιχεία αναληθοφάνειας του έργου και συχνά αντικαθιστά τον δραματικό λόγο, συμβάλλει καθοριστικά στον εντυπωσιασμό των θεατών και στην πυροδότηση συναισθηματικής ταύτισης και ενσυναίσθησης με τον κατατρεγμένο λαό της πόλης της Ηπείρου.

Προφανής είναι εξάλλου η άντληση της θεματικής τού έργου από μία πτυχή της ελληνικής ιστορίας αλλά και, όπως θα εξηγήσουμε και ευθύς παρακάτω, η σύνδεσή της με το κίνημα του γαλλικού φιλελληνισμού και την προ εξαετίας έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης.

Ο γαλλικός φιλελληνισμός υπήρξε κίνημα με πολιτικές, δημοσιογραφικές, υλικές, εικαστικές και λογοτεχνικές εκφάνσεις, το οποίο αναδύεται στα τέλη του 18ου αιώνα.[14] Είχε ως στόχο αφενός την παροχή υλικοτεχνικής βοήθειας και έμψυχου υλικού στην επαναστατημένη και μαχόμενη Ελλάδα, και αφετέρου την ενημέρωση και ευαισθητοποίηση του γαλλικού πληθυσμού μέσα από δημοσιογραφικά έντυπα, λογοτεχνικά έργα, θεατρικές παραστάσεις και εικαστικές δημιουργίες. Αναφέρουμε ως χαρακτηριστικά παραδείγματα το ποίημα *Έλενα* του Alfred de Vigny,[15] τα ποιητικά έργα *Το τελευταίο άσμα του προσκυνήματος του Χάρολντ* και *Επίκληση για τους Έλληνες*

[11] Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, σ. 8.

[12] Βλ. σχετικά Annalisa Paradiso, «Les catalogues des inventions lydiennes», Vincent Azoulay – Florence Gherchanoc – Sophie Lalanne (επιμ.), *Le Banquet de Pauline Schmitt Pantel, Genre, mœurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*, éd. de la Sorbonne, Paris 2019, σ. 131-148· Georges Radet, *La Lydie et le monde grec au temps des Mermnades (687-546)*, éd. Ernest Torin, Paris 1892, σ. 73-74.

[13] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, σ. 202.

[14] Βλ. σχετικά Maria Tsoutsoura, «Philhellénisme et littérature grecque: réseaux politiques, échos romantiques, transferts éthiques», *Revue germanique internationale* 1-2 (2005), numéro spécial «Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle» σ. 155-168· Denys Barau, *La Cause des Grecs: Une histoire du mouvement philhellène (1821-1829)*, Honoré Champion, Paris 2009· Sophie Basch, *Le Mirage grec: La Grèce moderne devant l'opinion française (1846-1946)*, Hatier, Paris 1995· Antoine Roquette, *La France et l'indépendance de la Grèce*, éd. du Félin, Paris 2020· Frideriki Tabaki-Iona, *Poésie philhellénique et périodiques de la restauration*, éd. de la Société des archives helléniques, littéraires et historiques, Athènes 1993· Christina A. Oikonomopoulou «Francophonie, Révolution hellénique et Philhellénisme français: défis, subversions et créativité d'un triptyque au caractère international dynamique», *Renaissance Française*, 2021, https://larenaissancefrancaise.org/IMG/pdf/francophonie_revolution_hellenique_et_philhellenisme_francais_defis_subversions_et_creativite_d_un_triptyque_au_caractere_international_dynamique.pdf [12/10/2021]· Institut Français de Grèce, *1821, L'art du combat*, https://1821.ifg.gr/fr/chapitre-5/#article-4 [8/10/2021].

[15] Alfred de Vigny, *Héléna*, *Poème en trois chants*, éd. Pélicier Libraire, Paris 1822.

του Alphonse de Lamartine,[16] και το εμβληματικό έργο *Υπόμνημα περί της Ελλάδος* του René Chateaubriand,[17] θεμέλιο λίθο του γαλλικού φιλελληνισμού με τη μορφή επαναστατικής διακήρυξης, το οποίο εκδίδεται το 1825. Ας μην παραλείψουμε επίσης να αναφέρουμε τον μεγάλο Victor Hugo, ο οποίος, βαθιά συγκλονισμένος από την καταστροφή της Χίου, θα καταθέσει το 1828, στην ποιητική του συλλογή *Τα Ανατολίτικα*, ποιήματα εμπνευσμένα από τη μαχόμενη Ελλάδα, μεταξύ των οποίων και το εμβληματικό ποίημά του *Το Ελληνόπουλο*.[18] Από την άλλη πλευρά, δημοσιογράφοι δημοσιεύουν καθημερινά άρθρα για την πορεία του Αγώνα, μεταφέροντας στο γαλλικό αναγνωστικό κοινό τα νέα από τον γενναίο και μαρτυρικά μαχόμενο ελληνικό λαό. Ο ζωγράφος Eugène Delacroix θα εμπνευστεί πολλές φορές από την πολύπαθη επαναστατημένη Ελλάδα, δημιουργώντας εικαστικά αριστουργήματα.[19] Παράλληλα, συστήνονται σωματεία και οργανώσεις για παροχή υλικοτεχνικής βοήθειας στους Έλληνες εξεγερμένους και πολεμιστές.

Στον χώρο της φιλελληνικής γαλλικής δραματουργίας και της θεατρικής παραγωγής εντοπίζουμε αρκετά θεατρικά έργα με φιλελληνικό χαρακτήρα, τα οποία είτε παρασταίνονται και εκδίδονται ή μόνο εκδίδονται την εποχή αυτή, και ειδικότερα μεταξύ 1820 και 1830. Η αποκλειστικά αναγνωστική τους μορφή και η απουσία της θεατρικής παραγωγής τους οφείλεται στη Λογοκρισία (Censure),[20] κρατικό και γραφειοκρατικό μηχανισμό ο οποίος λειτουργούσε ήδη από την εποχή του παλαιού προεπαναστατικού Καθεστώτος, με πολλές όμως διακοπές κατά καιρούς. Αν και η Λογοκρισία είχε καταργηθεί με τον Νόμο περί Ελευθερίας των Θεάτρων το 1791, εισήχθη εκ νέου δύο χρόνια αργότερα, και θα τεθεί σε ισχύ έως και το 1830. Από εκεί και έπειτα θα καταργείται και θα επανέρχεται σε τακτά χρονικά διαστήματα έως το 1906, οπότε και θα καταργηθεί οριστικά.[21]

Στο πλαίσιο αυτό, η Λογοκρισία θα απαγορεύσει την παραγωγή φιλελληνικών θεατρικών έργων. Τα κριτήρια της απαγόρευσης αυτών των δημιουργιών συνδέονται με την επικοινωνία και τη διάδοση, μέσω του περιεχομένου τους, μίας απολύτως ετεροτροπικής και αρνητικής εικόνας για την Οθωμανική Αυτοκρατορία, που θα μπορούσε να αυξήσει την πιθανότητα διατάραξης των διακρατικών και διπλωματικών σχέσεων μεταξύ Γαλλίας και Υψηλής Πύλης.[22] Η εικόνα αυτή αναδύεται είτε μέσα από τη δραματοποίηση στιγμιότυπων που αναδεικνύουν τη συχνά αμείλικτη και απάνθρωπη στρατιωτική τακτική των Τούρκων, είτε από τη χρήση ενός κακόσημου και σκληρού λεξιλογίου, που χαρακτηρίζει τους ήρωες που προέρχονται από το στρατόπεδο των Οθωμανών.

Στο πλαίσιο αυτό, η θεατρική παραγωγή δύο έργων που πραγματεύονταν ένα θέμα εμπνευσμένο από τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, αυτό του αγώνα των Σουλιωτών εναντίον των Οθωμανών κατακτητών, και πιο συγκεκριμένα το τραγικό περιστατικό του Ζαλόγγου το 1803 και την τελευταία άνιση μάχη τους στην Ιερά Μονή Σέλτσου το 1804, κατά την οποία οι Έλληνες αγωνιστές

---

[16] Alphonse de Lamartine, «Le Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold» και «Invocation pour les Grecs», *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris 1973.

[17] René Chateaubriand, *Note sur la Grèce*, Le Normand Père Libraire, Paris 1825.

[18] Victor Hugo, «L'Enfant», *Les Orientales*, éd. J. Hetzel et Quantin, Paris 1829.

[19] Βλ. ενδεικτικά Eugène Delacroix: *Σκηνές από τη σφαγή στη Χίο* (*Scènes des massacres de Scio*, 1824), Μουσείο του Λούβρου· *Η Ελλάς στα ερείπια του Μεσολογγίου* (*La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826), Μουσείο Καλών Τεχνών του Bordeaux· *Η Μάχη του Γκιαούρη και του Χασάν* (*Combat de Giaour et Hassan*, 1826), Ινστιτούτο Τέχνης Σικάγου.

[20] Βλ. σχετικά με τη Λογοκρισία στη Γαλλία την εποχή αυτή και ειδικότερα στο θέατρο, Jean-Claude Yon, «La censure dramatique en France au XIXe siècle: fonctionnement et stratégies d'auteur», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 62 (2010), σ. 361-376· Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)*, Archives nationales (France), Pierrefitte-sur-Seine 1982.

[21] Jean-Claude Yon, «La censure dramatique en France au XIXe siècle: fonctionnement et stratégies d'auteur», σ. 366-367.

[22] Svane, «Tragedy or Melodrama? The Greek War of Independence in European Theatre», σ. 82.

προτίμησαν να πέσουν στον γκρεμό δίπλα στο Μοναστήρι,[23] μπλοκαρίστηκε από τη Λογοκρισία.[24] Πρόκειται για το έργο *Οι Μάρτυρες του Σουλίου ή Σύγχρονη Ήπειρος* (*Les Martyrs de Souli, ou l'Épire Moderne*), τραγωδία σε πέντε πράξεις που γράφτηκε το 1825 από τον Népomucène-Louis Lemercier,[25] ο οποίος εμπνεύστηκε τη θεατρική του αυτή δημιουργία από το έργο του François Pouqueville *Ταξίδι στον Μοριά, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αλβανία και σε άλλα μέρη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας* (*Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie, et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman*).[26,27] Το θεατρικό αυτό ποτέ δεν παραστάθηκε, εκδόθηκε μόνο την ίδια χρονιά από παρισινό εκδοτικό οίκο. Αντίστοιχα, η παράσταση στο Théâtre de l'Odéon της τραγωδίας σε τρεις πράξεις *Ειρήνη ή η Ηρωίδα του Σουλίου* (*Irène ou l'Héroïne de Souli)* του Auguste Fabre, που γράφτηκε το 1825,[28] ακυρώθηκε καθώς απαγορεύτηκε από τη Λογοκρισία,[29] ενώ πραγματοποιήθηκε ως θέατρο-αναλόγιο στο Athénée des arts de Paris, φιλολογικό και καλλιτεχνικό σαλόνι του Παρισιού.[30] Παραστάθηκε όμως τελικά, πέντε χρόνια αργότερα, στη θεατρική σκηνή Cirque-Olympique.[31]

Εντοπίζουμε όμως και φιλελληνικά έργα τα οποία παραστάθηκαν αφού εγκρίθηκαν από τη Λογοκρισία. Πρόκειται για το *Πανόραμα των Αθηνών* (*Le Panorama d'Athènes*) του Édouard-Joseph-Ennemond Mazères,[32] vaudeville που παραστάθηκε το 1821 στο Théâtre de la rue de Chartres σε παραγωγή του Théâre du Vaudeville,[33] τη μονόπρακτη κωμωδία, επίσης του 1821, που ανέβηκε στο Théâtre de Variétés[34] με τίτλο *Η Αθήνα στο Παρίσι ή ο Νέος Ανάχαρσις* (*Athènes à Paris, ou le Nouvel Anacharsis*) των Thomas Sauvage, Michel-Nicolas Balisson de Rougemont και Gabriel de Lurieu, το μελόδραμα σε δύο πράξεις *Ειρήνη ή η κατάκτηση της Νεάπολης* (*Irène ou la Prise de Napoli*)[35] των Saint-Hilaire, Antony Béraud και Léopold Chandezon, το οποίο έκανε πρεμιέρα στις 5 Δεκεμβρίου 1827 στο Cirque-Olympique,[36] το ηρωικό δράμα σε τρεις πράξεις του Georges Ozaneaux με θέμα την τραγική πολιορκία της επαναστατημένης πόλης, με τίτλο *Η τελευταία μέρα*

---

[23] Βλ. σχετικά Βάσω Ψιμούλη, *Σούλι και Σουλιώτες. Ιστορία και Πολιτική*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2006.

[24] Angeliki Giannouli, «La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)», Platon Mavromoustakos – Sophia Felopoulou (επιμ.), *Actes du Colloque· Relations France-Grèce: le théâtre des années 1960 à nos jours*, Département d'Ètudes théâtrales, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes, Athènes 2017, σ. 117.

[25] Népomucène Lemercier, *Les Martyrs de Souli, ou l'Épire moderne*, Urbain Canel, Paris 1825.

[26] François Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie, et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman*, éd. Gabon, Paris 1805.

[27] Βλ. σχετικά με τη διακειμενική μεταγραφή του συγκεκριμένου έργου τού François Pouqueville από τον Népomucène-Louis Lemercier, Barbara T. Cooper, «Un langage qui sied mal à la tragédie? Le parler "créole » de Christol dans *Les Martyrs de Souli* de Népomucène Lemercier», *Romantisme* 178 (2017), σ. 111-121.

[28] Auguste Fabre, «Irène», J. Sabbatier (επιμ.), *Œuvres choisies d'Auguste Fabre, Tome I, Poésies, Théâtre*, éd. Paulin, Paris 1848, σ. 405-477.

[29] Fabre, *ό.π.*, σ. 407.

[30] Βλ. σχετικά με το Athénée des arts de Paris Comité des travaux historiques et scientifiques Institut rattaché à l'École nationale des chartes, *Athénée des arts*, CTHS - Athénée des arts, sciences, belles-lettres et industrie de Paris -PARIS https://cths.fr/an/societe.php?id=100413 [16/10/2021].

[31] Les Archives du Spectacle, *Irène ou la Prise de Napoli*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=27285 [12/10/2021].

[32] Édouard-Joseph-Ennemond Mazères, *Le Panorama d'Athènes*, éd. Mme Huet, Paris 1822.

[33] Les Archives du Spectacle, *Le Panorama d'Athènes*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=117486 [8/10/2021]. Βλ. επίσης Angeliki Giannouli, «La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)», σ. 115.

[34] Giannouli, *ό.π.*, σ. 126.

[35] Saint-Hilaire et Antony, *Irène ou la Prise de Napoli*, éd. Barba, Paris 1828.

[36] Les Archives du Spectacle, *Irène ou la Prise de Napoli*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=27285 [12/10/2021].

του Μεσολογγίου (Le dernier jour de Missolonghi),[37] που παραστάθηκε το 1828 στο Théâtre de l'Odéon[38] και το *Γιούλης ή οι Σουλιώτες (Youli ou les Souliotes)*,[39,40] μελόδραμα σε τρεις πράξεις και πέντε εικόνες των Henri Franconi και Théodore Nézel, το οποίο παραστάθηκε στο Cirque-Olympique το 1830.[41]

Ενδιαφέρον είναι ότι ο φόβος της Λογοκρισίας, καθώς και η εμπειρία από την απορριπτική στάση της στα δύο προηγούμενα φιλελληνικά έργα, επέδρασε αναμφίβολα στη διαμόρφωση τόσο του δραματικού χρονικού πλαισίου όσο και της θεματικής τού *Πάργα ή το Πυρπολικό*. Ας σημειώσουμε ότι πρόκειται ίσως για το μοναδικό θεατρικό από τα γαλλικά φιλελληνικά έργα της εποχής, που καθορίζεται από έναν ιδιάζοντα ιστορικό αναχρονισμό, ο οποίος δεν καταφεύγει και δεν συνομιλεί με την ελληνική αρχαιότητα, αλλά με ένα σχετικά πρόσφατο παρελθόν.

Ο δημιουργός επιλέγει να τοποθετήσει τη δράση τού έργου του όχι στην τωρινή περίοδο, αλλά στα τέλη του προ-προηγούμενου αιώνα και πιο συγκεκριμένα το 1671, με στόχο να αποφύγει οποιονδήποτε συσχετισμό με τα σύγχρονα ανδραγαθήματα των Ελλήνων, ο οποίος θα μπορούσε να επιφέρει την απαγόρευση της παράστασης του θεατρικού του.[42] Αναμφίβολα, η επιλογή της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου των τελών του 17ου αιώνα επιτρέπει στον δραματουργό να διαμορφώσει ελεύθερα το θεματικό υλικό, τις αναπαριστώμενες καταστάσεις και τους ήρωες του έργου του. Ας μην ξεχνάμε πως η τοποθέτηση του θεατρικού σε ένα χρονολογικά και γεωγραφικά μακρινό πεδίο συνάδει και με ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μελοδράματος που προέτασσε, όπως αναφέραμε παραπάνω, την απομάκρυνση της δράσης από τωρινούς και τετριμμένους χώρους, και την πλαισίωσή της από περιβάλλοντα άγνωστα, φανταστικά ή εξωπραγματικά.[43]

Όμως δεν πρόκειται μόνο για μια απλή επιλογή και μεταφορά του χρονικού πλαισίου της σκηνικής δράσης του έργου στο πρόσφατο παρελθόν, αλλά και για τη συνειδητή και λεπτομερή δόμηση ενός δικτύου δραματικών στοιχείων ιστορικού αναχρονισμού, στα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένες ενδιαφέρουσες πτυχές της σύγχρονης επαναστατημένης Ελλάδας, τα οποία οι Γάλλοι, και ειδικότερα ο συγγραφέας, είχαν την ευκαιρία να πληροφορηθούν μέσα από τον γαλλικό Τύπο.

Έτσι το στιγμιότυπο της παραχώρησης της Πάργας από τους Βενετούς στους Τούρκους και η πρότασή τους να εξαγοράσουν τις περιουσίες των Παργινών αποτελεί δραματοποίηση ενός πραγματικού ιστορικού γεγονότος, το οποίο συνέβη το 1819. Πιο συγκεκριμένα, μετά από συνεχείς εναλλαγές κατακτητών, όπως Βενετοί και Γάλλοι, η Πάργα πέρασε το 1814 σε αγγλική κυριαρχία. Όμως πέντε χρόνια αργότερα, το 1819, οι Άγγλοι την παραχώρησαν στον Αλή Πασά, μέσω μάλιστα οικονομικού οφέλους, ουσιαστικά δηλαδή την πούλησαν στην τουρκική πλευρά.[44] Οι κάτοικοι της Πάργας αντέδρασαν σε αυτή την ντροπιαστική συνθήκη, ενώ στο δίλημμα σκλαβιά ή αυτοεξορία

---

[37] Georges Ozaneaux, *Le Dernier Jour de Missolonghi*, éd. L. Dumont, Bruxelles 1828.

[38] Giannouli, «La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)», σ. 121.

[39] Henri Franconi et Théodore Nézel *Youli, ou les Souliotes*, éd. P.-J. Hardy, Paris 1830. Βλ. επίσης σχετικά, Bnf Data *Henri Franconie et Théodore Nézel*, Documents by Henri Franconi (1779-1849) and Théodore Nézel (1799-1854) https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb124630034 [4/10/2021].

[40] Σε ορισμένες κριτικές μελέτες ο τίτλος του συγκεκριμένου έργου αναφέρεται ως *Σούλι ή οι Σουλιώτες* (*Souli, ou les Souliotes*). Θεωρούμε ότι είναι λανθασμένη η απόδοση του τίτλου, καθώς στην έκδοση του θεατρικού έργου αναφέρεται ξεκάθαρα ως *Γιούλης ή οι Σουλιώτες* (*Youli, ou les Souliotes*), με τον Γιούλη να είναι ο πρωταγωνιστής του έργου, ο οποίος πολεμά στο πλευρό του Μπότσαρη.

[41] Βλ. σχετικά *Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle*, Tome Vingt-Huitième, éd. Bureau du Mercure, Paris 1830, σ. 609, Bnf Data, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96124439/f615.item.r=%22Youli,%20ou%20les%20Souliotes%22 [5/10/2021]· πρβλ. Giannouli, «La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)», σ. 118.

[42] Svane, «Tragedy or Melodrama? The Greek War of Independence in European Theatre», σ. 94.

[43] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, σ. 202.

[44] Βλ. σχετικά Παναγιώτης Α. Σαλαμπάντας, *Η Πάργα, ήτοι μονογραφία αυτής από της κτίσεως μέχρι της παρά των Άγγλων πωλήσεώς της εις τους Τούρκους*, εκδ. Καρυοφύλλη, Αθήνα 1861.

προτίμησαν τη δεύτερη λύση, διαφεύγοντας μαζικά προς την Κέρκυρα, κουβαλώντας μάλιστα μαζί τους τα προγονικά οστά.[45]

Στο *Πάργα ή το Πυρπολικό*, διαπιστώνουμε ότι το συγκεκριμένο ιστορικό στιγμιότυπο μεταφέρεται αναχρονιστικά το 1671, αλλά με αρκετές ομοιότητες: ο Céphalli αρνείται κατηγορηματικά την πρόταση εξαγοράς του Mohamed, αναφέροντας γλαφυρά ότι «δεν φτάνει όλο το χρυσάφι της Ασίας για να πληρώσετε, γιατί κάθε σπιθαμή αυτής της γης φέρει τη σφραγίδα μιας ανάμνησης, κάθε δέντρο σκέπασε με τη σκιά του τα μάτια της παιδικής μας ηλικίας και την ανάπαυση των πρεσβυτέρων»,[46] ενώ παράλληλα οι κάτοικοι καίνε τα οστά και τις τέφρες των προγόνων τους για να μην πέσουν στα χέρια του εχθρού.[47]

Στον γενναίο Παργινό Kersès, τον πραγματικό πρωταγωνιστή του έργου, όπως φανερώνει και ο τίτλος του, ο οποίος με γενναιότητα και αυταπάρνηση κατάφερε με την πλοήγηση του πυρπολικού του να επιφέρει καίριο πλήγμα στον τουρκικό στόλο και έτσι η Πάργα να γνωρίσει έστω και πρόσκαιρα τη νίκη κατά του εχθρού, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον Κωνσταντίνο Κανάρη, τον μπουρλοτιέρη της Ελληνικής Επανάστασης, ο οποίος με γενναιότητα και στρατιωτική ευφυΐα είχε πλείστες φορές επιφέρει καίριο πλήγμα στον οθωμανικό στόλο.[48]

Στο θεατρικό εντοπίζουμε επίσης, μέσα από τα λεγόμενα του πρεσβευτή του Mohamed, τον Σολιμάν Πασά, πρόσωπο χωρίς σκηνική παρουσία. Είναι αυτός ο οποίος ορέγεται και στον οποίο περνά τελικά η κυριαρχία της Πάργας από τους Βενετούς. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Carmouche αποφεύγει, προφανώς για λόγους που συνδέονται με τη λογοκρισία της εποχής, οποιαδήποτε έστω και αναχρονιστική ή έμμεση αναφορά στον Αλή Πασά, στον οποίο εκχωρήθηκε από τους Άγγλους η Πάργα το 1819, και τον αντικαθιστά μέσα στο πλαίσιο του ιστορικού αναχρονισμού με τον Σολιμάν Πασά. Ο Σολιμάν Πασάς ήταν υπαρκτό πρόσωπο, Γάλλος στρατιωτικός γεννημένος στην Λυών με το όνομα Joseph Sève,[49] ο οποίος εισήλθε στην υπηρεσία του αιγυπτιακού στρατού, εξισλαμίστηκε και υπηρέτησε με ζέση και πάθος τη νέα του πατρίδα, καθώς αναδιοργάνωσε πλήρως τις στρατιωτικές υποδομές της Αιγύπτου κατά τα γαλλικά πρότυπα.

Αντίστοιχα, η γαλλική κυριαρχία στην Πάργα μεταξύ 1797 και 1814 δραματοποιείται στο έργο μέσα από τον πρωταγωνιστή Dorville, ο οποίος μεγάλωσε από μικρό παιδί στην Πάργα, καθώς ο πατέρας του ήταν εντεταλμένος Γάλλος στρατιωτικός, που είχε ως αποστολή να συμβάλει στην προστασία της πόλης από τους Τούρκους.

Αν και προικισμένο με το στοιχείο του ιστορικού αναχρονισμού, το έργο *Πάργα ή το Πυρπολικό* αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα από τα πολλά και ενδιαφέροντα δείγματα θεατρικού φιλελληνισμού, που εκδίδονται και παρασταίνονται στο Παρίσι της δεκαετίας του 1820. Δεν πρόκειται όμως απλά για μία αυτονόητη δραματουργική πρόθεση, που εμπνέεται από την ταραγμένη ελληνική επικαιρότητα εν μέσω του γενικότερου πνεύματος του διάχυτου φιλελληνισμού, με τον Carmouche να προσκαλεί τους θεατές του να ταυτιστούν με την τραγική μοίρα των Παργινών, και ενδεχομένως να συνδράμουν υλικά τον πολύπαθο ελληνικό λαό, που ακόμα πολεμά για την εθνική του ανεξαρτησία· πρόκειται κυρίως για έναν συνειδητό και καθοδηγητικό συγγραφικό προσανατολισμό, που συγκεκριμενοποιεί εθνικά το φιλελληνικό κίνημα. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζουμε την ανάδειξη και υπογράμμιση της ουσιαστικής και αλληλέγγυας βοήθειας που προσφέρεται, ή που να δύναται να προσφερθεί περαιτέρω, από τους Γάλλους, και όχι από άλλα ευρωπαϊκά ή εξω-ευρωπαϊκά κράτη, όπου επίσης αναπτύχθηκε το φιλελληνικό κίνημα.[50]

---

[45] Δημήτρης Φωτιάδης, *Η Επανάσταση του '21*, τ. Ι, εκδ. Νίκου Βότση, Αθήνα 1977, σ. 339.

[46] Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, σ. 43-44.

[47] Carmouche, *ό.π.*, σ. 42.

[48] Βλ. σχετικά Δημήτρης Φωτιάδης, *Κανάρης*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988.

[49] Βλ. σχετικά Renée-Paule Guillot, *Soliman, un Lyonnais généralissime des armées égyptiennes*, éd. Via Romana, Versailles 2011.

[50] Βλ. ενδεικτικά Jean Dimakis, «Le Philhellénisme en Europe pendant l'insurrection grecque et le rôle de la presse», *Slavic and East-European Studies* 13 (1968), σ. 46-53· Apostolos Vakalopoulos, «Quelques éléments nou-

Το πνεύμα του γαλλικού φιλελληνισμού είναι διάχυτο στο θεατρικό έργο του Carmouche και αναδύεται τόσο μέσα από την ιδιοσυγκρασία των προσώπων όσο και από τις πράξεις και τις αντιδράσεις τους. Αναμφίβολα, ο Dorville, μεγαλωμένος και πλήρως ενταγμένος στην ελληνική πραγματικότητα, αποτελεί φιλελληνικό πρότυπο. Νέος, γοητευτικός, ευγενής, γενναίος και πάντα σε εγρήγορση να πολεμήσει για τη θετή του πατρίδα, αποτελεί τον απόηχο του *honnête homme*[51] των περασμένων αιώνων, καθώς και το εξιδανικευμένο μοντέλο του Γάλλου πολίτη και άνδρα που δεν εφησυχάζει, δεν περιορίζεται στην ασφάλεια και την ειρήνη της χώρας του, αλλά ευαισθητοποιείται και μάχεται για έναν αλλοεθνή αλλά αγαπημένο γεωγραφικό χώρο. Η γαλλική ατομικότητά του συναντιέται και συγχωνεύεται έτσι με την ελληνική συλλογικότητα. Ο Dorville καταθέτει την ηθική, εθνική, ψυχική και συναισθηματική του ιδιοσυστασία στην πραγμάτωση της ελληνικής εθνικής ανεξαρτησίας, τόσο μέσα από τα ανδραγαθήματά του εναντίον των Τούρκων, όσο και με την απόφασή του να παντρευτεί την Délia.[52] Παράλληλα όμως ενσαρκώνει και το πρότυπο του Γάλλου στρατιωτικού, ο οποίος εγκαταλείπει την πατρίδα και αποφασίζει να συνδράμει στο πλευρό των Ελλήνων, όπως αρκετοί Γάλλοι την εποχή αυτή, μεταξύ των οποίων το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό του στρατηγού Κάρολου Φαβιέρου (*Charles Nicolas Fabvier*),[53] που πολέμησε με ηρωισμό στο πλευρό των Ελλήνων μεταξύ 1823 και 1828. Τα λόγια της ερωτευμένης Délia προσφέρουν μια ολοκληρωμένη διαμεσολαβημένη εικόνα του χαρακτήρα και της προσωπικότητας του Dorville:

> DÉLIA: Ο Dorville είναι αγαπητός, ο πατέρας μου τον εκτιμά, οι Έλληνες επαινούν το κουράγιο και τις πολεμικές του ικανότητες.... Γιος του γενναίου αρχηγού της γαλλικού λόχου που δεκαπέντε χρόνια σεβάστηκε την ουδετερότητά μας.... Ο Dorville είναι κατά κάποιο τρόπο ο υιοθετημένος γιος της πόλης μας.... Τα πρώτα χρόνια της παιδικής του ηλικίας κύλησαν ανάμεσά μας.... Οι πατεράδες μας ήταν φίλοι μεταξύ τους, μαζί μεγαλώσαμε.[54]

Εκτός από τον Dorville, πλείστες αναφορές στους Γάλλους, που εντοπίζουμε διάσπαρτα στο συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο, υπογραμμίζουν την υποστηρικτική στάση της Γαλλίας στο πλευρό των Ελλήνων και την καθοριστική συμβολή της χώρας στη διασφάλιση της ελευθερίας των Παργινών. Για παράδειγμα, στη συζήτηση που έχει με τον Kersès, ο Kilomètre μιλάει «για τη γενναιόδωρη βοήθεια του βασιλιά της Γαλλίας»,[55] η οποία ήταν καθοριστική για τη νίκη των πολιορκημένων Παργινών εναντίον των Τούρκων έναν αιώνα πριν, ενώ ο συνομιλητής του σχολιάζει ότι «όσο τα καράβια των Γάλλων αλώνιζαν αυτά τα περάσματα, οι Τούρκοι δεν τολμούσαν καν να μιλήσουν

---

veaux sur l' histoire du mouvement Philhellénique Suisse et en France (1825-1830)», *Balkan Studies* 17 (1976), σ. 259-370· Douglas Dakin, *British and American Philhellenes during the War of Greek Independence, 1821-1833*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1955· Spyros Loukatos, «Le philhellenisme balkanique pendant la lutte pour l'indépendance hellénique», *Balkan Studies* 19 (1978), σ. 249-283· Oikonomopoulou, «Francophonie, Révolution hellénique et Philhellénisme français: défis, subversions et créativité d'un triptyque au caractère international dynamique», σ. 5.

[51] Βλ. σχετικά με το πρότυπο του *honnête homme* στη λογοτεχνία και στη θεατρική γραφή, Roger Zuber, «Le théâtre classique et l'honnête homme: histoire ou mythe», *Littératures classiques*, hors-série 2002, «Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas», σ. 181-183· Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Presses Universitaires de France, Paris 1996.

[52] Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, σ. 8.

[53] Βλ. σχετικά Fédération Nationale de l'Artillerie Française, *Général Charles, Nicolas FABVIER*, https://artillerie.asso.fr/docs/DIVERS/CONF%20FABVIER.pdf [1/11/2011].

[54] Carmouche, *Parga ou le Brûlot*, σ. 8.

[55] Carmouche, *ό.π.*, σ. 7.

και ο Πασάς στερήθηκε το όνειρό του να μας υποτάξει».[56] Στο εγκώμιο του έμπρακτου γαλλικού φιλελληνισμού κινείται και η Délia, η οποία δηλώνει «περήφανη που αγαπά τη Γαλλία»,[57] σε έναν απολογισμό όπου επιχειρεί να τονίσει τη σημαίνουσα γαλλική βοήθεια προς την Πάργα. Εμφανίζει μάλιστα τη φίλη-χώρα ως έναν διεθνή σωτήρα, απαριθμώντας τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη ανά τον κόσμο όπου η Γαλλία κατέθεσε απρόσκοπτα την αρωγή της, όπως στη «Σμύρνη, στον Νέο Κόσμο, στην Ιταλία».[58]

Πέρα από τις πτυχές της γαλλικής συνδρομής στον αγώνα των Παργινών, ο φιλελληνισμός του έργου αναδύεται διαρκώς μέσα από τους Έλληνες ήρωες καθώς και τον ανώνυμο λαό της Πάργας. Η γενναιότητα της μάχης, η αυταπάρνηση, η θυσία για την πατρίδα, αλλά και η ακεραιότητα και η περηφάνια, που προκρίνουν την εδαφική έξοδο από την εθνική υποδούλωση, αποτελούν βασικά στοιχεία τόσο της δράσης του έργου όσο και των προβληματικών που επικοινωνεί. Οι προβληματικές αυτές, διάχυτες από την έντονη παρουσία του εθνικο-ιδεολογικού διακυβεύματος της υποστηρικτικής Γαλλίας και του γαλλικού φιλελληνισμού, είναι διαρκώς εστιασμένες στα υψηλά ιδανικά και στην αξία της παργιανής συλλογικότητας, η οποία πάντα διακρίνεται για το ήθος και τις σωστές αποφάσεις της, σε αντίθεση με τον ατομικισμό και το εγωτικό πάθος του Thelsitor, που πρόδωσε την πατρίδα του.

Την παραδειγματική δύναμη των Ελλήνων να υπερασπιστούν την πατρίδα τους με όποιο κόστος, τονίζει περαιτέρω η απόλυτα αρνητική αναπαράσταση της στάσης των Τούρκων αλλόθρησκων. Στο έργο παρουσιάζονται, κυρίως μέσω του πρεσβευτή Mohamed, ως ο λαός ο οποίος εφαρμόζει μία αδηφάγα κατακτητική και απάνθρωπη πολιτική χωρίς νόημα και λογική, βασισμένη στη δολιοφθορά και στη δωροδοκία. Έτσι, αν οι Τούρκοι καταφέρνουν τελικά να νικήσουν τους Παργινούς, αυτό δεν το κατακτούν ούτε με γενναιότητα ούτε με αυτοθυσία, αλλά με δόλο και τεχνάσματα. Κατά συνέπεια, είναι τελείως ξεκάθαρη και διχοτομική η εικόνα που αναδύεται στο έργο μεταξύ γενναίων και ακέραιων Ελλήνων, δειλών και πανούργων Τούρκων.

Από άποψη υποδοχής από το θεατρικό κοινό και υποδοχής από τον Τύπο της εποχής, διαπιστώνουμε μία διάσταση μεταξύ αυτών των δύο συνθηκών. Αν και πληροφορούμαστε από τις εφημερίδες της εποχής ότι το έργο γνώρισε τα θερμά χειροκροτήματα των θεατών και ότι κάθε βράδυ η αίθουσα ήταν γεμάτη κόσμο, δημοσιογράφοι διαφόρων εντύπων ασκούν αρνητικές κριτικές στο έργο, επιμένοντας στην όχι τόσο πειστική ερμηνεία των ηθοποιών και την αναληθοφάνεια της δραματοποίησης του στιγμιότυπου από την ιστορία της Πάργας.

Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την κριτική της εφημερίδας *Le Corsaire*, εντύπου αφιερωμένου στα θεάματα, στη λογοτεχνία, στις τέχνες, στα ήθη και στις τάσεις της εποχής, η οποία σχολιάζει «το θερμό χειροκρότημα όλης της αίθουσας»,[59] τα «υπέροχα σκηνικά του σκηνογράφου κυρίου Lefèvre»,[60] την αγαλλίαση του διευθυντή του θεάτρου από την κατάμεστη αίθουσα,[61] αλλά παράλληλα και την αδυναμία των ηθοποιών να ανταποκριθούν ικανοποιητικά στους ρόλους τους.[62] Ομοίως, το δημοσιογραφικό έντυπο *Almanach des Spectacles* κάνει λόγο για «μεγάλη επιτυχία της παράστασης».[63] Εντούτοις, η εφημερίδα *Le Figaro* ασκεί εντυπωσιακά δριμεία κριτική στο *Πάργα ή το Πυροπολικό* του Carmouche, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Πρόκειται για την πιο άκυρη και πιο ψεύτικη παράσταση που έφερε σε απελπισία τους ατρόμητους θαυμαστές του μελοδράματος...

[56] Carmouche, *ό.π.*.

[57] Carmouche, *ό.π.*, 11.

[58] Carmouche, *ό.π.*

[59] Ανώνυμος, «Théâtre de la Porte Saint-Martin», *Le Corsaire*, 16 Δεκεμβρίου 1827, σ. 2.

[60] Ανώνυμος, «Théâtre de la Porte Saint-Martin», *ό.π.*

[61] Ανώνυμος, «Butin», *Le Corsaire*, 17 Δεκεμβρίου 1827, σ. 4.

[62] Ανώνυμος, «Théâtre de la Porte Saint-Martin», *ό.π.*

[63] Ανώνυμος, *Almanach des Spectacles*, éd. Barba, Paris 1829, σ. 241.

Προσθέστε σε όλο αυτό έναν ανόητο Εβραίο, έναν ατρόμητο ναύτη, μια γελοία αντρογυναίκα και θα έχετε τη συνταγή ενός νέου είδους μελοδράματος».[64]

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι όμως και η κριτική που δέχτηκε το έργο από την εφημερίδα νομικού περιεχομένου *Le Courrier des Tribunaux*, η οποία συνδέει την έκβαση του *Πάργα ή το Πυρπολικό* με τη Λογοκρισία, και ειδικότερα με τον παρεμβατικό ρόλο της. Ο συγγραφέας του άρθρου σημειώνει απροκάλυπτα ότι το έργο ολοκληρώνεται με τη νίκη των Τούρκων, με στόχο τον κατευνασμό των Λογοκριτών και την αποφυγή καταλυτικής παρέμβασης στο περιεχόμενό του, και μάλιστα το συγκρίνει με το μελόδραμα *Ειρήνη ή η Κατάκτηση της Νεάπολης*,[65] το οποίο παιζόταν την ίδια εποχή στο Cirque-Olympique και ολοκληρωνόταν με τη θριαμβευτική νίκη των Ελλήνων εναντίον των Τούρκων. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας του άρθρου:

> Πρόκειται για λάθος των δημιουργών ή είναι λάθος της Λογοκρισίας; Δεν το γνωρίζω, αλλά να ένα θεατρικό που θεώρησε καθήκον του να δυσαρεστήσει την κοινή γνώμη. Ενώ στη θεατρική σκηνή του Cirque-Olympique είχαμε τη χαρά να παρακολουθήσουμε τη θριαμβευτική νίκη των Ελλήνων, στο θέατρο Porte Saint-Martin μας δείχνουν τους Τούρκους να νικάνε τους δυστυχείς Έλληνες. Εύλογο λοιπόν ποιανού το μέρος πήραν οι δημιουργοί με [την αναπαράσταση] αυτής της παράξενης συνθήκης.[66]

Παρ' όλη τη θερμή υποδοχή του κοινού, το *Πάργα ή το Πυρπολικό* παραστάθηκε για δεκατρείς μόνο μέρες, από τις 15 Δεκεμβρίου 1827 και έως τις 27 του ίδιου μήνα, οπότε και το διαδέχτηκε το vaudeville σε δύο πράξεις *Ο Φτωχός Arondel ή τα Τρία Φυλαχτά* (*Le Pauvre Arondel ou les Trois Talismans*)[67] του Ferdinand de Villeneuve.[68] Έκτοτε δεν παραστάθηκε ποτέ άλλοτε. Η βραχυβιότητα της θεατρικής του παραγωγής συνδέεται τόσο με το θέμα του έργου, το οποίο δεν αφορούσε ζητήματα της γαλλικής πραγματικότητας αλλά τη φιλελληνική επικαιρότητα, όσο και με τον αυστηρό προγραμματισμό της θεατρικής σκηνής του Théâtre de la Porte Saint-Martin, το οποίο ενάλλασσε διαρκώς το ρεπερτόριό του με το ανέβασμα πολλών θεατρικών έργων, κυρίως μελοδραμάτων και vaudevilles.

Ανακεφαλαιώνοντας τη σύντομη αυτή προσέγγιση του μελοδράματος *Πάργα ή το Πυρπολικό* του Carmouche, το οποίο γράφτηκε και παραστάθηκε στο Παρίσι το 1827, εποχή της Δεύτερης Παλινόρθωσης και της Λογοκρισίας, ας επιμείνουμε στα παρακάτω τρία στοιχεία, τα οποία αναδεικνύουν το ιστορικό και θεατρικό ενδιαφέρον του συγκεκριμένου έργου: πρώτον, στη φιλελληνική του θεματική ταυτότητα, η οποία το καθιστά αξιομνημόνευτο καλλιτεχνικό αλλά και λογοτεχνικό δείγμα της ιστορικής αυτής γαλλικής συνθήκης του 19ου αιώνα· δεύτερον, στην ιδιάζουσα δομική, θεματική, αισθητική και ιδεολογική διάπλαση του φιλελληνικού αυτού στοιχείου από τον δημιουργό του, παράμετροι που χαρακτηρίζονται από ιστορικό αναχρονισμό, λόγω της ασφυκτικής πίεσης του πλαισίου της Λογοκρισίας και της αναγκαστικής προσαρμογής του, μέσα από τη συγγραφική τόλμη, στα αχαρτογράφητα ύδατα ενός άγνωστου αλλά άκρως γοητευτικού ιστορικού αλλοεθνούς παρελθόντος· τέλος, στη σύμπτυξη και προσαρμογή των δύο αυτών συγγραφικών αλλά και πολιτισμικών-κοινωνικών παραγόντων στο θεατρικό είδος του μελοδράματος, δραματουργικού και καλλιτεχνικού γένους το οποίο μεσουρανούσε την εποχή αυτή στη γαλλική θεατρική σκηνή.[69]

---

[64] Ανώνυμος, «Porte Saint-Martin», *Le Figaro*, 16 Δεκεμβρίου 1827, σ. 918.

[65] Βλ. παραπάνω στην ανάλυσή μας για το συγκεκριμένο θεατρικό έργο.

[66] Ανώνυμος, «Théâtre de la Porte Saint-Martin», *Le Courrier des Tribunaux*, *ό.π.*, σ. 1.

[67] Ferdinand de Villeneuve, *Le Pauvre Arondel ou les Trois Talismans*, éd. du Théâtre de M. Scribe, Paris 1828.

[68] Βλ. σχετικά Les Archives du Spectacle, *Parga ou le Brûlot*, https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Organisme=2227&Saison=1827 [9/10/2021].

[69] Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, σ. 201-202.

Η θεατρική πρόσληψη του Ιω. Καποδίστρια από τον Γ. Θεοτοκά και τον Ν. Καζαντζάκη: Παιδευτική διάσταση βάσει των έργων *Αντάρα στ' Ανάπλι* και *Καποδίστριας*

Σίμος Παπαδόπουλος
sypapado@eled.duth.gr

Abstract

This study aims at presenting how the audience perceives the dispute between Ioannis Kapodistrias and the exponents of the political and military leadership of his times, as well as his assassination, through the plays of Y. Theotokas, *Scud at Anapli*, and N. Kazantzakis, *Kapodistrias*. Through content analysis, several points are highlighted which can lead contemporary spectators and readers to understand viewpoints, modes of behavior, and motives of opponents. Observation and reflection on each person's inner processes as well as on the mechanisms of social and historical conflicts, by deploying structural parts of the above works, contribute to strengthening historical empathy and consciousness. To accomplish the aforementioned educational goal, inquiry drama is suggested as a practice in the educational context, in the light of Theatre Pedagogy.

Τα έργα

Τα θεατρικά έργα που παρουσιάζονται στην εισήγηση αυτή, με τίτλο *Αντάρα στ' Ανάπλι* του Γιώργου Θεοτοκά[1] και *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη,[2] έχουν ως θέμα την προσωπικότητα του Κυβερνήτη της Ελλάδας Ιωάννη Καποδίστρια και τη δολοφονία του από τους συγγενείς του φυλακισμένου στο Παλαμήδι Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη. Και τα δυο έργα γράφτηκαν στη δεκαετία του 1940, μέσα στην Κατοχή (1942) το πρώτο, και λίγο μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς κι ενώ ο εμφύλιος είχε ήδη περισφίξει τη χώρα, το 1946, το δεύτερο. Το πρώτο, όπως δηλώνει ο Θεοτοκάς στον πρόλογο της συλλογικής έκδοσης υπό τον τίτλο *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο* (1965), δεν παίχτηκε ποτέ, ενώ το δεύτερο «παίχτηκε για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο, σε πανηγυρική παράσταση της 25ης Μαρτίου του 1946»,[3] σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, σκηνογραφία και ενδυμασίες του Ν. Εγγονόπουλου.

Το ιστορικό πλαίσιο

Και τα δυο έργα, λοιπόν, γεννιούνται σε μια εποχή ζοφερή για την Ελλάδα και τον λαό της, όταν είτε η μέγγενη του κατακτητή είτε η θηλιά της αδελφοκτόνας σύρραξης βαραίνουν την ψυχή των Ελλήνων και απειλούν ακόμη και με γενοκτονία το έθνος. Μέσα στο σκοτάδι και τον τρόμο της δραματικής αυτής εποχής, πνευματικοί άνθρωποι όπως ο Θεοτοκάς και ο Καζαντζάκης νιώθουν την ανάγκη να αντισταθούν στις σκοτεινές δυνάμεις του κακού, δημιουργώντας έργα που αναμοχλεύουν το ιστορικό παρελθόν, για να αντλήσουν παρηγοριά, ελπίδα και δύναμη από τη γνώση του. Όχημα για τη σύνδεση με την ιστορική μνήμη γίνεται η τέχνη του θεάτρου, η οποία μπορεί με την αναπαραστατική της λειτουργία να ενεργοποιήσει, σε μεγαλύτερο βαθμό από άλλες, τις ψυχοπνευματικές λειτουργίες των αποδεκτών της.[4] Την πρόθεσή τους να αναζωπυρώσουν τη σχέση των Ελλήνων με τις εθνικές τους ρίζες,[5] τη γνωστοποιούν και οι δυο συγγραφείς στον πρόλογο και στην προμετωπίδα του εσωφύλλου της έκδοσης, αντίστοιχα. Και ο μεν Θεοτοκάς σημειώνει: «ανάμεσα στους σκεπτόμενους Έλληνες που αισθάνθηκαν την ανάγκη να εμβαθύνουν τη συνείδηση της καταπιεσμένης και τραυματισμένης εθνικής τους υπόστασης, να αποκτήσουν μια όσο το δυνατό πιο ολοκληρωμένη γνώση του συλλογικού τους εαυτού και του λαϊκού πολιτισμού, να βρουν, καθώς έλεγαν τις "ρίζες" τους, στράφηκα κι εγώ τότε στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού, των λαϊκών παραδόσεων, του Μακρυγιάννη και άλλων πηγών που ικανοποιούσαν την ανάγκη αυτή....» (σ. 7), ενώ δηλώνει στη συνέχεια την πρόθεσή του να συμβάλει «στη δημιουργία ενός ιδιότυπου νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου με εθνικό χαρακτήρα και με επαφή με την πνευματικότητα των λαϊκών μαζών» (σ. 8). Σε ανάλογο

---

[1] Γιώργος Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Α΄, Νεοελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1965.

[2] Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Καποδίστριας [Τραγωδία]*, Ν. Αλικιώτης, Αθήναι 1946.

[3] βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου και ΕΛΙΑ αντίστοιχα: https://www.nt-archive.gr/play/761 [10/2/2022] https://www.elia.org.gr/archives-collections/archives/ [10/2/2022].

[4] Howard Gardner, «Towards a theory of dramatic intelligence», Judith Kase-Polisini (επιμ.), *Creative Drama in a Developmental Context*, University Press of America, New York 1985, σ. 295-312· Θόδωρος Γραμματάς, «Ο χρόνος στο Θέατρο: Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος», Σίμος Παπαδόπουλος (επιμ.), *Ο χρόνος στο Θέατρο: Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 191-214· Σίμος Παπαδόπουλος – Αγνή Καραγιάννη, «Ά-τοπος μνήμη: θέατρο στο μουσείο», Σίμος Παπαδόπουλος (επιμ.), *Ο χρόνος στο Θέατρο: Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, σ. 265-284· Αλεξία Παπακώστα, *Κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά και νέους*, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Σχολή Επιστημών Αγωγής, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).

[5] Ο Κ. Θ. Δημαράς γράφει για τον Γ. Θεοτοκά: «Χαρακτηριστική είναι η προσπάθειά του –στη θεωρία και την εφαρμογή– να εντάξει τη λαϊκή παράδοση μέσα στον θησαυρό της λόγιας νεοελληνικής παραγωγής», Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Γνώση, Αθήνα 2000, σ. 618. Είναι γενικότερα αναγνωρισμένη, εξάλλου, η σοβαρή στροφή των λογοτεχνών και πνευματικών ανθρώπων κατά τη μεσοπολεμική περίοδο προς τη μελέτη και ανάδειξη των στοιχείων της ελληνικότητας. Κ. Θ. Δημαράς, *ό.π.*, σ. 571-572.

κλίμα μάς οδηγεί και η φράση της προμετωπίδας του εσωφύλλου στην έκδοση του *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη, που παρουσιάζει το έργο ως «χαιρετισμό στην πνευματική γενεά του 1930», που, ως γνωστόν, πίστεψε, εμπνεύστηκε και ανέδειξε κατεξοχήν στοιχεία λαϊκού πολιτισμού και εθνικής ταυτότητας.

Η δραματική ένταση και η τραγική κατάληξη των γεγονότων της εποχής του Καποδίστρια φαίνεται ότι συγκίνησαν και ενέπνευσαν τους συγγραφείς, καθώς πρόσφεραν μια εξαιρετική αφόρμηση για αναστοχασμό και εμβάθυνση σχετικά με τις κινητήριες δυνάμεις της συμπεριφοράς των ιστορικών προσώπων και τις συγκρούσεις τους, που συνιστούν σε μεγαλύτερη κλίμακα και τον μοχλό της Ιστορίας. Από τη δική του φιλοσοφική και πολιτική θεώρηση ο καθένας, Θεοτοκάς και Καζαντζάκης, κι από μια διαφορετική οπτική γωνία κατά την απόδοση των γεγονότων, φωτίζουν με το έργο τους συντελεστικούς παράγοντες του δράματος.

Καποδίστριας Ν. Καζαντζάκη

Το έργο του Καζαντζάκη, μεγαλύτερο σε έκταση, αποτελείται από δύο πράξεις και κινεί πολύ περισσότερα πρόσωπα (16) από ό,τι το έργο του Θεοτοκά, που είναι μονόπρακτο, με λιγότερα πρόσωπα (7). Κοινά στοιχεία και των δύο είναι ότι, εκτός από τους βασικούς ρόλους, χρησιμοποιούν και ρόλους απλών πολιτών και ακολούθων, όπως και Χορό Γυναικών, κατά το πρότυπο της αρχαίας τραγωδίας. Στο έργο μάλιστα του Θεοτοκά, ο Χορός χωρίζεται σε δύο ημιχόρια, με το καθένα απ' αυτά να θρηνεί τον ή τους νεκρούς των αντίπαλων, αντίστοιχα, στρατοπέδων, όπως συμβαίνει και στην τραγωδία *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου.[6]

Ο Καζαντζάκης αντιπαραθέτει στον Καποδίστρια, ως πρόσωπο του έργου, πολύ περισσότερα απ' ό,τι στο έργο του Θεοτοκά πρόσωπα και, επομένως, και οπτικές γωνίες. Στην πρώτη πράξη, που διαδραματίζεται στο Κυβερνείο, παρουσιάζεται αρχικά ο Κυβερνήτης στο γραφείο του να διαβάζει μηνύματα για τα σχέδια των Μαυρομιχαλαίων να ξεσηκώσουν τους Μανιάτες εναντίον του και να τον δολοφονήσουν. Ακολουθεί η είσοδος του Μακρυγιάννη, ο οποίος, σύμφωνα με την ιστοριογραφική ερμηνεία της γενιάς του '30 για το ήθος του, παρουσιάζεται ως υπέρμαχος των εθνικών συμφερόντων και της κοινωνικής δικαιοσύνης.[7] Αναγνωρίζει την προσφορά του Καποδίστρια στην πατρίδα, αλλά τον ψέγει με βαριά λόγια για την τοποθέτηση των αδελφών του στα ύψιστα αξιώματα. Ο θεατής-αναγνώστης παρακολουθεί τον Καποδίστρια, παρά τον θυμό και την πίκρα που του προκάλεσαν τα προκλητικά, επικριτικά, αλλά και περήφανα λόγια του Μακρυγιάννη, να βάζει στην άκρη τον εγωισμό του και να συναινεί στο να ακούσει όλα τα απαιτητικά αιτήματα του αγωνιστή: να ελευθερώσει τον γερο-Μαυρομιχάλη, να συγχωρήσει τον ξεσηκωμό της Ύδρας, να μοιράσει την εθνική γη στους ακτήμονες. Βλέπει ο θεατής την πρόθυμη ανταπόκριση του κυβερνήτη στον στρατηγό: «Θα κάμω ό,τι μπορώ! Μη φεύγεις!», του λέει, ενώ κάθεται αμέσως να γράψει την ανακοίνωση για τη διανομή των γαιών. Αντιλαμβάνεται από τη σκηνή αυτή το ηθικό μεγαλείο της στάσης ενός ηγέτη, που είναι έτοιμος ανά πάσα στιγμή να ακούσει την άλλη πλευρά και να δείξει διάθεση συνδιαλλαγής, αφήνοντας στην άκρη εγωισμό και ματαιοδοξία, και προτάσσοντας πάντα το αίσθημα του δίκιου και το συμφέρον της πατρίδας.

Κατόπιν μπαίνει ο Γέροντας, ο πνευματικός του Καποδίστρια, που τον κατηγορεί σκληρά για την αυταρχική και αντιδημοκρατική πολιτική του και τον αναγκάζει, με την απειλή της απαγόρευσης της Θείας Κοινωνίας, να συγχωρήσει τους Μαυρομιχαλαίους και να τους αφήσει ελεύθερους, παρά τα μηνύματα που έρχονται την ίδια ώρα για τα σκοτεινά τους σχέδια εναντίον του. Έτσι, η πίεση που ασκεί πάνω στον βαθιά θρησκευόμενο Καποδίστρια ο πνευματικός, που στη συνέχεια του έργου αποδεικνύεται πρωταγωνιστής στη συνωμοσία των Μαυρομιχαλαίων, λειτουργεί καταλυτικά για την τύχη του Κυβερνήτη. Στο σημείο αυτό, ο θεατής αντιλαμβάνεται την επίδραση που ασκεί στην ψυχή και τη συμπεριφορά του Καποδίστρια η προσήλωσή του στις επιταγές της χριστιανικής θρησκείας.

---

[6] Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας* (μετ. Κ. Τοπούζης), Επικαιρότητα, Αθήνα 1991, στ. 1053-1078.

[7] Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές [Πρώτος τόμος]*, Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 228-263.

Στη συνέχεια του έργου, πριν φύγει ο πνευματικός, μπαίνει στο δωμάτιο ο Κολοκοτρώνης. Ο Γέρος του Μοριά, με τη ρεαλιστική, συμφεροντολόγα και τοπικιστική θεώρηση των πραγμάτων, ο αντιπροσωπευτικός τύπος του Ρωμιού, με όλες τις αρετές αλλά και τα ελαττώματα της ελληνικής φυλής –άλλον Οδυσσέα τον χαρακτηρίζει ο Καποδίστριας–, θεωρεί ότι ο λαός δεν έχει ανάγκη από συνταγματικές ελευθερίες, ούτε από δίκαιη διανομή των γαιών. Υπενθυμίζει, από την άλλη, στον Κυβερνήτη ότι το φιλότιμο αυτού του λαού δεν ανέχεται τους ξένους αφέντες και την παρέμβασή τους. Απειλεί να αποσύρει την υποστήριξή του στον Καποδίστρια, σε περίπτωση που θα ακολουθήσει τη συμβουλή του Μακρυγιάννη και θα ανακοινώσει τη διανομή των γαιών. Συμβουλεύει δε τον Κυβερνήτη, για χάρη της Ελλάδας, να εξουδετερώσει τους αντάρτες με πονηριά, στρέφοντας τους μεν εναντίον των δε. Οι απόψεις αυτές τον φέρνουν αντιμέτωπο όχι μόνο με τον Καποδίστρια, αλλά και με τον Μακρυγιάννη, που τον επιπλήττει για τη συμπεριφορά του. Με τις αντιπαραθέσεις των ηρώων, αποκαλύπτονται στον αναγνώστη οι διαφορετικές οπτικές και οι χαρακτήρες των πρωταγωνιστών, και η συμβολή τους στις εξελίξεις, ανάλογα με τον εκάστοτε συσχετισμό των δυνάμεων.

Κι ενώ φεύγει θυμωμένος ο Κολοκοτρώνης, ο Καποδίστριας, ξεπερνώντας τον φόβο και την αντιπάθειά του, αποφασίζει να δεχτεί τον συνωμότη Γιώργη Μαυρομιχάλη που έχει ζητήσει ακρόαση. Στο έργο του Καζαντζάκη, ο Γιώργης Μαυρομιχάλης εμφανίζεται να μην εμφορείται από πνεύμα στενά συμφεροντολογικό –δεν έχει έρθει να ζητήσει χάρη για τον πατέρα του– αλλά από το όραμα μιας Μεγάλης Ελλάδας, με πρωτεύουσα την Πόλη, για το οποίο θα ήταν πρόθυμος να παραβλέψει τα λάθη του Καποδίστρια, αν εκείνος το πραγματοποιούσε. Απογοητεύεται από τον πολιτικό ρεαλισμό του Καποδίστρια, αλλά του φιλάει το χέρι πριν τον αποχωριστεί. Με αυτή τη σκηνή, ο Καζαντζάκης δίνει μια διαφορετική πτυχή του συγκεκριμένου χαρακτήρα –που δεν στηρίζεται σε ιστορικές μαρτυρίες–, ευγενική, πατριωτική και ανιδιοτελή, υψούμενη πάνω από μικροσυμφέροντα και μικροπολιτικές σκοπιμότητες.

Στη δεύτερη πράξη του έργου, η δράση μεταφέρεται στην αυλή του Κυβερνείου, όπου έχουν συγκεντρωθεί άντρες και γυναίκες –οι δεύτερες αποτελούν τον Χορό των Γυναικών–, απ' όλα τα μέρη της Ελλάδας. Οι άντρες είναι ανάστατοι, οι Υδραίοι και μαζί τους ο Κωσταντής Μαυρομιχάλης φωνάζουν συνθήματα κατά του Καποδίστρια. Ο Χορός των Γυναικών κι ο Μακρυγιάννης προσπαθούν να τους ηρεμήσουν και μαζί τους ο Κολοκοτρώνης, που ξαναεμφανίζεται, παλεύει να βάλει τάξη με το «μαστίγιο».

Στο στρατόπεδο των αντικυβερνητικών παρουσιάζεται κι ο Υδραίος καπετάνιος Γκίκας. Κολοκοτρώνης και Γκίκας ανταλλάσσουν λόγια απειλητικά και περιφρονητικά ο ένας για τις ιδέες του άλλου (συνταγματικός ο Γκίκας, καθεστωτικός ο Κολοκοτρώνης). Ο Μακρυγιάννης προσπαθεί να τους φιλιώσει και να τους συνετίσει, αλλά ο Γκίκας πάνω στην έξαψη της σύγκρουσης πυροβολεί και πληγώνει τον Μακρυγιάννη. Οι φατρίες συσπειρώνονται γύρω απ' τους αρχηγούς τους και είναι έτοιμες για συμπλοκή, όταν εμφανίζεται ο Καποδίστριας. Καλεί τους συγκεντρωμένους Έλληνες να μονοιάσουν, στρέφεται σε καθέναν χωριστά από τις κεφαλές των συγκεντρωμένων, τον Κωσταντή Μαυρομιχάλη, τον Κολοκοτρώνη, τον Καπετάν Γκίκα, τον Μακρυγιάννη, και αντιπαραθέτει στον λόγο και τις ιδέες του καθενός τον δικό του λόγο και τη δική του ιδέα για την Ελλάδα. Μέσα απ' τη συγκέντρωση αυτή, δίνεται η ευκαιρία στον θεατή-αναγνώστη να γνωρίσει τις βασικές αντικρουόμενες απόψεις των φατριών σχετικά με τη διακυβέρνηση του Καποδίστρια, και συγχρόνως τα αντικρουόμενα συμφέροντα και τους χαρακτήρες των βασικών πρωταγωνιστών· παρακολουθεί μια πανοραμική και πολυπρισματική εικόνα της αντιπαράθεσης των ποικίλων τάσεων και αντιλαμβάνεται την εκρηκτική κατάσταση που διαμορφωνόταν από την προσπάθεια κάθε μερίδας να διεκδικήσει με φανατισμένο πείσμα και απόλυτο εγωισμό την επιβολή των δικών της θέσεων και συμφερόντων, χωρίς την παραμικρή διάθεση και δυνατότητα να αφουγκραστεί και να δείξει συγκατάβαση για τις θέσεις και τα αιτήματα των άλλων πλευρών. Όσοι οι δυνατοί και οι αρχηγοί, τόσες και οι γνώμες. Μόνον ο Μακρυγιάννης και ο Χορός των Γυναικών στέκουν ανάμεσά τους και προσπαθούν να κατευνάσουν τα πάθη.

Η δεύτερη πράξη στο έργο του Καζαντζάκη παρουσιάζει συνεχείς ανατροπές στην ψυχολογία και τη στάση των πρωταγωνιστών, με καταλύτες δυο σημαντικές ανακοινώσεις: με την πρώτη, ο Καποδίστριας δημοσιοποιεί την απόφασή του να κάνει διανομή των εθνικών γαιών. Στο άκουσμά της ο Κολοκοτρώνης, που είχε ήδη δηλώσει την αντίθεσή του σε μια τέτοια ενέργεια, ανακοινώνει ότι εγκαταλείπει τον Καποδίστρια και φεύγει οργισμένος. Αντίθετα ο Μακρυγιάννης, αλλά ακόμη και ο αντίπαλος του Καποδίστρια, ο Γκίκας, ενθουσιάζονται και συνεπαίρνονται από εθνική συγκίνηση, καθώς ο Καποδίστριας τους ξετυλίγει το όραμά του για μια αναγεννημένη Ελλάδα. Οι ως πριν από λίγο αντίπαλοι είναι έτοιμοι να ενωθούν για να υπηρετήσουν το μεγάλο όραμα. Μέσα από τη γεμάτη συγκινησιακή φόρτιση αυτή σκηνή, αντιλαμβάνεται ο θεατής-αναγνώστης τη δύναμη που ασκούσε στη γεμάτη πάθη ψυχή των τραχιών αυτών πολεμιστών η λαχτάρα για το χτίσιμο μιας μεγάλης πατρίδας και η πίστη στα ιδανικά της ελευθερίας και της δικαιοσύνης· παρακολουθεί την αναγεννητική για τις ψυχές δύναμη της πίστης σε ένα υψηλό όραμα, που μπορεί να συμφιλιώνει τους αντιπάλους, καθώς και την ευεργετική για το σύνολο επίδραση της αμοιβαίας εμπιστοσύνης μεταξύ του ηγέτη και των πολιτών. Είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος Μακρυγιάννη και Γκίκα, που δείχνει αυτή τη μεγαλόψυχη πτυχή των ηρώων:

ΜΑΚΡ.: Κλαις γερολύκο; Φέρτε εδώ την παντιγιέρα, τα μάτια τα κουρσάρικά του να σφουγγίξω. Βάφτισμα λεν πως είναι, αδέρφια και το κλάμα!
ΓΚΙΚ.: Βαριά η ζωή μου. Σκότωσα, έκλεψα και στάζουν αίμα τα τάλαρα που μάζωξα στις στέρνες. Μα νιώθω πάντα γιασεμί μες στην καρδιά μου!

Αλλά, πριν προλάβει να φυσήξει στην ψυχή το γλυκό αεράκι της συμφιλίωσης και της πατριωτικής ανάτασης, η αναγγελία της πυρπόλησης του στόλου από τον Μιαούλη φέρνει την απόλυτη ανατροπή στην προηγούμενη ατμόσφαιρα. Κι ενώ ο Μακρυγιάννης και ο Χορός των Γυναικών προσπαθούν να εγκαρδιώσουν τον Καποδίστρια και να τον παρηγορήσουν, ο καπετάν Γκίκας, με την ίδια ευκολία που είχε συγκινηθεί από το αναγεννητικό όραμα του Καποδίστρια, τώρα χειροκροτεί την πράξη του Μιαούλη συνεπαρμένος από το πνεύμα της ανταρσίας, αφού έτσι επιβάλλει η τιμή των καπετάνιων. Ο θεατής-αναγνώστης παρακολουθεί τη μεταβλητότητα των ανθρώπινων διαθέσεων και την επικράτηση των ριζωμένων προκαταλήψεων και παθών, που στις κρίσιμες στιγμές κινούν ως μηχανές αυτοματισμού τις αντιδράσεις των πρωταγωνιστών. Είναι οι αντιδράσεις που με τη σειρά τους κινούν και καθορίζουν τις δραματικές εξελίξεις της Ιστορίας.

Τα νέφη της απόγνωσης από την ψυχή του Καποδίστρια έρχεται να διαλύσει η εμφάνιση μιας γριάς Σουλιώτισσας που αφηγείται το όραμά της: είδε τους νεκρούς αγωνιστές να ανασταίνονται από τους τάφους και ένα ξωτικό να τραγουδάει τους στίχους του τραγουδιού για το στοίχειωμα του γεφυριού, μόνο που σ' αυτό στοιχειώνεται ο Πρωτομάστορας. Στο άκουσμά του ο νους του Κυβερνήτη φωτίζεται και αντιλαμβάνεται τον δρόμο που του όρισε η μοίρα να βαδίσει: να γίνει αυτός ο πρωτομάστορας, που η θυσία του θα θεμελιώσει το οικοδόμημα της Ελλάδας! Συνειδητοποιεί ότι η μόνη και μοιραία αποστολή του είναι να δεχθεί τον θάνατο που του προόριζαν, αφού μόνον έτσι υπήρχε ελπίδα να συμφιλιωθούν οι Έλληνες. Το πρότυπο του ηγέτη, που διαθέτει τον εαυτό του με πνεύμα αυτοθυσίας στον βωμό της πατρίδας, προβάλλει στους θεατές και προσλαμβάνεται απ' αυτούς μέσω της δραματικής έντασης που αναδίδουν τα λόγια του Καποδίστρια. Το τέλος αυτό, το προαποφασισμένο και εκούσια αποδεκτό από τον ίδιο τον ήρωα, προσφέρει συγχρόνως και τη συναισθηματική, παράλληλα με τη διανοητική, κάθαρση στην ψυχή του θεατή-αναγνώστη.

Στη β' εικόνα της δεύτερης πράξης εμφανίζονται όλα εκείνα τα πρόσωπα που, είτε ως αυτουργοί είτε ως θεατές, συμμετέχουν στην πράξη της δολοφονίας: ο Κωσταντής κι ο Γιωργάκης Μαυρομιχάλης, ο Γέροντας πνευματικός, που δίνει το τελικό σινιάλο για την τέλεση της πράξης, ο Χορός των Γυναικών, ο Αστυνόμος, ο τυφλός ζητιάνος τραγουδιστής, η τρελή που προσπαθεί να σταματήσει τον Καποδίστρια... Η έξαψη των παθών οπλίζει τέλος το χέρι των συνωμοτών και οδηγεί στην τελευταία πράξη αυτού του δράματος, το οποίο είχε προμελετηθεί και αποφασιστεί εν μέσω μιας αναπότρεπτης και γι' αυτό μοιραίας σύγκρουσης ιδεολογιών και οικονομικών συμφερόντων.

Αντάρα στ' Ανάπλι Γ. Θεοτοκά

Στο έργο του Θεοτοκά, *Αντάρα στ' Ανάπλι*, η πλοκή δομείται βασικά γύρω από δύο κέντρα: στο πρώτο μέρος αναδεικνύεται η ψυχική διάθεση και στάση των συνωμοτών και, κυρίως, του Κωσταντή Μαυρομιχάλη, που δείχνει να βρίσκεται σε έντονο δίλημμα για την ορθότητα της αποφασισμένης δολοφονίας, ενώ στο δεύτερο παρουσιάζεται η δραματική αντιπαράθεση Καποδίστρια και Μιαούλη σχετικά με την πράξη της ανταρσίας και ανατίναξης του στόλου από τον Μιαούλη. Η αντιπαράθεση αυτή αίρει τις αρχικές αμφιβολίες των συνωμοτών: η δολοφονία του Καποδίστρια είναι πια γι' αυτούς δικαιολογημένη και επιβεβλημένη, και συντελείται στο τελευταίο μέρος με την επίκληση της ευλογίας του Άγιου Σπυρίδωνα.

Το έργο αρχίζει με τη συνάντηση των δυο Μαυρομιχαλαίων έξω από την εκκλησία, κατά την οποία ο Κωσταντής εμφανίζεται πολύ διστακτικός, σχεδόν μετανιωμένος για το προαποφασισμένο εγχείρημα. Παρότι ο Γιώργης και οι υπόλοιποι συνωμότες, που έχουν έρθει στο μεταξύ, τον πιέζουν, στο όνομα της ελευθερίας, να προχωρήσουν στον φοβερό όρκο για την εξάλειψη του τυράννου, εκείνος τολμά να αντιτείνει ότι ο Κυβερνήτης είναι χρήσιμος για την Ελλάδα και καλός άνθρωπος κι ότι μόνον η αγάπη, η ομόνοια και η δικαιοσύνη μπορούν να δικαιώσουν τις πράξεις τους απέναντι στον Θεό και στην πατρίδα, όχι το μίσος και η διχόνοια. Ζητάει λοιπόν από τους ανυπόμονους συνεργάτες του πίστωση χρόνου, για να φανούν καθαρότερα οι πράξεις του Κυβερνήτη που θα δικαιώσουν την απόφασή τους. Με τα ηθικά, θρησκευτικά και πατριωτικά επιχειρήματα του λόγου του Κωσταντή Μαυρομιχάλη, ο θεατής παρακολουθεί την αγωνία της συνείδησης του ήρωα και τη βαθιά συναίσθηση ευθύνης για την πράξη του. Αντιλαμβάνεται ακόμη τη δύναμη ψυχής και το θάρρος που απαιτούσε η υπαναχώρηση από την αρχική του πρόθεση μπροστά στους θερμοκέφαλους συνεργάτες του. Χάρη στην επιμονή του Κωσταντή, ο όρκος των συνωμοτών τροποποιείται προς στιγμήν και δίνεται στο όνομα της αντίστασης εναντίον οποιουδήποτε –γενικά και αόριστα– θα απειλήσει την πατρίδα και την ελευθερία.

Στη συνέχεια, με την εμφάνιση του Χορού των Γυναικών και του Καποδίστρια στη σκηνή, εκφράζεται η ευγνωμοσύνη των απλών ανθρώπων του λαού, ιδίως των γυναικών, για τον κυβερνήτη, που τον βλέπουν ως πατέρα και σωτήρα της πατρίδας. Ανάλογα είναι και τα συναισθήματα της εκτίμησης και της συμπάθειας που εκφράζει ο Καποδίστριας προς τις γυναίκες, από τις οποίες ζητάει πίστη και υποστήριξη στο πρόσωπό του. Η άφιξη του αγγελιοφόρου, που αφηγείται την ανταρσία των Υδραίων, ανατρέπει τη θετική ατμόσφαιρα που είχε δημιουργήσει η έκφραση της αμοιβαίας αγάπης μεταξύ των γυναικών και του Καποδίστρια. Η εντολή του κυβερνήτη να ζητήσει την επέμβαση του στόλου των Μεγάλων Δυνάμεων για την κατάπνιξη της ανταρσίας γεμίζει με φόβο τις γυναίκες για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Ο Καποδίστριας, αντίθετα, με δύναμη ψυχής –ανάλογη προς την οποία δείχνει και στο έργο του Καζαντζάκη–, δηλώνει πως δεν φοβάται ούτε για τη ζωή του, αφού ήξερε τους κινδύνους και τις δυσκολίες που τον περίμεναν όταν δέχθηκε την εξουσία, ούτε όμως και για την Ελλάδα, γιατί πιστεύει και ελπίζει ακόμη ότι τελικά θα υπερισχύσουν οι δυνάμεις του καλού κι ότι μέσα από τον ζόφο των δοκιμασιών θα ανακτήσει την παλιά της λάμψη. Οι θεατές-αναγνώστες παρακολουθούν τον εμψυχωτικό για τον λαό λόγο ενός πολιτικού ηγέτη που, παρ' όλες τις αντιξοότητες, στέκεται ακλόνητος στη θέση του και, αψηφώντας τον κίνδυνο για τη ζωή του, αντλεί δύναμη από την πίστη στην αποστολή του και από τη βεβαιότητα στην αναγεννητική δύναμη της Ελλάδας. Παρ' όλα αυτά, οι Γυναίκες του Χορού στο έργο του Θεοτοκά, όπως οι καπετάνιοι, ο Κολοκοτρώνης ή ο Μακρυγιάννης στο έργο του Καζαντζάκη, τον συμβουλεύουν να φυλάγεται για χάρη της Ελλάδας.

Ακολουθεί η δεύτερη βασική σκηνή του έργου, κατά την οποία, μέσα από τον διάλογο του Καποδίστρια με τον Ναύαρχο Μιαούλη, που τον έχουν οδηγήσει αιχμάλωτο στο Ναύπλιο, αντιπαρατίθενται οι δυο αντίπαλες πλευρές, με τη λογική και την επιχειρηματολογία της η καθεμιά. Αφού πρώτα εκτεθούν τα γεγονότα από έναν τρίτο μάρτυρα, έναν αξιωματικό, οι δυο άνδρες ανταλλάσσουν κατηγόριες: ο Καποδίστριας χαρακτηρίζει προδοτική και αντεθνική την πράξη του Μιαούλη, ενώ εκείνος τη δικαιολογεί στη βάση του άγραφου νόμου της ναυτικής τιμής, που γι αυτόν είναι

ανώτερος από κάθε κυβερνητική εντολή. Ο θεατής-αναγνώστης παρακολουθεί τη σύγκρουση δύο κόσμων με τόσο διαφορετικούς αξιακούς κώδικες: από τη μια του συγκεντρωτικού κράτους, με νόμους που θεσπίζονται από μια κεντρική διοίκηση –στην προκειμένη περίπτωση, λόγω των έκτακτων συνθηκών, αντιπροσωπευόταν από έναν άνθρωπο μόνο, και τη δική του ερμηνεία για το συμφέρον της πατρίδας– και από την άλλη της κάθε κοινωνικής και τοπικής μερίδας και φατρίας, που είχε μάθει να θεωρεί υπέρτερο τον νόμο της τιμής και του συμφέροντος της φάρας, της οικογένειας, του τόπου της. Πρόκειται για το επαναλαμβανόμενο συχνά στο θέατρο των ατομικών και κοινωνικοπολιτικών συγκρούσεων δράμα, όπου, όταν τα γεγονότα έχουν οδηγήσει σε απόλυτη όξυνση και ρήξη, καμιά πλευρά, για ποικίλους ψυχολογικούς και ιδεολογικούς, αλλά και υλικούς-οικονομικούς λόγους, δεν έχει τη διάθεση και τη νηφαλιότητα να ακούσει και να κατανοήσει την άλλη.

Η δημόσια δίκη και καταδίκη του Μιαούλη από τον Καποδίστρια δίνει το έναυσμα στους συνωμότες να προχωρήσουν στην εκτέλεση του φοβερού τους όρκου. Η πράξη της δολοφονίας φαίνεται τώρα δικαιολογημένη, στο όνομα της υπεράσπισης της ελευθερίας και της πατρίδας από τον τύραννο και τους ξένους συνεργάτες του. Οι συνωμότες επικαλούνται τη συνδρομή του Άγιου Σπυρίδωνα και εκτελούν τον Κυβερνήτη, την ώρα που μπαίνει στον ναό. Ο Χορός των Γυναικών χωρίζεται σε δυο ημιχόρια για να εκφράσει τον διχασμό του λαού απέναντι στο φοβερό γεγονός. Τους εξαγριωμένους πολίτες, που είναι έτοιμοι να χτυπηθούν μεταξύ τους, τους καλεί σε ειρήνη, ως άλλος από μηχανής θεός, η οπτασία του Άγιου Σπυρίδωνα, ενώ η νεκρική πομπή στο τέλος πορεύεται ψάλλοντας το εξόδιο άσμα, που περιέχει θρήνο για τον νεκρό και την Ελλάδα, αλλά μαζί κι ελπίδα ότι μέσα από τις δοκιμασίες μπορεί να κερδηθεί πολύτιμη πείρα για το μέλλον.

Επίλογος

Από την παρουσίαση του περιεχομένου των έργων γίνεται αντιληπτό ότι προσφέρεται στον θεατή-αναγνώστη μια πληθώρα εναυσμάτων για προβληματισμό, αφενός σχετικά με τις γενικές κινητήριες δυνάμεις του ιστορικού γίγνεσθαι, που δεν είναι άλλες από τα πάθη, τις προκαταλήψεις και τις ιδεολογικές αγκυλώσεις των προσώπων που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην πορεία ενός λαού, ενώ αφετέρου δίνεται η ευκαιρία να αναδειχθούν, παρ' όλη την σε γενικές γραμμές ιδεαλιστική, εξιδανικευμένη, ίσως και αναντίστοιχη προς τα πραγματικά γεγονότα απόδοσή τους, πολλά από εκείνα τα στοιχεία –οικονομικά, πολιτικά, πολιτισμικά, ψυχολογικά–, που η σύμπτωση και η αντιπαράθεσή τους στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή επηρέασαν καταλυτικά τις εξελίξεις.

Με τη δραματική ένταση που δημιουργεί η αναπαράσταση των γεγονότων και των ιδεολογικών συγκρούσεων των ιστορικών προσώπων στη θεατρική σκηνή, ο θεατής, παρακολουθώντας τα διαδραματιζόμενα, μπορεί να αντιληφθεί, μέσω της συναισθηματικής μέθεξης, πτυχές της ιστορικής αλήθειας που αδυνατεί να του μεταδώσει η πεζή και ουδέτερη υφολογικά ιστορική αφήγηση. Την έντονη αυτή εντύπωση, που προσφέρει η εμπειρία της θεατρικής παρακολούθησης, μπορεί στη συνέχεια να διευρύνει και να εμβαθύνει η Παιδαγωγική του Θεάτρου,[8] καθώς με θεατρικές μεθόδους και τεχνικές οδηγεί στη διερεύνηση της προβληματικής των έργων.[9] Στοχεύοντας στην ανάπτυξη της κριτικοστοχαστικής σκέψης, ενσυναίσθησης και αυτογνωσίας,[10] δίνει τη δυνατότητα στους εμπλεκόμενους να παρατηρούν και να στοχάζονται για το είναι και το φαίνεσθαι των πράξεων, για τα εσωτερικά κίνητρα των χαρακτήρων.[11] Ο ρόλος του παιδαγωγού-εμψυχωτή έγκειται στο να προκαλέσει τους συμμετέχοντες να συλλάβουν και να βιώσουν, σε ρόλο των πρωταγωνιστών, εναλλακτικές

[8] Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Αθήνα 2010.

[9] Σίμος Παπαδόπουλος, *Θέατρο στην εκπαίδευση και αρχαία ελληνική σκέψη. Μίμησις τοῦ καλλίστου βίου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021.

[10] Judith Kase-Polisini (επιμ.), *Creative Drama in a Developmental Context*, University Press of America, New York 1985.

[11] John O'Toole, *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. Routledge, London 1992.

οπτικές και αντιδράσεις απέναντι στα γεγονότα.[12] Με την πίστη ότι η αλλαγή στον τρόπο σκέψης και η μέσω του ρόλου βίωση αυτής της μεταγνωστικής κατάστασης[13] μπορεί να φέρει την επιθυμητή αλλαγή στην πρόσληψη των ιστορικών γεγονότων και στη στάση απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα, θεωρούμε ότι η θεατροπαιδαγωγική επεξεργασία των έργων ολοκληρώνει και συμπληρώνει την ψυχ-αγωγική λειτουργία της θεατρικής παράστασης.

[12] Σίμος Παπαδόπουλος, *Με τη Γλώσσα του Θεάτρου. Η διερευνητική δραματοποίηση στη διδασκαλία της Γλώσσας*, Κέδρος, Αθήνα 2007.

[13] Richard Courtney, «The Dramatic Metaphor and Learning», Judith Kase-Polisini (επιμ.), *Creative Drama in a Developmental Context*, σ. 39-64· V. G. Koste, «Meta-Thinking: Thoughts on Dramatic Thought», Judith Kase-Polisini (επιμ.), *Creative Drama in a Developmental Context*, σ. 333-342.

Προπολεμικές παραστάσεις εθνικών έργων των Ελλήνων ομογενών στην αυστραλιανή διασπορά και οι επιδράσεις τους

Όλγα Παπαζαφειροπούλου
olga.papazaf@gmail.com

Abstract

The settlement history of the first Greek Australian immigrants is inextricably linked to the nation's struggle for independence. The waves of Greeks who fled to the Aegean islands and abroad, participated with their merchant fleet in the Revolution of 1821. The two pre-war writers of expatriate theatre, in Melbourne Kon/nos Kyriazopoulos, who wrote *the Indiscernible Visitor* (1916), as well in Perth Dim. Ioannidis, who presented several of his patriotic works, had a personal involvement with war events. Inevitably, the theatre of the Greek expatriates in Australia has been showing historical dramatic works. Although they were presented in the modern Greek language, the dramatic atmosphere, the sets and costumes were splendid. In Sydney the performance of *Sklava* (1916) by the «Hellenic Philodramatic Society» and in Brisbane of *Esme* (1921), were connected with the Greek Centenary celebrations. In Brisbane the play *Markos Botsaris* (1923) was presented by Greek students, a performance noted by a local spectator. The domestic press connected the performances of national dramas with abundant information on the Greek Revolutionary History, leading the nations to common places. The Greek expatriates of the pre-war period regularly presented national works by amateur groups. Notably in Perth, Dimitrios Ioannidis, who himself fought in Asia Minor, wrote and presented during 1939 - 1940 original dramatic works of the Greek Revolution, such as *Photo, Female Slave*, etc., as a prompt to enliven the moral outlook of Greek expatriates, who were called to fight for their second homeland Australia. The pre-war national theatre of the Greeks of the Australian diaspora acted as a means of awakening, education and communication, advantageous drawing connections between the past and the future of the nations.

Εισαγωγή

Η εποικιστική ιστορία των πρώτων Ελλήνων μεταναστών στην Αυστραλία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον αγώνα ανεξαρτησίας του έθνους. Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, τα κύματα των Ελλήνων που κατέφυγαν στα νησιά του Αιγαίου και το εξωτερικό συμμετείχαν με τον εμπορικό στόλο τους στην Επανάσταση του 1821. Κάποιοι από αυτούς έφθασαν έως τη μακρινή Αυστραλία, όπως οι Υδραίοι ναυτικοί που καταδικάστηκαν στο Sydney το 1829.[1] Αν και συνελήφθησαν για πειρατεία από το αγγλικό πλοίο Cygnet, στην πραγματικότητα ήταν καπεταναίοι επαναστάτες που συγκέντρωναν χρήματα για την πατρίδα. Το 1826, λίγες ημέρες πριν από την ηρωική έξοδο των πολιορκημένων του Μεσολογγίου, φυγαδεύτηκε στη νήσο Κάλαμο η πρώτη Ελληνίδα οικίστρια της Αυστραλίας Αικατερίνη Πλέσσος, που ήταν και προσωπική φίλη του Λόρδου Βύρωνα. Εγκαταστάθηκε στην πόλη Sydney (NNO) το 1828 μαζί με τον σύζυγό της Διοικητή Crummer, και μέχρι το τέλος της ζωής της το 1907 δεν έπαυσε να διηγείται τις νεανικές της ενθυμήσεις από την Ελλάδα και να διατηρεί δεσμούς με τη γενέτειρά της.[2] Αργότερα, το 1858, κατοίκησε στην πόλη Brisbane (Queensland) η Επτανήσια κοντεσίνα Διαμαντίνα Ρώμα, σύζυγος του Διοικητή Bowen, που άφησε το ελληνικό της στίγμα στην μακρινή ήπειρο και έγινε ιδιαίτερα αγαπητή για το φιλανθρωπικό της έργο.[3] Οι Αυστραλοί γνώρισαν την επαναστατική ιστορία του ελληνικού έθνους μέσα από τις προσωπικές ιστορίες των πρώτων ομογενών που έφθασαν εκδιωγμένοι από τους Τούρκους, αναζητώντας καταφύγιο και ασφάλεια τους Αντίποδες. Το πρώτο κύμα ήταν κυρίως νησιώτες που ήθελαν να αποφύγουν τη στρατολόγησή τους στον τουρκικό στρατό, ενώ αργότερα έφθασαν και οι Μικρασιάτες το 1922. Η περιπετειώδης διαφυγή του νεαρού Αθανάσιου Αυγουστή το 1880, πάνω από τις στέγες των σπιτιών του Καστελόριζου, όταν τον καταδίωκαν οι Τούρκοι μετά από μία μικρή ναυμαχία που είχε μαζί τους στα παράλια του νησιού, αναφέρεται εκτενώς στον αυστραλιανό Τύπο, καθώς ο νεαρός μετανάστης κατέγραψε μετέπειτα μία λαμπρή πορεία στην παροικία του Perth (W. Australia).[4]

Ο πρώτος θεατρικός συγγραφέας Κων/νος Κυριαζόπουλος, που χάρισε ανέμελες στιγμές στην ελληνική παροικία της πόλης Melbourne (Victoria) το 1917 με την παράσταση του έργου *Αδιάκριτος Μουσαφίρης*, που παίχτηκε από τον Σύλλογο Ελληνίδων Γυναικών για φιλανθρωπικούς σκοπούς, ήταν απόγονος επιφανούς ηρωικής οικογένειας.[5] Με καταγωγή από την Αδριανούπολη, η γενεαλογία του αναγόταν στον Πατριάρχη Κύριλλο, που απαγχονίστηκε από τους Τούρκους ως αντίποινα για την εξέγερση της Αδριανούπολης κατά την Επανάσταση του 1821.[6] Προσωπική εμπειρία από το σκηνικό του πολέμου είχε και ο Σμυρνιός θεατρικός συγγραφέας Δημήτριος Ιωαννίδης, που διέπρεψε στο Perth, ο οποίος ανήκε στο επιτελείο του αποκαλούμενου μαύρου καβαλάρη Νικόλαου Πλαστήρα και πολέμησε στη Μικρασιατική Εκστρατεία.[7]

Οι πρώτοι Έλληνες, μόλις έφθασαν στις πολιτείες της Αυστραλίας, οργανώθηκαν συγκροτώντας μικρές ομάδες που διατήρησαν τα έθιμα και τις παραδόσεις της πατρίδας τους. Η εθνική επέτειος της 25ης Μαρτίου ήταν ένα γεγονός αρχικά της ελληνικής παροικίας, που στη συνέχεια έγινε

---

[1] Ήταν οι επτά ναυτικοί: Γεώργιος Βασιλάκης, Γκίκας Βούλγαρης, Γεώργιος Λάριστος, Αντώνης Μανώλης, Δαμιανός Νίνης, Νικόλαος Παπανδρέας και Κωνσταντίνος Στρομπόλης. Είχαν καταδικασθεί για πειρατεία από τη Βρετανική Αυτοκρατορία και εξορίστηκαν στην Αυστραλία, σε μια τιμωρία καλύτερη από τον θάνατο [A. Tamis, «The Pre World War II Greek Community of Australia», *Journal of Hellenic Diaspora* 30.2 (2004), σ. 56].

[2] Απεβίωσε στο Sydney το 1907 σε ηλικία 98 ετών (εφημ. *West Australian*, 12 Αυγούστου 1907).

[3] Οι Αυστραλοί αγάπησαν την κόμισσα Διαμαντίνα Ρώμα (Lady Bowen), και γι' αυτό έδωσαν το όνομα Diamantina σε ένα ποτάμι στο Queensland, καθώς και σε καταρράκτες στην περιοχή Omeo (εφημ. *Leader*, 25 Νοεμβρίου 1893).

[4] Εφημ. *West Australian*, 28 Μαΐου 1932.

[5] Anastasios Tamis, *Greeks in Australia*, Cambridge University Press, New York 2005, σ. 145.

[6] Εφημ. *Age*, 22 Αυγούστου 1939 και Ιωάννης Κομήνος, *Η ζωή εν Αυστραλία*, Australia Printing and Publishing Co Ltd, Sydney Αυστραλίας 1916, σ. 162.

[7] Εφημ. *West Australian*, 17 Μαρτίου 1945.

αποδεκτό και αγκαλιάσθηκε από ολόκληρη την αυστραλιανή κοινοπολιτεία. Παρελάσεις, εκκλησιαστικές τελετές και εορταστικά δρώμενα ήταν στο πρόγραμμα. Η γενεσιουργός αιτία ήταν τα βιώματα και η προσωπική εμπλοκή των πρώτων ομογενών με τα ιστορικά γεγονότα. Η παλιγγενεσία της Ελλάδας πάντοτε εορταζόταν σε ένα γενικότερο κλίμα συγκίνησης, που μεταδιδόταν στους νεαρούς βλαστούς της παροικίας που συμμετείχαν στις εκδηλώσεις.[8] Και όχι μόνο οι νεαροί ομογενείς, αλλά και οι Αυστραλοί γνώρισαν πρώιμα την ιστορία του έθνους μας, μέσα από τις παραστάσεις των εθνικών έργων των Ελλήνων ομογενών.[9]

1) Παραστάσεις εθνικών έργων

Το πρώτο έργο που επιλέχθηκε για παράσταση της ελληνικής ομογένειας στο Sydney ήταν εθνικού περιεχομένου. Στις 12 Ιουλίου 1916 παρουσιάστηκε στο «Elite Theatre» η *Σκλάβα* του Σπ. Περεσιάδη, από την Ελληνική Φιλοδραματική Εταιρία.[10] Η υπόθεση της *Σκλάβας* αναλύθηκε εκτενώς στον εγχώριο Τύπο (εφημ. *Sydney Morning Herald* και *Evening News*) μαζί με άλλες πληροφορίες για τους συντελεστές, και το θέμα του έργου προκάλεσε το ενδιαφέρον των Αυστραλών για την επαναστατική ιστορία της Ελλάδας. Στο Sydney παρουσιάσθηκε επίσης ο *Αθανάσιος Διάκος* του Λέοντος Μελά από το Σώμα Ελλήνων Προσκόπων, το 1930.[11]

Παραστάσεις εθνικών δραματικών έργων έχουμε αντίστοιχα και στην πόλη Melbourne. Την Τρίτη 10 Αυγούστου 1927, στην αίθουσα «Temperence Hall» (Russel str.), δόθηκε η παράσταση του ελληνικού δράματος *Εσμέ* του Σπ. Περεσιάδη, υπό την αιγίδα του Συλλόγου «Ορφεύς», προς όφελος του θεραπευτηρίου της πόλης Melbourne (Victoria).[12] Στις 25 Μαρτίου 1929, στην αίθουσα «Kings Hall» (Hunter str.), παίχτηκε η παράσταση *Αθανάσιος Διάκος* του Λέοντος Μελά, από το Σώμα Ελλήνων Προσκόπων Αυστραλίας.[13] Τον Μάιο 1934 παρουσιάσθηκε το δραματικό έργο *Εσμέ* του Σπ. Περεσιάδη στη σκηνή του «Ορφέα», από τη Μακεδονική Αδελφότητα «Μέγας Αλέξανδρος».[14]

---

[8] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 5 Απριλίου 1933, 30 Μαρτίου 1938 και 29 Μαρτίου 1939.

[9] Όπως στον εορτασμό της Εθνικής Παλιγγενεσίας, που πραγματοποιήθηκε την Κυριακή 27 Μαρτίου 1927 στην αίθουσα του Lonsdale street, η ερασιτεχνική ομάδα του Συλλόγου «Ορφεύς» παρουσίασε λαμπρά ζώσα εικόνα (tableau vivant) της Ελληνικής Επαναστάσεως (Εφημ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 5 Απριλίου 1927).

[10] Σε αυτήν συμμετείχαν οι ομογενείς που χάραξαν μετέπειτα την πορεία του ελληνικού ομογενειακού θεάτρου, όπως οι Γ. Παΐζης, Αλέξανδρος Γρίβας, Θ. Μακρής, Ανδρ. Ζαλοκώστα. Η διανομή των ρόλων είχε ως ακολούθως: Γ. Παΐζης ως *Καλογραίας*, Ανδρ. Ζαλοκώστα ως *Ξάνθω*, κα Νίκολσον ως *Χρύσω*, Γ. Νίκολσον ως *Θάνος*, Α. Γρίβας ως *Βλάσης*, Θ. Μακρής ως *Θύμιος*, Ε. Ραφτοπούλου ως *Σκλάβα* (εφημ. *Evening News* και *Sydney Morning Herald*, 13 Ιουλίου 1916).

[11] Στην παροικία του Sydney, παραστάσεις εθνικών δραματικών έργων έδιναν συχνά οι μαθητές, καθώς ο θεατράνθρωπος Γεώργιος Παΐζης προσανατόλισε τις θεατρικές αναζητήσεις της ομογένειας στις σύγχρονες τάσεις της Αθήνας και το αγγλόγλωσσο θέατρο.

[12] Πρωταγωνιστούσαν οι ηθοποιοί: κα Χατζησάββα ως *Εσμέ* και κος Χατζησάββας ως *Δρόσος*. Στους υπόλοιπους ρόλους συμμετείχαν οι καλλιτέχνες ερασιτέχνες ηθοποιοί Μαρία Μαργέτη, Μαργαρίτη Μαργέτη, Μ. Διβόλη, Δ. Μαυροειδής, Ι. Κοντόπουλος, Κ. Αμώνης, Ι. Μάγκος, Π. Δημόπουλος, οι οποίοι λίαν ικανοποιητικώς και επιδέξια έπαιξαν τους ρόλους τους (εφημ. *Κήρυξ*, 23 Αυγούστου 1927).

[13] Εφημ. *Κήρυξ*, 20 Μαρτίου 1929.

[14] Η διανομή είχε ως εξής: Κ. Γκίνης ως *Στράτος*, Κατ. Μηλίδου ως *Δέσπω*, Δ. Καρανάσης ως *Δρόσος*, Ανδρ. Ματθαίου ως *Εσμέ*, Τίτα Διβόλη ως *Κάρμεν*, Μ. Μαργέτη ως *Χατιγέ*, Αλ. Στάμου ως *Μπέρκος*, Κούσκουνας ως *Φλόγας*, Ευθ. Τραϊανός ως *Χονδρογιάννης*, Μ. Τίτος. Λ. Σαμουκάς και Ν. Στάμκος ως *Ένοπλοι Άνδρες*. Ο Ν. Ηλιόπουλος δίδαξε το έργο, ενώ χρέη υποβολέα είχε ο Ν. Αντωνόπουλος (εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 2 Μαΐου και 25 Ιουλίου 1934).

Εικόνα 1. *Αθανάσιος Διάκος*, «Hellenic House» 1933. Πηγή: Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 21 Ιουνίου 1933

Οι παραστάσεις εθνικών έργων στην πόλη Brisbane (Queensland) ξεκινούν με τους εορτασμούς της εκατονταετηρίδας από την ανακήρυξη του ελληνικού έθνους. Τον Μάρτιο 1921, η Δραματική Κοινωνία παρουσίασε στο «Hellenic House» την *Εσμέ* του Σπ. Περεσιάδη, με εμβληματικά γνήσια κοστούμια της εποχής του 1821.[15] Την 25η Μαρτίου 1930 παίχτηκε στο «Hellenic House» το έργο *Η θανάτωσις του Αλή Πασά* του Δημ. Βουγά, για τον επίσημο εορτασμό της ελληνικής εκατονταετηρίδας.[16] Τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1933 παρουσιάσθηκε το πατριωτικό δράμα *Αθανάσιος Διάκος* του Λέοντος Μελά, από τον Σύλλογο του «Απόλλωνα» και την Κοινότητα, αντίστοιχα.[17] Το ίδιο έργο επαναλήφθηκε δύο φορές και το επόμενο έτος, τον Μάιο του 1934, από ερασιτέχνες ηθοποιούς του Συλλόγου του «Αρίωνα» και της Κοινότητας, και τον Αύγουστο από την εκκλησιαστική χορωδία του Αγ. Γεωργίου.[18] Την 25η Μαρτίου 1934 παρουσιάστηκε το θεατρικό έργο *Εσμέ* η Τουρκοπούλα του Σπ. Περεσιάδη, υπό τη διεύθυνση του ερασιτέχνη ηθοποιού Ιωάν. Στρατηγάκη.[19]

Την Κυριακή 14 Ιουλίου 1935 παρουσιάστηκε το πατριωτικό δραματικό έργο *Μάρτυρες κι εκδικηταί* του Ηλία Τζανέτη, στο «Hellenic House», από ομάδα ερασιτεχνών της Ελληνικής Κοινότητας .[20] Στις 2 Μαΐου 1939, στην αίθουσα «School of Arts» (West End), παρουσιάστηκε από την Κοινότητα Brisbane και περιχώρων το έργο *Εσμέ η Τουρκοπούλα* του Σπ. Περεσιάδη. [21]

---

[15] Εφημ. *Queensland Times*, 12 Απριλίου 1921.

[16] Εφημ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 3 Απριλίου 1930.

[17] Τη διδαχή του έργου είχε αναλάβει η Σ. Μάινα. Συμμετείχαν οι ερασιτέχνες ηθοποιοί: Σ. Μάινα ως *μητέρα του Αθανασίου Διάκου*, Μ. Α. Φριλίγκου ως *αδελφή του Διάκου*, Κ. Π. Φριλίγκος ως *Αθανάσιος Διάκος*, Α. Ζαφειρόπουλος *ως Ομέρ Βρυώνης*, Ξ. Καστρίσιος ως *Χασάν Αγάς* και Α. Κούτσακος ως *Αναστάσιος*, όπως επίσης και οι Α. Ελεφάντη, Σ. Πρωτοφάλτη, Γ. Μαρούδας, Ε. Φριλίγκου και Κ. Ανδρικοπούλου (*Εθνικόν Βήμα*, 21 Ιουνίου 1933 και *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 30 Απριλίου 1933).

[18] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 9 Μαΐου 1939.

[19] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 14 Φεβρουαρίου 1934.

[20] Η ερασιτεχνική ομάδα αποτελείτο από τα μέλη των συγχωνευθέντων συλλόγων *Απόλλωνος* και *Αρίωνος*, και οι πρόσοδοι της παράστασης διατέθησαν υπέρ του Κοινοτικού Ταμείου. Κύριους ρόλους στο δράμα είχαν οι ερασιτέχνες Β. Καταχάνας και Ξ. Καρανδρέου, που παρουσίαζαν τους Φιλικούς, ο πρώτος ως *Χρήστος* και ο δεύτερος ως *Βλαδίμηρος*. Επίσης συμμετείχαν οι: Ξ. Καστρίσιος ως *Φιλικός*, Α. Ζαφειρόπουλος ως *ιερέας* και *Ιμπραήμ πασάς*, Α. Κούτσακου ως *Φιλικός Κωστάκης*, Ι. Φρυλίγκος ως *Χασάν Αγάς* (εκτελεστής-αρχιδήμιος *Ιμπραήμ Πασά*), Σ. Μάινα ως *μητέρα Ουρανίας*, Κ. Π Φρυλίγκος ως *Ναζίμ Νιφέης*. Η Μαρία Α. Φρυλίγκου ήταν στον ρόλο της *Ουρανίας* (ηρωίδα του έργου). Το έργο το δίδαξε ο Ε. Βενλής, ενώ ρόλο υποβολέως είχε ο Ι. Φάρρος, όπως και την επιστασία των σκηνικών διαρρυθμίσεων (εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 17 Ιουλίου 1935).

[21] Την ευθύνη του έργου είχε αναλάβει ο Σ. Χριστοφορίδης, που ήταν ο θιασάρχης και Πρόεδρος της Ελ-

Εικόνα 2. *Μάρτυρες κι Εκδικηταί*, «Greek House» 1935. Πηγή: Εφημ. *Telegraph*, 10 Ιουλίου 1935

Το σχολικό θέατρο έκανε μία δυναμική εμφάνιση από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας των παροικιακών σχολείων. Παρουσιάζονταν συχνά εθνικά έργα από τους μαθητές, ή και διαμορφωμένες ζώσες εικόνες από τους δασκάλους της ομογένειας, με θέμα την Ελληνική Επανάσταση. Η πρώτη σχολική θεατρική παράσταση δόθηκε με την ευκαιρία εθνικού εορτασμού στο Sydney το 1914, όπου παρουσιάσθηκε το έργο η *Λύρα του Γερονικόλα* του Δημ. Κόκκου.[22] Η θαμπή απεικόνιση της οικογένειας Ι. Κομήνου στην εξοχική της κατοικία, με τα ενδεδυμένα με εθνικές στολές τέκνα του μετά τον σχολικό εορτασμό, πιστοποιεί το γεγονός.[23] Από το έτος 1928 δόθηκαν αρκετές σχολικές παραστάσεις για τον εορτασμό της εθνικής επετείου, με τα θεατρικά έργα *Αλέξανδρος Υψηλάντης* του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τα μονόπρακτα *Κανάρης* και *Κολοκοτρώνης* του Γεωργίου Κούρτη, *Το ξύπνημα του Γούναρη* [αγνώστου]. Επίσης, παρουσιάζονταν και ζώσες εικόνες με θέμα την Ελληνική Επανάσταση. Την Κυριακή 30 Μαρτίου 1930, στην αίθουσα του YWCA (Young Women Christian Association), σε εσπερίδα υπέρ του πανδήμου εορτασμού της πρώτης εκατονταετίας της ανεξαρτησίας, η μαθήτρια Κ. Α. Κομήνου παρέστησε την Ελλάδα. Η προσωποποίηση της Ελλάδας ήταν ένα θέμα αγαπητό στους ομογενείς, ιδιαίτερα σε αναπαραστάσεις tableaux vivant. Το 1934 στο θεατρικό έργο *Η Ελλάς με θυγατέρες της*, του Λέοντα Μαρούλη, οι μαθήτριες του κοινοτικού σχολείου ενσάρκωσαν την Ελλάδα, την Ήπειρο, τη Μακεδονία, την Κρήτη, τα Δωδεκάνησα, το Καστελόριζο και τη Δυτική Θράκη.

Στην πόλη Melbourne, στις 29 Μαρτίου 1933, προσήλθε σύσσωμη η ελληνική παροικία για τον εορτασμό της εθνικής επετείου στην αίθουσα του Συλλόγου «Ορφεύς», όπου οι μαθητές παρουσίασαν την *Ορκομωσία στη Σημαία*.[24]

Αντίστοιχα στην Brisbane τον Δεκέμβριο του 1924 μια ενδιαφέρουσα παιδική παράσταση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εορτής των Χριστουγέννων, που την κατέγραψε και δημοσίευσε στον Τύπο ένας Αυστραλός θεατής. Οι μαθητές της παράστασης δεν ήταν πάνω από δέκα αγόρια και κορίτσια. Ενδεδυμένα με τα εθνικά τους κοστούμια, άσπρες φουστανέλες με κόκκινα σακάκια

ληνικής Κοινότητας Brisbane. Στη διανομή των ρόλων συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Β. Καταχάνας ως *Στράτος*, Κα Κουκ ως *Δέσπω*, Ι. Ραφτοπούλου ως *Εσμέ*, Α. Κούτσακος ως *Δρόσος*, Σ. Χριστοφίδου ως *Κάρμεν*, Κα Καταχάνα ως *Χαττιγέ*, Ξ. Καρανδρέου ως *Μπύρκος*, Α. Λαθούρας ως *Φλόγας*, Δ. Χριστοδούλου ως *Χονδρογιάννης* (εφημ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 27 Απριλίου 1939).

[22] Γ. Καναράκη, «Το ομογενειακό θέατρο της Αυστραλίας», εφημ. *Η Καθημερινή* («*Επτά Ημέρες*»), 7 Σεπτεμβρίου 2003.

[23] Κομήνου, *Η ζωή εν Αυστραλία*, σ. 123.

[24] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 29 Μαρτίου 1933.

τα αγόρια και τα κορίτσια με χρωματιστές στολές, μεταξωτά τσεμπέρια και γνήσια χρυσά περιδέραια, παρουσίασαν το έργο *Μάρκος Βότσαρης* του Παύλου Καρρέρ.[25] «Υπήρχαν αρκετά σπαθιά και τουφέκια στο εθνικό έργο, που θα έκαναν τον Υπουργό Παιδείας να χλωμιάσει», καθώς ήταν αυθεντικά.[26] Εκτός από την περιγραφή της περιρρέουσας ατμόσφαιρας και την πιστή αναπαράσταση των σκηνών του έργου, η κριτική αντιμετώπιση της παράστασης ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα.

Οι ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης συνδέθηκαν με τους αντίστοιχους ευρωπαϊκούς θρύλους της σκωτσέζικης, ελβετικής και βρετανικής ιστορίας. Η ελεγεία του Ivallace, ο Γουλιέλμος Τέλλος και ο πλοίαρχος Νέλσων συγκρίθηκαν και αναμετρήθηκαν με το εθνικό έργο *Μάρκος Βότσαρης*. Όπως διαπίστωνε ο Αυστραλός θεατής, για τους Έλληνες το έργο αυτό δεν αποτελούσε μία δυσάρεστη μακρινή ιστορία αλλά ζωντανή μνήμη, καθώς το ανέβασμα του θεατρικού είχε αναλάβει μία δασκάλα που αρπάχθηκε από τους Τούρκους κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Μετά από μία περιπετειώδη πορεία δύο χρόνων και τη μεσολάβηση των Αδελφών του Ελέους (Sisters of Mercy), μόλις έχει φθάσει την Αυστραλία, όπου διοργάνωσε την παράσταση.[27]

Η ζωντανή σύνδεση των ομογενών της πόλης Brisbane με το παρελθόν τους ήταν εμφανής, καθώς δέκα χρόνια μετά παρουσιάστηκε, στις 30 Ιανουαρίου 1934, από τους μαθητές και τις μαθήτριες του Σχολείου «ο Πλάτων», το εθνικό δράμα *Η καταστροφή της Σμύρνης* του Ιωάννη Δρόσου. [28]

Αντίστοιχα και σε άλλες απομακρυσμένες περιοχές με ελληνική ομογένεια παρουσιάζονταν εθνικά έργα από μαθητές, όπως στις 29 Μαρτίου 1936 στη μικρή πόλη του Home Hill, Stanley Str. (Queensland), ο *Αθανάσιος Διάκος* του Γ. Κούρτη και ο *Χορός του Ζαλόγγου* του Σπ. Περεσιάδη.[29]

Στο Port Piri (S. Australia) στις 24 Μαρτίου 1935, ο δάσκαλος Όμηρος Πυκνής παρουσίασε τον *Χορό του Ζαλόγγου*, ζώσα εικόνα, όπου συμμετείχαν 20 μαθήτριες με λευκές ενδυμασίες, κυανές ταινίες με χρυσές επιγραφές και δύο μαθητές με ευζωνικές στολές.[30]

Στο Perth την 25η Μαρτίου 1934, οι δασκάλες Άννα Περιβολάρη και Ελένη Αλεξοπούλου παρουσίασαν στο «Unity Theatre» ένα πρόγραμμα με ζώσες εικόνες της Ελλάδας, από τα χρόνια της δουλείας έως την αναγέννησή της. Σκηνές από την αποβίβαση των Ιερολοχιτών στο Ιάσιο, τη Φιλική Εταιρεία, τον χορό του Ζαλόγγου, διαδέχθηκαν η μία την άλλη σε μια προσπάθεια ανάκλησης ένδοξων ιστορικών στιγμών της Ελληνικής Επανάστασης.[31] Ο εγχώριος Τύπος αναφέρθηκε στην παράσταση ως εξής:[32] «Πώς θα πρέπει να μιλήσουμε για τον τρόπο που οι Τούρκοι τελικά εκδιώχθηκαν από την Ελλάδα το 1821; Πώς η λευκή και γαλάζια σημαία της ελευθερίας που ανεμίζει, προέρχεται από τη γη του Δημοσθένη, του Αριστοτέλη, του Σωκράτη και άλλων επιφανών αρχαίων Ελλήνων; Ο θρύλος της αρχαίας Ελλάδας μπορεί να γίνει κουραστικός, στην εξιστόρηση. Αλλά με κατάλληλα κοστούμια και μουσική, με διάλογους, χορωδίες και άλλα σύνολα, μπορεί να προσφερθεί ως μάθημα μόνιμο και ενημερωτικό, και να εκτιμηθεί όχι μόνο από την ανερχόμενη γενιά των Ελλήνων, αλλά και από ενήλικες άλλων λαών».[33]

---

[25] Το ιταλικό λιμπρέτο του μελοδράματος του Καρρέρ είχε μεταφρασθεί στα ελληνικά, ενώ ήδη από το 1849 υπήρχε το ελληνικό λιμπρέτο του Γεωργίου Λαγουϊδέρα, της χαμένης σήμερα ομώνυμης όπερας του αγωνιστή της επανάστασης Φραγκίσκου Δομενεγίνη [Στέλλα Κουρμπανά, «Το πρώτο ελληνικό μελόδραμα και ο διεκδικητές του», Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα, Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στο 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ – Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών ΕΙΕ, Αθήνα 2016, σ. 507· Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο (1829-1896)*, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2005].

[26] Εφημ. *The Brisbane Courier*, 27 Δεκεμβρίου 1924.

[27] Η πόλη Brisbane είχε κατοικηθεί κυρίως από Μικρασιάτες.

[28] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 21 Φεβρουαρίου 1934.

[29] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 3 Απριλίου 1936.

[30] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 10 Απριλίου 1935 και *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 11 Απριλίου 1935.

[31] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 4 Απριλίου 1934.

[32] Εφημ. *Sunday Times*, 8 Απριλίου 1934.

[33] Εφημ. *Sunday Times*, *ό.π.*

Ο Ελληνισμός στην Αυστραλία έκανε γνωστή την ιστορία του μέσα από την παρουσίαση εθνικών δραματικών έργων και παραστατικών συνθέσεων με τη σύγχρονη ορολογία του «εθνοδράματος». Οι ομογενείς ανέμεναν με ενθουσιασμό τους εορτασμούς των εθνικών επετείων, που αποτελούσαν αναψυχή και προσωρινή διέξοδο από τα προβλήματα της ξενιτιάς και του νόστου για την πατρίδα.[34]

Η εθνική συνείδηση των ομογενών αφυπνιζόταν επίσης στις εκδηλώσεις της αυστραλιανής Κοινοπολιτείας, όπου οι ελληνικές ομάδες εμφανίζονταν σε σύνολα με αναφορές στην ιστορία της Ελλάδας.

Διεθνείς διοργανώσεις και εκδηλώσεις, όπως ο χορός της Κοινωνίας των Εθνών, το «International Gala Pageant of Peace», περιλάμβαναν αξιόλογες ελληνικές συμμετοχές[35] έτσι, στις 5 Ιουλίου 1927 στη Διεθνή Διοργάνωση του International Ball της Ένωσης των Ηνωμένων Εθνών στο «Palais Royal», η Ελλάδα έλαβε το δεύτερο βραβείο ανάμεσα σε Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία, Κίνα, Γερμανία και Μεξικό, καθώς αντιπροσωπεύθηκε με ελληνικά κοστούμια που αναφέρονταν στην επαναστατική ιστορία της και τον αγώνα για την ελευθερία.[36]

Εικόνα 3. Η ελληνική συμμετοχή στο International Ball, Sydney 1927. Πηγή: Εφημ. *Sun*, 13 Ιουλίου 1927

Το 1923 οι ομογενείς αισθάνθηκαν αρκετά περήφανοι με την άφιξη των δύο θιάσων από την Αθήνα, που περιόδευσαν σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Αυστραλίας. Περιγράφοντας τον Αθηναϊκό θίασο, κατά την περιοδεία του στις πόλεις με ελληνισμό, ο ομογενειακός Τύπος αναφέρεται στους ηθοποιούς, που τους χαρακτηρίζει ως «ήρωες και εθναποστόλους».[37] Ο παλαίμαχος ιδρυτής του θιάσου Θεόδωρος Ποφάντης αναφέρεται ότι συγκρότησε δικό του θίασο με εντολή της ελληνικής κυβέρνησης, και περιόδευε σε Πόντο, Φιλιππούπολη και αλλού. Για την κρυφή εθνική δράση του,

[34] Χαρακτηριστικά, η εφημ. *Εθνικόν Βήμα* στις 18 Μαρτίου 1931 ανέφερε: «Οι πίκρες και τα φαρμάκια θα ξεχασθούν γρήγορα, για λίγες ώρες το εσπέρας της 25ης Μαρτίου. Οι προετοιμασίες είναι μεγάλες και τρανές και θα γίνει η καρδιά μας περιβόλι. Και τούτο είναι πολύ φυσικό, αφού σε όλα επιστατεί η ακούραστη δασκάλα μας κα Περιβολάρη».

[35] Οι Έλληνες ομογενείς σκηνοθετούσαν τον εαυτό τους στις διεθνείς διοργανώσεις, παρουσιάζοντας την πολιτιστική τους ιδιαιτερότητα, στο πολύχρωμο ιστορικό ψηφιδωτό των εθνών της νέας τους πατρίδας Αυστραλίας. Προέβαλαν σκηνές από την πλούσια ιστορία της Ελλάδας, κερδίζοντας βραβεία και αναγνώριση (εφημ. *Table Talk*, 31 Οκτωβρίου 1912, *Sunday Times*, 15 Ιουλίου 1928, *The Argus*, 26 Ιουνίου 1936).

[36] Εφημ. *The Sun*, 13 Ιουλίου 1927 και *The Sydney Morning Herald*, 6 Ιουλίου 1927.

[37] Εφημ. *Εθνική Σάλπιξ*, 25 Ιουλίου και 5 Σεπτεμβρίου 1923.

φυλακίσθηκε δύο φορές στο Μοναστήριο και στις Σέρρες.[38] Ο Αθηναϊκός θίασος παρουσίασε μεταξύ άλλων και το ιστορικό δράμα *Κολοκοτρώνης* του Γ. Κούρτη, ενώ παράλληλα ο περιοδεύων θίασος της Βρουσούλας Παντοπούλου παρουσίασε αποσπάσματα από μελοδραματικά έργα, και οι ομογενείς ενθουσιάσθηκαν με το «Ευζωνάκι» και τον «Γέρο - Δήμο».[39]

2) Επιδράσεις των παραστάσεων των εθνικών έργων

Οι επιδράσεις των παραστάσεων των εθνικών έργων και της προσωπικής εμπλοκής των πρώτων ομογενών στην επαναστατική ιστορία της Ελλάδας ήταν εμφανέστατη στα παιδιά των ομογενών, τη νέα γενιά που μεγάλωσε και ανατράφηκε στην Αυστραλία.

Το 1933 στη Melbourne ο Κων/νος Κυριαζόπουλος με όλη την οικογένειά του πρωτοστάτησαν στη διοργάνωση της έκθεσης ελληνικής χειροτεχνίας, μιας εβδομάδας αφιερωμένης στον ελληνισμό.[40] Εκτέθηκαν προσωπικά οικογενειακά κειμήλια των ομογενών, ενώ στην έκθεση υπήρχαν διάφορα δρώμενα, βυζαντινές χορωδίες, καθώς και η θεατρική παράσταση *Το πατρικό μας σπίτι*, του Στέφανου Δάφνη.[41] Αργότερα, το 1943, κατά τη διάρκεια του πολέμου, η μικροβιολόγος κόρη του Κων/νου Κυριαζόπουλου, Φίφη Κυριαζοπούλου, ανακηρύχθηκε *βασίλισσα της Ελλάδας* σε μία προσπάθεια συγκεντρώσεως χρημάτων για την Ελλάδα.[42] Στη συνέχεια έφυγε ως εθελόντρια νοσοκόμα στο ελληνικό μέτωπο μαζί με άλλες Αυστραλές, στέλνοντας ανταποκρίσεις στον Τύπο με τα οδυνηρά γεγονότα που διαδραματίσθηκαν στην πατρίδα μας.[43]

Ο ομογενής Δ. Ιωαννίδης, που πάντοτε πρωτοστατούσε σε εθνικές εορτές και παρελάσεις στην πόλη του Perth, συνέγραψε αρκετά πρωτότυπα θεατρικά εθνικά έργα. Το τρίπρακτο δράμα του, *Φώτω η Σουλιωτοπούλα*, παρουσιάσθηκε στις 3 Αυγούστου 1940 από την Ελληνική Δραματική Εταιρεία «Ορφεύς», για την ενίσχυση του ελληνικού πατριωτικού ταμείου στην ελληνική αίθουσα του Perth.[44] Άλλο πρωτότυπο έργο του ήταν η *Σκλάβα*, μονόπρακτο δράμα, της ηρωικής εποχής της Επαναστάσεως του 1821, που άντλησε το θέμα και την πλοκή από το έμμετρο δράμα του Δ. Ι. Κόκκου, *η Λουλουδιά*. Ο Δ. Ιωαννίδης διασκεύασε το δράμα, αντικαθιστώντας την κοινωνική του χροιά, και τοποθέτησε το έργο στην πατριωτική εποχή της Ελληνικής Επαναστάσεως. Το έργο παρουσιάσθηκε στις 12 Μαΐου 1940 για φιλανθρωπικούς σκοπούς και, σύμφωνα με την πλοκή του, η Σκλάβα σκοτώνει η ίδια τον πασά.[45] Άλλα πρωτότυπα έργα του Ιωαννίδη με εθνικό περιεχόμενο ήταν*: Στης Δόξας τα Βουνά* (έργο γραμμένο για τις επικές μάχες στην Κρήτη τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), *Ματωμένο Πάσχα*, *Στη ζωή και στο θάνατο*.[46] Αλλά και η επιθεώρηση του Δ. Ιωαννίδη, *Αυστραλομάνια*, περιείχε σκηνές από την ιστορία της Ελλάδας, παρουσιάζοντας τους «Αρματωλούς και κλέφτες», τις «Σουλιώτισσες», τον «Υψηλάντη και τους Ιερολοχίτες», τα «Ψαρρά», το «Μεσολόγγι» και την «Ελευθερία».[47]

---

[38] Εφημ. *Εθνική Σάλπιξ*, *ό.π.*

[39] Εφημ. *Εθνική Σάλπιξ*, 2 Μαΐου 1923.

[40] Εφημ. *Herald*, 7 Ιουλίου 1933.

[41] Εφημ. *Βήμα*, 16 Αυγούστου 1933.

[42] Εφημ. *Argus*, 30 Ιουλίου 1943.

[43] Εφημ. *Age*, 9 Μαΐου 1945.

[44] Εφημ. *West Australian*, 10 Αυγούστου 1940.

[45] Η διανομή των ρόλων είχε ως εξής: Χρ. Αναστασίου ως *Καπετάν Γιώργης*, Κων/να Σαπκάρη ως *Καπετάνισα Γιώργαινα*, Ι. Ευαγγελινίδης ως *Γιάννος*, Νικόλαος Σαπκάρης ως *Λάμπρος*, Αριστ. Παπαϊωάννου ως *Αστέρω*, Κυριακούλα Παπαϊωάνου ως *Γιάνναινα*, Δημ. Γκλαβίνα ως *Δέσπω*, Ευθ. Πίσσου ως *Κατίνα*, Στ. Μπέλος ως *Πασσάς*, Ολυμπία Σαπκάρη ως *Σκλάβα Μάρω*. Η διδασκαλία του έργου έγινε από τους Χρ. Αναστασίου και Ι. Ευαγγελινίδη. Διευθυντής σκηνής και υποβολέας ήταν ο Στέργιος Αϊτόπουλος (εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 5 Ιουνίου 1940).

[46] Εφημ. *Western Mail*, 10 Ιουνίου 1943.

[47] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 22 Ιουνίου 1940.

Ο ενθουσιασμός και το ηρωικό κλίμα του ένδοξου παρελθόντος, με το οποίο εμφορούντο οι ομογενείς της Αυστραλίας την περίοδο του 1940, ήταν η αιτία που αρκετοί κατατάχθηκαν στον ελληνικό στρατό δίνοντας μάχες στο μέτωπο της Αλβανίας, ανάμεσά τους και δεκατριάχρονα παιδιά.[48] Οι νεότεροι πολέμησαν με τον αυστραλιανό στρατό. Κάποιοι από αυτούς δεν θα επέστρεφαν. Ο Στάθης Ραυτόπουλος υπηρέτησε στον στρατό της Αυστραλίας ως διασκεδαστής, αποκαλούμενος «Rafto the magician». Ανήκε στην καλλιτεχνική ομάδα που κράτησε το φρόνημα των στρατιωτών υψηλό, συνθέτοντας δικά του πρωτότυπα θεατρικά σκετς που διακωμωδούσαν τον Μουσολίνι και τον Χίτλερ.[49] Την περίοδο του πολέμου και την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, ο «Όμιλος Ελλήνων Στρατιωτών» έδωσε επίσης παραστάσεις με έργα εθνικού περιεχομένου.[50] Κάποιοι λιγότερο γνωστοί ομογενείς, όπως ο Μάριος Σάμιος και ο Κ. Γεωργίνης, συνέγραψαν μεταπολεμικά έργα επιθεώρησης και εθνικά έργα, που τα παρουσίασαν με επιτυχία στο ελληνικό κοινό της παροικίας.[51]

Το προπολεμικό εθνικό θέατρο των Ελλήνων της αυστραλιανής διασποράς έδρασε ως μέσο αφύπνισης, εκπαίδευσης και επικοινωνίας, συνδέοντας γόνιμα το παρελθόν με το μέλλον. Οι προπολεμικές κοινότητες των Ελλήνων της Αυστραλίας πέτυχαν να μεταφέρουν αυτούσιες τις αξίες του παρελθόντος, διατηρώντας μια χρυσή τομή μεταξύ του σύγχρονού τους κόσμου και της ελληνικής παράδοσης. Όπως ο εθνικός ήρωας των Σκωτσέζων αποτυπώθηκε κινηματογραφικά στο *Braveheart* του M. Gibson, ο Γουλιέλμος Τέλλος στο έργο του Schiller και στην όπερα του Rossini, και στην Ελλάδα το μελόδραμα *Μάρκος Βότσαρης* του Καρρέρ παρουσιάσθηκε σε σύγχρονη εκδοχή το 2020 στο Θέατρο «Ολύμπια», οι προπολεμικές παραστάσεις των εθνικών δραματικών έργων ασκούν διαχρονικά την επίδρασή τους στη συνείδηση των Ελλήνων ομογενών, αλλά και των Αυστραλών πολιτών. Εκδηλώσεις όπως η εβδομάδα «Ομιλείτε Ελληνικά», οι επίσημοι εορτασμοί της Greek Independence Day, συνεχίζουν να συνδέουν δυναμικά τη θεατρικότητα του σύγχρονου παρόντος με τις παραστάσεις των προπολεμικών εθνικών έργων της αυστραλιανής διασποράς.[52]

[48] Τα παιδιά διοργάνωναν και μεταξύ τους θεατρικές παραστάσεις στις οικίες τους με εισιτήριο, συλλέγοντας τις πέννες τους που τις προσέφεραν στο Ταμείο Πολέμου.

[49] https://neoskosmos.com/el/2020/06/25/news/community [3/6/2022].

[50] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 26 Σεπτεμβρίου 1946.

[51] Εφημ. *Εθνικόν Βήμα*, 24 Αυγούστου 1949.

[52] Από το 2015, μια φιλόδοξη πρωτοβουλία για την ενθάρρυνση της μεγαλύτερης χρήσης της ελληνικής γλώσσας έχει προταθεί, με την καθιέρωση του μηνός Μαρτίου ως μήνα του «Speak Greek». Ο πρώην γενικός διευθυντής της SBS και πρόεδρος του Channel 31, Mike Zafiropoulos, πρότεινε να συνδυασθούν οι εορτασμοί της Εθνικής Ημέρας με την επίσημη ομιλία της ελληνικής γλώσσας [https://www.communitylanguagesaustralia.org.au/news/2015/03/speak-greek-in-march (10/3/2022)].

«Γεγόνασιν αἱ γυναῖκες ἄνδρες». Γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άνδρες σε έργα για το ’21

Κυριακή Πετράκου
kypetra@theatre.uoa.gr

Abstract

During the Greek Revolution for national independence of 1821 (it lasted eight years) there were women who dressed as men and tried successfully to pass as such in order to take part in the war. This theme, starting from Dionysios Solomos’ fragmental long poem *Lambros* (1824), written in the romantic style, appears in many subsequent plays. Some of them are being presented and analyzed here focusing on this aspect, like A. R. Rangavis’ *The Eve* (*of the Greek Revolution*) (1840), A. Andoniades’ *Mother’s Curse* (1877) going as far as M. Scouloudes’ *Lambros and Maria* (1939) and G. Theotokas’ *The Price of Freedom* (1947).

Όταν πλέον τον 20ό αιώνα η εθνική ιστοριογραφία αναπτύχθηκε, ομοίως και ο ελληνικός φεμινισμός, ατύπως –και κατόπιν επισήμως– διαπιστώθηκε ότι, αρχής γενομένης από την προεπαναστατική προετοιμασία και την ίδια την Επανάσταση, παραμελούσε τον ρόλο και τη συμβολή των γυναικών, και μόνο η λαϊκή μούσα την αναγνώριζε και την εξυμνούσε. Μια εξαιρετική προσωπικότητα και συγγραφέας, η Σωτηρία Αλιμπέρτη, ανέλαβε να συμπληρώσει το κενό με τη μελέτη της *Αι ηρωίδες της ελληνικής επαναστάσεως*,[1] αν και, θέλοντας να έχει ιστορική πληρότητα, αφιερώνει, δυσανάλογα προς το θέμα της, μεγάλο μέρος στους άντρες αγωνιστές. Στον πρόλογο του βιβλίου της *Γυναίκες του '21*,[2] η ιστορικός, φεμινίστρια και κομμουνίστρια Κούλα Ξηραδάκη εκθέτει την πορεία της ιστοριογραφίας σχετικά με το θέμα. Καταγγέλλει ότι οι ιστορικοί και οι απομνημονευματογράφοι της εποχής της Επανάστασης παραλείπουν εντελώς τις γυναίκες, ενώ γενικά οι ιστοριογράφοι του 19ου αιώνα, με την ανδροκρατική αντίληψη που τους χαρακτήριζε, δεν έκριναν άξιο της σοβαρότητάς τους να ασχοληθούν με γυναίκες. Αναφέρει ορισμένους και θα μπορούσε να είχε προσθέσει τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο. Παραθέτει εντούτοις μερικά δημοτικά τραγούδια, κλέφτικα και άλλα, όπου εξυμνούνται γυναίκες της κλεφτουριάς, μερικές διάσημες όπως οι Σουλιώτισσες των Μποτσαραίων και των Τζαβελαίων, άλλες θεωρούμενες ξακουστές στο άσμα και ορισμένες μεταμφιεσμένες για χρόνια σε άντρες, όπως η Διαμάντω, που με την τυχαία και ατυχή αποκάλυψη του φύλου της προκάλεσε κεραυνοβόλο έρωτα στον κλέφτη που την αντιλήφθηκε.[3] Από το τραγούδι αυτό («Η κλεφτοπούλα») άντλησε την έμπνευσή του ο Αντώνιος Αντωνιάδης για το ομώνυμο δράμα του. Αναφέρει αρκετές πολεμίστριες που κέρδισαν την αποδοχή και τον σεβασμό των αρσενικών συντρόφων τους και μετείχαν ακόμα και στα συμβούλιά τους ισότιμα.

Στο νεοπαγές ελληνικό κράτος, όταν άρχισαν να γράφονται καινούρια έργα, όπως θα ήταν αναμενόμενο, πολλά από αυτά αντλούσαν τη θεματική από το συγκλονιστικό γεγονός της Επανάστασης και διερευνούσαν τις διάφορες πτυχές της. *Η παραμονή* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή γράφτηκε το 1839.[4] Είναι το έργο του με την ισχυρότερη σκηνική παρουσία ολόκληρο ή αποσπάσματα από αυτό. Παιζόταν τις περισσότερες φορές με τον τίτλο συμπληρωμένο ως *Η παραμονή της ελληνικής επαναστάσεως*,[5] ίσως για να μη γίνεται σύγχυση με άλλου είδους παραμονές. Ο δραματικός χώρος είναι η «Λεβαδία» και ο χρόνος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι δίνεται από τον τίτλο, αλλά στην πραγματικότητα είναι Δεκέμβριος 1797, καθόσον στο κείμενο ανακοινώνεται η σύλληψη του Ρήγα Φεραίου.[6] Ο Φλώρος, επηρεασμένος εμφανώς από τους ανήσυχους ήρωες του

[1] Σωτηρία Ι. Αλιμπέρτη, *Αι ηρωίδες της ελληνικής επαναστάσεως*, Αθήναι 1933. Η Αλιμπέρτη πέθανε το 1929 (1847-1929), και πρόκειται για μεταθανάτια έκδοση, που περιέχει και πολλές βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες.

[2] Κούλα Ξηραδάκη, *Γυναίκες του '21*, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1995.

[3] «Η κλεφτοπούλα», προερχόμενο από τη συλλογή του Ν. Πολίτη, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Τυπογραφείον «Εστία», Εν Αθήναις 1914, σ. 86. Περιέργως ο Πολίτης το κατατάσσει στα ακριτικά. επίσης, δεν την ονομάζει Διαμάντω ή αλλιώς. Η Ξηραδάκη, *ό.π.*, σ. 14 πρέπει να βρήκε άλλη παραλλαγή.

[4] Εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1840 στον συλλογικό τόμο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Διάφορα ποιήματα*. Εδώ χρησιμοποιήθηκε η δεύτερη έκδοση, *Η παραμονή*. Δράμα εις μέρη πέντε, *Άπαντα τα φιλολογικά*, εν Αθήναις 1874, τ. Δ΄ Δραματική ποίησις. Η Κωνσταντίνα Ριτσάτου στη διδακτορική διατριβή της δεν εντοπίζει ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα στις δύο δημοσιεύσεις (*Με των Μουσών των έρωτα... Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 57).

[5] Βλ. το ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, τ. Α΄ και Β΄ και 2012, τ. Α΄ και Β΄.

[6] Α. Ρ. Ραγκαβής, «*Η παραμονή*», *Άπαντα. Δραματική ποίησις*, τόμ. Δ΄, σ. 7-217. Παραμονές (περίπου) του εθνοαπελευθερωτικού αγώνα, η Δάφνη, κόρη του προύχοντα της Λεβαδίας Πέτρου Καλλισπάθη, είναι αρραβωνιασμένη με τον Γεώργιο Αυγερινό, γιο ενός άλλου προύχοντα, αλλά είναι πάντα ερωτευμένη με τον παιδικό φίλο της Φλώρο, ο οποίος περιδιαβάζει στην Ευρώπη. Ο Φλώρος επιστρέφει με αναλλοίωτο τον έρωτά του, αλλά ο Καλλισθένης του μιλά με συντηρητική λογική και τον πληροφορεί για τον αρραβώνα της Δάφνης με τον Γεώργιο. Η Δάφνη είναι απόμακρη μαζί του και αυτός την απαλλάσσει από τις υποσχέσεις της. Αρχικά σκέφτεται να πεθάνει, αποφασίζει όμως τελικά ότι είναι άντρας, θα ζήσει και θα αγωνιστεί. Έχει έρθει ως

Schiller και του Byron και τον *Οδοιπόρο* του Παναγιώτη Σούτσου, περιέρχεται τις ευρωπαϊκές χώρες μη βρίσκοντας ικανοποίηση στη ζωή, και γι' αυτό περισσότερο γίνεται καπετάνιος στα βουνά. Η καλή του όμως είναι από διαφορετική πάστα. Θηλυκά ρομαντική, με τραγούδια (πατριωτικά πάντως) και φυσιολατρία, είναι υπάκουη όχι όμως αυτόματα, αλλά παίρνοντας υπόψη τη ζωή και τα συμφέροντα του πατέρα της, και δεν κρατάει κακία στον Φλώρο όταν την εγκαταλείπει για τον ανώτερο σκοπό, όπως λ.χ. το φάντασμα της Astarte στον *Manfred* ή, πιο κοντά στα ελληνικά συμφραζόμενα, η Ραλλού στον *Οδοιπόρο*. Όταν ο πατέρας της πεθαίνει, ανακαλύπτει τον πραγματικό εαυτό της. Με κίνητρο τον πατριωτισμό και τον έρωτα, τολμηρή και γενναία, ντύνεται αντρικά για να γίνει ισότιμη σύντροφος του αγαπημένου της. Συμμετέχει στις μάχες, ενθαρρύνει τους συντρόφους, όταν χάνουν το θάρρος τους από την υπεροπλία των εχθρών, και προστατεύει με το σώμα της και την ίδια τη ζωή της τον Φλώρο. Ματαίως, όπως φαίνεται, γιατί αυτός, αντί να υποταχθεί στο πατριωτικό καθήκον, επιλέγει την αυτοκτονία, αναθέτοντας τον δικό του ρόλο στον Γεώργιο (βλ. υποσ. 6). Η Δάφνη μοιάζει, αρχικά, στον τελευταίο, υποχωρητική και υπάκουη –και πιο ώριμη εφόσον καταλαβαίνει ότι το να απαρνηθεί τον έρωτά της είναι αδήριτη ανάγκη για να επιβιώσει ο πατέρας της, ενώ δεν επικρίνει τον Φλώρο που έφυγε και την άφησε, αναζητώντας νόημα στη ζωή, ταξιδεύοντας σε καιρούς κρίσιμους. Με τον θάνατο του πατέρα της απελευθερώνεται και βρίσκει τον εαυτό της: τολμηρή, θαρραλέα, επινοητική και έξυπνη, παίρνει μέρος στις μάχες και συνεχίζει ακόμα και λαβωμένη, ενθαρρύνει τους κλέφτες να αντέξουν και να επιμείνουν. Βέβαια πεθαίνει για να σώσει τον Φλώρο, από έρωτα θα έλεγε κανένας, αλλά τον συνδύασε με το πατριωτικό καθήκον· ψυχομαχώντας δεν παραλείπει μια επαναστατική παραινετική ρήση. Ο Φλώρος ακύρωσε τη θυσία της αυτοκτονώντας, ο Γεώργιος, όμως, την αξιοποίησε και δεν πήγε χαμένη.

Το 1863 ο Χριστόφορος Σαμαρτσίδης έγραψε το έργο του *Αρματωλοί και κλέπται*,[7] βασισμένο στο ομώνυμο επικό ποίημα του Γεώργιου Ζαλοκώστα (1853), αλλάζοντας ορισμένα ονόματα και το (σχετικά) happy ending σε unhappy, ίσως μέσα στο δεσπόζον τότε πνεύμα του ρομαντισμού.[8] Ο κακός του έργου, ο Κίσσας, ομολογεί ότι ταυτόχρονα αγαπάει και μισεί τη Δέσπω (επειδή ο πατέρας της και η ίδια δεν τον καταδέχονται ως γαμπρό) και ορκίζεται να θάψει όλους τους εχθρούς του, της Δέσπως συμπεριλαμβανομένης. Έχει συγκεκριμένη άποψη για τις γυναίκες: τις θέλει κλεισμένες στο σπίτι, όπως αργότερα ο Πέτρος Φλώρης την Τρισεύγενη, και όχι να περιφέρονται σε κλέφτικα λημέρια,.[9] Τις περιφρονεί γενικώς. Ο Χρόνης, πάλι, υπεραγαπάει την κόρη

απεσταλμένος του Ρήγα για να οργανώσει επαναστατικό κίνημα, και μαζεύει μια ομάδα από συμπολεμιστές, που αποφασίζουν να ομονοήσουν και να πολεμήσουν τον κοινό εχθρό, όπως γινόταν στην αρχαιότητα. Γίνονται μάχες με αρχηγό τον Φλώρο. Έρχονται διάφοροι να ενωθούν μαζί τους, μεταξύ των οποίων ο Γεώργιος συνοδεύοντας έναν νέο, που είναι η Δάφνη μεταμφιεσμένη σε άντρα και συστήνεται ως Δημήτριος. Ο Δημήτριος/Δάφνη ορμάει στη μάχη να βρει τον καλό της. Τον σώζει από βέβαιο θάνατο, αλλά πληγώνεται θανάσιμα και ο Γεώργιος αποκαλύπτει στον Φλώρο την ταυτότητά της. Πηγαίνει κοντά της και αυτή τον διαβεβαιώνει –με την τελευταία της πνοή κυριολεκτικά- ότι ποτέ δεν έπαψε να τον αγαπάει. Κατόπιν ενθαρρύνει τα παλικάρια να συνεχίσουν τον αγώνα. Ο Φλώρος αυτοκτονεί πριν ακόμα εκείνη ξεψυχήσει. Η Δάφνη πεθαίνει, ενώ ο Γεώργιος δίνει σύνθημα να συνεχιστεί ο αγώνας.

[7] Χ. Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, Εν Αθήναις 1864 (είχε παραστασθεί τον προηγούμενο χρόνο στην Κωνσταντινούπολη). Ο Κίσσας, αρχηγός των αρματολών του Χρόνη, αγαπά την κόρη του Δέσπω, αλλά ο Χρόνης τον απορρίπτει λόγω της ταπεινής καταγωγής του, παρότι, αρχικά, του την είχε υποσχεθεί (είναι και νόθος). Ο Κίσσας μισεί πατέρα και κόρη και ετοιμάζει εκδίκηση. Η Δέσπω αγαπά τον Φλώρο, που είναι πλούσιος, οπότε ο πατέρας της τον εγκρίνει. Ο Κίσσας καταφέρνει να παγιδεύσει τον Φλώρο στο λημέρι του. Ο Χρόνης και η Δέσπω, ντυμένη αντρικά, αποφασίζουν να πάνε στο δάσος να τον σκοτώσουν και να ελευθερώσουν τον Φλώρο. Στη θέση του Κίσσα όμως βρίσκεται ο Φλώρος, που πέφτει νεκρός από τα πυρά των δικών του. Η Δέσπω, μόλις καταλαβαίνει τι έχει συμβεί, αυτοκτονεί δίπλα του. Ακολουθεί μάχη μεταξύ κλεφτών και αρματολών, στην οποία ο Κίσσας σκοτώνεται από το χέρι του Χρόνη.

[8] Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 297.

[9] «Ξεχασμένη από τον κόσμο, λατρεμένη από το σπίτι της», Παλαμάς, *Τρισεύγενη*, εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Πούχνερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995, σ. 228.

του επειδή είναι «καλή, αθώα, υπήκοος, εργατική».[10] Είναι πολύφερνη νύφη και αυτός της επιτρέπει να διαλέξει όποιον θέλει· ασυνήθης πρακτική στις παραδοσιακές και στις πρώιμες αστικές κοινωνίες. Εκείνη διστάζει να ομολογήσει, αλλά τελικά αποκαλύπτει ντροπαλά ότι ο εκλεκτός της είναι ο Φλώρος, χαροποιώντας τον πατέρα της, που αυτόν ήθελε εξαρχής. Τα λέει και στον Φλώρο, δεν του επιτρέπει όμως ούτε ένα φιλί, καθόσον: «Ηξεύρω Ελληνίς κόρη έως πού πρέπει να αγαπά»,[11] όσον αφορά τις σωματικές επαφές, ενώ συναισθηματικά, σαν καλό και ρομαντικό κορίτσι, αγαπά μέχρι θανάτου. Όταν παίρνουν το πλαστό γράμμα του Κίσσα, η Δέσπω ντύνεται με αντρικά ρούχα για να συνοδεύσει τον πατέρα της και μαζί μεταβάλλεται και ο χαρακτήρας της: η τρυφερή ερωτευμένη παρθένα μετατρέπεται σε γενναίο παλικάρι. «Δέσπω: … Εάν βελόνην κρατώ, γνωρίζω όμως και των όπλων την χρήσιν. Η πατρίς μας πρέπει να εγκαυχάται ότι και τας γυναίκας έχει με ανδρικήν καρδίαν. Και πώς αλλέως; Όταν η μήτηρ είνε δειλή και μικρόνους, πώς είνε δυνατόν να πλάση άνδρας μεγάλους και μεγαλωνύμους;».[12] Ακριβώς το κεντρικό μήνυμα της *Νέας γυναίκας* της Καλλιρρόης Παρρέν (1907).[13] Ο ρόλος της Δέσπως με φουστανέλα και καρυοφύλλι άρεσε πολύ. Το έργο είχε σταθερή επιτυχία και παραγωγές από αρκετούς θιάσους ως το τέλος του αιώνα. Η Δέσπω αυτοκτονεί εδώ, δίνοντας το προβάδισμα στον έρωτα και τον πόνο του έναντι του αγώνα. Όμως θα μπορούσε να συνεχίσει μόνη; Ίσως. Άλλες το κατόρθωσαν, όπως θα δούμε σε άλλα έργα αλλά και στα ιστορικά δεδομένα.

Ο Αντώνιος Αντωνιάδης, γυμνασιάρχης με πλούσια λογοτεχνική, ιδίως δραματουργική παραγωγή, που κέρδιζε συχνά στους δραματικούς διαγωνισμούς, ενώ τα ανέβαζε κυρίως με δικό του (τρόπον τινά) ερασιτεχνικό θίασο,[14] τον οποίο οι σύγχρονοί του και οι ιστορικοί του θεάτρου μας αντιμετώπιζαν ειρωνικά (μάλλον προκατειλημμένα ως επήλυδα στη χώρα του πνεύματος), έγραψε μια σειρά από δράματα της κλεφτουριάς, στα οποία η ηρωίδα ντύνεται αντρικά και ακολουθεί τον καλό της στις μάχες, όπου πολεμάει γενναία και, μετά τον θάνατό του, αντί να αυτοκτονήσει, παραμένει στο βουνό και στον αγώνα. Το πρώτο του τέτοιο έργο –και προδρομικό του δραματικού ειδυλλίου, με δημοτικά ή μάλλον δημοτικοφανή τραγούδια ενσωματωμένα στη δράση– ήταν *Η κατάρα της μάννας ή Οι κλέφτες της Λιάκουρας* (1875), που συνάντησε επιτυχία και για αρκετά χρόνια παιζόταν ολόκληρο ή αποσπασματικά από διάφορους θιάσους. Είναι στη δημοτική, αντίθετα από άλλα έργα του Αντωνιάδη, και δεκαπεντασύλλαβο,[15] ενώ είναι διακριτή η διακειμενικότητα με το

[10] Σαμαρτσίδης, *Αρματωλοί και κλέπται*, σ. 13.

[11] *Ό.π.*, σ. 21.

[12] *Ό.π.*, σ. 41.

[13] Την βασική αυτή ιδέα τόνισαν ήδη από την εποχή του η ίδια η συγγραφέας και ο Παλαμάς. Υπάρχει εκτεταμένη βιβλιογραφία για το έργο και το ζήτημα αυτό. Με ιδιαίτερη έμφαση βλ. Stratos E.Constantinidis, *Modern Greek Theatre. A Quest for Hellenism*, Mc Farland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina and London 2001, σ. 85-109.

[14] Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος, μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 7, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2006, σ. 345-368.

[15] Α. Αντωνιάδης, *Η κατάρα της μάννας*, τραγωδία εις μέρη τέσσερα, εν Αθήναις 1891. Υπάρχουν και άλλες εκδόσεις, εδώ χρησιμοποιήθηκε αυτή. Δραματικός χρόνος η εποχή των Ορλωφικών (1770). Ο Γιάννης Καλπούζος, ο αρχηγός των κλεφτών της Λιάκουρας, κατευθύνεται μαζί με τον θείο του, τον καπετάνιο Κομνά Τράκα (ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι η υπόθεση βασίζεται σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα), προς το σπίτι του Λάζου, του φονιά του πατέρα του, για να τον σκοτώσει. Η μάνα του, η Λελούδα, έχει κρατήσει το ματωμένο πουκάμισο του άντρα της 30 χρόνια (σ. 52) και απαιτεί ο γιος τους να πάρει εκδίκηση. Ο Καλπούζος δεν ξέρει ότι η κοπέλα που αγαπάει και της έχει δώσει υπόσχεση γάμου, η Βασιλική, είναι κόρη του Λάζου, το μαθαίνει όμως τότε, καθώς η Βασιλική προειδοποιεί τον πατέρα της. Ο Λάζος καταφέρνει να ξεφύγει. Η Βασιλική πείθει τον αγαπημένο της ότι ο πατέρας της δεν έφταιγε, οι Τούρκοι τον εκβίασαν. Ο Καλπούζος επιστρέφει στο βουνό και ανακοινώνει στους συντρόφους του ότι δεν βρήκε το Λάζο. Λίγο αργότερα, στο λημέρι των κλεφτών φτάνει η Βασιλική μεταμφιεσμένη σε άντρα, αλλά γρήγορα φανερώνεται όχι μόνο η γυναικεία της ταυτότητα, αλλά και ότι είναι η αρραβωνιαστικιά του Καλπούζου και η κόρη του Λάζου. Οι κλέφτες και ο θείος αντιδρούν αρχικά, ωστόσο αποφασίζεται το ζευγάρι να μη χωριστεί, καθόσον η Βασιλική τους έχει εντυπωσιάσει θετικά.

έργο του Σαμαρτσίδη,[16] αν και ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι η υπόθεση βασίζεται σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα. Ο γιος αρνείται να υπακούσει τη μάνα του και να εγκαταλείψει τη Βασιλική, συγκρίνοντάς τη μάλιστα δυσμενώς με την καλή του: «Καλπούζος: Συ, μάννα μ' όταν μ' έβαλες όρκο βαρύ να κάνω / δε μούπες παρά αίματα και φόνους να γυρεύω. / Εκείνη δε μου μίλησε ποτέ μ' αυτή τη γλώσσα / με την αγάπη του Χριστού μου μίλησε...».[17] Με αποτέλεσμα η μητέρα να χάσει ολότελα το μέτρο και να τον καταραστεί. Στις ανησυχίες του η Βασιλική τον βεβαιώνει πως «Πιο πάνω από τη μάννα σου είν' του Χριστού η μάννα».[18] Φαίνεται πως δεν ισχύει αυτό. Ένας σύντροφος κλέφτης σκοτώνει τον Καλπούζο κατά λάθος. Η Βασιλική αρχικά θέλει να αυτοκτονήσει, οι άλλοι κλέφτες όμως την πείθουν να μείνει ανάμεσά τους επειδή τη χρειάζονται. Αλλά –να λέγονται κι αυτά– να αποτελεί και παράδειγμα στις κοπέλες που αγαπούν νέους και οι μάνες τους δεν τις θέλουν, γιατί οι κατάρες της μάνας γίνονται οχιές και πνίγουν τους γαμπρούς στο νυφικό κρεβάτι. Νομίζει κανείς ότι το μήνυμα όσον αφορά τις δύο γυναίκες είναι κι αυτό παραπλήσιο με της Παρρέν. Η παλιά, η πεθερά, προσκολλημένη στις αξίες με τις οποίες έχει γαλουχηθεί και στις οποίες έχει υπακούσει και ανταποκριθεί, λειτουργεί άκριτα, άκαμπτα, αρνητικά και καταστροφικά για το νέο ζευγάρι και αντιχριστιανικά –αντίθετα με τις αξίες της εποχής της συγγραφής, όπου η θρησκευτικότητα ήταν όχι απλώς αξονικό αλλά θεμελιώδες ζήτημα, που διαπότιζε τα πάντα, φανερά και μη. Αντίθετα η νέα γυναίκα υιοθετεί μεν τις αξίες του δραματικού αλλά και του συγγραφικού χρόνου ως προς τον πατριωτισμό, προστατεύει τον πατέρα της κατανοώντας το μοιραίο δίλημμα που του έθεσε ο εχθρός και τον συγχωρεί, είναι έξυπνη και ευέλικτη σε σκέψεις και επιχειρήματα πάντα με θετικό τροπισμό, διεκδικητική στην αγάπη και τη δέσμευση, ευσεβής αλλά με βαθύτερη εξέταση της θρησκείας, πρόθυμη ακόμα και τη ζωή της να θυσιάσει είτε για τον έρωτα είτε για την πατρίδα και, ταυτόχρονα, αντιλαμβανόμενη την αξία της ζωής και της συνέχισής της. Οι σκληροτράχηλοι κλέφτες όχι μόνο γοητεύονται από την ομορφιά της και τη γοητεία των λόγων της, αλλά και την αποδέχονται ως ίση τους συμπολεμίστρια. Φαίνεται πως το εύρημα αυτό, που βέβαια δεν ήταν μόνο θεατρικό αλλά αντλημένο από την πραγματικότητα, ενθάρρυνε τόσο τον Αντωνιάδη, ώστε τον οδήγησε στην κατάχρηση. Στο δράμα του, που θεωρούσε τραγωδία (σε δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο), *Η κλεφτοπούλα*,[19] ένα ακόμα κορίτσι με μοιραία ομορφιά, η Ρήνη, ντύνεται αντρικά και καταφεύγει

Η Λελούδα τρέχει στα βουνά παραλογισμένη και προφέρει κατάρες για τον γιο της, τον προδότη. Στη συνάντησή τους ο γιος αρνείται να υπακούσει τη μάνα του και να εγκαταλείψει τη Βασιλική, με αποτέλεσμα η μητέρα να χάσει ολότελα το μέτρο και να τον καταραστεί να πεθάνει από βόλι φιλικό, το οποίο και γίνεται (κατά λάθος). Η Βασιλική πείθεται από τους συμπολεμιστές της να μην αυτοκτονήσει αλλά να συνεχίσει τον αγώνα.

[16] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 330.

[17] Αντωνιάδης, *Η κατάρα της μάννας*, σ. 54.

[18] Αντωνιάδης, *ό.π.*, 56.

[19] Α. Αντωνιάδης, *Η κλεφτοπούλα*, στον τόμο που περιέχει αρκετά από τα έργα του, *Πάνθεια η Σουσίς*, *Η κλεφτοπούλα* και *Η κερά-Φροσύνη*, τραγωδίαι, έτι δε *Η πεθερά*, κωμωδία, Εν Αθήναις 1882, σ. 81-147. Δραματικός χώρος η Καρυά του Ολύμπου, χρόνος τα Ορλωφικά (1770). Η Ρήνη, αρραβωνιασμένη με έναν ακόμα γενναίο Φλώρο, ετοιμάζει τα προικιά της. Ο Φύτρας, ένας νεαρός που αγαπά τη Ρήνη αλλά έχει ταχθεί με το μέρος των Τούρκων, ντυμένος γυναικεία σαν νεράιδα (!), προφητεύει ότι ο γαμπρός και η νύφη θα κυλιστούν στα αίματα. Φέρνει στο σπίτι της Σπύραινας τρεις γενίτσαρους για να αρπάξουν τη Ρήνη, όμως εκείνη έχει προλάβει να καταφύγει στο σπίτι της νένας της και, κατόπιν, ντυμένη αντρικά και αρματωμένη, ανεβαίνει στα βουνά μαζί με τους κλέφτες. Στο μεταξύ ο Φλώρος και ο φίλος του ο Μήτρος σκοτώνουν τους γενίτσαρους. Ο Φλώρος αποφασίζει να γίνει κλέφτης. Την ίδια στιγμή σε ένα κλέφτικο λημέρι του Ολύμπου έρχεται μήνυμα που παραγγέλνει στους κλέφτες να προετοιμαστούν για ξεσηκωμό. Εμφανίζεται η Ρήνη μεταμφιεσμένη σε άντρα και ζητά να γίνει μέλος στην ομάδα των κλεφτών, δηλώνοντας όνομα Ρήγας. Γίνεται δεκτή, αλλά έρχεται και ο Φύτρας ζητώντας και αυτός το ίδιο. Η Ρήνη αποκαλύπτει την ταυτότητα του Φύτρα, χτυπιούνται και τον σκοτώνει. Ο αρχηγός των κλεφτών, ο Λούλιας, ζητά να την παντρευτεί, αλλά εκείνη πληροφορεί ότι είναι αρραβωνιασμένη. Στο γλέντι ο Λούλιας βάζει τον Φλώρο να χορέψει με τη μεταμφιεσμένη Ρήνη, εντούτοις αυτός την αναγνωρίζει. Θέλει να την πάρει μαζί του αλλά ο Λούλιας τη διεκδικεί. Μονομαχούν, ο Λούλιας σκοτώνει τον Φλώρο και η Ρήνη με τη σειρά της σκοτώνει τον Λούλια. Η Ρήνη, μετά από παρότρυνση ενός καλόγερου,

στο βουνό για να γλιτώσει την αρπαγή και τον βιασμό από τους άγριους, θρασείς και ερεθισμένους γενίτσαρους. Ο αμοιβαίος έρωτάς της με τον Φλώρο είναι πιστός έως θανάτου, όπως αποδεικνύεται. Ο Φλώρος δεν υπακούει στην παραίνεση της μάνας του να απαρνηθεί τη Ρήνη, αν και φοβάται ότι οι γενίτσαροι την ατίμασαν και, αν την πάρει, θα ατιμαστεί και ο ίδιος. Ωστόσο, βγαίνει στο βουνό για να τη βρει αλλά και επειδή σκότωσε τους γενίτσαρους, οπότε δεν μπορεί πλέον να μείνει στο χωριό. Η Ρήνη στο μεταξύ, παρότι παρουσιάζεται ως «κλεφτάκι» και ομολογεί ότι δεν διαθέτει πολεμική εμπειρία, προκαλεί στους κλέφτες ερωτικά συναισθήματα, οι οποίοι, όμως, θα την ήθελαν, αν ήταν γυναίκα· αυτοί δεν είναι Τούρκοι να ορέγονται αγόρια. Πληροφορεί ότι ξέρει γράμματα, οπότε γίνεται δεκτή ως γραμματικός, το φύλο της όμως εύκολα αποκαλύπτεται από το στήθος της που διακρίνεται πίσω από τη φέρμελη, και ο Λούλιας, ο αρχικλέφτης, την ερωτεύεται σφόδρα και τη διεκδικεί ανυποχώρητα, καθόσον οι κλέφτες δικαιούνται «ένα κορίτσι νόστιμο που ρέχτηκ' η ψυχή» τους.[20] Εννοείται ότι δεν λαμβάνει υπόψη τη δική της επιλογή και έρωτα για τον Φλώρο. Η Ρήνη απειλεί τον Λούλια: «Ρήνη: ... Δε σ' τώπα, αγριόγατος θα γείνω να σε φάω, / αν μου σκοτώσης τον καλό, τον 'ραβωνιαστικό μου».[21] Και τον σκοτώνει. Οι κλέφτες όμως δεν σκοτώνουν τη Ρήνη, τη θεωρούν «χρυσό κορίτσι»[22] και της προτείνουν να γίνει αρχηγός τους και αυτοί θα τη λατρεύουν. Κι εκείνη είναι βέβαιη για τον προορισμό της. «Ρήνη: Αν είνε για να πάγω μπρος με φλάμπουρο στο χέρι, / κανείς δεν θάχη την ψυχή που θάχω εγώ στα στήθη· για μένα θαν' ο πόλεμος γιορτή και πανηγύρια!».[23] Και στον *Γενίτσαρο* (1880) του ίδιου συγγραφέα η Κρουστάλλω ντύνεται αντρικά για να συνοδεύσει τον πατέρα της στο στρατόπεδο του αδελφού, του μετανιωμένου γενίτσαρου.

Αυτά δεν είναι τα μόνα έργα με αγωνίστριες της Επανάστασης ντυμένες αντρικά. Τόσο όμως στα έργα όσο και στην πραγματικότητα, οι πολεμίστριες φορούσαν αντρικά ενδύματα, όχι απαραίτητα μεταμφιεσμένες σε άντρες, απλώς για λόγους πρακτικούς: τα φουστάνια αποτελούσαν δυσλειτουργικό ένδυμα πάνω στα βράχια και μέσα στις χαράδρες. Ίσως χρησίμευαν και ως ζώνες αγνότητας θα μπορούσαμε να εικάσουμε – πιο εύκολα ένας θολωμένος από την τεστοστερόνη κλέφτης ή αρματολός ή άντρας γενικώς θα μπορούσε να σηκώσει ένα φουστάνι παρά να σκίσει παντελόνια και σκελέες. Δεν ήταν όμως εξασφάλιση. Μπορούμε, επίσης, να μαντέψουμε πως οι αντροντυμένες και αρματωμένες γυναίκες ασκούσαν ιδιαίτερη γοητεία στους στερημένους από την απομόνωση και τον κώδικα της ηθικής άντρες, που φαίνεται ότι δεν κατάφερναν πάντοτε να συγκρατηθούν. Η αρρενωπή περιβολή φαίνεται να ενίσχυε την ερωτική επιθυμία. Στον *Χορό του Ζαλόγγου* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (1894), ο Δράκος Δημάρας φθάνει σε έξαρση ερωτισμού βλέποντας την αρραβωνιαστικιά του Κρίνω οπλισμένη, και απευθύνει ύμνους στη πρωτόγνωρη γοητεία της, έτσι που στέκεται μπροστά του σαν «σπαθωμένος άγγελος». Όταν εκείνη ξαρματώνεται εκδηλώνει τέτοια απογοήτευση, ώστε προκαλεί την απορία της. Εκείνος θεωρεί ότι, αν και αγνοεί τι συμβαίνει με άλλες γυναίκες, στις Σουλιώτισσες ειδικά και στις Ελληνοπούλες γενικά «τ' άρματα [...] είν' ωμορφιά στην ωμορφιά, το πειο καλό διαμάντι, / το πειο καλό στολίδι τους». Στη *Χάιδω τη λυγερή* του Πανάγου Μελισσιώτη (1892), η Χάιδω είναι αποφασισμένη να αντισταθεί στο προξενιό με τον ώριμο και πλούσιο τσέλιγκα και να υπερασπιστεί με κάθε τρόπο τον έρωτά της για τον φτωχό νέο. Είναι διατεθειμένη ακόμα και να ντυθεί αντρικά, να βγει μαζί του στα βουνά να πολεμήσει τους Τούρκους και να πεθάνει μαζί του. Εκείνος ενθουσιάζεται και φαντασιώνεται ότι τη ντύνει έτσι με τα ίδια του τα χέρια. Ο Χατζηπανταζής θεωρεί απροσδόκητο συνδυασμό ερωτισμού και πατριωτισμού αυτή τη θεατρική έκφραση της ερωτικής έλξης που ασκεί στους συγγραφείς και το κοινό η αντρικά ντυμένη και οπλισμένη με σπαθί ή γιαταγάνι γυναίκα, οφειλόμενη στο καταπιεσμένο ερωτικό ένστικτο της βαλκανικής κοινωνίας το οποίο έβρισκε έτσι διέξοδο (προβαλλόμενη επί σκηνής θα λέγαμε η έλξη

γίνεται αρχηγός των κλεφτών.

[20] Αντωνιάδης, *Η κλεφτοπούλα*, σ. 137.

[21] Αντωνιάδης, *ό.π*, σ. 143.

[22] Αντωνιάδης, *ό.π*, σ. 147.

[23] Αντωνιάδης, *ό.π*, σ. 146.

αυτή).[24]

Το αποσπασματικό (όπως όλα του σχεδόν) ποίημα του Διονύσιου Σολωμού *Ο Λάμπρος* (1824-1826), που ενέπνευσε τόσους ρόλους γυναικών ντυμένων αντρικά που πήγαν να πολεμήσουν στο πλευρό του καλού τους, αποτέλεσε θέμα θεατρικού έργου μόλις το 1939.[25] Ο Μανώλης Σκουλούδης έγραψε το *Λάμπρος και Μαρία* ως «τραγωδία», σε πεζό λόγο εναλλασσόμενο με ενδεκασύλλαβους και με μουσική που συνέθεσε ο συγγραφέας, ο οποίος ήταν επίσης ταλαντούχος μουσικοσυνθέτης.[26] Ενσωμάτωσε στο κείμενο πολλούς από τους περίφημους στίχους του ποιητή. Η Μαρία, ύστερα από εφιαλτικά όνειρα, τα έχει διαισθανθεί όλα και το λέει στον τρελαμένο Λάμπρο, που της ομολογεί ότι τα όνειρά της επαληθεύτηκαν και η κόρη τους είναι νεκρή ύστερα από το κολασμένο σμίξιμό τους, για το οποίο κατηγορεί τον εαυτό του. Όμως εκείνη έπεσε από τη βάρκα στη λίμνη να πνιγεί, κι αυτός την κοίταζε δίχως να προσπαθήσει να τη σώσει. Η Μαρία τρελαίνεται και μέσα στα ασυνάρτητα λόγια της προειδοποιεί τη νεκρή κόρη της αλλά και τη Χάιδω, μια άλλη γενναία κοπέλα, να φυλάγονται από τους άντρες. Την αντιμετωπίζουν με στοργή, αλλά αυτή πέφτει στον γκρεμό. Οι υπόλοιποι, με επικεφαλής τη Χάιδω, τραγουδούν και χορεύουν πολεμικά.

Το 1947 ο Γιώργος Θεοτοκάς, μέσα στο νέο πνεύμα που πρέσβευε πλέον η γενιά του ’30 μεταπολεμικά, και που μία διάστασή του ήταν η «επιστροφή στις ρίζες», εννοώντας τον λαϊκό πολιτισμό και τις εκφάνσεις του στην ιστορία του ελληνισμού,[27] έγραψε ένα πατριωτικό δράμα, εμπνευσμένο όμως από το θέατρο σκιών, *Το τίμημα της λευτεριάς ή Κατσαντώνης*.[28] Πέρα από τα ιστορικά πρόσωπα, καθαρή προσθήκη του Θεοτοκά στον μύθο του Κατσαντώνη είναι η Τριανταφυλλιά, ένα κορίτσι που ντύνεται αντρικά για να βοηθήσει τον ήρωα αψηφώντας τον κίνδυνο, και φυσικά τον ερωτεύεται.[29] Ο λαβωμένος Κατσαντώνης, παραληρώντας, τη ρωτά αν είναι άγγελος.

---

[24] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 140.

[25] Περισσότερα έργα και ανάλυση στο Κυριακή Πετράκου: *Η εικόνα της γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο. Από το Κρητικό θέατρο ως τη σύγχρονη εποχή*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 11-152 και passim.

[26] Μανώλης Σκουλούδης, *Λάμπρος και Μαρία*, Πυρσός Α.Ε., Αθήνα 1939. Λίγο πριν από το ξέσπασμα της Επανάστασης, ο ξακουστός κλέφτης Λάμπρος πολεμάει τον Αλή πασά, που ήδη έχει πέσει στη δυσμένεια του σουλτάνου. Ως άνθρωπος όμως ο Λάμπρος –ή μάλλον ως άντρας– δεν έχει ηθική συνείδηση. Αισθησιακός και αδίστακτος, δεν αναγνωρίζει στον εαυτό του υποχρεώσεις στις γυναίκες που αποπλανεί, παραβαίνοντας κάθε κώδικα ηθικής του παραδοσιακού χώρου και της εποχής του. Ήδη στο παρελθόν διέπραξε το χειρότερο και μοιραίο σφάλμα του, έκανε ερωμένη του τη δεκαπεντάχρονη Μαρία, απέκτησαν τέσσερα παιδιά, τρία αγόρια και ένα κορίτσι, τα οποία έκλεισε σε ορφανοτροφείο, όπου, σύμφωνα με όσα γνωρίζουν οι γονείς, κάηκαν ζωντανά. Ο Λάμπρος έχει ήδη νέα ερωμένη, τη μεγαλόψυχη Χάιδω, που του δίνεται δίχως να ζητάει τίποτα. Λυπάται τη Μαρία και υπόσχεται να τη στεφανωθεί αύριο κιόλας για να της περάσει η αρρώστια, αφού ο άμυαλος κόσμος δίνει σημασία σε τέτοια ασήμαντα πράγματα. Ο ίδιος αρχικά δεν ενδιαφέρεται για την τύχη των παιδιών. Πρέπει πάντως να εκδικηθεί τον θάνατο του ιερομόναχου αδελφού της Λουκά, που ο Αλής έψησε ζωντανό. Στην εκτέλεση παρευρέθηκε ένας λεπτοφυής Τούρκος, ο Χουσεΐν, που συντρίβεται από το θέαμα. Στην πραγματικότητα είναι η δεκαεπτάχρονη κόρη του Λάμπρου, που δεν πέθανε όπως τα αρσενικά αδέλφια της. Το όνομά της είναι Κιάρκα. Γεμάτη φρίκη από τις ωμές τούρκικες πρακτικές και συνεπαρμένη από τα οράματα του Λουκά, αποφασίζει να γίνει κλέφτης και πηγαίνει στο λημέρι του Λάμπρου για να τον προειδοποιήσει ότι ο Αλής στέλνει ασκέρι εναντίον του, όπου αιχμαλωτίζεται. Η ομορφιά της τους εντυπωσιάζει όλους, αλλά και ο Λάμπρος εντυπωσιάζει αυτήν. Δηλώνει ότι θέλει να πολεμήσει μαζί τους. Ο Λάμπρος αρχίζει τα πατριωτικά κηρύγματα, αλλά μυστικά νιώθει έλξη προς τον όμορφο Τούρκο που τον ανησυχεί πολύ, διαισθάνεται ότι πάλι θα παραβεί τον όρκο στη Μαρία. Πατέρας και κόρη γίνονται εραστές, ακολούθως όμως ανακαλύπτουν έντρομοι την αλήθεια. Η Κιάρκα πέφτει στη λίμνη να πνιγεί και ο Λάμπρος δεν την εμποδίζει, μη βλέποντας άλλη διέξοδο στη μοιραία σχέση τους. Η Μαρία επίσης αυτοκτονεί και ο Λάμπρος πέφτει στη φωτιά της μάχης, όπου σκοτώνεται ηρωικά.

[27] Που όμως δεν ήταν νέο, αντίθετα οι τάσεις αυτές ήταν δεσπόζοντα ρεύματα από καταβολής, δηλαδή από τα πρώτα έργα που γράφτηκαν μετά την επανάσταση, σε διάφορες εκφάνσεις.

[28] Γ. Θεοτοκάς, «*Το τίμημα της λευτεριάς*», *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1965, σ. 331-396.

[29] Βλ. αναλυτικά Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*. Μίλητος

Εκείνη του κάνει ερωτική εξομολόγηση και του τραγουδάει ένα τραγούδι δημοτικότροπο για τους δυο τους. Παραμιλούν μαζί και οραματίζονται σκηνές ευτυχίας με έρωτες και μουσικές. Μετά την εκτέλεση τής εμφανίζεται το φάντασμά του. Η απλή κοπέλα του λαού δεν τρομάζει. Με κλασικό γυναικείο παράπονο ερωτευμένης τον ρωτάει αν σκέφτηκε τον πόνο αυτών που τον αγαπούνε. Εκείνος τη ρωτάει αν θα τον αγαπούσε προσκυνημένο και μπέη. Χτες ίσως όχι, τώρα που τον έχασε, ναι, θα τον αγαπούσε. Ο Θεοτοκάς εξήγησε ότι, πλάι στα κυριότερα πρόσωπα της παράδοσης, έπλασε ένα φανταστικό, ποιητικό πλάσμα, η έμπνευση για το οποίο ήρθε μέσα από το είναι του.[30] Την έπλασε λίγο παιδί, λίγο γυναίκα, λίγο τελώνιο, ένα όραμα που συνέλαβε σαν πνοή νεανικής δροσιάς και γοητείας που εκπορευόταν από τα σκληρά γεγονότα του δράματος, λογικά ίσως άχρηστο, μα ψυχικά απαραίτητο. Εργάστηκε στο πνεύμα του σύγχρονου θεάτρου και θέλησε να δώσει στα λαϊκά αρχέτυπα τις προεκτάσεις που μπορεί να συλλάβει η σύγχρονη νοοτροπία.[31] Μάλλον αυτή η δροσερή και πιο μοντέρνα κλεφτοπούλα ήταν η τελευταία στο νεοελληνικό θέατρο, που άλλωστε βαθμιαία εγκατέλειψε τη θεματολογία του ’21 και το πατριωτικό δράμα γενικά.

Εκτός από τις γυναίκες της δραματουργικής μυθοπλασίας, υπήρξαν και αρκετές πραγματικές γυναίκες με συμμετοχή στην Επανάσταση, που θα μπορούσαν να εμπνεύσουν έργα γι’ αυτές και για την υπέρβαση του φύλου, των φυσικών δυνάμεων και των κοινωνικών κανόνων του,[32] με διασημότερες ανάμεσά τους βέβαια τη Μαντώ Μαυρογένους και τη Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα. Θα ήταν εύλογο να γραφτούν έργα με αυτές –και άλλες– ως κεντρικά θεατρικά πρόσωπα, αλλά ακόμα και οι τρεις γυναίκες δραματουργοί του 19ου αιώνα[33] και οι πολλές του 20ού δεν αποφάσισαν να ασχοληθούν, με τις εξαιρέσεις της Νανάς Βουλοδήμου, *Γλυκοχάραμα* (1963), και της Μιμής Ντενίση *Εγώ, η Λασκαρίνα* (1999), για την Μπουμπουλίνα.[34] Για την τελευταία υπήρξαν αρκετά έργα τον 19ο αιώνα: *Μπουμπουλίνα ή Η άλωσις της Τριπολιτσάς* του Γεώργιου Ανδρικόπουλου (εκδ. 1876 και 1884) που ίσως παίχτηκε με τίτλο *Η ηρωίς Μπουμπουλίνα*.[35] Επίσης, υπάρχει η *Μπουμπουλίνα* του Αλέξανδρου Καθάρειου (εκδ. 1910 και 1938) και μια *Μπουμπουλίνα* του Δημήτρη Γιαννουκάκη, ανέκδ. χ.χ.[36] Η Μπουμπουλίνα ήταν αποδεκτή λόγω της έγγαμης ζωής της και κατόπιν της χηρείας της, ενώ η Μαντώ, αντικείμενο συκοφαντιών και διώξεων λόγω της τόλμης και της ελευθερίας της συμπεριφοράς της, αντί για αποδοχή τιμών και επαίνων, βρήκε ελάχιστη αναγνώριση της συμβολής της στον Αγώνα. Μόλις το 1959 ο Γεώργιος Ρούσσος έγραψε έργο γι’ αυτήν και ίσως για τη Μαίρη Αρώνη, που αξιοποίησε όμως και η Αλίκη Βουγιουκλάκη: *Μαντώ Μαυρογένους*, και δέκα χρόνια αργότερα ο Παναγιώτης Καγιάς το *Μαντώ και Υψηλάντης*.[37] Μάλλον η προσωπικότητά της και η δράση της θεωρήθηκαν τόσο σκανδαλώδεις, ώστε να αγνοηθεί η προσφορά της από όλους, πλην του Καποδίστρια, που της απέδωσε τον βαθμό του Αντιστρατήγου επί τιμή και της χορήγησε μια κατοικία στο Ναύπλιο, δίχως εντούτοις να μεταβληθεί η άποψη των συμπατριωτών της έως τον

(Εξάντας), Αθήνα 2017, σ. 227-260.

[30] Επίσης από τη Βάιολα της *Δωδέκατης νύχτας* και τη Ροζαλίντα του *Όπως σας αρέσει* του Σαίξπηρ στο εύρημα της κοπέλας που ντύνεται αγόρι και ως τέτοιο παριστάνει ορισμένες στιγμές τη γυναίκα. Αλλά ο Σαίξπηρ και τα έργα του μπορεί να θεωρηθεί ότι έχουν απορροφηθεί στα έγκατα του είναι μας.

[31] Θεοτοκάς, «Γύρω στον *Κατσαντώνη*», περ. *Θέατρο*, Μάρτ. 1952, σ. 5.

[32] Βλ. ενδεικτικά Κούλα Ξηραδάκη, *Γυναίκες του ’21. Προσφορές ηρωισμοί και θυσίες*, Δωδώνη, Αθήνα Γιάννινα 1995.

[33] Δηλαδή η Ευανθία Καΐρη, η Αντωνούσα Καμπουράκη και η Ευγενία Ζωγράφου.

[34] Μ. Ντενίση, *Εγώ, η Λασκαρίνα*, Περίπλους, Αθήνα 1999. Βλ. Πετράκου, *Η εικόνα της γυναίκας*, και της ίδιας, «Θρυλικές και υποτιμημένες ηρωίδες της Ελληνικής Επανάστασης: Μπουμπουλίνα και Μαντώ», υπό δημοσίευση στην *Παράβασι*.

[35] Βλ. το ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο Χατζηπανταζή 2012.

[36] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 494-495. Υπάρχει ή υπήρχε το ανέκδοτο χειρόγραφο στο Θεατρικό Μουσείο, αλλά πλέον αγνοείται η τύχη του μαζί με το υπόλοιπο υλικό του Θ.Μ.

[37] Το πρώτο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Θέατρο* 60 (1960), σ. 211-250 και το δεύτερο στο Π. Καγιάς, *Θέατρο*, τ. Β΄, Μέλισσα, Αθήνα 1969, σ. 85-154.

πρόωρο θάνατό της. Αυτή η καπετάνισσα, που πολέμησε με τους οπλαρχηγούς επί ξηράς και στα καράβια που ναύλωσε δίνοντας ολόκληρη την περιουσία της, έγινε φαίνεται τέτοια persona non grata, ώστε κανένα έργο δεν γράφτηκε ούτε παίχτηκε στον αιώνα της, όταν η μνήμη της ήταν ακόμα νωπή. Όπως έγινε και με τόσες άλλες ηρωίδες, λιγότερο επιφανείς, η ιστορία φρόντισε, αν όχι να διαγράψει, τουλάχιστον να περιθωριοποιήσει τη μνήμη της.

Το "πολιτισμικό επιχείρημα" της πολιτικής του Αγώνα: Πτυχές πολιτισμού στην Επανάσταση του 1821

Ελένη Πετρίτση
eleni_petritsi@yahoo.gr

Abstract

The article suggests the existence of a mostly unconscious cultural policy and cultural diplomacy design which accompanies the whole procedure of the spiritual awakening of Greek people for the preparation and the execution of the Revolution of 1821. This completes the whole picture of the different other pillars of the Greek Revolution's policy, such as the political, financial, and military ones. The investigation of the different facets of this cultural endeavor brings to the surface and to consciousness an original kind of cultural policy and diplomacy plan in the history of the Greek state. This plan consists of the theoretical background as well as the practices followed before, during and after the Revolution, within the wide field of culture including archaeology, cultural heritage, publications, plays, performances, and museums. The constellation of these cultural policy practices and the subtlety of the promotion of the political aims of the Greek Revolution are inscribed within the ideological framework of the protection and the promotion of ancient Greek civilization and the continuity of the Greek national identity.

Βασική θεματική αυτής της έρευνας με τίτλο «Το πολιτιστικό επιχείρημα της πολιτικής του Αγώνα: Πτυχές πολιτισμού στην Επανάσταση του 1821» αφορά την εξέταση μιας νέας πτυχής στο πολύπτυχο των πολιτικών που προετοίμασαν και υποστήριξαν ιδεολογικά τις πολλαπλές μάχες της Επανάστασης. Αυτή είναι η πολιτική για τον πολιτισμό εντός και εκτός του ελλαδικού χώρου. Η ερευνητική αυτή πρόταση βασίζεται στη μελέτη όλων των ενεργειών που έλαβαν χώρα κατά την προετοιμασία, τη διάρκεια της Επανάστασης και τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, δηλαδή το διάστημα της πολιτικής του Καποδίστρια, και οι οποίες θα μπορούσαν στις μέρες μας να καταγραφούν ως τεκμήρια πολιτιστικής πολιτικής. Η πολιτική αυτή αφορά τη συνειδητή ή/και μη συνειδητή, αυθόρμητη διαχείριση και επένδυση σε τομείς του πολιτισμού και της παιδείας, με στόχο την προώθηση των ιδεών του Αγώνα, την ενίσχυση τόσο αριθμητικά όσο και συναισθηματικά των υποστηρικτών και τη δημιουργία μιας νέας γενιάς Ελλήνων με πνευματικά εφόδια απαραίτητα για το μέλλον. Ενώ οι δόκιμοι όροι «πολιτιστική πολιτική» και «πολιτιστική διπλωματία», οι οποίοι μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε αυτές τις περιπτώσεις, είναι μεταγενέστεροι χρονικά σε σχέση με τα χρόνια της Επανάστασης, ωστόσο το περιεχόμενο και η σημασία τους βρίσκει σε πολλές από τις δράσεις του Αγώνα την απόλυτη έκφρασή τους, προσφέροντας έτσι ένα σημείο εκκίνησης για τη μελέτη και την καταγραφή τους. Μήπως τελικά, σταχυολογώντας όλες εκείνες τις ενέργειες που έχουν σχέση με την αξιοποίηση του ελληνικού πολιτισμικού κεφαλαίου, των επιμέρους παραγώγων του και την άμεση εμπλοκή τους στην εξυπηρέτηση των πολιτικο-ιδεολογικών στόχων της Επανάστασης του 1821, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι εντοπίζουμε σε αυτά, τα πρώτα δείγματα πολιτιστικής πολιτικής και διπλωματίας στη σύγχρονη Ελλάδα, έστω και σε ένα πολύ πρώιμο ασυνείδητο επίπεδο;

Βασικοί τομείς αυτής της ευρείας και περιληπτικής πολιτικής για τον πολιτισμό, γύρω από τους οποίους συσπειρώθηκαν οι προσπάθειες, ήταν η αρχαιολογία και η συνακόλουθη προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς (μνημεία και χειρόγραφα), τα μουσεία, οι εκδόσεις, τα θεατρικά κείμενα και οι παραστάσεις, η μέριμνα για την εκπαίδευση και οι υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό. Εν ονόματι του έθνους, της εξουδετέρωσης του τουρκικού ζυγού και της διεκδίκησης της ελευθερίας, οι προσπάθειες των Ελλήνων και Φιλελλήνων εστίασαν σε αυτούς τους τομείς και κατάφεραν να αφυπνίσουν το έθνος και να συσπειρωθούν γύρω από ένα συλλογικό εθνικό φαντασιακό.

Το πραγματικό πεδίο των μαχών της Επανάστασης περιβάλλεται από ένα ιδεολογικό κλίμα, το οποίο αποτελούσε το πλαίσιο αναφοράς και οριοθέτησης για τους δρώντες, τόσο στην πολιτική σκηνή όσο και στην καθημερινή ζωή. Η επανοικειοποίηση της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς και η ιδεολογική ταύτιση των κατοίκων του ελλαδικού χώρου με το αρχαίο κλασικό παρελθόν, με βάση το οποίο άρχισε να οικοδομείται το αφήγημα της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους, ήταν αποτέλεσμα πολυετών σταδιακών οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών ζυμώσεων. Αυτές οι ζυμώσεις λειτούργησαν ως το υπέδαφος για την καλλιέργεια της επαφής της Ελλάδας με την εξιδανικευμένη ιδέα της αρχαίας Ελλάδας και του κλασικού πολιτισμού, την οποία είχε υιοθετήσει ο δυτικός ευρωπαϊκός κόσμος ως τον πυρήνα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού.[1] Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, όπως επισημαίνει ο Χαμηλάκης στη μελέτη του για την αρχαιότητα και το εθνικό φαντασιακό, να αποκτήσουν «οι αρχαιότητες, τα υλικά σημαίνοντα της συνέχειας ανάμεσα στην κλασική Ελλάδα και στο νέο έθνος» εξέχουσα βαρύτητα. [2]

Παράλληλα, η συστηματική διάδοση των ιδεών του Διαφωτισμού από λόγιους, στρατιωτικούς και πολιτικούς της εποχής, τόσο από τη Δυτική Ευρώπη όσο και από τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, ήδη στις αρχές του 18ου αιώνα, κερδίζει όλο και μεγαλύτερο έδαφος, έχοντας ως βασικό αντικείμενο την πρόταξη της ελευθερίας, των δικαιωμάτων και εν γένει των ιδεών της Γαλλικής Επανάστασης. Ανάμεσα στα μέσα «μεταλαμπάδευσης» αυτών των νέων ιδεών, καθοριστικό ρόλο παίζουν οι μεταφράσεις έργων, οι αναγνώσεις βιβλίων, οι θεατρικές παραστάσεις και σταδιακά, από το τέλος

[1] Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2012, σ. 102-3.

[2] Χαμηλάκης, *ό.π.* σ. 105.

του 18ου, οι πρώτες εκδόσεις, οι οποίες συμβάλλουν καθοριστικά στο να διαδοθεί ένα σαφές μήνυμα ανανέωσης, ένας νέος ιδεολογικός ρυθμός και προσανατολισμός, που έχει σαφή εκπαιδευτικό χαρακτήρα αλλά και πολιτικές στοχεύσεις.[3]

Συγκεκριμένα, στον τομέα της πολιτιστικής πολιτικής, η πρωτοβουλία ατόμων ή ομάδων με πνευματική και πολιτική δράση και κοινό στόχο την καλλιέργεια καταρχήν της γνώσης και στη συνέχεια της αγάπης και προστασίας της αρχαίας ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς καθιέρωσε ένα ιδεολογικό κλίμα, το οποίο καθιστούσε επιτακτική προϋπόθεση για την κατάκτηση της ελευθερίας την πνευματική μεταστροφή των πολιτών. Δεδομένου ότι ο λαός αποτελούσε τον θεμέλιο λίθο για την πυροδότηση της Επανάστασης, η πολιτική εκείνη, η οποία θα μεριμνούσε για τον πολιτισμό και θα τον αξιοποιούσε ως εργαλείο, συνιστούσε μια δημόσια πολιτική που εξ ορισμού απευθυνόταν στους πολίτες.

Τα εργαλεία που αξιοποιήθηκαν σε αυτή τη διάσταση της Επανάστασης ήταν πολλά. Καταρχήν το έδαφος άρχισε να προλειαίνεται με τα θεωρητικά κείμενα επιδραστικών προσωπικοτήτων της εποχής, που προσέγγιζαν με συγκεκριμένες προτάσεις το θέμα της επανοικειοποίησης της αρχαίας ελληνικής ταυτότητας και συνέχειας. Παράλληλα, η σύσταση συλλογικών θεσμών και συσπειρώσεων, όπως οι εταιρείες που είχαν πολυσχιδές, φιλανθρωπικό και φιλεκπαιδευτικό χαρακτήρα, εξελίσσουν το θεωρητικό πλαίσιο σε δράση. Εξέχοντα παραδείγματα των παραπάνω αποτελούν τα ακόλουθα: θεωρητικό κείμενο-σταθμός κατά την προεπαναστατική περίοδο, γραμμένο με πάθος και διαύγεια από προσωπικότητα της κοινότητας των Ελλήνων λογίων του εξωτερικού, ήταν αυτό του Αδαμάντιου Κοραή το 1807. Αυτό ανέδειξε για πρώτη φορά το θέμα της ανάγκης σχεδιασμού πολιτικής για τον πολιτισμό και συγκεκριμένα για την πάταξη της σύλησης, της απόσπασης και της εμπορίας αρχαιοτήτων από ξένους περιηγητές. Εμφορούμενος ο ίδιος από τις ιδέες του Διαφωτισμού και αγωνιών για τη διατήρηση της πλούσιας πολιτιστικής κληρονομιάς της πατρίδας του, η οποία ήταν εκτεθειμένη σε πολλούς κινδύνους, περιέγραφε αναλυτικά τις προτάσεις του για τη διαχείριση του συγκεκριμένου προβλήματος.[4] Ο Αδαμάντιος Κοραής με την ευρύτητα της καλλιέργειάς του εντοπίζει από πολύ νωρίς τον πυρήνα αυτού του προβλήματος και προβαίνει σε συστάσεις κατάρτισης σχεδίου δράσης στον τομέα της διαφύλαξης της πολιτιστικής κληρονομιάς, εφάμιλλο των σύγχρονων σχεδίων δράσης. Το σχέδιο αυτό, ανεξάρτητα από το εάν εφαρμόστηκε ή όχι άμεσα, αποτελεί ρηξικέλευθο κείμενο και σημείο αναφοράς για την πολιτική πολιτισμού του Αγώνα.

Δεύτερο παράδειγμα που ήρθε να προστεθεί στο παραπάνω θεωρητικό υπόβαθρο είναι η ιδιωτική πρωτοβουλία της σύστασης της «Φιλομούσου Εταιρείας» των Αθηνών το 1813. Η αρχαιολογία και τα σπαράγματα της ελληνικής αρχαιότητας αποτέλεσαν τη βάση της ταυτότητας της εταιρείας, χωρίς όμως να περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο σε αυτόν τον τομέα, καθώς η βοήθεια μαθητών που είχαν ανάγκη την οικονομική υποστήριξη και η έκδοση χρήσιμων βιβλίων περιλήφθηκαν στους στόχους της. Στο καταστατικό κείμενο της εταιρείας αναφέρεται επιγραμματικά ότι η «επιμέλεια των εν Αθήναις και απανταχού της Ελλάδος αρχαιοτήτων θέλει να είναι μια από τας ιεράς φροντίδας της Φιλομούσου Εταιρείας».[5] Η εταιρεία απέκτησε μέλη τα οποία διακρίνονταν ως προς τη γνώση τους για τις αρχαιότητες της Ελλάδας, καθώς και για τη διάθεσή τους να συμβάλλουν εμπράκτως οι ίδιοι στην προστασία των μνημείων, αναλαμβάνοντας την ξενάγηση των ξένων περιηγητών στα μνημεία της χώρας. Παράλληλα, διαδίδοντας την ταυτότητα της αποστολής της και του ιδανικού της προστασίας της ελληνικής αρχαιότητας, η Εταιρεία εξασφάλισε την οικονομική αρωγή επιφανών επισκεπτών και τις τακτικές συνδρομές μελών από την Ελλάδα και το εξωτερικό,

[3] Άννα Ταμπάκη, ομιλία με τίτλο *Το προεπαναστατικό θέατρο και τη συμβολή του στην Επανάσταση του 1821*, https://www.youtube.com/watch?v=ZyadfX493PY [20/4/2022].

[4] Γιώργος Βαλέτας (επιμ.), *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, *Αναστύλωσε και έκρινε*, Δωρικός, Αθήνα 1965, σ. 919-921.

[5] Αγγελική Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Καπόν, Αθήνα 2009, σ. 32.

και προκάλεσε το ενδιαφέρον πολλών λογίων.[6] Αξίζει να υπογραμμιστεί ο προσανατολισμός της Εταιρείας ως προς την άσκηση επιρροής στα φιλελληνικά συναισθήματα στο εξωτερικό και δη στη Δυτική Ευρώπη, καθώς με αυτόν τον τρόπο επιτελούσε μια πολιτική άμεσης συνάφειας με τις πρακτικές της πολιτιστικής διπλωματίας. Σε αυτή την περίπτωση, η συνάφεια συνίσταται στην επιρροή στο κοινό αίσθημα των πολιτών άλλων χωρών, στην αλληλεπίδραση ομάδων και ατόμων πολιτικής επιρροής και στη διαπολιτισμική επικοινωνία.[7]

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1814, με πρωτοβουλία των Ιωάννη Καποδίστρια, Άνθιμου Γαζή και Μητροπολίτη Ουγγροβλαχίας Ιγνάτιου, θα ιδρυθεί και η «Φιλόμουσος Εταιρεία της Βιέννης», η οποία όχι μόνο θα υποστηρίξει το έργο της Εταιρείας της Αθήνας, αλλά θα διευρύνει τη δραστηριότητά της, υποστηρίζοντας τη δυνατότητα της λειτουργίας σχολείων στην Αθήνα, την έκδοση βιβλίων και εν γένει «τον φωτισμό του ελληνικού πνεύματος των νέων».[8] Ξεχωρίζει η προτεραιότητα που είχε δοθεί στην εκπαίδευση των φτωχών παιδιών, τόσο πρακτικά λόγω των αντικειμενικών αναγκών και της έλλειψης σχολικών μονάδων όσο και συμβολικά, καθώς αποτελούσαν και αποτελούν τους φορείς του μέλλοντος και της αλλαγής. Το άλλο σκέλος της δράσης της Φιλομούσου Εταιρείας ήταν στραμμένο στο εξωτερικό και στη συνδιαλλαγή της Ελλάδας με την Ευρώπη, μέσω των πνευματικών επαφών των νέων. Συγκεκριμένα, μέσα στο πλαίσιο της εξωστρέφειάς της, ανέπτυξε πολιτική χορήγησης υποτροφιών σε μαθητές με οικονομικές δυσκολίες, που θα ήθελαν να συνεχίσουν τις σπουδές τους μετά το σχολείο σε πανεπιστήμια του εξωτερικού. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η φιλοσοφία αυτής της πολιτικής των υποτροφιών ήταν ο ανταποδοτικός τους χαρακτήρας, ο οποίος συνίστατο στη μελλοντική ανταπόδοση της τεχνογνωσίας και της εμπειρίας των υποτρόφων, τις οποίες είχαν αποκομίσει από τις σπουδές τους και από τη διαμονή τους στο εξωτερικό, πίσω στη μητέρα πατρίδα. Αυτή η μεταλαμπάδευση ιδεών και πρακτικών στον τομέα του πολιτισμού, και όχι μόνο, θα αποτελούσε σημαντική αρτηρία του επαναστατικού αγώνα. Συγκρίνοντας αυτή την πολιτική υποτροφιών με τα σύγχρονα δεδομένα πολιτιστικών πολιτικών, διαπιστώνεται ότι αυτή η πρακτική αποτελεί κοινό τόπο και συναποτελεί, μαζί με άλλες πρακτικές, το πολύπτυχο της ευρύτερης πολιτιστικής-εκπαιδευτικής πολιτικής. Ο Γεώργιος Ψύλλας, ενώ ήταν υπότροφος της εταιρείας το 1816, σε επιστολή του προς τα μέλη της εταιρείας μιλούσε με έντονο ενθουσιασμό για τη μελλοντική προοπτική της μετάγγισης των γνώσεων που αποκόμιζε από τις σπουδές και τη διαμονή του στο εξωτερικό, στη νέα γενιά μαθητών.[9] Μετά το πέρας των σπουδών του χρίστηκε εκδότης-διευθυντής της *Εφημερίδας των Αθηνών* (1824-1826). Αυτή η πολιτική λοιπόν στοιχειοθετούσε μια πολιτική πνευματικής αφύπνισης των νέων, εκπαιδευτικής και τεχνικής τους κατάρτισης, προκειμένου να είναι φορείς πραγματικής αλλαγής, μιας επανάστασης εκ των έσω.

Η επένδυση στην εκπαίδευση της νέας γενιάς και δη η οικονομική υποστήριξη εκείνων των μαθητών με οικονομικές δυσκολίες και των ορφανών αποτέλεσε επίσης αντικείμενο της δράσης της *Φιλανθρωπικής Εταιρείας*, η οποία συστήθηκε το 1824 στο Ναύπλιο και μέλος της μπορούσε να γίνει κάθε πολίτης που ήθελε να υποστηρίξει τον Αγώνα είτε χρηματικά είτε έμπρακτα. Μεταξύ της φιλανθρωπικής της δράσης ξεχωρίζει, και σε αυτή την περίπτωση, η μέριμνα για την παιδεία και η ίδρυση αλληλοδιδακτικού σχολείου στο Ναύπλιο.[10]

---

[6] Αντώνιος Μηλιαράκης, «Η φιλόμουσος εταιρεία και η Πριγκιπέσσα της Ουαλίας», εφημ. *Εστία*, 29 Ιανουαρίου 1889. Χαρακτηριστική η οικονομική υποστήριξη της πριγκίπισσας της Ουαλίας, Καρολίνας, το 1816, κατά τη διάρκεια της επίσκεψής στην Ελλάδα, χρονιά που η Φιλόμουσος Εταιρεία βρισκόταν στην ακμή της.

[7] Nicholas J. Cull, «Public Diplomacy Before Gullion: The Evolution of a Phrase», Nancy Snow – Philip M. Taylor (επιμ.), *Handbook of Public Diplomacy*, Routledge, New York 2009, σ. 19.

[8] Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδος*. τ. Α, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 62· επίσης βλ. Ελένη Κούκου, *Ο Καποδίστριας και η παιδεία, 1803-1822* Α. *Η Φιλόμουσος Εταιρεία της Βιέννης*, Αθήνα 1958· Γεώργιος Λάιος, « Η Φιλόμουσος Εταιρεία της Βιέννης» (1814-1820), *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 12 (1962), σ. 166-223.

[9] Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες*, σ. 32.

[10] Σταύρος Σκοπετέας, «Οι πρόδρομοι της Φιλικής Εταιρείας», *Ελληνική Δημιουργία* 9 (1952), σ. 288, 291.

Πέρα από την ιδιωτική πρωτοβουλία ως προς τη σύσταση εταιρειών για την πνευματική αναγέννηση και την υποστήριξη των αγωνιζόμενων Ελλήνων, μεγάλη ήταν η συμβολή του θεάτρου. Το θέατρο, τόσο ως κείμενο όσο και ως παράσταση, σύμφωνα με τις υπάρχουσες μελέτες, αξιοποιήθηκε σε όλες τις φάσεις της Επανάστασης: προεπαναστατικά, κατά τη διάρκεια της Επανάστασης και αμέσως μετά. Ο τρόπος αξιοποίησής του προέκυπτε κάποιες φορές τόσο σε ένα θεσμικό πλαίσιο, δηλαδή στο πλαίσιο της πρωτοβουλίας της Προσωρινής Διοίκησης, όσο και πιο αυθόρμητα, με πρωτοβουλία των αγωνιστών και πρωταγωνιστών της σκηνής, τους πολίτες. Η αξιοποίηση της τέχνης του θεάτρου για την προαγωγή των ιδεών της Επανάστασης και την επίτευξη των στόχων της διαπιστώνεται ότι είναι πλήρως εναρμονισμένη με την αξία που είχε προσδώσει ο Διαφωτισμός στο θέατρο, σύμφωνα με την οποία το θέατρο αποτελούσε ένα πολύ ισχυρό διδακτικό μέσο διάδοσης αξιών και πολιτισμού.[11] Η αρχή αυτή του Διαφωτισμού αποτέλεσε την κατευθυντήρια γραμμή για τους πρωταγωνιστές εντός και εκτός σκηνής. Παράλληλα, και προς επίρρωση αυτής της δεδηλωμένης αποδοχής της ιδέας του Διαφωτισμού για το θέατρο, στις θεατρικές δράσεις του Αγώνα μπορεί να ανιχνευθεί και μια βασική αρχή της πολιτιστικής πολιτικής και διπλωματίας, η οποία συνίσταται στην ενσωμάτωση του πολιτισμού και των τεχνών σε μια πολιτική ατζέντα προκειμένου να επιτευχθούν πολιτικοί, οικονομικοί και κοινωνικοί στόχοι με ήπιο και διακριτικό τρόπο, χωρίς εξαναγκασμούς και πιέσεις. Η εργαλειοποίηση της τέχνης στην πολιτιστική πολιτική και διπλωματία μπορεί να θεωρηθεί και να λειτουργήσει ως ένα μέσο προπαγάνδας σε περιόδους κρίσεως και ανατροπών, όπως ήταν η περίοδος της Ελληνικής Επανάστασης, καθώς η τέχνη διακρίνεται για τη χαρακτηριστική λειτουργία της συγκαλυμμένης προβολής ιδεών και αιτημάτων. Παραδείγματα αξιοποίησης του θεάτρου και των παραστάσεων για κοινωνικό και πολιτικό στόχο υπάρχουν ήδη από το 1571 στη Ζάκυνθο και από το 1623 στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη.[12] Σε αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται για την επένδυση στην «ήπια ισχύ» (soft power) του πολιτισμικού κεφαλαίου, η οποία, δεδομένου ότι μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά με έμμεσο τρόπο, να επικοινωνήσει μηνύματα και συναισθήματα και να δονήσει τους αποδέκτες του, θεωρείται πολύ χρήσιμη. Κατά αυτόν τον τρόπο τα πολιτισμικά δημιουργήματα γίνονται εύκολα ένα πολύτιμο εργαλείο στα χέρια των δρώντων στο πεδίο του σχεδιασμού πολιτικής.[13]

Στον κατάλογο των εργαλείων ανάπτυξης της πολιτικής του Αγώνα, τα οποία συνδυάστηκαν στην πράξη από τα ιθύνοντα πρόσωπα, συγκαταλέγεται και η τυπογραφία. Δεδομένων των οικονομικών και υλικοτεχνικών δυσκολιών της εποχής, η συμβολή της τυπογραφίας στην επικοινωνία με τους πολίτες, στην επαφή τους με ανώτερα πνευματικά κείμενα και στη διάδοση των ιδεών μέσω διαφόρων έντυπων, ήταν ξεχωριστή. Γύρω από την υλοποίηση αυτού του εγχειρήματος συσπειρώθηκαν οι δυνάμεις και τα μέσα όλων των Ελλήνων και φιλελλήνων από το εξωτερικό. Στην πράξη έγινε μια διαλογή των πλέον ικανών κειμενογράφων, μεταφραστών και συγγραφέων, για να παραχθεί ένα σύνολο 50 βιβλίων-φυλλαδίων, 216 μονόφυλλων και 7 ελληνικών και ξενόγλωσσων εφημερίδων.[14] Η γερουσία της Δυτικής Ελλάδος έγραφε στον Υπουργό Εσωτερικών Ιωάννη Κωλέττη τον Φεβρουάριο του 1822 ότι τα έντυπα προκαλούν στους λαούς ενθουσιασμό.[15] Αυτή η πρόκληση του ενθουσιασμού των πολιτών φαίνεται ότι βρισκόταν πολύ ψηλά στην ιεραρχία των στόχων της Προσωρινής Διοίκησης, η οποία για να κατακτήσει «το μυαλό και την καρδιά» των Ελλήνων υπέρ του Αγώνα,

[11] Βάλτερ Πούχνερ, *Το 1821 και το Θέατρο: από την μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 29.

[12] Για περισσότερες πληροφορίες για τις εν λόγω παραστάσεις και την αξιοποίηση του θεάτρου για πολιτικούς σκοπούς βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 27-29.

[13] Josef Nye, *Soft power: The means to success in world politics*, Public Affairs, New York 2005, σ. 10, 11.

[14] Έλλη Δούλια-Μητράκου – Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης, «Η συμβολή της τυπογραφίας στη στήριξη της Επανάστασης του 1821», *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499 - 1999): κατάλογος έκθεσης*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000, σ. 171-191.

[15] Δούλια-Μητράκου – Σκλαβενίτης, *ό.π.*, σ. 175.

της ελευθερίας και της αγάπης για τον ελληνικό πολιτισμό, προέβη στην έκδοση θεατρικών έργων και επιστολών ατόμων των γραμμάτων και του θεάτρου.

Η ήδη υπάρχουσα θεατρολογική έρευνα για τα θεατρικά κείμενα που εκδόθηκαν αυτή την περίοδο, υπογραμμίζει την ιδιαίτερη σημασία που είχε η συμβολή των γυναικών δραματουργών Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου και Ευανθία Καΐρη, οι οποίες επέλεξαν ως μέσο έκφρασης το δράμα –και οι τρεις απευθύνθηκαν αποκλειστικά στις γυναίκες με στόχο να ενεργήσουν διδακτικά.

Η πρώτη πρωτοβουλία της Καΐρη να συντάξει την «Επιστολήν Ελληνίδων τινών προς τας Φιλελληνίδας»[16] τον Απρίλιο του 1825, μολονότι δεν φέρει το όνομά της, είναι ξεκάθαρο ότι αποκαλύπτει την πνευματική της ταυτότητα. Το κείμενο αυτό είναι γραμμένο από μια ικανή, μορφωμένη νέα γυναίκα, η οποία μπορεί με τη ρητορική της ικανότητα και την ευαισθησία της να ασκήσει επιρροή σε άλλες γυναίκες που αγαπούν τον ελληνικό πολιτισμό και νοιάζονται για την απελευθέρωση της Ελλάδας. Η εμπιστοσύνη στην αξία αυτής της επιστολής εκ μέρους της Προσωρινής Διοίκησης, αποδεικνύεται από το γεγονός ότι αυτή επιλέγεται και τελικά τυπώνεται στο τυπογραφείο της Ύδρας και επιπλέον μεταφράζεται στη συνέχεια στα αγγλικά, προκειμένου να έχει μεγαλύτερη επιρροή και εκτός των συνόρων. Βασική στόχευση της Καΐρη και της Διοίκησης ήταν να κινητοποιηθεί η Ευρώπη μέσω της συναισθηματικής ενδυνάμωσης των γυναικών, να στρέψει το βλέμμα στις αντίξοες συνθήκες του Αγώνα και να τον υποστηρίξει άμεσα, εφόσον ήταν δεδηλωμένη η αγάπη της για τον ελληνικό κλασικό πολιτισμό. Για τη σημασία της επιστολής αυτής αναφορικά με την προώθηση των στόχων της Επανάστασης και την επιδραστικότητά της, ο Βάλτερ Πούχνερ, στη μελέτη του για την Επανάσταση του 1821 και το θέατρο, σημειώνει ότι «αυτός ο λόγος είναι μια πολιτική πράξη, που ξεκίνησε από μια συναισθηματική φόρτιση, χρησιμοποιώντας ωστόσο τα εργαλεία της πολιτικής», ότι το κείμενο μπορεί «να δημιουργήσει συγκίνηση και να παρακινήσει τη γυναικεία "ήρεμη δύναμη" της πολιτισμένης Ευρώπης» καθώς και ότι η ίδια η Καΐρη μπορεί να παρασύρει την «"αδύναμη" πλευρά της πολιτικής και της κοινής γνώμης με το μέρος της».[17] Αυτές οι εύστοχες και αποκαλυπτικές επισημάνσεις συνηγορούν στο βασικό επιχείρημα της έρευνας, ότι οι στοχεύσεις του αγώνα δεν υποστηρίχθηκαν μόνο από τα παραδοσιακά εργαλεία και από τα πεδία των μαχών, αλλά επιστρατεύτηκαν και άλλα συναισθηματικού χαρακτήρα μέσα, καθώς διέθεταν το συγκριτικό πλεονέκτημα να επιδρούν με έναν δικό τους ήπιο τρόπο, παραμερίζοντας διακριτικά τις όποιες δυσκολίες και αγκυλώσεις της πολιτικής και των συγκρουόμενων συμφερόντων. Εκτός αυτής της επιστολής, με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και ο πρόλογος «Προς τας Ελληνίδας», του πατριωτικού δράματος της Καΐρη, *Νικήρατος*, το 1826.[18]

Στη συνέχεια, η ιδέα της θεσμοθέτησης πολιτιστικής πολιτικής στο πλαίσιο της πρώτης μετεπαναστατικής περιόδου λαμβάνει πλέον σάρκα και οστά με τον πιο έκδηλο τρόπο, με οραματιστή και ιθύνοντα νου τον πρώτο κυβερνήτη της Ελλάδας, Ιωάννη Καποδίστρια. Ο σχεδιασμός ενός εκπαιδευτικού συστήματος καθώς και η θέσπιση ενός πολυδιάστατου σχεδίου προστασίας των αρχαιοτήτων αποτέλεσαν τους δύο κεντρικούς άξονες αυτής της πολιτικής. Το Ορφανοτροφείο της Αίγινας με την έναρξη της λειτουργίας του το 1829 έμελλε να αποτελέσει το πρώτο μεγάλο πνευματικό ίδρυμα της χώρας, στεγάζοντας το Κεντρικό Σχολείο, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, την Εθνική Βιβλιοθήκη και την Εθνική Τυπογραφία.[19] Όλες οι πτυχές της πολιτικής για τον πολιτισμό ενσωματώθηκαν στη διαχείριση αυτού του πνευματικού ιδρύματος, του πρώτου πολιτιστικού θεσμού της απελευθερωμένης Ελλάδας. Στη διοίκηση του μουσείου, πρωταγωνιστικός ρόλος ανατέ-

[16] Υπότιτλος επιστολής: «Συντεθείσα παρά τινός εκ των σπουδαιοτέρων Ελληνίδων. Εκ της Ύδρας ελληνικής τυπογραφίας 1825», ημερομηνία: 17 Απριλίου 1825.

[17] Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία Δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2001, σ. 180.

[18] Ο πρόλογος φέρει την ημερομηνία 11 Ιουλίου 1826.

[19] Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες*, σ. 48.

θηκε στον Κερκυραίο λόγιο Ανδρέα Μουστοξύδη, ο οποίος και αποδέχθηκε με μεγάλη χαρά αυτή την τιμή, υποστηρίζοντας πλήρως το όραμα του Καποδίστρια.[20] Όντας και διευθυντής του πρώτου Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Ελλάδας, ο Μουστοξύδης ενσαρκώνει πολύ πρώιμα την ιδέα του Πολιτιστικού Διαχειριστή και απολαμβάνει από πολύ νωρίς την πλήρη αποδοχή της κυβέρνησης συνολικά για τις πρωτοβουλίες του και τις ικανότητές του, ως προς το όραμα της προστασίας μιας εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας. [21]

Συμπερασματικά, διατρέχοντας όλη την παραπάνω δραστηριότητα διαπιστώνουμε ότι, εκτός των στρατιωτικών επιχειρήσεων και των πολυεπίπεδων πολιτικών διαπραγματεύσεων, συγκρούσεων και οικονομικών ενισχύσεων, οι οποίες είναι ήδη γνωστό ότι καθόρισαν τη θετική έκβαση της Επανάστασης, το πολιτισμικό κεφάλαιο συνέβαλε με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο στο θετικό αποτέλεσμα. Όλα τα πνευματικά έργα διαφορετικών τομέων του πολιτισμού, αρχαία-κλασικά και σύγχρονα της Επανάστασης, συνέθεσαν σταδιακά μια συνεκτική γραμμή και ενορχήστρωσαν το ενδιαφέρον όλων των Ελλήνων και φιλελλήνων εντός και εκτός των συνόρων, προκειμένου να υπερασπιστούν, συλλογικά και όχι διασπασμένα, το ελληνικό έθνος. Προσωρινή Διοίκηση, απλοί πολίτες, πολιτικοί και μορφωμένοι λόγιοι συνεργάστηκαν για την πνευματική αναγέννηση και συναισθηματική ενεργοποίηση των Ελλήνων, γιατί χωρίς αυτή δεν θα ήταν δυνατό να εξασφαλιστεί ένα καλύτερο μέλλον για εκείνους και την πατρίδα. Στοιχεία αυτού του σχεδιασμού και της πολιτικής πρωτοβουλίας εμπίπτουν εντός του πεδίου της πολιτιστικής πολιτικής και της πολιτιστικής διπλωματίας, όπου ο πολιτισμός αντισταθμίζει τις δυσκολίες που αναδύονται στο πεδίο των διαπραγματεύσεων και των κατά μέτωπο συγκρούσεων, προτάσσοντας τη δύναμη της καμπύλης έναντι της επιθετικότητας της ευθείας και κατακτώντας πολλές φορές τους επιδιωκόμενους στόχους.

[20] Νικοκάβουρας, *Ο Ανδρέας Μουστοξύδης και η Παιδεία*, σ. 58.

[21] Νικοκάβουρας, *ό.π.*, σ. 60.

Δραματοποίηση του διηγήματος του Ζαχαρία Παπαντωνίου *Η κυκλαμιά του Αναπλιού*

Μελίνα Πλαστή
melina.plasti@gmail.com

Abstract

The short story by Zacharias Papantoniou takes us to Nafplio in the last years of the 1821 Greek Revolution. In the fictional narrative, historical figures are also mentioned. The central heroine, Maro, manages to survive the destruction of Psara, from where she is rescued by the old mariner Tountas, who brings her with him to Nafplio and then he and his wife adopt her, as they are old and childless. Maro then blossoms and marries but, full of a thirst for life, does not compromise with social norms. The men around her deliberately seek death as they cannot stand the social outcry, but she openly defends her choices, declaring to the enraged old Tountas that she was spared to live and not die!

The mentioned ways and techniques of dramatizing the story emerged in a theatrical workshop facilitated by the speaker, as part of a social collective's activities. The narrative is performed interactively with more than one narrator so that the different perspectives from which the author looks at his heroine are highlighted thematically and dramatically, while the dialogues of the acting characters develop the plot in a parallel way.

Η παρούσα ανακοίνωση αναφέρεται στη δραματοποίηση του διηγήματος του Ζ. Παπαντωνίου *Η κυκλαμιά του Αναπλιού*,[1] που έγινε από το Θεατρικό Εργαστήρι στο Μυρμήγκι - Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης με εμψυχώτρια την εισηγήτρια, και παρουσιάστηκε σε διαδικτυακή προσαρμογή την Τρίτη 25 Μαΐου 2021 και ώρα 21.00, ως το 2ο επεισόδιο από τον κύκλο του εργαστηρίου «Γυναικείες ιστορίες μέσα στο χρόνο».

Η προβολή έγινε μέσω της πλατφόρμας zoom, με απευθείας αναμετάδοση από τη σελίδα του Facebook Το Μυρμήγκι - Στέκι Αλληλεγγύης Κυψέλης.

Λίγα λόγια για το θεατρικό εργαστήρι στο Μυρμήγκι

Το θεατρικό εργαστήρι στο Μυρμήγκι βρίσκεται στον πέμπτο χρόνο λειτουργίας του. Ξεκίνησε τη δράση του με πρωτοβουλία των ανθρώπων του Μυρμηγκιού, με στόχο την έκφραση και την επικοινωνία μέσα από θεατρικές διαδρομές. Παρουσίασε σε διάρκεια χρόνου τη δουλειά του με τις παραστάσεις *Αυτά που θέλω ν' ακουστούν: Ιστορίες του κόσμου* και *Αυτά που θέλω ν' ακουστούν: Ιστορίες στο καφενείο*, που αποτέλεσαν σύνθεση λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων, ποίησης, μαρτυριών, προσωπικών ιστοριών και μουσικών κομματιών. Στον τρίτο χρόνο της δράσης του, οι ζωντανές συναντήσεις διακόπηκαν απότομα λόγω της πανδημίας και έκτοτε συνεχίστηκαν διαδικτυακά, σταθερά και αδιάλειπτα.

Ως πρώτη διαδικτυακή του δράση,το εργαστήρι παρουσίασε στις 16 Νοεμβρίου 2020 (παραμονή της επετείου της εξέγερσης του Πολυτεχνείου) ένα αφιέρωμα στην ιστορική παράσταση *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, από τον θίασο Καρέζη – Καζάκου κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

Στη συνέχεια ασχοληθήκαμε με τη δραματοποίηση λογοτεχνικών κειμένων και ποιημάτων, που είχε ξεκινήσει ήδη κατά τις ζωντανές συναντήσεις, ερευνώντας την κοινωνική θέση της γυναίκας, όπως αποτυπώνεται μέσα από διαφορετικούς συγγραφείς και άλλες εποχές.

Στις 9 Ιανουαρίου 2021 παρουσιάστηκε το πρώτο επεισόδιο αυτού του κύκλου, που ονομάστηκε «Γυναικείες ιστορίες μέσα στο χρόνο», με την *Ιστορία με προίκα* του Νίκου Τσιφόρου σε διαδικτυακή προσαρμογή.

Ως δεύτερο επεισόδιο του ίδιου κύκλου, σε διαδικτυακή και πάλι μορφή λόγω των συνθηκών της πανδημίας, παρουσιάστηκε στις 25 Μαΐου 2022 *Η κυκλαμιά του Αναπλιού*, από τη συλλογή διηγημάτων *Η θυσία* του Ζαχαρία Παπαντωνίου, που εκδόθηκε το 1937.

Ακολούθησε στις 20 Φεβρουαρίου 2022 το τρίτο και τελευταίο επεισόδιο του κύκλου, η *Συζυγική σκηνή* του Μιχαήλ Μητσάκη, επίσης σε διαδικτυακή παρουσίαση, την οποία ακολούθησε συζήτηση με μέλη της Ακτιβιστικής Ομάδας του Θεάτρου του Καταπιεσμένου. Άξονες της συζήτησης αποτέλεσαν, από τη μια πλευρά, η βασική θεματική που απασχόλησε το εργαστήρι, δηλαδή η κοινωνική θέση της γυναίκας μέσα από διαφορετικούς συγγραφείς και εποχές και η θεατρική της αποτύπωση, και από την άλλη, οι τελευταίες παραστάσεις της Ακτιβιστικής Ομάδας του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, που είναι επικεντρωμένες στη σημερινή θέση της γυναίκας (*Δώσ' μου ένα φιλάκι*).

Το διήγημα *Η κυκλαμιά του Αναπλιού*

Το διήγημα του Ζαχαρία Παπαντωνίου *Η κυκλαμιά του Αναπλιού*, που εξετάζουμε στην παρούσα ανακοίνωση, μας μεταφέρει στο Ναύπλιο στα τέλη της Επανάστασης του 1821. Η κεντρική ηρωίδα, η Μαρώ, έχει καταφέρει να επιζήσει από την καταστροφή των Ψαρών κρυμμένη σε σχισμάδα βράχου, απ' όπου την περιμάζεψε ο γερο-ναυτικός Τούντας, την πήρε μαζί του στ' Ανάπλι και στη συνέχεια την υιοθέτησε με τη γυναίκα του, καθώς ήταν γέροι και άτεκνοι. Από τότε η Μαρώ ανθίζει, παντρεύεται τον Σάββα, τον άνδρα που την ερωτεύεται και τη ζητά σε γάμο από το ζεύγος των γονέων-σωτήρων της, αλλά έχοντας μέσα της τη χαρά και τη δύναμη της ζωής που δεν συμβιβάζεται με τις κοινωνικές νόρμες.

[1] Ζ. Παπαντωνίου, «Η κυκλαμιά του Αναπλιού», *Η θυσία*, Εστία, Αθήνα 1937, σ. 77-94.

Στην πλοκή μετέχουν με μυθοπλαστικό τρόπο ιστορικά πρόσωπα της περιόδου, όπως ο Κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας, ο Αλέξανδρος Ραγκαβής και ο Γρηγόριος Σούτσος, μέλος του Πανελληνίου –του διορισμένου εικοσιπενταμελούς συμβουλευτικού σώματος που είχε αντικαταστήσει τη Βουλή–, από το οποίο ο Κυβερνήτης τον αποπέμπει, επειδή στο μεταξύ είχε δημιουργήσει ερωτικό δεσμό με τη Μαρώ, προκαλώντας την έντονη δυσαρέσκεια της τοπικής κοινωνίας. Ο Σούτσος, συντετριμμένος από τύψεις, πεθαίνει τελικά από τύφο και ο άντρας της Μαρώς, ο Σάββας, συνειδητά οδεύει στον θάνατο, φεύγοντας στον πόλεμο αποφασισμένος «να κυνηγήσει τα βόλια και τις μπόμπες ώσπου να σκοτωθεί», ενώ εκείνη ερωτοτροπεί εκ νέου μ' έναν Γάλλο της στρατιάς του Μαιζόν. Ο γερο-Τούντας, εξαγριωμένος και μετανιωμένος που έσωσε κάποτε τη γυναίκα που διαρκώς τον ντροπιάζει με τις απροκάλυπτες ερωτικές της περιπέτειες, ρίχνει το ανάθεμα στη Μαρώ, για να εισπράξει την απόλυτα ψύχραιμη απάντησή της, μέσω της ρητορικής ερώτησης «Για να πεθάνω με γλίτωσες, μπάρμπα, ή για να ζήσω;». «Είναι γυναίκες πλασμένες για να παίρνουν τον αέρα της κοινωνίας. Η Μαρώ ήταν απ' αυτές» παραδέχεται ο συγγραφέας, εφόσον καμία κοινωνική σύμβαση δεν είναι αρκετή να συγκρατήσει τη δίψα της ηρωίδας του για ζωή.

Η δραματοποίηση του διηγήματος

Το εργαστήρι ασχολήθηκε με το κείμενο αρχικά σε ζωντανές συναντήσεις, πριν τις καραντίνες λόγω της πανδημίας (πρώτη και δεύτερη),και ολοκλήρωσε την επεξεργασία και την παρουσίασή του διαδικτυακά, εξαιτίας των υγειονομικών συνθηκών. Καθώς πρόκειται για διήγημα και όχι για θεατρικό έργο, η επεξεργασία, η δραματοποίηση και η θεατρική παραστάσιμη/παρουσιάσιμη εκδοχή έγινε από όλη την ομάδα μέσα από διαρκείς πρόβες.

Στη διαδικασία της δραματοποίησης ακολουθήθηκαν στάδια και κανόνες, που μπορούν σε γενικές γραμμές να συνοψιστούν σε δέκα βασικές αρχές:[2]

1. Η σκηνική απόδοση του πεζογραφικού λόγου προϋποθέτει την αφηγηματολογική ανάλυση ή δραματουργική επεξεργασία, με τα εργαλεία της οποίας το πεζογραφικό κείμενο μπορεί να αναπαρασταθεί σκηνικά.
2. Απαιτούνται διαρκείς αναγνώσεις του κειμένου, με στόχο να αποκτήσει αυτό σκηνική υπόσταση, να αναπτυχθεί δηλαδή η σχέση κειμένου και σκηνής, που εν προκειμένω προσαρμόζεται στο διαδικτυακό περιβάλλον, το οποίο αποτελεί πλέον μια ιδιότυπη σκηνή.
3. Παράλληλα με τη διαρκώς εξελισσόμενη ανάγνωση, αρχίζει να διαμορφώνεται η αναγκαία σκηνοθεσία, αυτή δηλαδή που προκύπτει από το ίδιο το κείμενο του συγγραφέα.
4. Αναζητείται ο χώρος, ο χρόνος και ο τρόπος που μπορεί να συνδέσει το γραπτό κείμενο με τη σκηνική απόδοσή του.
5. Έτσι, ξεκινά να δημιουργείται μια προ-παράσταση «εν προόδω» ή μια δοκιμή σε εξέλιξη, κατά τη διάρκεια της οποίας το κείμενο αρχίζει να ζωντανεύει.
6. Τα δομικά στοιχεία του κειμένου, δηλαδή οι χωροχρονικές συνθήκες και τα υφολογικά στοιχεία της αφήγησης, οδηγούν σε σκηνές και διαλόγους, υποδεικνύοντας τη σκηνική προοπτική του και το πέρασμά του από το χαρτί στη σκηνή.
7. Μέσα από τη δραματουργική επεξεργασία οδηγούμαστε σταδιακά στη σκηνική εκφώνηση του κειμένου, εντοπίζοντας από τη μια πλευρά την αφηγηματική δομή και τον ρυθμό της

[2] Δ. Τσατσούλης, «Δραματοποιήσεις αφηγηματικών κειμένων. Μια νέα τάση του θεατρικού γίγνεσθαι», *Νέα Εστία* 1718 (1999), σ. 951-953· Κ. Κυριακός, «Λογοτεχνία, δραματουργία, σκηνική πράξη: μέθοδοι και παραδείγματα», Φ. Ταμπάκη-Ιωνά – Ι. Παπασπυρίδου (επιμ.), *Γραφή και δημιουργία*, Αιγόκερως, Αθήνα 2013, σ. 18-67· Πλ. Μαυρομούστακος, «Τι 'ναι το κείμενο, τι η σκηνή και τι τ' ανάμεσό τους;», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 33-38· Ε. Στιβανάκη, «Θέατρο και σκηνή, το "και" ανάμεσά τους», Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 71-75.

γλώσσας και από την άλλη τα διαλογικά μέρη, σε αντιστικτική μεταξύ τους λειτουργία, και αντιμετωπίζοντας μέρος του κειμένου ως εν δυνάμει θεατρικό.

8. Αφηγηματικά μέρη μετατρέπονται σε διαλογικά και μονολογικά, η αφηγηματική τριτοπρόσωπη αφήγηση μεταβάλλεται σε αφήγηση πρώτου ενικού προσώπου και η δράση αποκτά σκηνική πραγμάτωση, με τη λειτουργία καθαρά θεατρικών πυρήνων που συνοδεύονται ενίοτε από μουσική.
9. Ο ρόλος του αφηγητή σπάει σε περισσότερα πρόσωπα και η πλοκή ξεδιπλώνεται σε μεταξύ τους διάλογο, με ανάλογη προσαρμογή της φωνής αλλά και της αφηγηματικής οπτικής, ώστε να μην απονευρώνεται η δράση και το κείμενο να προσλαμβάνεται ευχάριστα από τους θεατές/ακροατές.
10. Τα εξωκειμενικά στοιχεία, όπως είναι το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα, τα κοστούμια, η μουσική ή τα εμβόλιμα τραγούδια που συνοδεύουν τη σκηνική απόδοση, προσαρμόζονται στο περιβάλλον του διαδικτύου, δημιουργώντας έτσι μια ιδιότυπη τηλεσκηνοθεσία.

Προσαρμογή των παραπάνω αρχών στη διαδικτυακή (ανα)παράσταση

Με βάση τις παραπάνω αρχές και τους κανόνες της δραματοποίησης, η δουλειά του εργαστηρίου επικεντρώθηκε από ένα σημείο κι έπειτα στα επόμενα βήματα, ώστε το κείμενο να καταστεί πλέον (ανα)παραστάσιμο: Αφού εξετάσαμε τα ιστορικά καθώς και τα λογοτεχνικά και τα πραγματολογικά στοιχεία του κειμένου, προσαρμόσαμε το κείμενο σε αφηγηματικά και διαλογικά μέρη, και δημιουργήσαμε ρόλους. Μετατρέψαμε τα πρόσωπα της αφήγησης σε δρώντα πρόσωπα. Τον ρόλο του αφηγητή ανέλαβαν περισσότεροι του ενός, οι οποίοι υποδύονται και δραματικά πρόσωπα ή ερμηνεύουν τα τραγούδια που βρίσκονται μέσα στο ίδιο το κείμενο. Τα δραματικά πλέον ζεύγη αποτελούν η Μαρώ με τον Σάββα και ο γερο-ναυτικός Τούντας με την κυρά του. Οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν το δεύτερο ζεύγος εμφανίζονται και σε άλλους ρόλους. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση των προσώπων αυτών έχει μετατραπεί σε διαλογικά ή μονολογικά μέρη, σε πρώτο ενικό πρόσωπο. Ως δρώντα πρόσωπα-ρόλοι, παρουσιάζονται ακόμη σκηνικά τα αφηγηματικά-ιστορικά πρόσωπα Ιωάννης Καποδίστριας και Γρηγόριος Σούτσος, σε επίσης πρωτοπρόσωπες διαλογικές και μονολογικές σκηνές.

Η κίνηση προσαρμόστηκε ανάλογα με τις δυνατότητες του διαδικτυακού περιβάλλοντος, με έμφαση στην έκφραση του προσώπου και σε χαρακτηριστικές χειρονομίες που μπορεί να δει ο θεατής στην οθόνη του, οι οποίες λειτουργούν συμπληρωματικά στο θεατρικό υλικό.

Στο κείμενο ενσωματώθηκαν τραγούδια –ζωντανά αλλά και ηχογραφημένα–, μουσική και βίντεο, σε διάλογο με το κείμενο και τη σκηνική δράση. Ξεχωριστό και διακριτό ρόλο είχε ο τραγουδιστής, που ερμήνευσε ζωντανά τα εμβόλιμα τραγούδια ως εξωκειμενικό πρόσωπο που παρακολουθεί τη δράση, τη σχολιάζει τραγουδώντας και την κλείνει με τον ίδιο τρόπο στο τέλος της παράστασης. Υπήρξε ακόμη μελοποίηση και απόδοση από τους αφηγητές των αναφερόμενων μέσα στο ίδιο το κείμενο ασμάτων: α) «Εις μι' ανθερή μυρσίνη...»,[3] β) «Χαίρετε όρη, φθορείς Τιτάνων!»[4] και γ) «Ένα καράβι από τη Χιο».[5]

Εμβόλιμα τραγούδια ή αποσπάσματα τραγουδιών, που ερμήνευσε ζωντανά ο τραγουδιστής ή οι αφηγητές σε συνομιλία με το κείμενο, ήταν ακόμη η «Κουβέντα μ' ένα λουλούδι» (Κυκλαδινό κυκλάμινο) και η «Ρωμιοσύνη», σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου και μουσική Μίκη Θεοδωράκη, καθώς στο κείμενο υπάρχουν οι φράσεις: «Στους βράχους των Ψαρών απόμεινε, μετά την καταστροφή, μια ζωή κρυμμένη σε μια σχισμάδα», «Το κυκλάμινο ήταν ελαφρά χυμένο στα ήσυχα μάγουλά της», και «τούτη η ζωή που πρόβαλε απ' το νερό και γαντζώθηκε στη σκούνα και γλύτωσε, του φάνηκε σαν η

[3] Ποίημα του Αθανάσιου Χριστόπουλου (1772-1847). Ήταν νομικός αλλά και θεατρικός συγγραφέας και λυρικός ποιητής. Έγραφε σε λαϊκή γλώσσα.

[4] Από το ποίημα του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού (1778-1850) «Ωδή εις τους Έλληνας». Ο Νερουλός ήταν Φαναριώτης λόγιος, εμπνεόμενος από το κλασικιστικό ρεύμα της εποχής.

[5] Παραδοσιακό, ήδη μελοποιημένο τραγούδι.

ίδια η Ρωμιοσύνη, που εδώ τη σκοτώνεις κι εκεί ξαναζεί», που μας παρέπεμψαν στα μεταγενέστερα πασίγνωστα μελοποιημένα ποιήματα.

Το τραγούδι «Αυτές οι ξένες αγκαλιές»,[6] στο ορχηστρικό του μέρος, αποτέλεσε την εισαγωγή της παράστασης, ενώ στο τέλος της ερμηνεύτηκε ολόκληρο a capella από τον τραγουδιστή. Το τραγούδι «Η τιμή της αγάπης»[7] ακούστηκε εμβόλιμα, με παράλληλη προβολή βίντεο με σκηνές από την ομώνυμη ταινία, δημιουργώντας έτσι έναν μετασκηνικό χώρο.

Την ιστορία της Μαρώς έχει συμπεριλάβει ο Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής,[8] εξάδελφος του Γρηγορίου Σούτσου, στα *Απομνημονεύματά* του, που εκδόθηκαν το 1894. Το σχετικό απόσπασμα, στο οποίο η ηρωίδα μας ονομάζεται Δεσποινού, το εντάξαμε ως ντοκουμέντο στην παράσταση. Αποδόθηκε αφηγηματικά από τη μία αφηγήτρια, ακριβώς στο σημείο όπου ο συγγραφέας του διηγήματος αναφέρεται με μυθοπλαστικό τρόπο σε αυτά τα γεγονότα. Το απόσπασμα τελειώνει με την ηρωίδα-χήρα και «ηθική αυτουργό» του θανάτου του Σούτσου να ερωτοτροπεί εκ νέου μ' έναν νεαρό Γάλλο της στρατιάς του Μαιζόν, που τη μαθαίνει μαζούρκα. Ένας τέτοιος χορός ακούγεται ηχογραφημένος μετά το τέλος του αποσπάσματος, σε εκτέλεση από τον λαϊκό δεξιοτέχνη του ακορντεόν Λάζαρο Κουλαξίζη.

Το σκηνικό της διαδικτυακής παρουσίασης, δηλαδή το φόντο στα εικονίδια της προβολής μέσω της πλατφόρμας zoom, αποτέλεσε μια γκραβούρα που απεικονίζει τον τόπο της δράσης, το Ανάπλι της εποχής, με το Παλαμήδι και δύο πλεούμενα που πλησιάζουν, παραπέμποντας στο σημείο της ιστορίας όπου ο γερο-ναυτικός Τούντας φέρνει τη Μαρώ από τα Ψαρά στ' Ανάπλι με τη σκούνα του. Για την πλαισίωση της Μαρώς επιλέχθηκε η φωτογραφία ενός σανιδένιου διπλού παραθύρου σε έντονα και πιο σύγχρονα χρώματα, απ' όπου η ηρωίδα κοιτάζει διαρκώς «πέρα, πιο πέρα», και το οποίο με χαρακτηριστική κίνηση των χεριών της κλείνει στο τέλος του έργου, μετά τον καβγά της με τον γερο-Τούντα και την απερίφραστη δήλωσή της πως θα ζήσει!

Η ερμηνεία διπλών ρόλων από τους ίδιους ηθοποιούς πραγματώθηκε σημειολογικά με την προσθήκη ρούχων και αξεσουάρ, όπως ένα σακάκι για το πρόσωπο που υποδύεται τον γερο-Τούντα αλλά και τον Γρηγόριο Σούτσο, ή ένα μαντίλι για την αφηγήτρια αλλά και Τούνταινα.

Οι συντελεστές της παράστασης[9]

Εμψύχωση θεατρικού εργαστηρίου και παρουσίαση: Μελίνα Πλαστή. Πήραν μέρος οι: Νάνση Βεκιαρέλλη, Αφηγήτρια και Τούνταινα· Ελίνα Βλαχοκώστα, Μαρώ· Ζαχαρίας Δημητρίου, Σάββας· Μάρκος Κόκκας, Τραγουδιστής· Γιάννης Παπαδόπουλος, Τούντας και Σούτσος· Νατάσα Παπαδοπούλου, Αφηγήτρια· Γιώργος Ρεντζής, Αφηγητής, Καποδίστριας και Ερμηνευτής τραγουδιών κειμένου. Τεχνική υποστήριξη: Γρηγόρης Τσαρδανίδης.

Συμπεράσματα

Η θεατροποίηση του κειμένου με τη χρήση των στοιχείων που αναφέρθηκαν δεν αποτέλεσε ασφαλώς κάποιο είδος διασκευής, αντίθετα το κείμενο αντιμετωπίστηκε ως εν δυνάμει θεατρική ύλη, με βάση την οποία μπορεί η συγκεκριμένη ιστορία να πάρει παραστάσιμη μορφή. Μεγάλη έμφαση δόθηκε στον λόγο, καθώς η κίνηση των δρώντων προσώπων αναγκαστικά περιορίστηκε στο ελάχιστο ή απουσίαζε τελείως στην περίπτωση των αφηγητών.Ο κερματισμός της αφήγησης, η δημιουργία των

[6] Από τον δίσκο *Γράμματα στο Μακρυγιάννη και άλλα λαϊκά*, σε στίχους Μάνου Ελευθερίου και μουσική Ηλία Ανδριόπουλου.

[7] Από την ομώνυμη ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη, βασισμένη στο διήγημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* –μουσική: Ελένη Καραΐνδρου, στίχοι: Τώνια Μαρκετάκη, τραγούδι: Δήμητρα Γαλάνη.

[8] Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τ. 1, Γεώργιος Κασδόνης, Αθήνα 1894, σ. 227-229.

[9] Ευχαριστίες σε όλα τα μέλη του εργαστηρίου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Νατάσα Παπαδοπούλου για τη βιβλιογραφική έρευνα και την επιμέλεια των κειμένων και όλου του υλικού της παράστασης.

ρόλων και τελικά το ζωντάνεμα του κειμένου, επέτρεψαν την πολυπρισματική ανάλυση της κεντρικής ηρωίδας αλλά και των υπόλοιπων αφηγηματικών/δραματικών προσώπων.

Ως προς την παρουσίαση, δεν υπήρχε ο περιορισμός του τόπου κατά τη διάρκεια των προβών, εφόσον τα μέλη της ομάδας μπορούσαν να συνδεθούν από οπουδήποτε και αν βρίσκονταν, χάρη στις ευκολίες και τις δυνατότητες που προσφέρει το διαδίκτυο. Η θέαση του δρώμενου μπορούσε να γίνει ζωντανά αλλά και ετεροχρονισμένα οποτεδήποτε, με αποτέλεσμα να αυξάνεται διαρκώς ο αριθμός των θεατών, καθώς το βίντεο παραμένει αναρτημένο στον διαδικτυακό τόπο. Τα διαδικτυακά σχόλια του κοινού έφταναν άμεσα στην ομάδα κατά τη διάρκεια της παρουσίασης μέσω της αναμετάδοσης στο Facebook, αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της αλλά και συνεχώς από τότε. Το χειροκρότημα στο τέλος της παράστασης αντικαταστάθηκε με τα «like» και τα λοιπά σχετικά εικονίδια, που είναι διαθέσιμα στο νέο ψηφιακό σύμπαν.

Τελικά το εγχείρημα έχει ένα αποτύπωμα που –αν και θεατρικό– καταγράφεται ακριβώς όπως συνέβη την ώρα της παρουσίασής του, συνομιλώντας αδρά με τις κινηματογραφικές-τηλεοπτικές αποτυπώσεις, παρότι στήθηκε με θεατρικές τεχνικές. Ωστόσο η «μίμηση πράξεως» παραμένει πολύ μακριά απ' την πραγμάτωσή της στο διαδικτυακό περιβάλλον, καθώς η κίνηση περιορίζεται ασφυκτικά, η έκφραση προσαρμόζεται ανάλογα και η θεατρική αμεσότητα καταργείται. Πρόκειται άραγε για υβριδικό είδος, για ανάγκη που διαμόρφωσαν οι πρωτόγνωρες συνθήκες της πανδημίας ή για νέα πραγματικότητα; Μένει να το δούμε.

Όψεις της Επανάστασης: Από τους *Ληστές* του Σίλλερ στους κλέφτες και τους ληστές του νεοελληνικού θεάτρου

Κωνσταντίνα Ριτσάτου
kritsato@thea.auth.gr

Abstract

The present study starts with the assumption that Schiller's early work *The Robbers* [*Die Räuber*, 1781] occupies an important position in the repertoire of Greek theatre troupes during the 19th century.

This paper tries to answer to the following question: how the revolted Karl von Moor's character is adapted to the Greek theatre? This is a character who severs all connections with his own family as well as with society. Which traces of his companions –«the Gang of Robbers»– may be observed in *Thieves*, who fight for the victory of the Greek National Revolution and overcome the modern Greek theatre for a long time? Which elements of continuity or disruption may be detected in posterior *Robbers* of the Greek drama, met even after the 2nd World War?

From the entire Greek dramatic creation over more than 100 years, I chose to focus on a few representative examples of plays relevant to the roles of thieves and bandits. Consequently, I examine here various types of drama referring to different periods. A rich, heterogeneous, and complex mosaic has been so generated, attempting to reflect some specific aspects of a heavily charged term: the Revolution.

«Ελευθερία ή Θάνατος»*:* το τραγικό δίλημμα είναι τόσο πολύ συνδεδεμένο με τους επαναστατημένους Ρωμιούς και τα λάβαρα του 1821, που δυσκολεύεται κανείς να πιστέψει ότι ο Γερμανός Καρλ φον Μορ, ο κεντρικός χαρακτήρας στους *Ληστές* του Σίλλερ (1759-1805), είναι εκείνος που το βροντοφωνάζει στο τέλος της δεύτερης πράξης του δράματος, τέσσερις ολόκληρες δεκαετίες πριν από την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης.[1]

Ο εικοσάχρονος Σίλλερ, ένας από τους φλογερούς νέους του κινήματος «Θύελλα και Ορμή», εγκαινιάζει τη σχέση του με τη δραματουργία εμβολιάζοντας με αιχμηρές πολιτικές θέσεις το πρώτο του δράμα, περισσότερο από μια επταετία πριν από τη Γαλλική Επανάσταση.[2] *Οι Ληστές*, όπως είναι γνωστό, δεν βρήκαν εύκολα τον δρόμο για το τυπογραφείο, ενώ δημιούργησαν μεγάλο θόρυβο όταν παραστάθηκαν για πρώτη φορά, στο Μανχάιμ, στις αρχές του 1782. Αν και ο νεαρός συγγραφέας τιμωρήθηκε μετά την παράσταση του έργου του, δεν συνετίστηκε. Το *Ραδιουργία και Έρωτας* [*Kabale und Liebe*], γνωστό και ως *Λουίζα Μίλλερ*, χαρακτηρίστηκε «πολιτικό έργο» και έγινε αντιληπτό σαν «μια μαχαιριά στην καρδιά της απολυταρχίας».[3]

Οι συμμορίες ληστών που δραστηριοποιούνται στα δάση της Βοημίας δεν είναι απλά μια δραματουργική επινόηση του Σίλλερ. Η σύγχρονη ιστοριογραφία της ληστείας, και ειδικότερα της «κοινωνικής ληστείας», διαπιστώνει πολλές πτυχές του φαινομένου, το οποίο παρουσιάζει «ασυνήθιστη και παμμεσογειακή έκρηξη» στον ύστερο 16ο και στις αρχές του 17ου αιώνα. Και τοποθετεί την εξέταση του ζητήματος «στα συμφραζόμενα της ιστορίας της εξουσίας».[4] Οι μελέτες αναγνωρίζουν ότι σε πολλούς τόπους οι «ληστές, εξ ορισμού, αρνούνται την υπακοή, βρίσκονται πέρα από την εμβέλεια της εξουσίας, είναι οι ίδιοι ενδεχόμενοι φορείς εξουσίας, κι επομένως εν δυνάμει εξεγερμένοι».[5] Το ζήτημα που επιχειρούμε να εξετάσουμε με τα εργαλεία και τη στόχευση της Θεατρολογίας συνδέεται με ένα κοινωνικό φαινόμενο που έχει απασχολήσει καταξιωμένους ιστορικούς, όπως ο Eric Hobsbawm. Στην εξέλιξη του ίδιου φαινομένου τοποθετούνται οι κλέφτες και

[1] «Moor: [...] Tod oder Freiheit! » [Θάνατος ή Ελευθερία!], Friedrich von Schiller, *Die Räuber*, Gutenberg ebook #47804, 2015, [από τη γερμανική έκδοση του 1805], σ. 107. Στην ελληνική μετάφραση αντιστρέφεται η σειρά των δυο λέξεων, βλ. Friedrich Schiller, *Οι Ληστές* (μετ. Γιώργος Δεπάστας), Νεφέλη, Αθήνα 2014, σ. 129. Οι σελίδες των παραθεμάτων που ακολουθούν είναι από αυτή την έκδοση.

[2] Ελάχιστα έργα του κινήματος «Θύελλα και Ορμή» είδαν το φως της σκηνής και ακόμα λιγότερα έτυχαν θετικής αποδοχής· εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα αποτελούν τα πρώτα έργα του Σίλλερ, τα οποία διαβάστηκαν και συζητήθηκαν πολύ, βλ. ενδεικτικά, Oscar G. Brockett – Franklin J. Maryland, *Ιστορία Θεάτρου*, τ. 2 (μετ. Μάνος Βιτεντζάκης – Αντιγόνη Γαϊτανά – Άγγελος Κεχαγιάς – Μαρία Χατζηεμμανουήλ), Κοάν, Αθήνα 2017, σ. 75.

[3] Απόψεις του H. A. Korff που συνοψίζει και υιοθετεί ο Erich Auerbach, *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία* (μετ. Λευτέρης Αναγνώστου), MIET, Αθήνα 2005, σ. 581.

[4] Eric Hobsbawm, *Ληστές* (μετ. Νίκος Κούρκουλος), Θεμέλιο, Αθήνα 2010, σ. 26. Ο Hobsbawm υποστηρίζει ότι το φαινόμενο ξεκινά πριν από τον 14ο αιώνα, όταν ο κύκλος του Ρομπέν των Δασών καταγράφεται για πρώτη φορά (σ. 175). Ο Hobsbawm διευκρινίζει ότι «θα ασχοληθούμε ουσιαστικά με μια μορφή ατομικής ή μειονοτικής εξέγερσης μέσα σε αγροτικές κοινωνίες» (σ. 36). Πρόκειται για τους «κοινωνικούς ληστές», δηλαδή για χωρικούς εκτός νόμου που οι άρχοντες και το κράτος θεωρούν κακούργους, ενώ η αγροτική κοινωνία τους θεωρεί ήρωες, προστάτες της δικαιοσύνης, ακόμα και απελευθερωτές. Ο συγγραφέας ονομάζει το φαινόμενο «κοινωνική ληστεία» (σ. 35-52).

[5] Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 27. Η «συγκέντρωση εξουσίας στο σύγχρονο εδαφικό κράτος είναι εκείνο ακριβώς το στοιχείο που εξάλειψε τελικά τη ληστεία στην ύπαιθρο, είτε ενδημική είτε επιδημική» (σ. 30). Για τις γέφυρες αλλά και τις ρήξεις μεταξύ Αναρχίας και ληστείας, βλ. Αντρέ Ζιράρ, *Αναρχικοί και ληστές* (μετ. Νίκος Παπαχριστόπουλος), Opportuna, Πάτρα 2015, σ. 15-47. Η έκδοση αναπαράγει μπροσούρα που τυπώθηκε στο Παρίσι το 1914 [Andre Girard, *Anarchistes et bandits*, από την εκδοτική σειρά της εφημερίδας *Temps nouveaux*, No 70].

οι αρματολοί της Ελληνικής Επανάστασης,[6] η εικόνα των οποίων κατέκλυσε κυριολεκτικά την πρωτότυπη δραματουργική παραγωγή του 19ου αιώνα.[7]

Στο πρόσωπο του Καρλ Μορ, ο Σίλλερ εμπνέεται από την κοινωνική πραγματικότητα· το έργο αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά ενός εξεγερμένου που βλέπει τον νόμο να «καταντάει σαλίγκαρο όποιον πετάει σαν αετός» (σ. 28). Σκιαγραφεί έναν χαρακτήρα που γίνεται αρχηγός μιας «συμμορίας ληστών», δηλώνοντας: «Η ψυχή μου διψάει για έργα, η ανάσα μου για ελευθερία! – Ναι! Ληστής και δολοφόνος: Με αυτά τα λόγια τσαλαπατώ τους νόμους» (σ. 51). Ετούτος ο επαναστάτης δεν πολεμά για την απελευθέρωση της πατρίδας του, αλλά ποδοπατεί την κοινωνική ευταξία και καταλύει τους οικογενειακούς δεσμούς, που έχουν κρεμάσει λογιών-λογιών βαρίδια στην ανθρώπινη ύπαρξη. Στα λόγια και τη δραστηριότητα του Καρλ Μορ παρακολουθούμε μερικές όψεις του «ευγενή ληστή»,[8] που παλεύει πρωτίστως για τη διερεύνηση των πολυδαίδαλων καναλιών της ανθρώπινης συνείδησης, που πιέζει στα άκρα τα όρια της ελευθερίας, που αναζητά ριζοσπαστικά μέσα για να υλοποιηθεί η κοινωνική δικαιοσύνη. Με άλλα λόγια, παρακολουθούμε με τον πιο δυναμικό τρόπο τη σκληρή μάχη για τη συγκρότηση της νεωτερικής ατομικής ταυτότητας, τον ακρογωνιαίο λίθο του εκκολαπτόμενου, εκείνα τα χρόνια, ευρωπαϊκού Ρομαντισμού.[9]

Έχοντας κατά νου το ανατρεπτικό περιεχόμενο του σιλλερικού δράματος, καθώς και τις αλλαγές των σκηνικών τόπων που απαιτούν ταχύτητα κινηματογραφικού σεναρίου, δυσκολεύεται κανείς να αντιληφθεί πώς το έργο κατάφερε να πραγματοποιήσει περισσότερες από εκατό ελληνικές παραστάσεις μέσα στον 19ο αιώνα.[10] Τους *Ληστές* επιλέγει ο θίασος «Σοφοκλής» που συγκρότησε ο Σοφοκλής Καρύδης, ως εναρκτήρια παράσταση στην Αθήνα του 1867, και είναι η πρώτη ελληνόγλωσση παράσταση του γερμανικού έργου στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους.[11] Στη

---

[6] Σχετικά με τους βαλκάνιους κλέφτες κι αρματολούς, βλ. ενδεικτικά, Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 61, 76, 103-107, 145, 151. Ο μελετητής σημειώνει ότι στη Ρωσία ονομάζονται κοζάκοι, στην Ελλάδα κλέφτες, στην Ουκρανία haidamak και στην Ουγγαρία και τη βαλκανική χερσόνησο, βορειότερα της Ελλάδας, ονομάζονται heiduck. Η μελέτη του φαινομένου ειδικότερα στην Ελλάδα έχει ξεκινήσει, βλ. Ιωάννης Κολλιόπουλος, *Ληστές: η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Ερμής, Αθήνα 1979. Η παρούσα έρευνα εντόπισε σχετικά κείμενα πριν από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι., όπως του Ανδρέα Μοσχονησίου (ανθυπολοχαγού του πεζικού), *Το κάτοπτρον της εν Ελλάδι ληστείας*, Τύποις «Εθνικού Μέλλοντος», Ερμούπολη 1869. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν σχετικά δημοσιεύματα στον Μεσοπόλεμο, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν ξεχωριστή εργασία. Από τα πιο αξιοπρόσεκτα είναι του Στρατή Δούκα, «Η ληστρική κοινωνία», εφημ. *Πρωία*, 3 Μαρτίου 1929, συνέχεια 4 Μαρτίου 1929, κ. εξ. Τα άρθρα αποτελούν πορίσματα της επιτόπιας τετράμηνης περιοδείας του συγγραφέα στα ορεινά της Δυτικής Μακεδονίας, και περιλαμβάνουν σκίτσα ληστών-καπεταναίων, τοποθεσιών, κ. ά., που φιλοτεχνούνται από τον ίδιο τον Δούκα.

[7] Για την τεκμηρίωση, αρκεί μια ματιά στους καταλόγους των θεατρικών έργων που υποβάλλονται στους Ποιητικούς Διαγωνισμούς, Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999· και στη μελέτη του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

[8] Για τον όρο, Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 67-85.

[9] Εντελώς ενδεικτικά, Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, τ. 2 (μετ. Γιώργος Σαγκριώτης), Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 45-57· Lilian Furst, *Η προοπτική του Ρομαντισμού: μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία* (μετ. Κλειώ Σύρμα), Ψυχογιός, Αθήνα 2001.

[10] Το συμπέρασμα στηρίζεται στο Παραστασιολόγιο (CD), που συνοδεύει τους τόμους, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β1-Β2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.

[11] Η πρεμιέρα του έργου –με άγνωστο μεταφραστή– δόθηκε 18 Νοεμβρίου 1867 στην Αθήνα, και στον θίασο συμμετείχαν πολλοί από τους πρώτους Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιούς: Παντελής Σούτσας, Διονύσιος Ταβουλάρης, Σοφία Ταβουλάρη, Ελένη Χέλμη, Αθανάσιος Σίσυφος, κ.ά., βλ. εφημ. *Φως*, 17 Νοεμβρίου 1867, και εφημ. *Εθνικόν Μεγαλείον*, 25 Νοεμβρίου 1867, στο: Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, (CD), τ. Α΄, σ. 55. Η παράσταση επαναλαμβάνεται τους πρώτους μήνες του 1868 στην Αθήνα. Ο μελετητής σημειώνει ότι ο θίασος των Ταβουλάρηδων, ακολουθώντας τις αρχές του Παντελή Σούτσα, επιμένει στο αυθεντικό έργο του Σίλλερ, ενώ ο θίασος του Αλεξιάδη έχει ήδη παρουσιάσει την «ευτελέστερη μελοδραματική διασκευή του Λαμαρτελι-

συνέχεια, από τους *Ληστές* περνά η παλιά φρουρά των ελληνικών θιάσων, στις περιοδείες και στις αθηναϊκές παραστάσεις. Το έργο, επομένως, αποτελεί μεγάλο σχολείο για τους Έλληνες ηθοποιούς, αλλά και για τους Έλληνες δραματουργούς.

Ποια χαρακτηριστικά του δράματος εξασφαλίζουν αυτή τη λαμπρή πορεία; Μπορούμε να βρούμε αρκετά στοιχεία που απαντούν στην ερώτηση, αν ακολουθήσουμε τον δρόμο που μας δείχνει η αποτίμηση του Auerbach για τη *Λουίζα Μίλλερ*: «Είναι ένα ορμητικό, συναρπαστικό, ιδιοφυές, πολύ εντυπωσιακό έργο, αλλά, αν το εξετάσουμε κάπως προσεκτικότερα, είναι παραταύτα αρκετά κακό. Είναι ένα μελοδραματικό πυροτέχνημα γραμμένο από έναν ιδιοφυή άνθρωπο».[12] Είναι γνωστή η ροπή των ελληνικών θιάσων προς το είδος του ευρωπαϊκού μελοδράματος για περίπου μισό αιώνα, τουλάχιστον μέχρι την ανατολή του 20ού.[13] Εξάλλου, δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι η πρώτη παράσταση που πιθανά παρακολούθησε στη γενέτειρά του, παιδί ακόμα, ο Νίκος Καζαντζάκης, ήταν *Οι ληστές* του Σίλλερ.[14]

***

Θα προσπαθήσουμε τώρα να παρακολουθήσουμε, έστω εντελώς δειγματοληπτικά και εν τάχει, πώς μεταπλάθεται το θεματικό μοτίβο των ληστών στην ελληνική δραματουργία. Από μια διαδρομή που ξεπερνά έναν αιώνα, σταχυολογούμε τρία εντελώς ενδεικτικά αλλά διόλου μοναδικά παραδείγματα, από διαφορετικά δραματουργικά είδη, και κάνουμε μια επιγραμματική μνεία σε ένα ακόμα κείμενο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί θεατρικός μονόλογος.

Σχεδόν τρεις δεκαετίες πριν από τις πρώτες ελληνόφωνες παραστάσεις του σιλλερικού έργου, οι *Ληστές* είναι βέβαιο ότι έχουν κιόλας μπολιάσει την πρωτότυπη δραματουργική παραγωγή. Στα πρώτα δράματα του γερμανοσπουδαγμένου Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, και ειδικά στην *Παραμονή* που εκδόθηκε το 1840, αποτυπώνεται με ενάργεια η διασταύρωση.[15] Παρακολουθούμε τη σύμμειξη κοινωνικών και ατομικιστικών ιδεών που εκφράζονται στο πρωτόλειο του Σίλλερ, με τις πατριωτικές ανάγκες που υπαγορεύει πρωτίστως η ιστορική συγκυρία στον πολύ νέο ακόμα ετερόχθονα συγγραφέα. Αν παρατηρήσουμε τα λόγια και τις συμπεριφορές των αμοιβαία ερωτευμένων ζευγαριών στα δύο έργα, ίσως βρούμε αρκετές ομοιότητες.[16] Ωστόσο, οι συνωμότες-κλέφτες στην

έρου», Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τ. Α΄, σ. 135. Ο Δ. Ταβουλάρης αναλαμβάνει σταθερά τον ρόλο του Καρόλου. Η τελευταία εγγραφή στο Παραστασιολόγιο είναι στην Αθήνα (29 Δεκεμβρίου 1896), από τον θίασο συνεργασίας των οικογενειών Ν. Λεκατσά (Κάρολος) και Μ. Αρνιωτάκη (Φραγκίσκος) –η Αικατερίνη Λεκατσά στο ρόλο της Αμαλίας–, έκτακτη παράσταση υπέρ της εταιρίας «Ελληνισμός», Χατζηπανταζής, *ό.π.*, CD, τ. Β΄, σ. 1276.

[12] Auerbach, *Μίμησις*, σ. 582. Η διασκευή των *Ληστών* του Σίλλερ από τον Λαμαρτεγέρ, με τον τίτλο *Ο συνταγματάρχης Ρομπέρ*, το 1792, θεωρείται από αρκετούς μελετητές η ληξιαρχική πράξη γέννησης του μελοδράματος, βλ. Fischer-Lichte, *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος*, τ. 2, σ. 47.

[13] Δημήτρης Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του Μελοδράματος στην Ελληνική σκηνή», Σ. Πατσαλίδης – Α. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 165-226· Ιουλία Πιπινιά, «Το Μελόδραμα στη Γαλλία, στη Βρετανία και στην Ελλάδα: Προβλήματα ορολογίας, κοινού και κριτικής», Πατσαλίδης – Νικολοπούλου (επιμ), *ό.π.*, σ. 227-262.

[14] Η περιγραφή της εμπειρίας της παράστασης είναι ένα μυθιστορηματικό επεισόδιο στην *Αναφορά στον Γκρέκο* και δεν πρέπει κανείς να την εμπιστευτεί χωρίς επιφυλάξεις, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 486. Ωστόσο, η παράσταση των *Ληστών* στο Ηράκλειο τεκμηριώνεται τον Γενάρη του 1889, βλ. εφημ. *Εφημερίς*, 28 Ιανουαρίου 1889.

[15] Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Ραγκαβής και Σίλλερ: μια μαθητεία στο γερμανικό Ρομαντισμό», Κωνστάντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. 18-21 Απριλίου 2002*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Ergo, Αθήνα 2004, σ. 69-79.

[16] Ανάμεσα στους κλέφτες της *Παραμονής* του Ραγκαβή ξεχωρίζει ο αρχηγός τους, ο εξευρωπαϊσμένος, ιδεαλιστής επαναστάτης, ο απεσταλμένος του Ρήγα και βαθιά ερωτευμένος Φλώρος. Και δίπλα του η νεαρή ερωτευ-

Παραμονή του πρωτοπόρου εισηγητή του Ρομαντισμού στην Ελλάδα έχουν άλλες προτεραιότητες. Οπωσδήποτε δεν στρέφουν τα βέλη τους στη σαθρότητα των κοινωνικών και οικογενειακών δεσμών, αλλά στον εχθρό της πατρίδας, και οργανώνουν με αυταπάρνηση την Ελληνική Επανάσταση τη χρονιά του θανάτου του Ρήγα. Ο λόγιος Φαναριώτης βρίσκεται ανάμεσα στους πιο σημαντικούς συντελεστές για την πλημμυρίδα κλεφτών κι αρματολών που ακολούθησε στην εγχώρια δραματουργία, φιγούρες που τις περισσότερες φορές κινούνται σε μεγάλη απόσταση από τα ιστορικά γεγονότα.[17] Δεν θα επιμείνω σ' αυτή την κατηγορία δραμάτων, καθώς περιλαμβάνονται σε αρκετές εισηγήσεις άλλων ομιλητών του συνεδρίου.

Πολύ σοβαρότερα ίχνη από τις ανατρεπτικές ιδέες για εξέγερση, ατομική ελευθερία και κοινωνική δικαιοσύνη, που εκσφενδονίζει από το σανίδι ο Καρλ Μορ του Σίλλερ, βρίσκουμε στην πολύ νεανική συγγραφική δοκιμή του Δημητρίου Παπαρρηγόπουλου, με τον αποκαλυπτικό τίτλο *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*. Πρόκειται για έναν πύρινο μονόλογο που κυκλοφόρησε ανώνυμα το 1861 –πιθανά έχει γραφτεί ήδη από το 1859– αλλά δεν συνδέθηκε με το θέατρο. Στην κωμωδία *Συζύγου εκλογή* θα περάσει πολύ μικρότερο μέρος από τον αναρχικό ενθουσιασμό του συγγραφέα. Κανένα δράμα του πρόωρα χαμένου ποιητή δεν θα οργανωθεί γύρω από τα αιτήματα της κοινωνικής ληστείας. Οπωσδήποτε είναι πολύ πιο ριψοκίνδυνο για τον γιο του πανεπιστημιακού δασκάλου –του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, του ιστορικού που ανήκει στο στενό περιβάλλον της οθωνικής Αυλής–, να τοποθετήσει τέτοια ριζοσπαστικά κηρύγματα στον άμβωνα του εγχώριου θεάτρου.[18]

Στη συνέχεια θα μεταφερθούμε στο ελληνικό βασίλειο του τέλους της δεκαετίας του 1880, όπου καλά κρατεί ακόμα η ληστεία. Οι δραματουργοί απομακρύνονται από την εξιδανικευμένη παρουσία του κλέφτη που πολεμά για την Ελληνική Επανάσταση. «Η Ελλάδα του 19ου αιώνα, γαλουχημένη με την αιθέρια εικόνα του *κλέφτη*» μετατρέπεται σε «ένα τεράστιο ρουσφετολογικό σύστημα, με άγριο ανταγωνισμό για τα σχετικά οφέλη».[19] Έχει επέλθει κορεσμός από τα πολυάριθμα έργα με σχετικούς θεματικούς άξονες, που υποβλήθηκαν στους Ποιητικούς Διαγωνισμούς, και μερικοί συγγραφείς θα σκιαγραφήσουν νέους μετεπαναστατικούς ληστές-λήσταρχους, ακόμα και ληστάρχινες, με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά. Οι ληστές του Κωνσταντίνου Πέρβελη στην, πολυπαιγμένη στον καιρό της αλλά αγνοημένη σήμερα, *Γιαννούλα* του 1888, είναι πιο κοντά στους

μένη Δάφνη, που δεν θα διστάσει να ντυθεί νεαρό κλεφτόπουλο, να πολεμήσει και να σκοτωθεί δίπλα στον αγαπημένο της. Για να πετύχει τους δικούς του στόχους, ο Ραγκαβής είναι αναγκασμένος να στραφεί και σε άλλα έργα του Σίλλερ που συνδέονται στενότερα με την πατρίδα: τη *Συνωμοσία του Φιέσκου*, την *Παρθένα της Ορλεάνης* και τον *Γουλιέλμο Τέλλο*, βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, *«Με των Μουσών τον έρωτα...». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 55-78.

[17] Ο Hobsbawm στους *Ληστές* υποστηρίζει ότι οι κλέφτες και οι χαϊδούκοι στα Βαλκάνια δημιουργούσαν περιοχές ελευθερίας, δηλαδή «κάποια κομμάτια γης με βράχια ή καλαμιές που έμεναν πέρα από την εμβέλεια οποιασδήποτε διοίκησης» (σ. 115). «Ωστόσο, από μόνοι τους, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι, ας πούμε, οι βαλκάνιοι χαϊδούκοι βάλθηκαν να απελευθερώσουν τη χώρα τους απ' τον τούρκικο ζυγό, ή ότι ήταν ικανοί για κάτι τέτοιο» (σ. 116). «Αν οι οιωνοί είναι ευνοϊκοί, [...] [η] ληστεία σμίγει με την αγροτική εξέγερση ή την επανάσταση» (σ. 117). Αλλά αυτό δεν συμβαίνει συχνά. Στα απάτητα βουνά της Ελλάδας, «οι κλέφτες έπαιξαν σημαντικότερο ρόλο στην απελευθέρωση απ' ότι στη Βουλγαρία» (σ. 145). Οι αρματολοί θεωρητικά αστυνόμευαν για λογαριασμό των Τούρκων, αλλά συχνά άλλαζαν στρατόπεδο, μεταπηδούσαν στους κλέφτες και το αντίστροφο. «Τι ρόλο έπαιξαν στην εθνική απελευθέρωση, είναι μια άλλη ιστορία» (σ. 145).

[18] Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «*Συζύγου εκλογή:* Η Δημοκρατία-Βονασέρα και ο Δήμος-Αλεξιάδης στη σκηνή του ύστερου 19ου αιώνα», Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 439-452.

[19] «Οι ρομαντικοί ποιητές, οι λαογράφοι και οι φιλέλληνες είχαν κάνει διάσημους στην Ευρώπη τους ορεσίβιους ληστές», Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 151. Στα χρόνια όμως του Ε. Αμπού, εκείνο που συγκινεί περισσότερο τον περιηγητή είναι η «τραχιά πραγματικότητα» «των βασιλέων των ορέων» παρά η αίγλη της κλεφτουριάς, *ό.π.*, σ. 151.

«βασιλιάδες των ορέων» –απαγωγείς μιας νεαρής κόρης που ζητούν λύτρα– όπως παρουσίασε τους ληστές της Ελλάδας ο Γάλλος περιηγητής Αμπού, λίγο μετά τα μέσα του 19ου αιώνα.[20] Σχεδόν τίποτα στη φιγούρα τους δεν θυμίζει τους *Ληστές* του Σίλλερ, αφού τα πρόσωπα στο ελληνικό θεατρικό έργο ξεπηδούν από «αυθεντικότερη» συνταγή ευρωπαϊκού μελοδράματος.[21] Ο Πέρβελης, νωρίτερα από τον Κορομηλά στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, προφανώς πλαστογραφεί τον «ορεσίβειο κόσμο», παρουσιάζει χαρακτήρες «ψευδείς», εξιδανικευμένους, ενίοτε «παραμορφωμένους».[22] Στη *Γιαννούλα* συναντούμε τη διασταύρωση μελοδραματικών θεμάτων και μοτίβων με χαρακτηριστικά από υπό διαμόρφωση εγχώρια είδη, που αναδύονται στα αμέσως επόμενα χρόνια: το Κωμειδύλλιο και το Δραματικό Ειδύλλιο. Αυτό το έργο του Πέρβελη, όπως και η δραστηριότητα του δημιουργού στο σύνολό της, χαρτογραφούν για τον μελετητή τα ίχνη της επίπονης προετοιμασίας. Αποκαλύπτουν ένα ακόμα σταυροδρόμι του ελληνικού θεάτρου και κάνουν ορατή τη δύσκολη κυοφορία που θα γεννήσει το καινούριο.

Μ' ένα ακόμα άλμα θα βρεθούμε στα χρόνια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Για την εγχώρια δραματουργία φαίνεται να ισχύει η διαπίστωση του Hobsbawm, ότι το πρόσωπο του ληστή «έχει ήδη βαλσαμωθεί μέσα σε κείνη την ανθεκτική χρονομηχανή που λέγεται λογοτεχνία».[23] Ο τελευταίος σταθμός μας, το *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, η τρίπρακτη κωμωδία του Γιώργου Θεοτοκά, είναι γραμμένη το 1947, μέσα στον Εμφύλιο Πόλεμο, και θα μας απασχολήσει λίγο περισσότερο.[24] Πριν προσεγγίσουμε το έργο, είναι χρήσιμο για τη θεματική του συνεδρίου να θυμηθούμε ότι, για πολλούς Έλληνες αγωνιστές, η Εθνική Αντίσταση εναντίον της Γερμανικής Κατοχής ήταν ένα «καινούριο», «ένα δεύτερο 1821»· η Αθήνα του Δεκέμβρη του 1944, ειδικά η Καισαριανή της τελευταίας μέρας του ίδιου μήνα, στάθηκε για κείνους «το ένδοξο Μεσολόγγι» «του απελευθερωτικού αγώνα».[25] Και ο φοιτητικός λόχος, ταμπουρωμένος στην οδό Διδότου στα Εξάρχεια, που αντιστάθηκε «με πάθος στην τρομερή επίθεση των τανκς», είχε το γεμάτο συμβολισμό όνομα, το απολύτως συνδεδεμένο με την Ελληνική Επανάσταση, «Λόρδος Βύρων».[26]

Στο *Συναπάντημα στην Πεντέλη* η δράση τοποθετείται πολλές δεκαετίες πίσω, κοντά στα 1870, δηλαδή στα ιστορικά γεγονότα που έγιναν γνωστά ως Ληστεία ή Σφαγή στο Δήλεσι.[27] Η

---

[20] Έντμοντ Αμπού, *Ο βασιλεύς των ορέων* (μετ. Αριστέα Κομνηνέλλη), Μεταίχμιο, Αθήνα 2018. Το κείμενο κυκλοφόρησε στα γαλλικά το 1857.

[21] Κ. Σ. Πέρβελης, *Εθνικόν Δραματολόγιον Γ΄, Η Γιαννούλα*, δράμα πρωτότυπον εις πράξεις τρεις –μετά προλόγου εις πράξεις δύο, Τύποις Χρυσογέλου, Οδησσός 1888· Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελης: ένας γνωστός-άγνωστος στην Κύπρο του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, 15/2 (2017), σ. 109-125.

[22] «Από του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* δια τον οποίον επιτυχώς ελέχθη ότι είνε ένας Αρμάνδος με φουστανέλλαις έως τους πατριωτικούς πιστολισμούς της *Εσμέ* και ο ορεισίβιος κόσμος της Ελλάδος και οι εθνικοί ήρωες παρελαύνουν ψευδείς, διεστραμμένοι, παραμορφωμένοι. Οι θεατρικοί αυτοί ψυχαρισμοί απειλούν να καταστρέψουν το ελληνικόν θέατρον και απαιτείται ζωηρά αντίδρασις από μέρους των συγγραφέων εκείνων, οι οποίοι δύνανται πράγματι να γράψουν καλλιτεχνικά έργα. Αλλ' ατυχώς αυτοί δεν γράφουν ή έγραψαν και εσταμάτησαν ή ανεμίχθησαν εις όλα τα είδη της δραματικής παραγωγής και εναυάγησαν», Γ. Β [ώκος], «Το θέατρον», εφημ. *Ακρόπολις*, 12 Οκτωβρίου 1896.

[23] Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 180.

[24] Γιώργος Θεοτοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, κωμωδία σε τρεις πράξεις (1947), στο: Γιώργος Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Α΄. Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1965, σ. 265-326. Οι σελίδες των παραθεμάτων που ακολουθούν είναι από αυτή την έκδοση.

[25] Γιάννης Ζέβγος, *Η λαϊκή αντίσταση του Δεκέμβρη και το νεοελληνικό πρόβλημα*, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Ρήγας», Αθήνα 1945, σ. 14, 20, 55-56, 77, κ. α.

[26] Ζέβγος, *Η λαϊκή αντίσταση του Δεκέμβρη*, σ. 55-56. Σε άλλες εισηγήσεις του συνεδρίου γίνεται λόγος για αρκετά θεατρικά έργα, με θεματικό άξονα το Μεσολόγγι ή τον Βύρωνα, κείμενα που γράφονται στις δυο πρώτες δεκαετίες, μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

[27] Γ. Β. Δερτιλής, *Ιστορία του Ελληνικού κράτους 1830-1920*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 277. Ο ιστορικός σημειώνει ότι η ληστεία αποτελούσε σταθερό πρόβλημα για όλες τις κυβερνήσεις του ελληνικού κράτους και ο Βενιζέλος αναγκάστηκε να νομοθετήσει «δρακόντειους νόμους» για να περιορίσει το

νεότερη έρευνα υποστηρίζει ότι ο Θεοτοκάς έχει ως πρότυπό του τα λαϊκά ληστρικά μυθιστορήματα.[28] Ο συγγραφέας κινείται στην αντίπερα όχθη από την ηθογραφική εξιδανίκευση και τον μελοδραματικό τόνο της *Γιαννούλας* του Πέρβελη. Εξάλλου τα δύο έργα χωρίζει περισσότερο από μισός αιώνας. Η κωμωδία έχει χαρακτηριστεί «πολυεπίπεδη σάτιρα», που στοχεύει εναντίον «του μύθου της αγνής και πηγαίας λαϊκής παράδοσης» και μοιάζει να παρωδεί το έπος του «κλεφταρματολισμού», που έθρεψε γενιές και γενιές νεοελλήνων.[29] Ωστόσο, μια υποψιασμένη ανάγνωση, που δεν υπακούει στις προτροπές του συγγραφέα να δεχτεί το έργο «αμέριμνα» και απονήρευτα»,[30] μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε ίχνη από τον πολύ σοβαρό αντίλογο του Θεοτοκά απέναντι στις μαρτυρίες στελεχών του ΕΑΜ για τα Δεκεμβριανά του 1944· κάποιες έχουν τυπωθεί μόλις δυο χρόνια πριν από τη σύνθεση της κωμωδίας.[31]

Στην πρώτη πράξη του έργου, ο πενηντάχρονος αρχιλήσταρχος Καπετάν Χρυσολέοντας και τα παλικάρια του οπωσδήποτε δεν μάχονται για την απελευθέρωση της πατρίδας τους σαν τους Έλληνες «συνωμότες» του Α. Ρ. Ραγκαβή. Επιπλέον, ο ίδιος Καπετάνιος όχι μόνο δεν συντάσσεται με τις αναρχικές εξάρσεις του Καρλ φον Μορ, αλλά διακηρύττει ρητά: «Δεν τη χωνεύω την αναρχία εγώ».[32]

Η δεύτερη πράξη αποτυπώνει και σκηνογραφικά τον τρόπο που επεξεργάζεται ο δραματουργός τον Εμφύλιο.[33] Εδώ, οι εκπρόσωποι της κρατικής εξουσίας, ο ανθυπομοίραρχος Σεραφείμ, ο

φαινόμενο, στα 1910. Για το Δήλεσι, βλ. επίσης, Δερτιλής, *ό.π.*, σ. 420, 425426, 535, 597, κ. α.

[28] Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Εξάντας, Αθήνα 2017, σ. 261· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *«Ρωμαίικος Συβολισμός». Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 468. Και οι δυο μελετητές παραπέμπουν στο: Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα: Μύθοι – παραστάσεις – ιδεολογίες*, Πλέθρον, Αθήνα 1997. Βλ. επίσης, Αρετή Βασιλείου, «"Ένα μικρό περιθώριο κωμικής αναρχίας": η επίδραση του θεάτρου σκιών στις κωμωδίες του Γιώργου Θεοτοκά», *«Επί ξυρού ακμής». Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 183-228. Ο Hobsbawm σημειώνει ότι: «Οι ιστορικοί της γερμανικής λογοτεχνίας έχουν επινοήσει μια ιδιαίτερη φιλολογική κατηγορία, τον Raüberromantik ("ληστορομαντισμό"), που γέννησε άφθονα, και ασφαλώς όχι μόνο γερμανικά, Raüberromane ("ληστομυθιστορήματα"), κανένα από τα οποία δεν προοριζόταν να διαβαστεί από χωρικούς ή από ληστές», Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 178.

[29] Χατζηπανταζής, *«Ρωμαίικος Συβολισμός»*, σ. 470. Οι φιγούρες της κωμωδίας είναι «γελοιογραφικές» και έχουν μόνο δύο διαστάσεις, στο έργο υπάρχει «ξέφρενος χορός πληθωρικής καραγκιόζικης δράσης», *ό.π.*, σ. 469.

[30] Γ. Θεοτοκάς, «Σημείωμα του συγγραφέα» στο πρόγραμμα της παράστασης της κωμωδίας, σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, στο Εθνικό (Βασιλικό τότε) Θέατρο, το 1957. Αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης του ΚΘΒΕ, το 1974, βλ. Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου*, σ. 273· Γιώργος Θεοτοκάς, «*Το Συναπάντημα στην Πεντέλη*. Εξομολογήσεις του συγγραφέως», εφημ. *Η Καθημερινή*, 27 Φεβρουαρίου 1957. Ο συγγραφέας παρακαλεί τον θεατή να ξεχάσει κάθε ιστορικότητα και επικαιρότητα και να μεταφερθεί σε ένα φανταστικό περιβάλλον, όπως σημειώνει και η Πετράκου, *ό.π.*, σ. 275. Ωστόσο, η κωμωδία δεν είναι μόνο ένας σατιρικός σχολιασμός του «συμμοριτοπολέμου», Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα*, σ. 242-243, 277· Πετράκου, *ό.π.*, σ. 285. Η σύγχρονη έρευνα υποστηρίζει ότι, όταν ο Θεοτοκάς προσπαθεί να αποθαρρύνει κριτικούς και θεατές να «αποκρυπτογραφήσουν» την κωμωδία: «Δεν αποκλείεται να ήταν απλώς πρόφαση και στάχτη στα μάτια για τις πολιτικές υποδηλώσεις του, καθόσον γράφτηκε μέσα στον Εμφύλιο και παίχτηκε όταν ακόμα η πόλωση ήταν ισχυρή», Πετράκου, *ό.π.*, σ. 284.

[31] Ζέβγος, *Η λαϊκή αντίσταση του Δεκέμβρη*.

[32] Θεοτοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, σ. 281. Ο αρχιλήσταρχος του Θεοτοκά παρουσιάζεται πέρα για πέρα κομφορμιστής και συγκλίνει προς τις γενικές διαπιστώσεις του Hobsbawm, ότι η ληστεία τις περισσότερες φορές υποστηρίζει τον πατροπαράδοτο κώδικα αξιών. Αξιοπρόσεκτα είναι όσα λέει ο Καπετάν Χρυσολέοντας για την κρατική πολιτική: «Μα τι γίνεται σήμερα; Πάει στο διάολο κάθε σεβασμός, ρεζιλεύτηκε κάθε αρχοντιλίκι. Σε λίγο θα μας καβαλικέψει η μορταρία. Όχι δεν τη χωνεύω αυτή την πολιτική που κάνετε. Αναρχία τη λέω» (σ. 284). Ο λήσταρχος αντιλαμβάνεται ως πολύ ελαστική την κρατική εξουσία και επιδιώκει να επαναφέρει την τάξη. Βαρέθηκε τη ληστεία και καταλήγει στην απόλυτη συμμόρφωση: «Θέλω να μπω στη κοινωνία» (σ. 287).

[33] Στις σκηνικές οδηγίες (σ. 291) της δεύτερης πράξης, η σκηνή παρουσιάζει την κορυφή της Πεντέλης. Οι δυο

ενωμοτάρχης Κελεπούρης και κάμποσοι χωροφύλακες, θαυμάζουν τους ληστές και οι ληστές με τη σειρά τους, τοποθετημένοι αντικριστά στον σκηνικό τόπο, επαινούν τους χωροφύλακες! Στο πρόσωπο του Καπετάν Χρυσολέοντα δεν έχει απομείνει η παραμικρή σπίθα από τον σιλλερικό αντάρτη· κανένα ίχνος από τον ονειροπόλο επαναστάτη Φλώρο της *Παραμονής* της Ελληνικής Επανάστασης του Ραγκαβή. Στην αντίπερα όχθη, ο αρχηγός των ληστών του Θεοτοκά νουθετεί τους συμπολίτες του για απόλυτη συμμόρφωση: «η πειθαρχία, ωρέ παιδί μου, είναι μεγάλη δουλειά. [...] Η στρατώνα, η γραμμή, [...]. Η τάξη, ωρέ! Όμορφο πράμα η τάξη!»[34]

Ο γάμος της ληστάρχινας Αστέρως –η οποία φορεί «εθνική φορεσιά» και κρατεί γιαταγάνι–, ανιψιάς τού καπετάνιου, με τον Σκωτσέζο περιηγητή λόρδο Λίλυ, θα σώσει την Ελλάδα από το παρ' ολίγον πολιτικό επεισόδιο. Ο Θεοτοκάς στην τρίτη πράξη οργανώνει ένα πολύ ενδιαφέρον σκηνικό περιβάλλον, όπου αρκεί η εμφάνιση της Αστέρως με τουαλέτα χορού, που κρύβει ένα πραγματικό γιαταγάνι από κάτω, και η εικόνα του συζύγου της Λίλυ με φράκο και φουστανέλα σκωτσέζικη, για να υπηρετήσουν τον πρωταρχικό στόχο της κωμωδίας: να προκαλέσουν το γέλιο του θεατή. Ωστόσο, τα σκηνικά παιχνίδια που τεκμηριώνουν ότι ο συγγραφέας παρακολουθεί, τουλάχιστον σε έναν βαθμό, τις ευρωπαϊκές εξελίξεις γύρω από τη θεατρική πράξη, θα ήταν κρίμα να μας αποπροσανατολίσουν. Ο Θεοτοκάς αντιλαμβάνεται τη ληστεία ως έναν μηχανισμό που τροφοδοτεί από την πίσω πόρτα την πολιτική εξουσία. Ταυτίζει τους ληστές με τους υποτιθέμενους επαναστάτες, που μοιάζουν να απειλούν την κρατική τάξη και ευνομία, αλλά με την πρώτη ευκαιρία εισχωρούν στα γρανάζια της κρατικής μηχανής. Στα χρόνια όμως που συνθέτει ο δραματουργός την κωμωδία του, δεν ήταν λίγοι εκείνοι που εξομοίωναν τους Έλληνες αντιστασιακούς που πολέμησαν εναντίον των Γερμανών, με τους «ληστές» και τους «αναρχικούς», ιδιαίτερα μετά τα Δεκεμβριανά, παρότι πολλοί αγωνιστές επέμεναν από τότε ότι δεν συνεργούσαν με τις γνωστές ληστρικές ομάδες, οι οποίες είχαν διασυνδέσεις με λογιών-λογιών εξουσίες.[35]

Στο *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, στη θεαματικότατη, πλήρη μεταστροφή του Καπετάν Χρυσολέοντα, ο οποίος γίνεται καταγέλαστος όχι μόνο με την ενδυμασία του –φορεί ρεντιγκότα, ψηλό καπέλο, γάντια και κρατεί μπαστούνι– αλλά και με την ετοιμότητα να εισχωρήσει άνευ όρων στην κρατική εξουσία, ακούμε ολοφάνερα την πολιτική θέση του συγγραφέα: «Η αλήθεια είναι πως ένας καλός λήσταρχος παντού μπορεί να 'ναι χρήσιμος κι ωφέλιμος· και στη δεξιά και στην αριστερά.

πλαγιές-πλευρές είναι χωρισμένες και αθέατες η μια από την άλλη. Δεξιά είναι οι ληστές και αριστερά οι εκπρόσωποι της κρατικής εξουσίας. Στόχος των τελευταίων είναι να προστατέψουν τα «εθνικά συμφέροντα» (σ. 293).

[34] Θεοτοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, σ. 296. Στην ίδια πράξη η φοβερή και τρομερή ληστάρχινα, η Αστέρω η «αποκεφαλίστρια», όπως την αποκαλεί ο ανθυπομοίραρχος (σ. 301), τρίζει τα δόντια στον Λόρδο Λίλυ, τον νεαρό Σκωτσέζο περιηγητή, κι αυτός θα την ερωτευθεί, θα τη ζητήσει σε γάμο και θα την αποκαταστήσει με παπά και με κουμπάρο στην ιερά μονή της Πεντέλης. Πρόκειται οπωσδήποτε για καρικατούρα γυναικείας χειραφέτησης, και θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως έλκει την καταγωγή της από την πέρα για πέρα αντιδραστική *Χειραφέτηση* του Γεωργίου Σουρή, αφού και εδώ η κεντρική γυναικεία φιγούρα παρουσιάζεται ως αντρογυναίκα που ζηλεύει ακόμα και τους μουστακαλήδες. Η δραματουργική γυναικεία εικόνα της ληστάρχινας του Θεοτοκά θα άξιζε να μελετηθεί συγκριτικά με την παρουσία των γυναικών στο πραγματικό φαινόμενο της ληστείας και των επαναστάσεων, κάτω από το φως ιστορικών πορισμάτων, βλ. Hobsbawm, «Γυναίκες και ληστεία», *Ληστές*, σ. 183-186. Ο μελετητής υποστηρίζει ότι ο πιο συχνός ρόλος της γυναίκας στη ληστεία είναι της ερωμένης· ο δεύτερος να προσφέρουν υποστήριξη και σύνδεση με τον έξω κόσμο. Ο τρίτος ρόλος, μάλλον περιορισμένος, είναι όταν γίνονται ληστάρχινες οι ίδιες, αλλά «υπήρχαν ελάχιστες γυναίκες σε πραγματικό ρόλο ληστή», *ό.π.*, σ. 185.

[35] «Ο Μύλλερ, συντηρεί τους ληστές του Τσαούς Αντών, οργανώνει σφαγή των Ελασιτών και ανάβει εκεί την έχθρα και τον αλληλοσπαραγμό». «Τους ένδοξους καπετανέους του ΕΛΑΣ τους θεωρούν "ληστές" και τους καταδιώκουν, τους συμμορίτες "Αντωντσαούσηδες" που υπόγραψαν σύμφωνα συνεργασίας με τους επιδρομείς Βούλγαρους φασίστες τους προάγουν σε λοχαγούς!», Ζέβγος, *Η λαϊκή αντίσταση του Δεκέμβρη*, σ. 25 και 72 αντίστοιχα.

[...] Και κατέχω ακόμα το πόσο μοιάζουνε ούλοι αναμεταξύ τους».[36] Μόνο που ο λήσταρχος του 1870, εκεί όπου τον τοποθετεί η πλοκή της κωμωδίας, δεν θα μπορούσε βεβαίως να ξεστομίσει τέτοιες κουβέντες, αφού αριστερά και δεξιά δεν υπάρχει ακόμα στην ελληνική πολιτική πραγματικότητα! Ο Θεοτοκάς του 1947 αποκαλύπτεται: χαράζει τη μέση οδό, που διατηρεί ίσες αποστάσεις από τα λεγόμενα δύο άκρα. Όταν καλά-καλά δεν έχει στεγνώσει ακόμα η αιματοκυλισμένη από τα Δεκεμβριανά Αθήνα, ο συγγραφέας παρουσιάζει στον σκηνικό χορό τους εύγλωττους όρους της εθνικής συμφιλίωσης: «να κρατιόμαστε απ' το χέρι και να λέμε λόγια απλά κι ευχάριστα ο ένας στον άλλο».[37] Διαφορετικές είναι οι ανάγκες και οι μαρτυρίες άλλων προσώπων, λαβωμένων στη μεγάλη σκηνή των γεγονότων της Ιστορίας και όχι της Δραματουργίας. Ετούτοι αντιλαμβάνονται πως «το νέο 1821», το Εαμικό Κίνημα Αντίστασης, βάλλεται, καθώς δεν είναι λίγοι εκείνοι που: «μηχανέβονται (sic) με αλαλαγμούς κάθε συκοφαντία και ψευτιά για να το εμφανίσουν σαν κίνημα "ληστών" και "αναρχικών"».[38]

Στο γλωσσικό χωνευτήρι διαφορετικών εποχών δραματουργίας, ο ληστής μετεωρίζεται για να νοηματοδοτήσει πολύ διαφορετικές όψεις της Επανάστασης: ο ληστής-κοινωνικός επαναστάτης γίνεται κλέφτης-ήρωας απελευθερωτής της πατρίδας, μεταλλάσσεται σε μελοδραματικό, μελαγχολικό ληστή-ερωτευμένο, και παραδίνεται ως ληστής-λακές, πρόθυμος συνεργός της κρατικής εξουσίας στη μεταπολεμική Ελλάδα.[39] Έχει ο καιρός γυρίσματα...

[36] «Θέλω να μπω μέσα στα πράματα [...] Μ' αρχίσανε κιόλας στις προξενιές· να πιάσω νταραβέρι με κόμματα, με φημερίδες. Πολύς κόσμος σκοτίζεται για τ' όνομά μου, για την επιρροή μου. Ψήφοι είναι αυτά», Θεοτοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, σ. 324.

[37] Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 326.

[38] «Οι "εθνικιστές" του δοσιλογισμού αδιαφορούν για όλα. Ξεθυμασμένοι από κάθε πίστη και ιδανικό, εξασκούν το εμπόριο της εθνοκαπηλείας, σαν επάγγελμα. Βάνουν σε διωγμό το μοναδικό εθνικό κεφάλαιο: το Εαμικό κίνημα αντίστασης και μηχανέβονται με αλαλαγμούς κάθε συκοφαντία και ψευτιά για να το εμφανίσουν σαν κίνημα "ληστών" και "αναρχικών"», Ζέβγος, *Η λαϊκή αντίσταση του Δεκέμβρη*, σ. 82.

[39] Στη γλωσσική εξέλιξη ο όρος Heiduck σημαίνει αρχικά τον κατ' εξοχήν ελεύθερο ληστή-απελευθερωτή, αλλά κατέληξε να σημαίνει επίσης έναν από τους «πολυάριθμους τύπους λακέδων της γερμανικής αριστοκρατίας», Hobsbawm, *Ληστές*, σ. 104.

Οι θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας: Η περίπτωση της Μάχης στο Μανιάκι (Παπαφλέσσας – Ιμπραήμ) και *Το Φίλημα* του Μητσάκη

Χαριτίνη Σπανού
haritini8@hotmail.gr

Abstract

According to the Curriculum, the goal of the History class is the development of historical thinking and consciousness. The fulfillment of this goal requires ways of teaching which make the History class interesting and attractive. There are alternative ways of teaching which highlight the main points of history and lead the students to exercise criticism and approach it experientially. Among these ways are those who connect historical events with the literature scriptures and utilize theatrical techniques. Towards this direction, the respective article raises concern regarding the teaching of the historical events of the Hellenic Revolution and, specifically, the battle of Maniaki when at the same time the civil wars reigned.

1. Η Παιδαγωγική του Θεάτρου στο μάθημα της Ιστορίας σύμφωνα με το Αναλυτικό Πρόγραμμα

Το Αναλυτικό Πρόγραμμα του μαθήματος της Ιστορίας που ισχύει σήμερα αποτελεί εξέλιξη, με μικρές διαφοροποιήσεις-βελτιώσεις, του Προγράμματος Σπουδών του 1999, το οποίο εκδόθηκε από το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο με τον τίτλο «Πρόγραμμα Σπουδών Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, Γλώσσα και Ιστορία».

Είναι οργανωμένο με τη μορφή curriculum, δηλαδή με τον σχεδιασμό της διδασκαλίας, που γίνεται με βάση τεκμηριωμένους και με σαφήνεια διατυπωμένους στόχους μάθησης, οι οποίοι βρίσκονται σε πλήρη μεταξύ τους συνάρτηση.[1] Επιπλέον, προσανατολίζει τον διδάσκοντα την Ιστορία στην ανάπτυξη της ιστορικής σκέψης και της ιστορικής συνείδησης. Συνεκτικό αίτημα της διδασκαλίας αποτελεί το να αξιοποιηθεί η γνώση του παρελθόντος για την κατανόηση του παρόντος και τον σχεδιασμό του μέλλοντος.

Συγκεκριμένα, επιτυχία για τον διδάσκοντα την Ιστορία αποτελεί το να συμβάλει με την παρουσία του στο μάθημα, ώστε οι μαθητές να αναπτύξουν θετική στάση για τη σπουδή του παρελθόντος ως παράγοντα αυτογνωσίας και βαθύτερης κατανόησης της κοινωνίας.[2]

Σύμφωνα με αυτό το Πρόγραμμα Σπουδών, η διδασκαλία της Ιστορίας είναι σημαντικό να συνδέεται με την αξιοποίηση δραστηριοτήτων της Παιδαγωγικής του Θεάτρου. Στις Δραστηριότητες/Κατευθύνσεις θεατροπαιδαγωγικού χαρακτήρα εντάσσονται: α) η ανάληψη ατομικών ή ομαδικών ρόλων σχετικών με ιστορικά γεγονότα και καταστάσεις, β) η βιωματική προσέγγιση στην προοπτική πραγμάτωσης της ενσυναίσθησης για το άλλοτε, το αλλού και για τους άλλους, γ) το θεατρικό παιχνίδι, η δραματοποίηση ιστορικών γεγονότων ή καταστάσεων και, δ) η ανάπλαση ιστορικών γεγονότων με πρωτότυπο λογοτεχνικό τρόπο.[3] Οι δραστηριότητες αυτές έχουν προταθεί για την καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου του γνωστικού αντικειμένου και για τον συσχετισμό και την αξιοποίηση συναφών γνώσεων, ενδιαφερόντων, δεξιοτήτων, κλίσεων και στάσεων των μαθητών/-τριών.

Με βάση τις ψυχοπαιδαγωγικές αρχές, σύμφωνα με τα ανωτέρω, οι δυνατότητες, τα ενδιαφέροντα και οι ανάγκες των μαθητών/-τριών και η φυσιογνωμία της ενότητας της διδασκόμενης ύλης απαιτούν από τον εκπαιδευτικό να λειτουργεί ευέλικτα, να χρησιμοποιεί εναλλακτικές πρακτικές διδασκαλίας και να βοηθάει στο να εξελίσσεται η σχολική τάξη σε εργαστήριο.[4]

2. Λογοτεχνία και Ιστορία

Η πιθανή σύνδεση της διδασκαλίας των ιστορικών γεγονότων με λογοτεχνικά κείμενα έχει θέση ανάλογα με το αν αυτά συμβάλλουν στην παραστατική και βιωματική πρόσληψη της ιστορίας, χωρίς να υπονομεύουν την εικόνα της ιστορικής αλήθειας. Στα λογοτεχνικά έργα που έχουν πυρήνα ιστορικό, «ιδέα και ρυθμός, περιεχόμενο και μορφή, σημαίνον και σημαινόμενο αποτελούν μαρτυρίες της ιστορικότητας της Λογοτεχνίας και αναδεικνύουν την ποιητικότητα της Ιστορίας»[5] με έναν τρόπο ζωτικό, που επιτρέπει στον λογοτέχνη να οδηγείται από το μερικό στο γενικό και από το τοπικό στο οικουμενικό. Εναλλακτικά, η Λογοτεχνία μπορεί να αξιοποιηθεί κατά τη διδασκαλία

---

[1] Kl. Westphalen, *Αναμόρφωση των Αναλυτικών Προγραμμάτων. Εισαγωγή στη μεταρρύθμιση του Curriculum*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1982, σ. 53

[2] Α. Σμυρναίος, *Ιστορίης Μάθησις. Ζητήματα Φιλοσοφίας και Διδακτικής της Ιστορίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 2013, σ. 114-116.

[3] ΥΠΕΠΘ, *Προγράμματα Σπουδών Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης. Γλώσσα και Ιστορία*, Π. Ι., Αθήνα 1999, σ. 248- 249.

[4] Χ. Σπανού, *Αξιοποίηση Θεατρικών Τεχνικών στο μάθημα της Ιστορίας στο Γυμνάσιο*, Διπλωματική Εργασία στο ΠΜΣ «Θέατρο και Εκπαίδευση» στο ΠΤΔΕ του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 19.

[5] Γ. Σπανός, «Διδασκαλία ποιήματος με ιστορικό πυρήνα», *Ιστορία και λογοτεχνία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου. 9-11 Οκτωβρίου 1992*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1992, σ. 148.

της Ιστορίας όχι τόσο για να φωτίσει τα γεγονότα, όσο για να φέρει τους μαθητές-αναγνώστες πιο κοντά συναισθηματικά σε αυτά.[6]

Είναι γεγονός ότι η ιστορική κατανόηση απαιτεί τη μετατόπιση του κέντρου ενδιαφέροντος των μαθητών/-τριών από το εγώ στις εμπειρίες και τις συγκινήσεις του άλλου, στις αξίες του, στις σημασίες των πράξεών του, στις συνήθειές του, στον πολιτισμικό κώδικά του, στον τρόπο του σκέπτεσθαι και στην εκτίμηση της προσφοράς των άλλων. Προς την κατεύθυνση αυτή, η σύνδεση της ιστορικής ενότητας με λογοτεχνικό κείμενο σχετικού περιεχομένου μπορεί να βοηθήσει στην ενσυναισθητική αφομοίωση της ιστορικής πραγματικότητας.[7] Ζητούμενο, άλλωστε, αποτελεί το να είναι η διδασκαλία ενδιαφέρουσα και να κάνει τους μαθητές δημιουργικούς, ώστε εκείνοι να κατανοήσουν ποιο είναι το έργο του ιστορικού, ποια η φύση της ιστορίας και ποια η σημασία της σπουδής της.[8]

3. Επιλογή της κατάλληλης ιστορικής ενότητας για αξιοποίηση θεατρικών τεχνικών

Η επιλογή της ιστορικής ενότητας που θα αξιοποιηθεί διδακτικά με τη χρήση θεατρικών τεχνικών υπόκειται στα κριτήρια καταλληλόλητας για δραματοποίηση.[9] Συγκεκριμένα, τα γεγονότα, οι δρώντες, οι καταστάσεις λειτουργούν ως ένα δραματικό περιβάλλον. Οι ήρωες, οι ιδέες και οι στάσεις τους μπορούν να δημιουργούν έκπληξη, προβληματισμό και συγκίνηση. Επιπλέον, οι δρώντες και τα δρώμενα παραπέμπουν σε μια ιστορική πραγματικότητα ικανή να ενισχύσει τη συμμετοχή των μαθητών στη δημιουργική ανάδειξη.

Στο παράδειγμά μας, επιδιώκουμε την παρουσίαση και διερεύνηση του ιστορικού γεγονότος μέσω της σύνδεσής του με λογοτεχνικό κείμενο[10] και απομνημονευματική μαρτυρία. Έτσι, προσανατολίζουμε τη διδακτική εμπλοκή των μαθητών/-τριών στον αναστοχασμό, στην έξαψη της φαντασίας και στην ώθηση του εφήβου αναγνώστη στη βιωματική εμπειρία.[11] Το μάθημα, παιδαγωγικά και ψυχολογικά, είναι επικεντρωμένο στην άσκηση της κριτικής σκέψης και στην παροχή ερεθισμάτων για κατανόηση του αξιακού περιεχομένου.

Από άποψη διδακτική, η ενότητα προσφέρεται για καλλιέργεια της κριτικής σκέψης του μαθητή. Με την ανάθεση ρόλων και την ενεργοποίηση των μαθητών/-τριών,[12] καθώς το ίδιο το ιστορικό γεγονός προβάλλει ένα πολύ απαιτητικό «γιατί», καλούνται οι μαθητές να υποδυθούν τους χαρακτήρες που συγκρούονται, με έναν τρόπο που οδηγεί στην ταύτιση με ιστορικά πρόσωπα, στην αίσθηση της αλήθειας, στην αρνητική κριτική ή τη συμπάθεια.

4. Διδακτική Ενότητα/αξονικές αναφορές

Γυμνάσιο: Τάξη Γ΄, *Ενότητα:* Η Επανάσταση κατά το 1825, Μανιάκι[13]
Αρχές 1825: Κορύφωση εμφύλιας διαμάχης.
6 Φεβρουαρίου: Σημαντικοί ηγέτες του αγώνα, με επικεφαλής τον Κολοκοτρώνη, εκτοπίζονται στην

---

[6] Κλ. Φανουράκη, *Η Διδασκαλία των Φιλολογικών Μαθημάτων μέσω της Θεατρικής Αγωγής στη Β' βάθμια Εκπαίδευση*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2010, σ. 148.
[7] M. Ferro, *Πώς αφηγούνται την Ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο* (μετ. Π. Μαρκέτου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2000, σ. 23.
[8] Δ. Μαυροσκούφης., *Αναζητώντας τα ίχνη της ιστορίας. Ιστοριογραφία, Διδακτική μεθοδολογία, Ιστορικές πηγές*, Αφοί. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 7-10.
[9] Τ. Ε. Μουδατσάκης, *Το Θέατρο ως πρακτική τέχνη στην Εκπαίδευση*, Εξάντας, Αθήνα 2005, σ. 106.
[10] Στ. Γ. Βαγιανός, *Η διδασκαλία της Ιστορίας μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα*, Έλλην, Αθήνα 1995, σ. 204- 205.
[11] R. Gloton, *Η τέχνη στο σχολείο* (μετ. Α. Σαφαρίκας – Η. Βιγγόπουλος), Νικόδημος, Αθήνα 1976, σ. 70.
[12] Ν. Γκόβας, *Για ένα νεανικό δημιουργικό θέατρο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, σ. 26.
[13] ΥΠΕΠΘ, Π.Ι., *Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία*, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2009.

Ύδρα. «Μέγας φόβος κατέλαβε τον λαόν», γράφει ο Κασομούλης.
12 Φεβρουαρίου: Αποβίβαση του Ιμπραήμ στη Μεθώνη.
Αρχές Μαΐου: Ο Παπαφλέσσας αναλαμβάνει στρατολόγηση αγωνιστών. Η επιφυλακτική στάση του λαού τον οδηγεί σε πρόταση προς την κυβέρνηση για αποφυλάκιση και ενεργοποίηση Κολοκοτρώνη.
19-20 Μαΐου: Οχύρωση στο Μανιάκι, σύγκρουση με τον Ιμπραήμ, ηρωικός θάνατος.
Μετά τη μάχη στο Μανιάκι: συγκίνηση και αγανάκτηση του λαού, αποφυλάκιση Κολοκοτρώνη, ανάληψη αρχιστρατηγίας για αγώνα εναντίον Ιμπραήμ.[14]
Τα ιστορικά γεγονότα συνδέονται κατά τη διδακτική προσέγγιση με δύο γραπτά κείμενα: α. *Απάντηση του Κολοκοτρώνη προς τον Ιμπραήμ* του Γεωργίου Τερτσέτη και β. *Το Φίλημα*, διήγημα του Μιχαήλ Μητσάκη (βλ. παράρτημα).

5. Φάσεις Διδασκαλίας

1) Κατά την πρόσληψη του ιστορικού γεγονότος, παρουσιάζονται βασικές πληροφορίες,[15] υποβάλλονται ερωτήσεις, συσχετίζονται πηγές, γίνεται κριτική προσέγγιση και αφομοίωση (1 διδακτική ώρα).
2) Η διδάσκουσα κάνει εκφραστική ανάγνωση του διηγήματος *Το φίλημα*, προσεγγίζει ερμηνευτικά το διήγημα με τους μαθητές και αξιοποιεί θεατρικές τεχνικές (1 διδακτική ώρα).
3) Αναθέτει γραπτή εργασία διερευνητικού και κριτικού χαρακτήρα, με βάση το απόσπασμα από τα *Απομνημονεύματα* του Γεωργίου Τερτσέτη, με θέμα: «Δύο ημέρες πριν από τη μάχη στο Μανιάκι η κυβέρνηση απελευθέρωσε τους φυλακισμένους στην Ύδρα οπλαρχηγούς και ανέθεσε στον Κολοκοτρώνη την απόλυτη, αρχιστρατηγική ευθύνη για την αντιμετώπιση του Ιμπραήμ: πώς κρίνετε τις εξελίξεις και πώς αποτιμάτε την άποψη ότι η θυσία του Παπαφλέσσα δεν πήγε χαμένη;»

Η εργασία θα συζητηθεί και θα αποτελέσει αφορμή για τη μετάβαση των μαθητών/-τριών στην προσέγγιση της επόμενης ενότητας: «Η προέλαση του Ιμπραήμ και η αντίδραση του Κολοκοτρώνη». Με τον τρόπο αυτόν εξασφαλίζεται η αντίληψη της συνέχειας που διέπει τις διδακτικές ενότητες και κατανοείται η σχέση αιτίου και αποτελέσματος στην εξέλιξη της ιστορικής πραγματικότητας.[16]

6. Αξιοποίηση των θεατρικών τεχνικών ανάλογα με τη φυσιογνωμία του κειμένου

Στη διδασκαλία που διεξήγαγα, η οποία σταθερά περιλαμβάνει θεατρική παρέμβαση, το ιστορικό και δραματικό πλαίσιο αναφέρεται στη Μάχη στο Μανιάκι. Συγκεκριμένα η εμψυχώτρια, σύμφωνα με την τεχνική της «ανίχνευσης της σκέψης και της κοινωνικής κατάστασης», προωθεί τη βαθύτερη εμπλοκή των μαθητών με τα δρώμενα. Στον χώρο της τάξης οι μαθητές, ως «μαχητές στο Μανιάκι» αναπαριστούν την κατάστασή τους, δηλαδή είναι «άσιτοι, άποτοι, άψυχοι, πεσμένοι χάμω»[17] και «παγώνουν» σε μια θέση (θρανίο, πάτωμα, όρθιοι). Η εμψυχώτρια θέτει ερωτήματα για το «ξεπάγωμα» των μαθητών και για την εκμαίευση πληροφοριών: «Πώς αισθάνθηκες;», «Τι έχει συμβεί;». Η τεχνική αυτή ενισχύει την αυτοσυγκέντρωση και την παρατηρητικότητα των μαθητών, ενώ αξιοποιεί τη σωματική τους στάση.[18]

Κατά τη θεατρική παρέμβαση στη συνέχεια, αξιοποιήθηκε από την εμψυχώτρια η τεχνική «της μαρτυρίας», κατά την οποία τρεις μαθητές, σε ρόλο μαχητών που επέζησαν και γύρισαν στο

[14] *Συλλογικό*, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους τ. ΙΒ. Η Ελληνική Επανάσταση 1821-1932*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, σ. 378-387.
[15] Γ. Λεοντσίνης, «Διδακτικές Προτάσεις για αφηγηματικές εφαρμογές στην Ιστορία», *Φιλολογική-Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων* 139 (2017), σ. 12-14.
[16] H. Moniot, *Η Διδακτική της Ιστορίας* (μετ. Έ. Κάννερ), Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 111-116.
[17] Μ. Δημάση – Σ. Γαργαλιάνος, «Δραματοποίηση στο μάθημα της Ιστορίας», *Παιδαγωγικός Λόγος* 1 (1996), σ. 116- 118
[18] Σ. Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 172.

στρατόπεδο, μιλούν για τον Παπαφλέσσα και τον θάνατό του. Ενισχύεται, έτσι, η βίωση του γεγονότος και η υποκειμενική γνώμη. Συγκεκριμένα, η εμψυχώτρια ψιθυρίζει –ανάλογα με την πορεία της αφήγησης– ενδεικτικές λέξεις και φράσεις του κειμένου (*ο πρώτος αρχίσας τη σφαγή / τελευταίος σταματήσας, πελιδνός / εξηπλωμένος / με πλατείαν πληγήν επί του στήθους / κρατών ακόμη το θραυσμένον τμήμα αιμοστάζον με σφιχτά δάχτυλα*). Έτσι, επιδιώκεται η εξοικείωση με την έννοια της υποκειμενικότητας στην ερμηνεία των καταστάσεων και η αξιοποίηση της οπτικής γωνίας. Τέλος, η εμψυχώτρια κάνει χρήση της τεχνικής «η καρέκλα των αποκαλύψεων» και τη συνδυάζει με την τεχνική «Ο Δάσκαλος στον ρόλο του Ιμπραήμ». Σύμφωνα με την πρώτη τεχνική, οι συμμετέχοντες, σε ρόλο ή εκτός ρόλου, θέτουν ερωτήματα σε έναν ή περισσότερους χαρακτήρες, προκειμένου να κατανοήσουν βαθύτερα τη ζωή του. Ερωτούν, για να πληροφορηθούν οτιδήποτε τους ενδιαφέρει: π.χ. ποια είναι τα κίνητρα και οι επιδιώξεις, πώς κρίνεται η συμπεριφορά του Ιμπραήμ σύμφωνα με τον λογοτεχνικό τρόπο και μύθο που δημιούργησε ο Μητσάκης.[19] Ακολουθούν ενδεικτικά ερωτήματα, που τίθενται από τους μαθητές σε ρόλο Αιγυπτίων αξιωματικών: «Πώς ένιωσες, όταν είδες τόσους νεκρούς τριγύρω;», «Πώς σκέφθηκες και διέταξες να στήσουν τον Παπαφλέσσα στον κορμό του δέντρου;», «Τι σε έκανε να φιλήσεις τον νεκρό Παπαφλέσσα;» και «Πώς ένιωσες, όταν φίλησες έναν εχθρό;». Η τεχνική αυτή διευκολύνει την εμψυχώτρια, με τα ερωτήματα που θέτει στους μαθητές, να τους εμπλέξει με μια ιστορική περίοδο/φάση ιδιαίτερου ενδιαφέροντος.[20]

Στη δεύτερη περίπτωση, σύμφωνα με την τεχνική «Δάσκαλος σε ρόλο», ο δάσκαλος έχει τον έλεγχο της ανάπτυξης και της αξιολόγησης της δραματικής εργασίας, ενώ παράλληλα ενισχύεται η χρήση των επιχειρημάτων και η παραγωγή προφορικού λόγου των μαθητών. Στην κατεύθυνση αυτή, οι μαθητές καλούνται να υποδυθούν ρόλους που αναπαριστούν την ατμόσφαιρα των εμφύλιων αντιπαραθέσεων (Κολοκοτρώνης στη φυλακή, Ιμπραήμ που απειλεί, Κολοκοτρώνης που αλληλογραφεί με Ιμπραήμ). Σύμφωνα με τον σχεδιασμό της διδασκαλίας η εμψυχώτρια δημιουργεί συνθήκες που προωθούν τη δράση των μαθητών, ώστε να κατανοήσουν την έννοια της ιστορικής συνέχειας, να αναγνωρίσουν στοιχεία ταυτότητας των αγωνιστών (διχόνοια – ηρωισμός) και να συνειδητοποιήσουν τον κίνδυνο και την ενεργητική αντίδραση (αφύπνιση)· ακόμα, να προχωρήσουν σε αποτίμηση της μάχης και να αφομοιώσουν τις έννοιες: στρατηγικό σφάλμα, ηρωική πράξη, εγερτήριο συνειδήσεων και, τελικά, να «προσλάβουν» την ανθρώπινη πλευρά του πολέμου, αφού οι αντιμαχόμενοι στο πεδίο της μάχης παραμένουν άνθρωποι έτοιμοι, ανάλογα με τις συνθήκες, να υπηρετήσουν το καλό ή το κακό, το μίσος ή την αναγνώριση του άλλου.[21]

7. Αναστοχαστική Θεώρηση

Ο σχεδιασμός της διδασκαλίας της ιστορικής ενότητας εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που αφορά την αξιοποίηση εναλλακτικών τρόπων διδασκαλίας. Βασική ψυχοπαιδαγωγική αρχή αποτελεί η ενεργοποίηση των μαθητών και η πρόκληση ενδιαφέροντος για το γνωστικό αντικείμενο της Ιστορίας που, όπως διαπιστώνεται ερευνητικά, δεν συγκινεί τους μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Οι βασικοί λόγοι αυτής της στάσης των μαθητών είναι η απαίτηση του σχολείου για απομνημόνευση ονομάτων και χρονολογιών και η μονόπλευρη διήγηση/αφήγηση ως διδακτική πρακτική.[22]

Με την προοπτική της αλλαγής μαθησιακής ατμόσφαιρας, έχουν γίνει ουσιαστικές προτάσεις από επαΐοντες, επιστήμονες ιστορικούς και εκπαιδευτικούς, για διαμόρφωση συνθηκών και δρά-

[19] Μ. Κατσαρίδου, *Η Θεατροπαιδαγωγική Μέθοδος. Μία πρόταση για τη Διδασκαλία της Λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη*, Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 50.

[20] L. Armand, *L' expression théâtrale au cycle 2*, Gibert Jeune, Paris 1999, σ. 11.

[21] M. Aris, «*Resources for teacher-designed units: some general questions*», R. Brooks, *Effective teaching of history*, Longman, London 1999, σ. 105-108.

[22] Χ. Μακρής, «Αναγκαίες Προϋποθέσεις για αποτελεσματική διδασκαλία του μαθήματος της Ιστορίας στη Β΄βάθμια Εκπαίδευση», *π. Σεμινάριο 21*, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Γρηγόρης, Αθήνα 1999, σ. 116.

σεων στη σχολική αίθουσα που θα ευνοήσουν τον διάλογο μεταξύ των μαθητών, θα προωθήσουν τη διερευνητική μάθηση και θα οδηγήσουν σε δημιουργική σχέση μαθητών και διδασκόντων με τα ιστορικά γεγονότα (δρώμενα, δρώντες και περιβάλλοντα).[23]

Η σύνδεση της ιστορικής ενότητας με το λογοτεχνικό κείμενο δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση τον κανόνα της διδακτικής πρακτικής, αλλά μία μόνο δυνατότητα. Απαιτείται η δημιουργία του κατάλληλου κλίματος, ώστε οι μαθητές/-τριες να αντλήσουν από το λογοτεχνικό κείμενο τα στοιχεία που τροφοδοτούν τη φαντασία, τη βιωματική προσέγγιση και τη συναισθηματική εμπλοκή που θα τους επιτρέψει να λειτουργήσουν ενσυναισθητικά. Να μειώσουν, έτσι, την απόσταση που τους χωρίζει από το ιστορικό παρελθόν. Με τις προϋποθέσεις αυτές και τους περιορισμούς που η φυσιογνωμία της ιστορικής ύλης υποδεικνύει, είναι δυνατή η επιλογή εναλλακτικών τρόπων διδασκαλίας, που εμπλέκουν τους μαθητές με θεατρικές τεχνικές που ευνοούν τη δημιουργική γραφή, την υπόδυση ρόλων και την αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων,[24] όπως το κατωτέρω παράδειγμα, σχετικά με την ιστορική ενότητα που παρουσιάσαμε (το οποίο αποτελεί επιλογή ιστορικής πηγής για αξιοποίηση με θεατρικές τεχνικές).

> Η ταχύτατη προέλαση του Ιμπραήμ οδήγησε τον Pecchio, που επισκέφθηκε τον Κολοκοτρώνη στην απομόνωσή του στην Ύδρα, να εκφράσει την ανησυχία του για την τύχη της επανάστασης. Ο Κολοκοτρώνης του απάντησε: «Ξέρω θέσεις, όπου ούτε η τακτική των Αιγυπτίων ούτε το ιππικό τους θα τους χρησίμευαν σε τίποτε. Τη νίκη στους Αιγυπτίους δίνει η ενότητα στη διοίκηση, ενώ οι Έλληνες καταστρέφονται με τη μανία, που έχουν όλοι, να θέλουν να διοικήσουν χωρίς την αναγκαία πείρα».[25]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το φίλημα [απόσπασμα][26]

Εις το Μανιάκι, επί της κορυφής του λόφου, εκ των τριακοσίων μαχητών δεν απέμεινεν ούτε ένας ζωντανός. Ο ήλιος, προβάλλων από τας χιόνας των βουνών, τους εχαιρέτισεν ορθίους όλους, εφώτισε τας λευκάς φουστανέλλας, εχάιδευσε τας μαύρας κόμας των, απήστραψεν εις τους φλογερούς των οφθαλμούς, εχρύσωσε των αρμάτων των τας λαβάς. Και τώρα, δύων εκεί κάτω μέσα εις το πέλαγος, τους αποχαιρετίζει λυπημένος νεκρούς, σκορπισμένους επάνω εις το χώμα, και χάνεται αργά- αργά, ως μέγα κλειόμενον ερυθρόν όμμα, όπερ σβήνον θέλει ακόμη να ρίψη τελευταίον βλέμμα προς τούς γενναίους.

Όλην την ημέραν άσιτοι και άποτοι επάλαισαν προς τη θύελλα των σφαιρών, αντέστησαν εις την χάλαζαν των βομβών, εχλεύασαν την ορμήν της ρομφαίας και την βίαν της λόγχης.

Και αφού έφαγαν την μπαρούτην με την φούχταν, αφού και ο έσχατος κόκκος της εσώθη, αφού ερραγίσθη και του τελευταίου όπλου των η κάννα, αφού και το ύστατον γιαταγάνι έσπασε μέσα εις το χέρι των, έπεσαν χαμαί, άψυχοι ναι, ηττημένοι όχι. [...]

Και ο Αιγύπτιος ανέρχεται εν καλπασμώ ίππων και κλαγγή ξιφών, εν ήχω τυμπάνων και σαλπίγγων βοή, ενώ αι σημαίαι του αναπεπταμέναι φρίσσουν εις τον άνεμον της εσπέρας. Μυρμηκιά ανά την πεδιάδα και τα υψώματα ο συρφετός, και βαρύ ακούεται το βήμα του.

Ήδη ο αρχηγός των έφθασεν εις την οφρύν του λόφου, ανέβη, εστάθη επ' αυτής, περιέφερε το βλέμμα, εκοίταξε το κοκκινίσαν έδαφος, όπερ πίνει λαιμάργως το αίμα των ανδρείων, επεσκόπησεν τον ανερχόμενον στρατόν, είδε κύκλω τους πεσόντας. Και μ' ανοικτόν το όμμα, έκπληκτον,

---

[23] Γ. Βρεττός *Σχεδιασμός και Αξιολόγηση Αναλυτικού Προγράμματος Ιστορίας*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 128-129.

[24] Χ. Σπανού, *Αξιοποίηση Θεατρικών Τεχνικών στο μάθημα της Ιστορίας στο Γυμνάσιο*, Διπλωματική Εργασία στο ΠΜΣ «Θέατρο και Εκπαίδευση» στο ΠΤΔΕ του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 118-119.

[25] Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, *ό.π.*, σ. 385.

[26] Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία και η στίξη των δύο κειμένων.

αναμετρά τους υψηλούς κορμούς των, τα ευρέα στέρνα των, τους βραχίονάς των τους νευρώδεις, τας ωραίας των μορφάς, τα μέτωπά των τα αγέρωχα. Και εις την όψιν του νέφος τι διέρχεται, το βλέμμα του θολούται ελαφρώς, παλμός συσπά τα χείλη του.

-Κρίμα να χαθούν τέτοιοι λεβέντες!

Και βλέπει, βλέπει γύρο, βλέπει θαυμάζων, βλέπει απορών, ωσάν να μη πιστεύη, ότι εχάθησαν τοιούτοι άνδρες.

-Ποίος είναι ο Παπαφλέσσας;

Οι οδηγοί του έσπευσαν, έδειξαν το πτώμα, διάβροχον, περιρρεόμενον εκ του ιδρώτος του αγώνος, καταρρακωμένον τα φορέματα, μαύρον από τον καπνόν.

-Σηκώστε τον, πιάστε τον... Πλύντε τον, πλύντε το παλληκάρι... [...]

-Στήστε τον εκεί από κάτω... [...]

Τότε ο Ιμπραήμ πλησιάζει βραδέως προς το δένδρον, ίσταται και βλέπει σιγηλός το πτώμα του αντιπάλου του και υπό το φως της σελήνης, ήτις ανέτελλε την ώρα εκείνην, αιματόχρους, ωσεί βαφείσα και αυτή εκ του χυθέντος αίματος, φιλεί παρατεταμένον φίλημα τον όρθιον νεκρόν.

Μιχαήλ Μητσάκης

Απάντησις του Κολοκοτρώνη προς τον Ιμπραήμ

Όταν ο Ιμπραήμ με τον κεχαγιά του έστειλεν εις την Μεσσηνίαν διαταγήν να προσκυνήσουν, διότι άλλως, καθώς ηπείλει, «θ'ακολουθήση φωτιά και τσεκούρι», ο Κολοκοτρώνης απήντησεν, «όχι από μέρος του, από μέρος του λαού της Μεσσηνίας»:

«Αυτό, οπού μας φοβερίζεις, να μας κόψης και κάψης τα καρποφόρα δένδρα μας, δεν είναι της πολεμικής έργον· διατί τα άψυχα δένδρα δεν εναντιώνονται εις κανένα· μόνον οι άνθρωποι, οπού εναντιώνονται έχουν στρατεύματα και σκλαβώνουν· και έτσι είναι το δίκαιον του πολέμου· με τους ανθρώπους και όχι με τα άψυχα δένδρα· όχι τα κλαριά να μας κόψης, όχι τα δένδρα, όχι τα σπίτια, που μας έκαψες, μόνον πέτρα επάνω στην πέτρα να μη μείνη, εμείς δεν προσκυνούμε· τι τα δένδρα μας μας αν τα κόψης και τα κάψης , την γην δεν θέλει την σηκώσης. Και η ίδια η γη, που τα έθρεψε, αυτή η ίδια η γη θα μένη δική μας και τα μετακάνει. Μόνον ένας Έλληνας να μείνη, πάντα πολεμούμε και μην ελπίζεις, πως την γην μας θα την κάμης δική σου, βγάλτο από το νου σου».

Γεώργιος Τερτσέτης

Η θεατρικότητα στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Δ. Σολωμού

Ευανθία Στιβανάκη
astivan@theatre.uoa.gr

Abstract

The article examines the theatricality of an emblematic text, *The Woman of Zakythos*, by our national poet D. Solomos. Through specific examples and suggestions on its dramatic form, and with reference to significant writers and directors who faced the issue, this work demonstrates the inherent theatricality of the literary text.

Κυρίες, κύριοι,
η ανακοίνωση που ακολουθεί είναι αφιερωμένη στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, δημιουργό και στυλοβάτη του τμήματός μας όλα αυτά τα 30 χρόνια, πρωτοπόρο σκαπανέα της θεατρολογίας, άοκνο, πνευματικό καθοδηγητή της δράσης του τμήματός μας και του καθενός μας ξεχωριστά· τύχη αγαθή με έφερε στο διάβα του κι έτσι είμαι εδώ σήμερα και σας μιλάω, όπως εξάλλου και όλοι μας!

Η τριακονταετία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, εκτός πολλών άλλων, είναι εμποτισμένη και από τη μεγάλη συμβολή του αείμνηστου Σπύρου Ευαγγελάτου. Τιμής ένεκεν, θα αρχίσω με μια υπογράμμιση για το σκηνοθετικό σημείωμά του στην παράσταση *Σολωμός*, πριν 22 χρόνια, το 1999, μια παράσταση που παρουσίασε για να τιμηθούν, τότε, τα 200 χρόνια από τη γέννηση του μεγάλου Ποιητή. Γράφει ο Σ. Ευαγγελάτος:

> Επιχειρούμε... Μια από τις πιο φιλόδοξες και ριψοκίνδυνες παραγωγές: μια θ ε α τ ρ ι κ ή π α ρ ά σ τ α σ η! όχι λογοτεχνική βραδιά, όχι συναυλία με απαγγελία ποιημάτων, όχι αναλόγιο, αλλά παράσταση στηριγμένη αποκλειστικά σε κείμενα, ποιήματα και πεζά, του Διονυσίου Σολωμού. Η επιλογή των κειμένων έγινε με κριτήριο τη θεατρικότητα και την πρισματική προβολή του Σολωμικού έργου. Η 3η ενότητα με τον τίτλο «Απογείωση», στηρίχτηκε στη «Γυναίκα της Ζάκυθος», εδώ το όνειρο που γίνεται εφιάλτης, απογειώνεται σε μια από τις συμπαντικότερες συλλήψεις του Σολωμού....[1]

Ο σκηνοθέτης τονίζει ότι δεν χρειάστηκε να δραματοποιήσει τίποτε, αφού η δραματική μορφή του ίδιου του έργου, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, σε πολλά και εκτεταμένα σημεία είναι απολύτως φανερή. Έτσι, μεγάλο μέρος του έργου αποδίδεται στη σκηνή χωρίς σκηνοθετικές ή άλλες υποβοηθήσεις. Συμμετέχουν τα πρόσωπα όπως ακριβώς είναι στο έργο του Σολωμού: ο Διονύσιος ιερομόναχος, οι Μεσολογγίτισσες, η Γυναίκα της Ζάκυθος, μια γριά, και προστίθενται από τον Ευαγγελάτο τρεις επίπλεον αφηγητές και εντίθεται ένα απόσπασμα από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Η ανθολόγηση, αν μου επιτρέπεται η έκφραση, έγινε με έναν και μόνο στόχο: το πώς μπορεί να δράσουν θεατρικά αυτά τα αποσπάσματα. Ενώ σε συνέντευξή του υπογραμμίζει:

> Στόχος μου είναι επίσης να δείξω ότι ένας μεγάλος ποιητής μπορεί, κατ' εξαίρεση, να δραματοποιηθεί. Η μεγάλη ποίηση είναι κάτι που υποβάλλεται, δεν δηλώνεται. Εκεί είναι όλη η προσπάθεια. Να φανεί πόσο πραγματικά μεγάλος ποιητής είναι ο Σολωμός.[2]

Η δραματικότητα στο Σολωμικό έργο έχει παρατηρηθεί από νωρίς και εκφράζεται ποικιλοτρόπως, με αποτέλεσμα να αποδίδεται μάλλον συχνά στη νεοελληνική σκηνή, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο επιτυχημένα, παρά το γεγονός ότι η αποσπασματικότητα των έργων του Σολωμού (σύμφωνα με ορισμένους μελετητές του έργου του) δεν βοηθάει στην ολοκλήρωση των χαρακτήρων: «Σκίτσα μορφών μας άφησε αντί για πρόσωπα και στα σκίτσα αυτά, δεν δόθηκε ευκαιρία να κινηθούνε δραματικά», διατείνεται ο Κλέων Παράσχος, ενώ ο Γεράσιμος Σπαταλάς υποστηρίζει ότι «οι Σολωμικοί χαρακτήρες δεν παρουσιάζουν ψυχολογική ποικιλία, φωτοσκιάσεις, μεταστροφές...» ή ο Κώστας Βάρναλης, παρότι παραδέχεται ότι πρόκειται για μια χυμώδη, ολοζώντανη δημιουργία, ταυτόχρονα διατυπώνει την άποψη ότι η ποίηση του Σολωμού «ιδεοκρατείται» και επομένως τα πρόσωπα και τα γεγονότα απέχουν πολύ από την απόδοση της πραγματικότητας.

[1] Σ.Α.Ε. (Σπ. Ευαγγελάτος), «Σημείωμα σκηνοθέτη», Πρόγραμμα παράστασης *Σολωμός*, Αμφι-θέατρο, 1999.
[2] Σπ. Ευαγγελάτος, εφημ. *Το Βήμα*, 31 Ιανουαρίου 1999 (συνέντευξη στην Μ. Λοβέρδου).

Υπάρχει πλούσιος αντίλογος στα παραπάνω. Συνοψίζουμε, από ένα ενδιαφέρον άρθρο δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία*, στο αφιερωματικό τεύχος για τον Διονύσιο Σολωμό το 1978 με τίτλο: «Ο Θεατρικός Σολωμός», που υπογράφει ο Σόλων Μακρής:

> Μια δραματική πνοή, διαπερνάει ακόμα και τις πρώτες ποιητικές συνθέσεις του, σαν παθητική αποστροφή, σαν ομολογητική διάθεση και κυρίως σαν παλμική, ψυχική κίνηση, που είναι κάτι παραπάνω από την αφηγηματική, την επική παραστατικότητα. Το όνειρο είναι μια γνήσια θεατρική εικόνα. Πόση δραματική κίνηση σε ανοδική φορά δεν έχει ο ύμνος στην Ελευθερία;... «Ο Κρητικός» αγγίζει τα όρια του τραγικού. Θα έστεκε άξια στο στόμα, ενός υποθετικού ήρωα του Σοφοκλή. Στο επίπεδο της τραγωδίας αίρεται ο Σολωμός. Αν στήσετε πάνω σε μια νοερή σκηνή, τα πρόσωπα που μιλούν έμμετρα ή πεζά θα δούμε θέατρο: τραγικές εικόνες. Το λυρικό και το επικό στοιχείο να συνυφαίνεται με το δραματικό.[3]

Ας αναφερθούμε στην τέχνη του Θεάτρου, με τα ποσοτικά αλλά και τα ποιοτικά στοιχεία της: σκηνική δράση, διάλογος, μύθος, πλοκή, θα τα βρούμε σε πολλά σολωμικά έργα, ακόμα και στα πρώτα του, και πολύ περισσότερο στα ωριμότερά του, όπως *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, *ο Λάμπρος*, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, *ο Διάλογος*. Εδώ θα συναντήσουμε συναρπαστική πλοκή, τραγικές συγκρούσεις, κάθαρση. Τα πρόσωπα των έργων του δεν είναι ηχεία ιδεών, ούτε σκαριφήματα. Αντιθέτως, η παραστατική φαντασία του Διονύσιου Σολωμού είναι εξαιρετική και πλούσια.

Ας γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: ιδιαιτέρως για το θέμα μας, τη *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Ο Στυλιανός Αλεξίου υποστηρίζει τη δραματική υφή του έργου: «Η δραματική σύλληψη των σκηνών, των διαλόγων και των χαρακτήρων, ακόμα και των δυο φαντασμάτων και της υπερφυσικής μορφής του διαβόλου [...] λειτουργούν δραστικά και οδηγούν με συνέπεια στο προκαθορισμένο τέρμα [...]».[4] Ποια είναι όμως η Γυναίκα της Ζάκυθος; Η ανώνυμη και αχαρακτήριστη, που δανείζει την ύπαρξή της στο εξαιρετικό αυτό έργο; Κανείς δεν μπορεί να τοποθετηθεί με βεβαιότητα στο ερώτημα «αν ανάγεται σε πραγματικό πρόσωπο». Πολλά έχουν γραφτεί, ως πιθανές ή και απίθανες υποθέσεις. Πιθανόν, εν μέρει ο ποιητής να περιγράφει μια απεχθή αρχόντισσα ή γυναίκα της Ζακύνθου δικού του ή ξένου περιγύρου, πιθανόν αναγνωρίσιμη στην κοινωνία του, αφού δίνει ορισμένα χαρακτηριστικά (όπως για παράδειγμα το τραύλισμα του πατέρα της), τα οποία όμως δεν προσφέρουν πληροφορίες σήμερα. Αν γνωρίζαμε ποια ήταν, ίσως βρίσκαμε τα προσωπικά κίνητρα της οξύτατης αυτής σάτιρας του ποιητή, αλλά δεν θα προσέφερε κάτι στην ποιότητα και την αξία του αριστουργηματικού αυτού κειμένου.

Εδώ πρωταγωνιστεί μια γυναίκα, που στο πρόσωπό της συνοψίζονται όλα τα ανθρώπινα κακά. Είναι ο απόλυτος φορέας όλων των αμαρτημάτων. Αρχικά μπορούμε να απορήσουμε, γνωρίζοντας ότι ο ποιητής έχει αποθεώσει τη γυναίκα, την έχει τοποθετήσει στα ψηλά βάθρα της εκτίμησής του, αφού όλες οι γυναίκες που μετέχουν στα έργα του, νέες, άγουρες, ώριμες, γριές, παρθένες, μάνες, χήρες, για όλες υπάρχει μια δοξαστική σκέπη, και τόσοι μα τόσοι στίχοι θαυμαστικοί! Επιπλέον κάθε υψηλή, ακαταμάχητη ιδέα λαμβάνει εξαίσια γυναικεία μορφή: Η Πατρίδα, η Ελευθερία, η Δόξα, η Ελπίδα, όλες τους προσωποποιημένες γυναίκες! (Εξαιρείται βεβαίως η δολερή και θεομίσητη Διχόνοια, την οποία στον *Ύμνο στον Λορδ Μπάυρον* παρουσιάζει ως χθόνια, φιδοκρατούσα και φαρμακερή Ερινύα).[5]

Επανέρχομαι: Τι συμβαίνει με τη Γυναίκα της Ζάκυθος; Πώς γίνεται μια γυναίκα, αποτυπωμένη με ακρίβεια, να είναι ο φορέας όλων των κακών (ένα τέρας εσωτερικά και εξωτερικά),

[3] Σόλων Μακρής, «Ο θεατρικός Σολωμός», *Νέα Εστία* (1978).

[4] Στ. Αλεξίου, *Δ. Σολωμού Ποιήματα και πεζά*, Στιγμή, Αθήνα 1994.

[5] Δ. Σολωμός, *Ύμνος στον Λορδ Μπάυρον*: στρ. 69: «Αχ συνέρχεται ξανοίγει / Ερινύαν φαρμακερή, / όπου αγιάρευτην ανοίγει / της Ελλάδας μια πληγή», στρ. 70: «Ερινύαν από τα χθόνια / που η Ελπίδα απαρατά. / Η Θεομίσητη διχόνοια, / που τον άνθρωπον χαλνά / [...]», στρ. 72: «Και κρατώντας κάτι φίδια, / πούχε βγάλει απ' την καρδιά[...]»

άσχημη, τριπίθαμη, αλλήθωρη, ζηλιάρα, κουτσομπόλα, διεφθαρμένη, φθονερή, τσιγκούνα, μοιχός, κακή θυγατέρα, κακή μητέρα, κακή σύζυγος, κακή αδελφή, απάνθρωπη, στρίγκλα, φυματική, τρελή, χαιρέκακη, φιλοβασιλικιά, αυτόχειρας; Και πώς γίνεται να συμποσούνται όλα αυτά σε μια και μόνη γυναίκα, μέσω αυτής της σαρκαστικής μεν αλλά και τρομαχτικής υπερβολής; *Αλλά* αυτή η γυναίκα συμβαίνει να είναι: «έχθρισσα, θανάσιμη του Έθνους». Το κυρίαρχο αυτό χαρακτηριστικό δεν συνδέεται παρατακτικά με τα υπόλοιπα κακά, των οποίων η γυναίκα αυτή είναι ο απόλυτος φορέας. Στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* συμπυκνώνεται το απόλυτο κακό. Είναι η ίδια η προσωποποίηση του απόλυτου κακού, διότι εκφράζει την εθνική εξάρτηση έναντι της εθνικής ανεξαρτησίας. Ο ποιητής φροντίζει ώστε η απόλυτη, η εξωπραγματική ασχήμια της να συμπίπτει με την υποταγή και να συμπορεύεται με τον έπαινο της υποτέλειας, έναντι της Επανάστασης, έναντι του Αγώνα της Ανεξαρτησίας, έναντι της λαμπρότερης ηθικής που είναι το επαναστατικό Χρέος. Το απόλυτο κακό, που εκφράζει η Γυναίκα της Ζάκυθος, πάει πιο μακριά από το τώρα. Κι αφού δεν γίνεται να σταματήσει η Επανάσταση (που, ακόμα και καθημαγμένη, βρίσκει τον τρόπο να υπάρχει στο πολιορκημένο και ήδη προγραμμένο Μεσολόγγι), η Γυναίκα της Ζάκυθος ελπίζει στην ήττα! Πάλι, αν κατορθωθεί η δημιουργία ενός μικρού και αδύναμου κράτους, έχει τις ελπίδες της στους βασιλιάδες να βάλουν σε τάξη την Ελλάδα, τη ζουρλή! Με πόσο πόνο, αγωνία, αλλά και χλεύη και οργή, καθώς και επαναστατική πνοή και πολιτική συνείδηση απορρίπτει αυτό το αντιεπαναστατικό βδέλυγμα! Το πορτρέτο της Γυναίκας της Ζάκυθος έρχεται από τον Άδη και καταλήγει και πάλι εκεί, είναι πλάσμα του Διαβόλου, για να καταλήξει στο εφιαλτικό φινάλε ένα φρικαλέο, παραμορφωμένο, αιωρούμενο, άθυρμα στα χέρια του Δ. Εν κατακλείδι: Η γυναίκα της Ζάκυθος είναι η περσόνα του απόλυτου κακού. Και το απόλυτο κακό είναι η έκφραση του απροκάλυπτου μίσους εναντίον της επαναστατημένης Πατρίδας.

Η οιονεί θεατρικότητα του κορυφαίου αυτού έργου έχει να κάνει ασφαλώς και κυρίως με την προσωποποίηση και τη δραματική διάσταση του κακού, δηλ. την παρουσία και τη δράση της Γυναίκας της Ζάκυθος. Ταυτόχρονα όμως έχει να κάνει και με τον ίδιο τον ποιητή, που «υποδύεται» τον ρόλο του Διονύσιου ιερομόναχου, του βασικού αφηγητή αλλά και δρώντος προσώπου στο έργο. Ο ομώνυμος του ποιητή, Διονύσιος ιερομόναχος, τελικά, είναι η ποιητική μεταμφίεση του Σολωμού. Είναι το πρόσωπό του, μεταπλασμένο σε ευσεβές προσωπείο, ώστε να προκύπτει ο συνοδός του ιερού προσωπείου, προφητικός λόγος του ποιητή (ο προφητικός λόγος «κατά το πρότυπο της Αποκάλυψης του Ιωάννη και της Ὑπερκάλυψης του Ούγκο Φώσκολο», όπως γράφει η, εκ των πολλών μελετητών του, εξαντλητική μελετήτριά του Ελένη Τσαντσάνογλου). Τελικά, η παραστατική εμπλοκή του ποιητή, ως αφηγητή, συστατικό στοιχείο του επικού θεάτρου, αποτελεί και τη δραματική αντίστιξη στην πρωταγωνιστική παρουσία της απεχθούς Γυναίκας. Ο ποιητής Σολωμός είναι ταυτόχρονα και ο δευτεραγωνιστής του έργου του ως προορατικός αφηγητής, ως παρατηρητής και τελικά ως αυτόπτης του φοβερού φινάλε, της αρρώστιας, της τρέλας, της αυτοχειρίας, του δαιμονικού εμπαιγμού της Γυναίκας, ενώ η πολιορκία του Μεσολογγίου, της οποίας ο επιθανάτιος ρόγχος είναι ιδιαίτερα αισθητός στη Ζάκυνθο, οδηγείται κι αυτή στο δικό της, οδυνηρό τέλος.

Δεν είναι δυνατόν να παραβλεφθεί η δραματική υπόσταση του έργου, ως προς τα πλείονα στοιχεία του: ο αφηγηματικός πρόλογος του δρώντος ποιητή, η δραματική οντότητα όλων των δομικών μερών του έργου (πλήρεις δραματικές εικόνες με συνέπεια και δομική συνέχεια), η θεατρικότητα στην απόδοση των επιμέρους σκηνών, η δραματική πυκνότητα και η συγκρουσιακή αποτελεσματικότητα των διαλόγων, η δραματική «κατασκευή» των χαρακτήρων (του ιερομόναχου, της Γυναίκας, των Μεσολογγιτισσών, της θυγατέρας, της γριάς, των φαντασμάτων, ακόμα και της εξελικτικής μεταμόρφωσης του διαβόλου, καθώς και οι δραματικές αλλοιώσεις του σώματος της γυναίκας) αποτελούν μεταπλασμένες θεατρικές μορφές. Η λογοτεχνική πρόθεση, το φιλοσοφικό, το ηθικό και το πολιτικό βάρος και βάθος του κειμένου απαιτούν άλλοτε δραματικούς τόνους και άλλοτε ολοκληρωμένες δραματικές / σκηνικές αποτυπώσεις. Πιο συγκεκριμένα, ως προς τη δομή (ακολουθώντας την αρίθμηση των μερών του έργου των Πολίτη και Σαββίδη παραθέτω επίσης τους σκηνικούς χώρους, τον δραματικό χρόνο, τα δρώντα πρόσωπα):

Κεφ.1 Εικόνα 1. Καλοκαίρι. Ο Διονύσιος ιερομόναχος σταματάει στα τρία πηγάδια και αναρωτιέται, μετρώντας τα δάχτυλά του στο φιλιατρό του πηγαδιού, πόσο λίγοι είναι οι δίκαιοι. Ως επιτομή των αδίκων, του έρχεται στον νου η γυναίκα της Ζάκυθος, η οποία «πολεμάει να βλάφτει τους άλλους με τη γλώσσα και τα έργατά της και είναι έχθρισσα θανάσιμη του έθνους». Του επιτίθενται «καμία δωδεκαρία ψωρόσκυλα». Το αφεντικό τους τον πετροβολεί. Βραδιάζει. Η όλη σκηνή είναι ατμοσφαιρική και μάλλον κινηματογραφική. Εδώ, αναρωτιέμαι παρενθετικά για ποιο λόγο ο μεγάλος ποιητής δεν έχει αποδοθεί κινηματογραφικά, παρά μόνον σε μια σκηνή του σπουδαίου Θ. Αγγελόπουλου, στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, όπου ο ποιητής επιστρέφει από την Ιταλία στη Ζάκυνθο και με φόντο ένα ερειπωμένο κτίριο, στην προσπάθειά του να μάθει ελληνικά, αγοράζει λέξεις (καθώς και δύο ντοκιμαντέρ, γνωστότερο εκείνο του Τ. Ψαρά).

2. Δραματικό πορτρέτο, περιγραφή της γυναίκας: φρίκη και σάτιρα: σώμα μικρό και παρμένο, στήθος σημαδεμένο από τις αβδέλες, για να ρουφήξουν το χτικιό (είναι φυματική), «εκρεμόντανε δυο βυζιά ωσάν καπνοσακούλες, οι αρμοί της ξεκλείδωτοι (εικόνα μαριονέτας), μούτρο σαν καλαπόδι, επιδεικτικά κακόγουστη, στόμα τερατώδες, με γεροντίστικα χαρακτηριστικά, μάτια λαμπερά δαιμονικά, το ένα αληθώρικο «και εστριφογυρίζανε και εδώ και εδεκεί γυρεύοντας το κακό και το βρίσκανε κι όπου δεν ήτουν» «και εφανέρωνε την πονηρία και μιλώντας και σιωπώντας». Είναι παντελώς κακή, τρελή, πονηρή, αμαρτωλή, ικανότατη να σπέρνει τη διχόνοια. Φθονεί, μισεί, υποφιάζεται, ψεύδεται, «και στο τέλος δεν είχε κράτο»!

3. Σκηνή εξωτερική, κεφ. Το Μεσολόγγι κοντεύει να πέσει: «Και συχνά οληµερνίς και κάποτε οληνυχτίς έτρεμε η Ζάκυθο από το κανόνισμα το πολύ». Γυναίκες από το Μεσολόγγι έχουν καταφύγει στη Ζάκυνθο, και ζητούν βοήθεια: χρήματα, τροφές, πανιά. Ζητιανεύουν καθότι «όταν επερισσέψανε οι χρείες, ετρέχανε οληµερνίς». (δραματικές ταχύτητες, κινητικός παροξυσμός, ανθρώπινα σύνολα, άτυπος γυναικείος χορός): «Και τες έβλεπε ο κόσμος να τρέχουνε τα τρίστρατα, τα σταυροδρόμια, τα σπίτια, τα ανώγεια και τα χαμώγεια, τες εκκλησίες, τα ξωκλήσια γυρεύοντας».

4. Κορυφαία δραματική σύγκρουση: Σκηνή εσωτερική το σπίτι της Γυναίκας. Ανώγειο με σκάλες. Η γυναίκα επιχειρεί να ηρεμήσει τη θυγατέρα της, για να πάει στην κρεβατοκάμαρά της, όπου φαίνεται να βρίσκεται ο εραστής της. Ανεβαίνουν οι Μεσολογγίτισσες, υποκλίνονται. Τους επιτίθεται με λεκτική αγριότητα. «Τι κακό είδετε από τον Τούρκο; Δεν σας άφηνε φαητά, δούλους, περιβόλια;» Η γυναίκα οργίζεται και απροκάλυπτα καταφέρεται κατά της Επανάστασης και κατά των γυναικών: «Με συγχίσανε αυτές οι πόρνες! όλες οι γυναίκες του κόσμου είναι πόρνες!». Η θυγατέρα της ταραγμένη. Ο αόρατος ιερομόναχος παρακολουθεί και ακούει ερωτικούς στεναγμούς της γυναίκας με τον εραστή της, ενώ ο σύζυγός της επιστρέφει στο σπίτι.

5. Σκηνή υπαίθρου: Οι Μεσολογγίτισσες στην ακρογιαλιά. Τις παρακολουθεί ο Διονύσιος. Και πάλι εικόνα γυναικείου τραγικού χορού. Μετράνε αυτά που μάζεψαν. Μια νέα σχολιάζει τη συμπεριφορά της γυναίκας, αλλά η μάνα της την κόβει. Το έντονο ηχητικό φόντο, οι κανονιοβολισμοί του Μεσολογγίου. Η γη τρέμει. Μια γερόντισσα ανάβει κεριά και δέεται για το Μεσολόγγι. Ο Ιερομόναχος, εν εκστάσει, μεταφέρεται στο Μεσολόγγι, τυλιγμένο από μαύρο καπνό. Μια οραματική γυναικεία μορφή αιωρείται ψηλά, η ματωμένη πατρίδα; Το όραμα τελειώνει. Ο ιερομόναχος είναι στη Ζάκυνθο, λιπόθυμος μετά το οραμά του, και η γερόντισσα που ανάβει τα κεριά του φιλεί το χέρι.

6. Ύπαιθρος, ο ιερομόναχος οδεύει προς το μοναστήρι του αγίου Λύπιου, όταν, ξαφνικά, δυνατός σεισμός, ως υπερφυσική δύναμη, τον μεταφέρει στο μέλλον! Βρίσκεται στο σπίτι, υπνοδωμάτιο της γυναίκας, πίσω από έναν ψηλό καθρέφτη. Μια γυναικεία φωνή, της μητέρας της, και μια φωνή που τραυλίζει, ο πατέρας της, τον προσφωνούν και του λένε ότι θα δει την τιμωρία της γυναίκας.

7. Ίδια σκηνή και πάλι στο υπνοδωμάτιο της γυναίκας. Ο Ιερομόναχος είναι στο δωμάτιο, σε ένα κρεβάτι που μοιάζει σκεπασμένο από μύγες. Βλέπει τη γυναίκα να λιώνει από τη φυματίωση, ετοιμοθάνατη, αλλά δεν θέλει να εξομολογηθεί. Γελάει στον ύπνο της διότι βλέπει τους Τούρκους να νικάνε και την αδελφή της να ζητιανεύει. Είναι ανάμεσα στα φέρετρα της μάνας της και του πατέρα της. Ο καθρέφτης αντανακλά το είδωλο του ιερομόναχου, της γυναίκας και του κεριού. Οι μύγες σκεπάζουν τον καθρέφτη και η μητέρα της λέει στη γυναίκα ότι η κόρη της είναι έξω από το δωμά-

τιο αλλά φοβάται να μπει μήπως κολλήσει φυματίωση. Οι νεκροί γονείς καταριούνται τη γυναίκα.

8. Ίδιος σκηνικός χώρος: η Γυναίκα αναπηδά από το κρεβάτι, προσκρούει στον καθρέφτη. Οι μύγες αναταράσσονται. Κοιτάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη, νομίζει ότι είναι η αδελφή της. Έχει χάσει τα λογικά της. Χορεύει παράδοξα και άσεμνα. Με το ζωνάρι που της έχει δώσει η μάνα της, φτιάχνει μια θηλιά και αυτοκτονεί, νομίζοντας πως απαγχονίζεται η αδελφή της. Ο ιερομόναχος την αντιλαμβάνεται ξαφνικά αιωρούμενη, όταν τα πόδια της ακουμπούν στο κεφάλι του.

Στη 2η επεξεργασία του κειμένου (μετά το 1829), προστίθεται το κεφάλαιο: «Ύστερον», όπου στη σκηνή μπαίνουν 15 άνδρες 10 προσωπιδοφόροι. Οι 5 αναγνωρίζονται από τον ιερομόναχο, ο οποίος τους λέει να φύγουν για να μη θεωρηθούν ένοχοι. Φεύγουν βιαστικά, πέφτοντας ο ένας πάνω στον άλλον. Στην 3η επεξεργασία, μετά το 1833, δεν υπάρχει η σκηνή των προσωπιδοφόρων αλλά υπάρχει ο Διάβολος· το γέλιο της γυναίκας και μετά το γέλιο του Διαβόλου, που την περιπαίζει, μεταμορφωμένος σε νάνο, και κάθεται από κάτω από τη γυναίκα κρατώντας ένα έγχορδο όργανο. Ο ιερομόναχος σταυροκοπιέται και ο νάνος ψηλώνει και αποκτά κέρατα. Το δεξιό κέρατο μπήγεται στα σκέλη της κρεμασμένης ως πυρωμένο σίδερο. Παίζει τον ταμπουρά, ενώ εναλλάσσει τα κέρατά του. Η κρεμασμένη μοιάζει να χορεύει μετέωρη. Φρίκη! Στο τέλος θα βρισκόταν στον κάμπο πάλι μόνος του ο ιερομόναχος, ως κάθαρση του φρικτού οράματος.

Σοβαρό, σκοτεινό, εφιαλτικό το κλίμα του όλου έργου. Φανταστική σύλληψη. Μεγαλοφυή δραματικά ευρήματα, όπως ο χορός της κρεμασμένης γυναίκας, πάνω στα κέρατα του διαβόλου, που καθιστά το σώμα της άθυρμα, σκιάχτρο, μαριονέτα, λειψή και άθλια αχυρόκουκλα στα χέρια του κουκλοπαίκτη. Εφιαλτική τιμωρία, αλλά και Κάθαρση.

Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* έχει αποδοθεί, σκηνικώ τω τρόπω, ορισμένες αλλά όχι αρκετές κατά τη γνώμη μου φορές, όσες θα μπορούσαν να προκληθούν από το αναγνωρίσιμο δραματικό φορτίο του έργου. Βέβαια, και λόγω της επετείου των 200 χρόνων, υπήρξαν μερικές απόπειρες απόδοσης έργων του Δ. Σολωμού, κυρίως του *Ύμνου στην ελευθερία* και των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, αλλά και της *Γυναίκας της Ζάκυθος*, με μορφές που χαρακτηρίστηκαν από αναλόγιο έως και μουσικοθεατρικές συνθέσεις.

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει επιχειρηθεί η απόδοση της *Γυναίκας της Ζάκυθος* με διαφορετικές κάθε φορά αναγνώσεις και με διαφορετικές προσεγγίσεις. Αναφέρουμε εν τάχει τις γνωστότερες, οι οποίες επίσης κυμαίνονται από δραματική ανάγνωση επιλεγμένων αποσπασμάτων έως την πλήρη παράσταση. Άλλοτε ένα πρόσωπο – ηθοποιός αποδίδει το έργο ως δραματικό μονόλογο, άλλοτε δυο πρόσωπα εναλλάσσονται σε ρόλους Διονύσιου ιερομόναχου και Γυναίκας, άλλοτε τρεις γυναίκες αναλαμβάνουν να αποδώσουν το έργο και άλλοτε αναλαμβάνει ένας πολυπρόσωπος θίασος.

Συνοπτικά: Η παλαιότερη είναι η εκδοχή του έργου του Εθνικού Θεάτρου, το 1999, 200 χρόνια από τη γέννηση του ποιητή: στο Εθνικό Θέατρο ανεβαίνει η *Γυναίκα της Ζάκυθος* σε ένα σκηνικό δίπτυχο μαζί με τον *Χάση* του Γουζέλη· αποδίδεται μια πολύπλοκη όσο και μεταμοντέρνα εκδοχή του έργου με πλειάδα ηθοποιών, σε σκηνοθεσία Στ. Τσακίρη. Πρέπει επίσης να αναφερθεί η εξπρεσιονιστική ματιά του Σπύρου Βραχωρίτη στη σκηνική απόδοση της *Γυναίκας της Ζάκυθος*, από τη θεατρική λέσχη Βόλου, για την οποία αποτελεί εδώ και τρεις περίπου δεκαετίες θέμα σκηνικής επεξεργασίας, με πολλές ανά διαστήματα εκδοχές. Αξιοσημείωτη είναι η εκδοχή του Σ. Χατζάκη, το 2007, με πρωταγωνίστρια την Δ. Μπεμπεδέλη· αποδόθηκε ως εξερεύνηση του εφιαλτικού τοπίου του Κακού ως ένα μακάβριο σκηνικό μπαρόκ. Κατόπιν έρχεται η πολυπαιγμένη παράσταση του Δ. Αβδελιώδη, ως δραματικού μονόλογου, με πρωταγωνίστρια την Ό. Λαζαρίδου, από το 2014 μέχρι και σήμερα, και τέλος να αναφέρουμε την πιο πρόσφατη εκδοχή του έργου σε σκηνοθεσία Α. Μπρούσκου το 2021. Μπορώ, επίσης, να αριθμήσω άλλες δέκα τουλάχιστον σκηνικές αποδόσεις της *Γυναίκας της Ζάκυθος*. Οι πιο πολλές από αυτές στηρίζονται σε και προβάλλουν τη δραματική δυναμική του όλου κειμένου. Άλλες εκδοχές εστιάζουν σε μερικότερα θέματα και αποτελούν πιο αποσπασματικές συνθέσεις, και άλλες καταλήγουν ως πειραματικές εκδοχές ή συντομευμένες αποδόσεις με τη μορφή περφόρμανς. Άλλες αντλούν από τη λειτουργική παράδοση και τον εκκλησιαστικό λόγο και άλλες προβάλλουν τα στοιχεία της μαύρης σάτιρας.

Κι αυτό είναι φυσικό, αφού τα μ ε γ ά λ α κείμενα αφήνουν πάντοτε ανοιχτές πολλές εκδοχές ανάγνωσης και σκηνικής ερμηνείας. Πράγματι, οι πλείστες από τις μέχρι τώρα σκηνικές εκφάνσεις του έργου προέβαλαν, ηθελημένα θαρρώ, θριαμβικά το κείμενο, το οποίο λειτουργεί και πείθει όχι μόνον για τη φιλοσοφική, την ιδεολογική και την κοινωνική του αξία, αλλά και για τη μοναδική του υφολογική και μουσική ποιότητα. Το βέβαιον είναι ότι η προβολή από σκηνής του αριστουργηματικού αυτού κειμένου, με διαπιστωμένη τη δραματική του υφή, προσφέρει κειμενική ανανέωση στη σκηνική πράξη· ταυτόχρονα αποτελεί αφορμή για εξερεύνηση των δραματικών δυνατοτήτων του λογοτεχνικού κειμένου, και πάνω από όλα ανανεώνει με τρόπο πιο προσηνή τη σχέση του μεγάλου ποιητή, του μεγαλύτερού μας, κατά τη γνώμη μου, με το κοινό, όχι μόνον το αναγνωστικό αλλά πλέον και το θεατρικό!

Εύχομαι στο τμήμα μας να υπάρχει, να πορεύεται, να πρωτοπορεί
και πάντοτε να ανθεί.
Σας ευχαριστώ

Το '21 του Άρη Μπινιάρη, Ιστορία, ένα ροκ άλμα τίγρης επί σκηνής[1]

Νικόλαος Τσαμπούκος
tsafal@otenet.gr

Abstract

This short essay explores the characteristics of the contemporary play *The '21*, which refers to the revolution that began in 1821, against the Ottoman Empire, in Greece; a war that determined the foundations of the modern Greek state. Through this theatrical performance, I focus on the means that the theatre can use in conversation with History and, at the same time, I examine whether the theatrical mode can be involved in our perception of History. It is claimed, then, that this theatrical performance, with its particularities and modality, constitutes an action capable of producing the effects Benjamin Walter describes in *Theses on the Philosophy of History.*

[1] Αφιερωμένο στους ομότιμους καθηγητές Άννα Ταμπάκη και Νάσο Βαγενά, τους οποίους τύχη αγαθή μου επιφύλασσε να συναντήσω στη διάρκεια της παράδοξης εκπαιδευτικής μου πορείας.

Το συγκεκριμένο κείμενο αποτελεί την ελαφρώς εκτενέστερη εκδοχή της αρχικής ανακοίνωσης με τον επιβεβλημένο χρονικό περιορισμό της, χωρίς όμως την πλήρη εξάντληση της διερεύνησης του θέματος, καθώς κρίνεται αναγκαίο να διατηρηθεί ο χαρακτήρας της αρχικής διατύπωσης. Πεδίο αναφοράς αποτελεί η παράσταση που ανέβηκε στις 3 και 4 Ιουλίου 2015 ως παραγωγή του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου με τίτλο *Το '21*, μέσω της οποίας επιχειρείται η κατάδειξη της δυνατότητας του θεάτρου να συνδιαλέγεται με την Ιστορία και τα αποτελέσματα αυτής της συνέργειας.

Έναν χρόνο μετά το *Θείο τραγί*, ο Άρης Μπινιάρης επανέρχεται στη sui generis φόρμα που έχει χαρακτηρίσει «ροκ συναυλιακή αφήγηση», ώστε με «το νεύρο της ροκ μουσικής, μουσική από τα γεννοφάσκια της αστική και ανατρεπτική... να εκφράσει με μεγάλη συνέπεια τους εξεγερτικούς παλμούς της επανάστασης του 1821».[2] Η παράσταση έγινε δεκτή από κοινό, Τύπο και κριτικούς, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ενθουσιασμό. Τις δυο φεστιβαλικές παραστάσεις στην Πειραιώς 260 ακολούθησαν έξι αρχικά προγραμματισμένες παραστάσεις στο «Gazarte», από τις 17 Οκτωβρίου έως την 1η Νοεμβρίου του 2015, εγκαινιάζοντας μάλιστα τη θεατρική δραστηριότητα του μουσικού χώρου. Προστέθηκαν άλλες έξι έως το τέλος του Νοέμβρη, και τέσσερις επαναλήψεις τον Απρίλιο του επόμενου έτους [3, 10, 17 και 24 Απριλίου 2016]. Τέλος, από τις 31 Οκτωβρίου έως τις 28 Νοεμβρίου του 2016, *Το '21* επιστρέφει «ανανεωμένο» στο Θέατρο «Πορεία», ολοκληρώνοντας τον κύκλο του.[3]

Πρέπει να διευκρινισθεί πως οι όποιες αναφορές στη σκηνική δράση, πέρα από πηγές στον Τύπο και στο διαδίκτυο, αφορούν την αρχική παράσταση στην Πειραιώς, για την οποία υπήρξε ιδία αντίληψη. Επί σκηνής εξελίσσεται ένα hardcore punk ορατόριο[4] με το κλασικό ροκ τρίο˙ ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Άρης Μπινιάρης σε ρόλο περφόρμερ, συνοδεία κιθάρας, συμπράττει με δυο ακόμα συντελεστές, τον Τάκη Βαρελλά στο μπάσο και τον Βασίλη Γιασλακιώτη στα τύμπανα και την κρητική λύρα.

Ο σκηνικός χώρος και η σκευή της Δήμητρας Λιάκουρα είναι αμιγώς συναυλιακά, ένα λιτό περιβάλλον όπου κυριαρχεί μια λευκή τέντα που περικλείει, σαν τη σκηνή των πλανόδιων μουσικών, τους συντελεστές και τα μουσικά όργανα. Στο βάθος, με φωτισμό λέιζερ, προβάλλονται σχέδια του Νίκου Δημητριάδη, ελεύθερες γραμμικές δημιουργίες που συνομιλούν με τις λέξεις και τους ήχους, ενώ με ανάλογο τρόπο οι φωτισμοί του Γιώργου Βιτσαρόπουλου ρυθμίζουν, με τις χρωματικές μεταβολές τους, τις παύσεις και τις εναλλαγές της διήγησης.[5] Όλα συνάδουν με την εικόνα συναυλίας, στη διάρκεια της οποίας η ηλεκτρική ένταση του garage ήχου δημιουργεί στον θεατή μια σκηνική εμπειρία με ισχυρό ενεργειακό πεδίο.

Λιτή και σύμφωνη με τον συναυλιακό τόνο είναι και η υποκριτική έκφραση, με τον περφόρμερ, λουσμένο στο ημίφως, σε ρόλο ροκά ραψωδού, «να εκφέρει λόγο παθιασμένο, αγωνιώδη, πονεμένα σαρκαστικό, με φωνή περιπαικτική, στεντόρεια αλλά και παραδομένη σε μύχιο λυγμό, ζωντανεύοντας καταστάσεις και γεγονότα».[6]

Το ρεπερτόριο του «τραγουδιστή» είναι ένα άσμα διάρκειας σχεδόν μιας ώρας, που ακολουθεί την αρχέγονη επική παράδοση, σε μουσικοθεατρική αφήγηση όπου η ζωντανή μουσική

---

[2] Γιώργος Κιούσης, «Άρης Μπινιάρης: "Το 1821 με ΡΟΚ"», *Press Republica*, 22 Νοεμβρίου 2016, https://www.presspublica.gr/αρης-μπινιάρης-το-1821-με-ροκ/ [7/11/2021].

[3] https://poreiatheatre.com/plays/21/ [7/11/2021].

[4] Όπως το χαρακτηρίζει το ίδιο το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, πρβλ. επίσημη ιστοσελίδα του, http://aefestival.gr/festival_events/aris-mpiniaris-2015/ [7/11/2021].

[5] Δημήτρης Τσατσούλης, «Έργον διαβόλου η Ελευθερία», *ημεροδρόμος*, 6 Ιουλίου 2015, https://www.imerodromos.gr/ergon-diavolou-eleytheria/ [7/11/2021].

[6] Ιωάννα Γκομούζα, «"Το 21": Ροκ ορατόριο για την Ελληνική Επανάσταση», *in2life*, 2 Νοεμβρίου 2015, https://www.in2life.gr/culture/theatre/article/504353/%C2%ABto-21%C2%BB-rok-oratorio-gia-thn-ellhnikh-epanastash.html [7/11/2021].

αλληλοεπιδρά με τον λόγο.[7] Το κείμενο έχει προκύψει από μεγάλη έρευνα που έκανε ο Μπινιάρης, με έναυσμα την ανάγνωση του βιβλίου του Γιάννη Σκαρίμπα *Το 1821 και η αλήθεια*,[8] από όπου «προέκυψε ο προβληματισμός γύρω από το πώς αντιμετωπίζουμε την Ιστορία με όλες τις πιθανές ενστάσεις περί της βιβλιογραφίας».[9] Ο ίδιος ο δημιουργός μας πληροφορεί: «Δουλέψαμε μαζί με τα παιδιά. Εγώ γράφοντας, προωθούσα το υλικό ώστε ο Τάκης να ετοιμάζει τις μελωδίες και ο Βασίλης τους ρυθμούς πάνω στο μπάσο, κυρίως με μουσικές από σάμπα έως ροκ αλλά και πρωτότυπα μοτίβα».[10]

Ο σκηνικός λόγος δεν είναι συμπίλημα αλλά σύνθεση, που προέκυψε από αυθεντικά κείμενα, τα οποία χρονολογούνται από το 1817 έως το 1835. Περιλαμβάνουν αποσπάσματα από τα πρακτικά Εθνοσυνελεύσεων, από μαρτυρίες και απομνημονεύματα αγωνιστών, άρθρα της εφημερίδας του Μεσολογγίου *Ελληνικά Χρονικά*, κείμενα του Πατριαρχείου, καθώς και από την επιστολογραφία της εποχής.[11] Το αποτέλεσμα είναι μια γοητευτική αφήγηση, που ακολουθεί χρονολογική σειρά, χωρίς όμως αναφορά σε ημερομηνίες, γεωγραφικούς προσδιορισμούς και ονόματα. Το εγχείρημα δεν συνιστά επισκόπηση γεγονότων, αλλά έγκειται στην αναβάπτισή τους, στην κατάδειξη της ποιητικότητάς τους και στην αναγωγή τους σε σύμβολα. Πράξεις, δράση, λέξεις υπερβαίνουν τόπο και χρόνο. Εξιστορούνται ιστορίες προσώπων που δεν ορίζονται από γλώσσα, ράτσα, φύλλο ή έθιμα, αλλά καθορίζονται στην πορεία τους από την τυραννική συμβατικότητα προς τον ορίζοντα της αφύπνισης. Ο πόλεμος του ’21 –όπως ο Μπινιάρης κατά δήλωσή του προτιμά να τον αναφέρουμε, αντί του όρου επανάσταση– αποκτά οικουμενικότητα. Αποδεσμευμένος από το εθνικό και το ταξικό, προτάσσει τη συνειδητοποίηση της υποδούλωσης και τη λαχτάρα της απελευθέρωσης.

Η αφήγηση αποζητά να εξερευνήσει σε υπαρξιακό επίπεδο τα γεγονότα· τη δυναμική μετατόπιση από το σημείο υποδούλωσης στη θέση και τη διάθεση του εξεγερμένου, την απόφαση κάτι να αλλάξει, την έξοδο προς την ελευθερία και τη θραύση των δεσμών, την προσπάθεια διατήρησης της ελευθερίας αλλά και την αποτυχία της προσπάθειας αυτής, καθώς επίσης και τη θλίψη και τον θυμό που γεννά αυτή η αποτυχία.[12] Η ανάγνωση τέτοιου χαρακτήρα συντελεί σε λόγο αντικομφορμιστικό και απελευθερωτικό, επιτρέποντας στον θεατή δικούς του συνειρμούς, επικεντρωνόμενη ωστόσο στον προσωπικό αγώνα κάθε ανθρώπου, αγώνα που μπορεί να είναι και για τα μικρά και τα απλά, για την καθημερινότητά του.[13]

Το θεατρικό πρόσωπο μετατρέπεται σε χρονικογράφο που αφηγείται, χωρίς να κάνει διάκριση ανάμεσα σε μικρά και μεγάλα γεγονότα, καθώς η ανθρωπότητα πρέπει να επαναπροσδιορίσει ολοκληρωτικά το παρελθόν, ακυρώνοντας κάθε διάκριση. Έτσι η σκηνική αναμνημόνευση πραγματώνει μια αποκατάσταση, ικανή να διασώσει από τη λήθη και ακόμα περισσότερο να αναγνωρίσει και να τιμήσει την ολοκληρωτική ιστορία.[14] Η μεγάλη αφήγηση εκχωρεί τη θέση της στην προσω-

---

[7] M. Hulot, «Ο Άρης Μπινιάρης θα φτιάξει ένα ροκ ορατόριο με θέμα το 1821», *Lifo*, 27 Μαΐου 2015, https://www.lifo.gr/culture/theatro/o-aris-mpiniaris-tha-ftiaxei-ena-rok-oratorio-me-thema-1821 [7/11/2021].

[8] Τυπώθηκε από τις εκδόσεις Κείμενα του Κερκυραίου Φίλιππου Βλάχου και κυκλοφόρησε το 1971, με αφορμή τα 150 χρόνια από την Επανάσταση.

[9] Έφη Μαρίνου, «Ροκ ορατόριο για το 1821», *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 21 Οκτωβρίου 2015, https://www.efsyn.gr/tehnes/theatro/45282_rok-oratorio-gia-1821 [7/11/2021].

[10] Μαρίνου, *ό.π.*

[11] Κιάρα Σουγκανίδου, «Το περίφημο ροκ πανκ-δαιμόνιο του Άρη Μπινιάρη, για 4 παραστάσεις στο Gazarte», *iefimerida*, 31 Μαρτίου 2016, https://www.iefimerida.gr/news/259541/21-perifimo-rok-pank-daimonio-toy-arimpiniari-gia-4-parastaseis-sto-gazarte-eikones [7/11/2021].

[12] «Μεταξύ δουλείας και δουλείας δεν υπάρχει καμμιά διαφορά. Με το να κάμεις μιαν επανάσταση κι αποτινάξεις το ζυγό, δεν έκαμες τίποτα. Το ’21 αυτό έκαμε. Το να μην ξαναεμπέσεις σε ζυγό –αυτό είναι επανάσταση», βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Το 1821 και η αλήθεια*, Κάκτος, Αθήνα 1988, σ. 15.

[13] Hulot, *Ο Άρης Μπινιάρης*.

[14] Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση «για τη φιλοσοφία της Ιστορίας»* (μετ. Ρεβέκα Πεσσάχ), Πλέθρον, Αθήνα 2004, σ. 68-69.

πική αφήγηση του ανώνυμου και το συλλογικό εξατομικεύεται. Προτάσσεται η ανάγκη απαλλαγής από την υποβαθμισμένη συνείδηση, που ωθεί σε φυσική ή πνευματική αδράνεια, μέσω υποσχέσεων ψευδεπίγραφης ευημερίας.[15]

Η συμβολή της μουσικής επιτρέπει την πρόσληψη της Ιστορίας και των νοημάτων της με τρόπο ταυτόχρονα διανοητικό και βιωματικό. Η μουσική αφήγηση των γεγονότων, ως θεατρικό κλειδί, προσδίδει την αναγκαία οικειότητα. Επενδύοντας με μουσική τις λέξεις, τις απελευθερώνει από κοινωνικές και ιδεολογικές απηχήσεις και συνηχήσεις, αναδεικνύοντας την ουσία τους.[16]

Ο Μπινιάρης υπηρετεί ένα θέατρο λόγου, ένα αμιγές θέατρο, το οποίο δεν το αναγνωρίζει ως πειραματικό, και επιθυμεί ένα εύληπτο για το κοινό σκηνικό αποτέλεσμα, όχι όμως με εγκεφαλικό τρόπο. Με την ιδιαίτερη σκηνοθετική του προσέγγιση, αποζητά να προκαλέσει συγκίνηση, να αγγίξει τις αισθήσεις του θεατή. Προσδοκά τη συναίσθηση του εσωτερικού παλμού των νοημάτων, επιτυγχάνοντας διττή λειτουργία, την κατανόηση και την ενσυναίσθηση· μια ενσυναίσθηση διαφορετική από εκείνη του ιστοριογράφου, αποδεσμευμένη από τη συναισθηματική ταύτιση με την ψυχική κατάσταση του νικητή.

Σύμφωνα με δήλωσή του, προσπαθεί να δρα σκηνικά ως ενδιάμεσος μιας κατάστασης και να εκφράζει το συλλογικό ασυνείδητο μιας απροσδιόριστης τελετουργίας, που βρίσκεται ανάμεσά μας και μας υπερβαίνει, ενώ συνάμα είναι ικανή να μας εκκινήσει. Δεν εστιάζει στο επίκαιρο που αφορά την κοινωνία, αλλά στην άμεση σχέση που έχει με την πραγματικότητα του παρόντος χρόνου. Εκκινεί από μια διαδικασία εγρήγορσης, αγωνιώντας για το πέρασμα στη λήθη των πραγμάτων.[17] Εξάλλου η παράσταση λειτουργεί ως διαδικασία αναμνημόνευσης στο επέκεινα, απομακρυσμένη από το χρονικό και τοπικό επί τάδε· όπως δεν εμπίπτει στην εθνική ανάγνωση, δεν αφορά και τον επίκαιρο χρόνο, την επίφαση της στιγμιαίας επισημότητας, τον χαρακτήρα της επετειακής επανάληψης, την εορταστική ιδεολογική ανταμοιβή με βαρύτιμες τιμητικές αποτιμήσεις και τις πανηγυρικές εκ-δηλώσεις.

Είναι χρήσιμο να επισημανθεί πως *Το ’21* μπορεί να έχει αντι-αριστοτελική «σύσταση» αλλά στην ουσία του είναι αριστοτελικό, διαθέτοντας το «επιπλέον», υπερβαίνοντας δηλαδή το απλό άθροισμα των μερών του, «περαίνοντας» σε σημασία, με την αρμονική τους διαπλοκή,[18] πραγματώνοντας τον προορισμό της εντελέχειας[19] του ποιητή.[20]

Οι προθέσεις της παράστασης αντιτίθενται στην εργαλειοποίηση και στη συμφεροντολογική αντιμετώπιση της Ιστορίας. Το σκηνικό αποτέλεσμα ανθίσταται στη μονοπωλιακή ιστορική ανάγνωση που κληροδοτεί η εκπαίδευση και η επίσημη πολιτεία, καταλογίζοντάς τους τη δεινή προσπάθεια αποτροπής κάθε ουσιαστικού συσχετισμού μας με τους αγωνιστές του ’21. Αντιδρά λοιπόν στην Ιστορία που παραμορφώνει πρόσωπα και γεγονότα, που προτάσσει τη δόξα στα πεδία των μαχών, εξωραΐζει εμφύλιους, παρακάμπτει βαρβαρότητες και μυθοποιεί τους αγωνιστές με εκείνη την όψιμη ηρωολατρεία που τους αγιοποιεί σε σχολικά πορτρέτα, μετατρέποντάς τους σε ήρωες παραμυθιού, με περιποιημένα μουστάκια και φρεσκοσιδερωμένες στολές. Απαντά στην ιστορική ανάγνωση που αδυνατεί να αποτιμήσει τη στάση του Πατριαρχείου, το φαναριώτικο στοιχείο, τις εκφάνσεις του φιλελληνισμού, τους πολιτικούς που έρχονται σε σύγκρουση με τους στρατιωτικούς.[21]

---

[15] Τσατσούλης, *Έργον διαβόλου*.

[16] Hulot, *Ο Άρης Μπινιάρης*.

[17] Άρης Μπινιάρης, «Backstage: Άρης Μπινιάρης», *the Greek play Project*, 23 Οκτωβρίου 2017, http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/interviewview/1313 [7/11/2021].

[18] Λέανδρος Πολενάκης, «“Το ‘21” του Άρη Μπινιάρη στο Φεστιβάλ Αθηνών / Η νεοελληνική Ιστορία και εμείς», εφημ. *Η Αυγή*, 23 Αυγούστου 2015, https://www.avgi.gr/tehnes/152828_i-neoelliniki-istoria-kai-emeis [7/11/2021].

[19] Εντελέχεια: όρος της αριστοτελικής φιλοσοφίας που δηλώνει τη μετάβαση της ύλης από την αδρανή στην ενεργό κατάσταση με την πρόσληψη μορφής (είδους), αλλά και την αιτία αυτής της μετάβασης.

[20] Πρβλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1449b-1450b.

[21] Πολενάκης, *«Το ‘21” του Άρη Μπινιάρη»*.

Η διαχείριση της Ιστορίας επί σκηνής δημιουργεί «στιγμή έκλαμψης», που καθιστά ορατή μια φευγαλέα και εύθραυστη εικόνα του παρελθόντος. Εδώ η Ιστορία δεν αποτελεί εξελικτικό όραμα προόδου και συσσώρευση εμπειρικής σοφίας, σε πορεία επαύξησης ορθολογισμού και ελευθερίας. Αποτελεί ανοιχτή διαλεκτική διαδικασία που παρατηρεί «από κάτω», με το παρόν να διαυγάζει το παρελθόν και το διαυγασμένο παρελθόν να συνιστά δύναμη του παρόντος· διαδικασία που μεταμορφώνει το παρελθόν, το οποίο αποκτά καινούρια μορφή, ικανή να το διασώζει από τη λήθη, ενώ συνάμα διαμορφώνει και το παρόν, ως πιθανή εκπλήρωση προγενέστερης υπόσχεσης, που οφείλουμε να ανακαλύψουμε στις γραμμές της επικαιρότητας.[22]

Πρόκειται για θεατρική πράξη που καταδικάζει την Ιστορία που λειτουργεί με μηχανιστικό τρόπο, όπως εκείνον που περιγράφει ο Benjamin στην πρώτη θέση για τη φιλοσοφία της Ιστορίας, δηλαδή σαν είδος μηχανής που οδηγεί αυτομάτως στον θρίαμβο, όμοια με τη μαριονέτα του αυτόματου σκακιστή που κινείται υπό τον έλεγχο του δεξιοτέχνη καμπούρη νάνου,[23] στοχεύοντας σε εξασφαλισμένη νίκη, η οποία επιβάλλει την Ιστορία και το όραμα της καθεστηκυίας τάξης. Λειτουργεί η παράσταση ωσάν τη θεολογία, που θα εξασφαλίσει την αναγκαία αναμνημόνευση (*Eingedenken*) και μεσσιανική λύτρωση (*Erlösung*).[24] Μεταχειρίζεται την ιστοριογραφία ως ακροαματική διαδικασία, ικανή να καταστήσει μη περίκλειστη τη φαινομενικά οριστική οδύνη των θυμάτων του παρελθόντος. Η αναμνημόνευση και ο στοχασμός στη συνείδηση του παρελθόντος θα οδηγήσουν σε αποκατάσταση της οδύνης και σε χειραφέτηση των ηττημένων, κληροδοτώντας στην παρούσα γενιά την απαίτηση των θυμάτων της ιστορίας, ώστε μέσω της καλής χρήσης αυτής της απαίτησης να υπάρξει στο παρόν η δυνατότητα αυτολύτρωσης. Η αναμνημόνευση στην παράσταση, προσανατολισμένη στο παρελθόν, συνιστά επαναστατική δράση που αποδίδει λυτρωτική επενέργεια στο παρόν, ανανεώνοντας την κριτική ενέργεια του βλέμματος, βλέμμα που η επίσημη Ιστορία προσπαθεί να κοιμίσει.[25]

Η παράσταση καταλύει την απόσταση ασφαλείας που έχει δημιουργηθεί για να καταστήσει ακίνδυνο το 1821. Υπενθυμίζει και κοινωνεί στον θεατή την ανθρώπινη υπόσταση εκείνων των πολεμιστών, ώστε να καταδειχθεί εν τέλει τι πραγματικά έκαναν οι άνθρωποι μιας όχι και τόσο μακρινής εποχής, για να μη ζήσουν υποδουλωμένοι. Με συναισθήματα περηφάνιας, θαυμασμού και δέους απέναντι στη στάση των πολεμιστών του ’21, χωρίς να επιτρέπει τη λήθη ή την κατά το δοκούν παραποίηση, αποδίδει τις πραγματικές εικόνες, όπως αυτές σώθηκαν σε μαρτυρίες κι απομνημονεύματα. Θεωρεί όμως όμοια απαραίτητες τόσο την ουσιαστική και γόνιμη αναδρομή στην Ιστορία και την ανάδειξη διαχρονικών λαθών και παθών, όσο και την ανακάλυψη και την αποκάλυψη της δυσκολίας αναγνώρισης του καλού μας εαυτού και την έκφραση της ευγνωμοσύνη μας στην πατρίδα, ώστε να έρθουμε εν τέλει αντιμέτωποι με τις πραγματικές αγκυλώσεις που ηγεμονεύουν τις ιδέες, τον ψυχισμό και τη συμπεριφορά μας. Η παράσταση άλλωστε αποτύπωσε ξεκάθαρα «το μεγάλο θαυμασμό γι’ αυτό που κατάφεραν εκείνοι οι άνθρωποι, αποφεύγοντας συνειδητά την ουδετερότητα στην αφήγηση».[26]

---

[22] Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, σ. 76-77, 81-82.

[23] Ο Ούγγρος Wolfgang von Kempelen γίνεται διάσημος με την κατασκευή, το 1769, ενός αυτοματισμού που παίζει σκάκι, ο οποίος όμως, πολλά χρόνια αργότερα, αποδεικνύεται απάτη. Ένας παίκτης κρυμμένος μέσα στο κουτί κάτω από τη σκακιέρα κινεί, μέσω ενός συστήματος με γρανάζια, μία κούκλα ντυμένη με τούρκικη ενδυμασία. Ο μηχανισμός, μετά από ένδοξες περιπέτειες και τον θάνατο του Kempelen αγοράζεται από τον Johann Nepomuk Maelzel, ο οποίος τον περιφέρει στην Ευρώπη και την Αμερική, και μένει στην ιστορία ως «Ο Σκακιστής του Maelzel». Κατά την περιοδεία στην Αμερική, ο Edgar Allan Poe εξέδωσε μια μελέτη με τίτλο «Von Kempelen and His Discovery» για τη λειτουργία του. Ο Poe έφτασε πολύ κοντά στη λύση του μυστηρίου της λειτουργίας του, παρατηρώντας ότι ένας δεινός σκακιστής της εποχής εκείνης βρισκόταν στην αίθουσα της επίδειξης πριν και μετά, αλλά όχι κατά τη διάρκειά της.

[24] Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, σ. 50-52.

[25] Löwy, *ό.π.*, σ. 64-67.

[26] Κιούσης, *Άρης Μπινιάρης*.

Ο Μπινιάρης ανάγει τη θεατρική πράξη σε αμιγώς πολιτική παρέμβαση που έχει προσλάβει σαφή αισθητική αξία και σε εργαλείο διακίνησης ιστορικού περιεχομένου.[27] Όπως ο ίδιος υποστηρίζει, «η γνώση της Ιστορίας... είναι ένας σημαντικός δρόμος για να βαδίσεις στο μέλλον, αποφεύγοντας λάθη του παρελθόντος, ανασύροντας ωστόσο αρετές των προγόνων σου, με τις οποίες αξίζει να ταυτιστείς. Με τον ίδιο τρόπο που κάποιος τολμάει να κοιτάξει και να αναλύσει, σε ψυχικό επίπεδο, τα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητά του, με τον ίδιο τρόπο χρειάζεται να δούμε την πορεία του τόπου, της χώρας μας. Γιατί έτσι μπορούμε να ανοίξουμε ουσιαστικές διαύλους επικοινωνίας με την ανθρωπότητα στο σύνολό της. Γιατί έτσι μπορούμε να συστηνόμαστε και να δημιουργούμε σχέσεις ως πράξεις επιλογής και όχι για να ετεροπροσδιοριστούμε».[28]

Το παρελθόν λέει πράγματα που ενδιαφέρουν το μέλλον. Το θέατρο μπορεί να συνδράμει σε αυτόν τον στόχο. «Ίσως ο κόσμος ψάχνει να εκδραματίσει, μέσα από αυτό που βλέπει, κάποιες δικές του αγωνίες ή αναζητά μια κάλυψη της μοναξιάς του... με συγκινεί αυτή η πρόκληση συναισθημάτων που μπορεί να δημιουργήσει μέσα σου ένα έργο τέχνης. Το θεωρώ θεραπευτικό όλο αυτό. Η τέχνη απευθύνεται σε όλες σου τις αισθήσεις. Είναι σημαντικό οι νεότερες γενιές να διεκδικήσουν αυτό που τους αξίζει».[29] Σε έναν κόσμο που κυριαρχείται από παράλογη σκέψη, αυτός που αντιτίθεται σε αποδεκτές ιδέες και αγωνίζεται ενάντια στη συμβατική σοφία μπορεί να βρει στο θέατρο ένα αυθεντικό και προσωπικό μονοπάτι απελευθέρωσης.[30]

Άλλωστε η απειλή της σύγχρονης ήττας διεγείρει την ευαισθησία αναφορικά με τις προηγούμενες ήττες, ενθαρρύνοντας την κριτική οπτική στην Ιστορία. Ο καλλιτέχνης, όμοια με τον ιστορικό, αν αναγνωρίζει την ευθύνη του πνευματικού ανθρώπου, οφείλει να διαθέτει ετοιμότητα πνεύματος και να αδράξει τη φευγαλέα και αβέβαιη ευκαιρία σωτηρίας, αποκαλύπτοντας τις ουτοπικές ή ανατρεπτικές στιγμές που βρίσκονται κρυμμένες στην πολιτισμική κληρονομιά. Σε αυτόν τον ρόλο, δεν αντιδιαστέλλει την κουλτούρα και τη βαρβαρότητα ως αλληλοαποκλειόμενες, ούτε ως καταστάσεις που διαδέχονται χρονικά η μία την άλλη. Αντίθετα, τις εκλαμβάνει και τις αποδίδει διαλεκτικά, ως αντιφατική ταυτότητα, δημοσιοποιώντας πως η όποια πρόοδος, επιστημονική ή τεχνολογική, δεν είναι ασυμβίβαστη με την πολιτική ή κοινωνική βαρβαρότητα.[31]

Επιστρέφοντας σε ένα ήδη αναφερθέν στοιχείο της συγκεκριμένης παράστασης, το οποίο αποτέλεσε πρόσθετο παράγοντα επιλογής της ως κατάλληλη υπόθεση εργασίας για τη συνδιαλλαγή Ιστορίας και Θεάτρου, πρέπει να υπογραμμισθεί πως το εγχείρημα του Μπινιάρη είναι απαλλαγμένο από κάθε επετειακή επίφαση, από κάθε κίνδυνο εγκιβωτισμού του σε πολιτισμικές επετείους που υπερασπίζονται την ενσυναίσθηση των νικητών και εορτάζουν εδραιώνοντας την κυριαρχία τους. Στον ημερολογιακό χρόνο, τον φορτωμένο μνήμη και επικαιρότητα, στην κενή χρονικότητα των ρολογιών της μεταβιομηχανικής εποχής, απαντά με ένα μεσσιανικό χρόνο, το ποιοτικό χρονικό άπειρο.[32]

Κρατά λοιπόν απόσταση από τη μόδα που «οσφραίνεται το επίκαιρο, όπου και αν κινείται αυτό στη λόχμη του κάποτε», απόσταση από τη μόδα που είναι «το άλμα της τίγρης στο παρελθόν»

---

[27] «Με συγκινεί η Ιστορία –διαβάζω όσο περισσότερο μπορώ. Διαβάζω γύρω από τις παραστάσεις μου. Με συγκινεί και το υπαρξιακό κομμάτι μέσα στην ιστορία. Πιστεύω ότι η Ιστορία υπάρχει εάν εσύ θες να αναπτύξεις μια σχέση μαζί της. Η εξιδανίκευση και η αγιοποίηση των ηρώων σε απομακρύνει από το να αποκτήσεις σχέση μαζί τους, οπότε δεν σου αφήνει καμία προοπτική να κάνεις εσύ κάτι όπως έκαναν εκείνοι...», βλ. συνέντευξη του σκηνοθέτη στο: Μυρτώ Λοβέρδου, «Άρης Μπινιάρης: Ο σκηνοθέτης που ξεκίνησε ως ζογκλέρ αφηγείται την απίθανη πορεία του», *bovary.gr*, 31 Οκτωβρίου 2018, https://www.bovary.gr/oramatistes/15697/aris-mpiniaris-o-skinothetis-poy-xekinise-os-zogkler-afigeitai-tin-apithani-poreia [7/11/2021].

[28] Στέλλα Χαραμή, «Άρη Μπινιάρη, γιατί διαβάζεις ξανά την Ιστορία;», *monopoli.gr*, 18 Φεβρουαρίου 2019, https://www.monopoli.gr/2019/02/18/people/308094/ari-mpiniari-giati-diavazeis-ksana-tin-istoria/ [7/11/2021].

[29] Μαρία Παναγιώτου, «Άρης Μπινιάρης: Μεταστοιχειώνω το θυμό σε δράση», *philenews*, 11/7/2017, https://www.philenews.com/politismos/article/63960/aris-biniaris-metastichiono-ton-thimo-se-drasi/ [7/11/2021].

[30] Παναγιώτου, *ό.π.*

[31] Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, σ. 83-84, 95, 101.

[32] Löwy, *ό.π.*, σ. 161-163.

και που «γίνεται σε μια αρένα όπου δεσπόζει η κυρίαρχη τάξη».[33] Απομακρύνεται από την εμπορευματοποίηση που μας υποβάλλει στο «πάντα-το-ίδιο», στην αδιάρρηκτη επανάληψη που είναι μεταμφιεσμένη σε νεωτερικότητα και μόδα.[34] Το άλμα της δικής του τίγρης πραγματώθηκε «κάτω από τον ελεύθερο ουρανό της ιστορίας», είναι διαλεκτικό, όπως οφείλει να είναι και ο τρόπος της επανάστασης, και αντιτάσσει στον τυπικό «χρόνο» της Ιστορίας τον «καιρό» που είναι ιστορικά «πληρούμενος» χρόνος, τον «καιρό» που σε κάθε στιγμή υποκρύπτεται μια μοναδική πιθανότητα, μια παράδοξη συναστρία σχετικού και απόλυτου.[35]

Η εικόνα του παρελθόντος που παρουσιάζει είναι ικανή να λειτουργήσει σαν τη σπίθα που προκύπτει από βραχυκύκλωμα, το οποίο έχει διαλύσει σε θραύσματα την ιστορική συνέχεια.[36] Η κριτική συναστρία που ακινητοποιεί το παρόν είναι γεννημένη ανάμεσα σε ένα απόσπασμα του παρελθόντος και σε ένα ίδιο παρόν. Ο ίδιος το έχει συνειδητοποιήσει. «Οι αναγωγές πάντα υπάρχουν. Έγινε ένας αιφνίδιος συντονισμός με την παράσταση. *Το '21* παίχτηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών φέτος το καλοκαίρι, τις δύο μέρες που προηγήθηκαν του δημοψηφίσματος. Άρα υπήρχε μια άλλη πρόσληψη του περιεχομένου τόσο από εμάς όσο και από το κοινό. Αλλά το κείμενο εκ κατασκευής απευθύνεται και συνδέεται με οποιαδήποτε εποχή. Αν βαδίζεις αληθινά σε κάτι, οι συνδέσεις με τη σημερινή πραγματικότητα προκύπτουν μοιραία, είναι αναπόφευκτες. Όταν μιλάς για πράγματα διαχρονικά, συντονίζεσαι καλλιτεχνικά στο πηγαίο, στο αυθόρμητο. Χωρίς επισημάνσεις ή προσδοκίες». [37]

Είναι καταφανές, σε κάθε θεατή που έχει παρακολουθήσει έστω και μια παράσταση από όσες έχει σκηνοθετήσει ο Μπινιάρης, πως η μουσική αποτελεί συστατικό κώδικα της θεατρικής του έκφρασης. Ανεξαρτήτως ειδολογικών κατηγοριοποιήσεων και κλιμάκων μεγέθους, κάθε παράστασή του στοχεύει στην αισθητική προοπτική μιας εμπειρίας, ερευνώντας δυνατότητες, εφευρίσκοντας τροπικότητες και δημιουργώντας την ευκταία κάθε φορά ειδική ατμοσφαιρική σκηνική ποιότητα. Το σκηνικό αποτέλεσμα αποτελεί θεατρικό αλλά και μουσικό γεγονός. Η δράση, θεατρική και μουσική, μεταφέρει τον θεατή σε δραματουργικό χώρο ικανό να αναδείξει ζητήματα προσωπικής ελευθερίας, κοινωνικού δογματισμού και ιστορικής μνήμης. Συστήνει μια οργανική διακίνηση ρυθμού και μουσικότητας, η οποία καθιστά δυναμικά αντιληπτή την εσωτερική νοηματική δόνηση.

Η «ροκ συναυλιακή αφήγηση» αποτελεί μια από τις φόρμες που εξερευνά και στην οποία επανειλημμένως επανέρχεται ο Μπινιάρης, διερευνώντας κάθε φορά ιαματικές αγωγές συνύπαρξης σύγχρονων μουσικών τάσεων και οπτικών τεχνολογιών, τις οποίες διαχειρίζεται ως θεατρικές θεραπαινίδες. Το εγχείρημα ξεκίνησε με το *Θείο Τραγί*, τη μουσική μεταγραφή λογοτεχνικού κειμένου, μια απρόσμενη πανκ μουσική παράσταση με κιθάρες και ντραμς και τον «κοσμογυριστή, στρατοκόπο και αλήτη» ήρωα να απαγγέλλει χορικά σε καθαρεύουσα. Ακολούθησε *Το '21*, όπου ο Μπινιάρης ιχνηλατεί πλέον την Ιστορία για να συνεχίσει με το *Ύψωμα 731*, ενώ φέτος επέστρεψε στο *Θείο Τραγί*. Κάθε παράσταση προσθέτει νέα στοιχεία στην υβριδική τροπικότητα, δοκιμάζει εξελικτικούς πειραματισμούς και επαναδιαπραγματεύεται την επικοινωνία με το κοινό σε καινούριες συνθήκες. Αποτελεί προσωπική σκηνική φόρμα που αναπτύσσεται εξελισσόμενη, όχι εξαιτίας νέων στοιχείων και δραματουργικών επινοήσεων που την καθορίζουν σε εξωτερικό επίπεδο,[38] αλλά πρωτίστως γιατί συνιστά δυναμική σχέση εξέλιξης με τον θεατή, μια λειτουργική μετακένωση που επιτρέπει την κατανόηση, συνοδεύοντάς μας στη μεταβολή, στη μετατόπιση και στη μετακίνηση, τόσο στον χρόνο του δημιουργού καλλιτέχνη όσο και της κοινωνίας που τον περιβάλλει.

---

[33] Walter Benjamin, *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, Λέσχη κατασκόπων του 21ου αιώνα, Αθήνα 2014, σ. 21.

[34] Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, σ. 116.

[35] Löwy, *ό.π.*, σ. 155.

[36] «Αν ο μόνος σκοπός που αξίζει τον κόπο κανείς να γεννηθεί, είναι η λεφτεριά, και μόλις γεννηθεί του την υποθηκεύσουν τα συμφέροντα, τι άλλο του απομένει αν όχι η επανάσταση;» βλ. Σκαρίμπας, *Το 1821*, σ. 15.

[37] Μαρίνου, *Ροκ ορατόριο*.

[38] Όπως δεύτερος ηθοποιός, μακιγιάζ, νέοι ήχοι, βίντεο, καλλιτεχνικές επεμβάσεις, εμβόλιμα τραγούδια κ.λπ.

Φιλέλληνες και Επανάσταση: θεατρικές και κινηματογραφικές προσεγγίσεις

Κλειώ Φανουράκη
kfanouraki@theatre.uoa.gr

Abstract

This article presents an interdisciplinary and intercultural study of excerpts from the History of the Greek Revolution focusing on the Philhellenes through theatrical and cinematic practices. The main source of creation was the book *The Battalion of the Philhellenes. Its foundation, campaign and destruction. Elster Daniel-Johann*. In his diary Elster tells the story of the Battalion of the Philhellenes from its foundation in Corinth in May 1822, its movements and participation in the campaign in Western Greece, in the catastrophic battle of Peta and his return to Missolonghi. He describes in detail the life of those days, the hardships and the heroism of the Philhellene volunteers. The dramatized approach of excerpts from the action of the Philhellenes during the Revolution aims at the experiential teaching and learning of History and the positive implications of the connection between History and Theatre in terms of artistic creation and teaching practice.

Εισαγωγή

Θα ξεκινήσω με θερμές ευχαριστίες προς τους τιμώμενους, πολυαγαπημένους μας καθηγητές. Για την προσφορά τους στην έρευνα, στις τέχνες, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Την παρούσα ανακοίνωση θα ήθελα να την αφιερώσω στην ομότιμη καθηγήτρια κ. Ταμπάκη και στον ομότιμο καθηγητή κ. Βαγενά, για την πάντα πρωτοπόρα και σύγχρονη ματιά τους, για την εμβύθιση που μας προκαλούσαν με αφορμή τις διαλέξεις και τα μαθήματά τους. Σήμερα, θα κρατήσω δύο στοιχεία και από τους δύο τιμώμενους για να συνθέσω την προσέγγισή μας για τους *Φιλέλληνες και το 1821:* την αγάπη για τη Λογοτεχνία, ως θεωρία και πράξη, την αγάπη για το Δράμα και το Θέατρο. Και τη θέασή τους μέσα από την Ιστορία, τις διασκευές, τις μεταγραφές αλλά και τις εφαρμογές.

Με αυτά τα μαγικά «κλειδιά», πώς μπορεί άραγε να ιδωθεί το 1821 πιο ελκυστικό ή, αν όχι πιο ελκυστικό, πώς μπορεί να ενεργοποιηθεί το ενδιαφέρον των φοιτητών/-τριών και των νέων για την Επανάσταση μέσα από τον διάλογο Ιστορίας και Θεατρικής Πράξης; Μέρος της απάντησης μάς προέτρεψε να διερευνήσουμε η Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, κ. Άννυ Καρακατσούλη, με την πρόσκλησή της να λάβουμε μέρος σε ένα από κοινού μάθημα επιλογής με τίτλο *Θέατρο και Ιστορία: Σκηνικές δράσεις για το 1821*, το οποίο αναπτύχθηκε σε δύο μαθήματα, μέρος α΄ και μέρος β΄. Με σημείο εκκίνησης τη δημιουργική περιήγηση των φοιτητών/-τριών από την κ. Καρακατσούλη στα μονοπάτια, στις παρυφές αλλά και στις εξακτινώσεις και τις ρίζες της Επανάστασης, οι συμμετέχοντες, μετά την παρακολούθηση των διαλέξεων της καθηγήτριας και τις συζητήσεις που ακολούθησαν, χωρίστηκαν σε τρεις ομάδες με διδάσκοντες τους ομιλητές της παρούσας συνεδρίας (Καρακατσούλη Α., Φανουράκη Κ., Αντωνίου Μ., Παπαδόπουλος Λ.).

Με τη δική μου ομάδα φοιτητών/-τριών, αναλάβαμε την ενότητα «Φιλέλληνες», ενώ η οδηγός της συγκεκριμένης «Επανάστασης», κ. Καρακατσούλη, είχε ήδη φροντίσει να δοθούν στους φοιτητές και στις φοιτήτριες, όπως επίσης και στους διδάσκοντες/-ουσες, τα κατάλληλα κείμενα και οι πηγές που θα μας οδηγούσαν σε δραματοποιημένες εκδοχές της Ιστορίας. Επρόκειτο εξαρχής για μια διεπιστημονική και διακαλλιτεχνική προσέγγιση της Ιστορίας, σε συνάντηση με το Θέατρο, τη Λογοτεχνία, τον Κινηματογράφο.

Μεθοδολογία. Δραματοποιημένη Επεξεργασία Ιστορικών Πηγών

Βασικά κείμενα που χρησιμοποίησε η συγκεκριμένη ομάδα, την οποία είχα τη χαρά να επιβλέπω είναι: *Το Τάγμα των Φιλελλήνων. Η Ίδρυση, η εκστρατεία και η καταστροφή του Elster Daniel-Johann*.[1] Στο ημερολόγιό του ο Elster διηγείται την ιστορία του Τάγματος των Φιλελλήνων, από τη συγκρότησή του στην Κόρινθο τον Μάιο του 1822, τις μετακινήσεις και τη συμμετοχή στην εκστρατεία της Δυτικής Ελλάδας, τη μάχη στο Κομπότι, την καταστροφή στο Πέτα και την επιστροφή του ιδίου στο Μεσολόγγι. Περιγράφει με λεπτομέρειες τη ζωή των ημερών εκείνων, τις ταλαιπωρίες και τον ηρωισμό των εθελοντών Φιλελλήνων. Συμπληρωματική πηγή αποτέλεσαν τα απομνημονεύματα του Maxime Raybaud,[2] ενώ παράλληλα μελετήθηκαν και αποσπάσματα από άλλες πηγές. Σύμφωνα με τη θεατρολόγο Έλλη Γαβριήλ, η οποία συμμετείχε στην παρούσα ερευνητική ομάδα και στην αποδελτίωση των απομνημονευμάτων, σημειώνεται το εξής: «Στα απομνημονεύματα του Maxime Raybaud αποτυπώνεται η ορμή και το υψηλό φρόνημα με το οποίο οι Φιλέλληνες προσέτρεξαν να συνεισφέρουν στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας, ο θαυμασμός γι' αυτόν τον Αγώνα, αλλά και η απογοήτευση ή και ο αποτροπιασμός που βίωσαν όταν ήρθαν αντιμέτωποι με τις σκληρές όψεις του πολέμου».

---

[1] Elster, Johann Daniel, *Το Τάγμα των Φιλελλήνων. Η ίδρυση, η εκστρατεία και η καταστροφή του. Από το ημερολόγιο του Johann Daniel Elster, τέως ιατρού–συνταγματάρχη του τάγματος* (μετ. Χρίστος Οικονόμου), Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος, Αθήνα 2010.

[2] Raybaud Maxime, *Mémoires sur la Grèce pour servir à l'histoire de la guerre de l'indépendance, avec une introduction historique par Alph. Rabbe*, τόμ. I, Tournachon-Molin Libraire, Παρίσι 1824, https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/e/a/6/metadata-71-0000052.tkl [22/12/2020].

Στη συνέχεια ακολούθησε ο διαμοιρασμός των κειμένων και η αποδελτίωση των εγγράφων, αποσπασμάτων από βιβλία, ημερολογίων με βάση κοινά χαρακτηριστικά και μια κοινή «timeline»-χρονογραμμή που είχε συνσχεδιαστεί με τη φοιτητική ομάδα και η οποία αποδόθηκε μέσω της χρήσης της ψηφιακής πλατφόρμας Padlet. Η δραματοποιημένη αξιοποίηση του συγκεκριμένου ψηφιακού εργαλείου για τη δημιουργική επαφή των φοιτητών/-τριών με την ιστορία των Φιλελλήνων και τη μεταγραφή νέων κειμένων «...ενίσχυσε τη βιωματική προσέγγιση της Ιστορίας και την παράλληλη οικείωση της ομάδας με διαφορετικές μορφές σκηνικής έκφρασης με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών, με εξίσου ενδιαφέροντα μαθησιακά αποτελέσματα στα πεδία της Ιστορίας, του Θεάτρου και του Κινηματογράφου, καθώς η εξ αποστάσεως επεξεργασία των σκηνικών αποδόσεων οδήγησε, λόγω της πανδημίας, σε ψηφιακά δρώμενα, δημιουργικά βίντεο και πειραματικές μορφές μικρού μήκους ταινίας για τους Φιλέλληνες και για τα 200 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση».[3] Σε όλη τη διάρκεια της δράσης, θεατροπαιδαγωγικές προσεγγίσεις δραματοποίησης και «εμψύχωσης» των ιστορικών ντοκουμέντων έλαβαν χώρα, εστιάζοντας σε ομαδικές ή ατομικές δραστηριότητες, με επίκεντρο τους χαρακτήρες, τα γεγονότα, τα κίνητρα και εμπεδώνοντας στην πράξη τη δυναμική της δραματοποίησης στη διδασκαλία της Ιστορίας.[4]

Βασικοί σταθμοί στην ψηφιακή-εικονική χρονογραμμή ήταν οι εξής: α. Τα κίνητρα των Φιλελλήνων, «το Γιατί», το οποίο μας οδήγησε στις απαρχές του Φιλελληνισμού και στη σύνδεσή του με τις Επαναστάσεις που προηγήθηκαν, β. Η σύσταση του Τάγματος: Προσμονή και Προσδοκίες. Όνειρα και Πραγματικότητα, γ. Οι μάχες. Στη ξηρά και στη θάλασσα, δ. Οι σχέσεις μεταξύ των Φιλελλήνων, ε. Έλληνες και Φιλέλληνες. Μύθοι και πραγματικότητες, ζ. Οι δυσκολίες του αγώνα και οι λύσεις με κάθε πιθανό τρόπο από τους Φιλέλληνες, η. Ελευθερία και Πνεύμα Φιλελληνισμού. Στο στάδιο της εμβύθισης της ομάδας στους παραπάνω άξονες, προσκαλέσαμε ξανά την αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Καρακατσούλη, ως ιστορική σύμβουλο της ομάδας, για μια εστιασμένη συζήτηση σε ζητήματα που μελετούσε η ομάδα. Σαν «σε καρέκλα ερωτήσεων» (teacher in role),[5] η συζήτηση άνοιξε νέους προβληματισμούς και αναζητήσεις. Σε όλη τη διάρκεια επεξεργασίας της χρονογραμμής, εφαρμόστηκαν δραστηριότητες θεατρικής και δημιουργικής γραφής, παράλληλα με ασκήσεις αυτοσχεδιασμού σε ρόλο, εντός και εκτός του ιστορικού πλαισίου.[6]

Η ενσυναίσθηση και η εμβάθυνση στα ιστορικά γεγονότα γινόταν παράλληλα με τη μελέτη και με τη συμμετοχή της ομάδας σε προφορικούς και γραπτούς αυτοσχεδιασμούς, καθ'όλη τη διάρκεια των μαθημάτων-τηλεσυναντήσεων. Στη συνέχεια, την ομάδα απασχόλησε ένα δημιουργικό «debate» μορφής και περιεχομένου των επιλεγμένων δραματοποιημένων αποσπασμάτων, καθώς όλες οι πρόβες και οι δοκιμές γίνονταν διαδικτυακά-«σε σύνδεση», γεγονός το οποίο οδηγούσε τη μορφή των δρώμενων της ομάδας σε περισσότερο κινηματογραφικές εκδοχές. Στο στάδιο αυτό, με βάση τον περιορισμό αλλά και τη νέα τάση της διδακτικής σε «γκρο πλαν» (gros plan) που έφερνε η τηλεκπαίδευση, το επόμενο βήμα επεξεργασίας του υλικού αφορούσε διαφορετικές μορφές έντεχνου λόγου, άλλες πιο θεατρικές, ποιητικές και άλλες πιο κινηματογραφικές: Αυτοσχέδιες ιδέες, καταγραφές,

---

[3] Κλειώ Φανουράκη, «Βασισμένες στην τέχνη του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση ψηφιακές μεθοδολογίες: Η περίπτωση της Web 2.0 εφαρμογής Padlet», Κλειώ Φανουράκη - Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Εφαρμοσμένο Θέατρο. Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας και μάθησης μέσω παραστατικών τεχνών*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2021, σ. 348.

[4] βλ. Goalen Paul, «Twenty years of history through drama», *The Curriculum Journal*, 6/1, (1995), σ. 63-77· Goalen Paul – Hendy Lesley, «"It's not just fun, it works!" Developing children's historical thinking through drama», *The Curriculum Journal*, 4/3 (2006), σ. 363-384· Τηλέμαχος Μουδατσάκις, «Θέματα από την Ιστορία. Η δομή ενός σκηνικού δοκιμίου ως βιωματική ανασύσταση των γεγονότων», *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση. Από τον Stanislavsky, τον Brecht και τον Grotowski στο σκηνικό δοκίμιο*, Εξάντας, Αθήνα 2005, σ. 99-158.

[5] Jonothan Neelands – Tony Goode, *Structuring Drama Work. A handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, σ. 32.

[6] βλ. Άννα Καρακατσούλη, *Μαχητές της ελευθερίας και 1821. Η Ελληνική Επανάσταση στη διεθνική της διάσταση*, Πεδίο, Αθήνα 2016.

σενάρια, ιδέες σε μικρές ομάδες εργασίας, σκηνογραφικές συλλήψεις και κατασκευές, ενδυματολογικοί συνειρμοί, αναζητήσεις για τη συνολική αισθητική και τη σκηνική όψη ενέτειναν την δημιουργικότητα αυτή και οδήγησαν τη «Φιλελληνική» φοιτητική ομάδα σε έναν οίστρο σεναρίων, εφικτών και υλοποιήσιμων, πολλά από τα οποία προαπαιτούσαν υψηλό προϋπολογισμό για την παραγωγή τους, άλλα ρεαλιστικό, άλλα απαιτούσαν μη covid συνθήκες και άλλα έγιναν αφορμή για διάλογο, σύνθεση και συναπόφαση για την τελική επιλογή (χωρίς προϋπολογισμό καλλιτεχνικής παραγωγής).

Μεταξύ δύο κυρίαρχων σεναρίων, η ομάδα επέλεξε την ιδέα «Φιλέλληνες. Σχεδιάσμα Ι» ως μια πρώτη εκδοχή και απόδοση της ομαδικής ματιάς τους στην Ιστορία, ενώ παράλληλα είχε δημιουργήσει κείμενα που είναι ανοιχτά και ιδανικά για δραματοποίηση ή για κινηματογραφικές αποδόσεις. Εν τέλει, ανάμεσα στις επιλογές για την εφαρμογή προσεγγίσεων διαδικτυακού θεάτρου, υβριδικών μορφών του on line θεάτρου ή για την αξιοποίηση μεικτών κινηματογραφικών μεταγραφών των κειμένων τους για τους Φιλέλληνες, στο παρόν σχεδίασμα Ι, η φοιτητική ομάδα ανταποκρίθηκε με το δημιουργικό βίντεο που ακολουθεί,[7] η πορεία δημιουργίας του οποίου αποτυπώνεται συμπεριληπτικά σε μορφή Padlet: «Πάνω στη χρονογραμμή "1821-2021 Φιλέλληνες", ο μετά-επισκέπτης μπορεί να συναντήσει πίνακες και έργα τέχνης εμπνευσμένα από την Επανάσταση, προσχέδια σεναρίου, τελικές μορφές σεναρίων, story board με τα γεγονότα που καθόρισαν την πορεία και τη θέση των φιλελλήνων στον αγώνα, ημερολόγια και αποσπάσματα από το αρχειακό υλικό που επέλεξαν να αξιοποιήσουν οι συγκεκριμένοι φοιτητές, διασκευές και δραματοποιήσεις ιστορικών ντοκουμέντων και αποσπασμάτων από ημερολόγια των φιλελλήνων, φωτογραφικό υλικό από εικαστικές δημιουργίες και κατασκευές των φοιτητών που θα συμπεριλαμβανόντουσαν στο τελικό αποτέλεσμα».[8]

Αποτελέσματα-Συζήτηση

Οι ανάγκες on line δημιουργίας και διδασκαλίας που προκάλεσε η πανδημία Covid 19 φέρνουν εκ νέου στο προσκήνιο της θεατρικής δημιουργίας και διδασκαλίας τη συζήτηση για μεικτές μορφές δημιουργίας βίντεο που κυμαίνεται στα όρια και στις παρυφές του θεάτρου και του κινηματογράφου. Μια μορφή «δημιουργικού βίντεο» (creative video), το οποίο αποτελεί ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα μιας θεατρικής διεργασίας που έχει προηγηθεί, ωστόσο δεν αποτελεί μέρος μιας παράστασης στην οποία ενυπάρχει ως ενσωματωμένο υλικό. Αντιθέτως, λειτουργεί αυτόνομα ως βίντεο με «θεατρικό χαρακτήρα», ενώ ταυτόχρονα δεν αποτελεί μικρού μήκους ταινία με την πιο κινηματογραφική έννοια –με τη λογική ότι δεν υπακούει επακριβώς στους «κανόνες» που ορίζουν μια μικρού μήκους ταινία ως παραγωγή και ως σύνθεση, ενώ αγγίζει τα όρια της πειραματικής μικρού μήκους ταινίας. Παράλληλα, το γεγονός ότι το δημιουργικό αυτό θεατρικό βίντεο διαπραγματεύεται ιστορικές πηγές και ντοκουμέντα προτείνει μια ιστορικοθεατρική ματιά τόσο στη διδακτική της Ιστορίας όσο και στις τελετουργίες και στα δρώμενα του ψηφιακού θεάτρου με τη χρήση ντοκουμέντων.

Αξίζει να σημειωθεί ότι με την online επικοινωνία, διδασκαλία και δημιουργία, η διδακτική διεργασία επωφελήθηκε στο στάδιο του αναστοχασμού και της αξιολόγησης, καθώς η επικοινωνία της γράφουσας και διδάσκουσας με τη φοιτητική ομάδα γινόταν με πολλά ψηφιακά μέσα και έδωσε περισσότερες ευκαιρίες διαρκούς ανατροφοδότησης, πέρα από τις προκαθορισμένες (οι οποίες και υλοποιούνται σε συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα). Η διαδικτυακή επικοινωνία παρείχε τη δυνατότητα δημιουργίας και καταγραφής νέων συνθηκών αυτοαξιολόγησης των φοιτητών/-τριών, αναστοχασμού για τις ομαδικές και ατομικές δημιουργίες, και μεγάλες προκλήσεις ανατροφοδότησης στο υπό δημιουργία υλικό που συν-αποφασιζόταν.

Από τη συνολική συμμετοχή τους στη διαδικασία, οι φοιτητές/-τριες της ομάδας των Φιλελλήνων σημειώνουν ότι η συγκεκριμένη συμμετοχή τούς προκάλεσε να μελετήσουν γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης μέσα από τις Τέχνες και από πτυχές της Ιστορίας (ημερολογιακές, προσω-

[7] https://www.youtube.com/watch?v=q8bG6kEvLNo. [22/10/2023].

[8] Φανουράκη, *Εφαρμοσμένο θέατρο*, σ. 348-349.

πικά ντοκουμέντα, φωτογραφίες αντικειμένων) που δεν είχαν φανταστεί ότι θα λειτουργούσαν τόσο αποτελεσματικά στην ατομική και ομαδική σύνθεση του νήματος της δράσης των Φιλελλήνων στην Ελληνική Επανάσταση. Παρατήρησαν, επίσης, τη σημασία των «αντικειμένων» ως προς τη χρήση τους για την εμβύθιση στην Ιστορία και ως προς τη σύνδεση αντικειμένων με τους χαρακτήρες και τα πρόσωπα, τα οποία κλήθηκαν να μελετήσουν και στη συνέχεια να «ζωντανέψουν».

Σημαντικό στοιχείο στη δραματοποίηση των γεγονότων στάθηκε ο δραματικός χώρος και ο διάλογός του με τον φυσικό και παράλληλα ψηφιακό χώρο που κλήθηκε η ομάδα να επιλέξει για να κάνει τα γυρίσματα. Ο συμβολικός χώρος και χρόνος πρωταγωνίστησε στην τελική μορφή του σεναρίου και της επιτέλεσης, όπως συναποφασίστηκε, και ενέτεινε τη βιωματική εμπλοκή στις ατομικές ή ομαδικές διαδρομές των Φιλελλήνων που πήραν σάρκα και οστά, με θεατρικές και κινηματογραφικές προσεγγίσεις.

Κλείνοντας, ας ακούσουμε τι έχει «κρατήσει» η συγκεκριμένη ομάδα σχεδόν δύο χρόνια ύστερα από την αρχική εμπλοκή τους στην Ιστορία. Στο ερώτημα «Μετά από τη συμμετοχή σας στις διεργασίες του μαθήματος ως και την ολοκλήρωση του "δημιουργικού βίντεο" (υπό τη μορφή πειραματικής μικρού μήκους ταινίας), πώς πιστεύετε ότι επηρέασε η όλη συμμετοχή σας τη σχέση / οικείωσή σας με την Ιστορία της Επανάστασης και δη με τους Φιλέλληνες», απαντούν:

– «Η μελέτη του αυθεντικού υλικού των απομνημονευμάτων μέσα από το πρωτότυπο κείμενο ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, αποκαλύπτοντάς μας συγκινητικές ή και συγκλονιστικές μαρτυρίες, και φέρνοντάς μας πιο κοντά στο πνεύμα των Φιλελλήνων. Στη συνέχεια, όμως, ήταν η καλλιτεχνική εργασία πάνω στο υλικό αυτό που μας έφερε πιο κοντά στην ψυχή τους, εμφανίζοντάς τους ολοζώντανους εμπρός μας». [Ε.Γ.]

– «Ήταν μια αρκετά καλή επιλογή η συμμετοχή μου στο μάθημα. Μας δόθηκε η ευκαιρία να δούμε η ομάδα μου και εγώ, μέσα από διαφορετικό πρίσμα, τη θέση των Φιλελλήνων, στην ιστορία της Επανάστασης. Πέρασαν από τα χέρια μας αρκετά βιβλία, πολλά ντοκουμέντα. Μπήκαμε σε μια διαδικασία να ψάξουμε αρκετά για το τι μπορεί να σήμαινε τότε Φιλέλληνας. Καταφέραμε, μέσα από μια πολύ δύσκολη συνθήκη, που δεν επέτρεψε σχεδόν τίποτα, και ακόμη κι οι συναντήσεις μας έμοιαζαν ακατόρθωτες, να δημιουργήσουμε κάτι από την αρχή, και ίσως να μπούμε έστω και για λίγο στο κλίμα της εποχής και στις ζωές αυτών των ανθρώπων». [Γ.Τ].

Ευχαριστίες

Τους ευχαριστώ από καρδιάς, που μαζί τους ως ομάδα διαπιστώσαμε για ακόμη μια φορά πως το θέατρο αποτελεί όχι μόνο δρόμο ανάγνωσης, αναπαράστασης, δραματοποίησης, εις βάθος ανάλυσης της Ιστορίας, αλλά και ένα ισχυρό κίνητρο αγάπης και εκ νέου προσέγγισης της έρευνας, της μελέτης, της αναζήτησης.

Σας εύχομαι καλή θέαση![9]

[9] Στο σημείο αυτό ο αναγνώστης καλείται, προαιρετικά, να επιστρέψει στην 7η υποσημείωση του παρόντος άρθρου.

Η αποτύπωση της Επανάστασης του 1821 στο *Μεγάλο μας τσίρκο* και τα ίχνη του παρελθόντος στο παρόν

Σοφία Φελοπούλου
sfelopoulou@theatre.uoa.gr

Abstract

Iakovos Kambanellis' *Our Grand Circus*, written and performed in 1973, during the junta's regime, offers a *fresco* of the most important moments of the entire Greek history, which is haunted by the Cronus myth. Among the 14 episodes, 8 of them refer to the Greek War of Independence. The play was first performed by the company Kazakos-Karezi and, under an allusive language and a coded speech, Kambanellis targets and lashes out at the junta's policy. In 2012, during the Greek economic crisis, Sotiris Hatzakis and the NTNG recourse to the same play, when democracy was in danger and Greek people had to confront not only economic difficulties but also political ones. The events and the heroes regarding 1821 reflect similar problems and circumstances of 1973 and 2012. Derrida's *Specters of Marx* will be helpful to examine the concerns related to the past, to responsibility, to everything haunting Greece and Greeks over time.

Ο Μαρξ, το 1847 με 1848, έβλεπε να πλανιέται, ως απειλή πάνω από την Ευρώπη, το φάντασμα του κομμουνισμού και το κατονόμαζε, εγγράφοντάς το σε μια ιστορική προοπτική. Ο Derrida, το 1993, την εποχή της πτώσης του κομμουνισμού, στο *Φαντάσματα του Μαρξ*, το σκεπτόταν ως όλες τις μορφές μιας εμμονής, ως ένα φάσμα που έρχεται από το παρελθόν, και χρησιμοποιούσε ως αφορμή για τους προβληματισμούς του το φάντασμα του πατέρα στον *Άμλετ*, αναρωτιόταν δε

> ποια είναι άραγε η ακριβής διαφορά ανάμεσα στον περασμένο και τον παρόντα αιώνα; Είναι μήπως η διαφορά ανάμεσα σε έναν παρελθόντα κόσμο –όταν το φάντασμα αντιπροσώπευε μια μελλοντική απειλή– και σε έναν τωρινό κόσμο, σήμερα που το φάντασμα θα εκπροσωπούσε μιαν απειλή την οποία ορισμένοι θα ήθελαν να θεωρούν παρελθούσα και διά της οποίας θα έπρεπε, ακόμα στο μέλλον, να εξορκίζουμε την επιστροφή;[1]

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, στο *Μεγάλο μας τσίρκο*, το 1973, πολύ απλοϊκά, σχεδόν *παίζοντας*, βάζει το φάντασμα του Κρόνου να πλανιέται πάνω από την Ελλάδα. Ως εμμονή, ως ένα ίχνος ορατό και αόρατο, προερχόμενο από το παρελθόν, ο μύθος του Κρόνου στοιχειώνει διαχρονικά την Ελλάδα.

Το *Μεγάλο μας τσίρκο* γράφεται για τον θίασο του Κώστα Καζάκου και της Τζένης Καρέζη για να ανέβει, σε σκηνοθεσία Καζάκου, το καλοκαίρι του 1973.[2] Με τη δικτατορία να ετοιμάζεται να δείξει το χειρότερο πρόσωπό της, η πολιτική τοποθέτηση και η δραματουργική στράτευση θιασαρχών και συγγραφέα εντείνονται.[3] Πρόκειται για τον αγώνα εναντίον της δικτατορίας, του φασισμού που δεν είναι πλέον απειλή, αλλά παρουσία, ένας Κρόνος που τρέφεται από τα παιδιά του, τον λαό του, αλλά αυτός, ως άλλος Δίας, θα επιζήσει. Η διαχρονία της μοίρας του ελληνικού έθνους θα δειχθεί μέσα από την πορεία της ιστορίας του, μιας ιστορίας που ξεκινά από τους μυθικούς χρόνους και καταλήγει στη γερμανική Κατοχή, έχοντας στο κέντρο της την επανάσταση του 1821 και τις εξελίξεις που αυτή δρομολόγησε.

Το καλοκαίρι του 2012, μια άλλη ταραγμένη εποχή, με ρευστό το πολιτικό τοπίο και πρόωρες εκλογές να έχουν μόλις διεξαχθεί (17 Ιουνίου 2012), με το δεύτερο μνημόνιο να έχει υπογραφεί (Φεβρουάριος 2012), πολίτες να διαμαρτύρονται στο Σύνταγμα και, κυρίως, το φάντασμα του φασισμού να έχει επιστρέψει, ο Σωτήρης Χατζάκης, καλλιτεχνικός διευθυντής του ΚΘΒΕ, επιλέγει το *Μεγάλο μας τσίρκο*, με τον Νάσο Νούσια και την Μαρίνα Ασλάνογλου στους κεντρικούς ρόλους, και συνομιλεί ευθέως με την παράσταση του Καζάκου. Ο σκηνοθέτης εξηγεί πως το έργο είναι για αυτόν σαν μια μαρτυρία της εθνικής μας περιπέτειας, που περιγράφει τις αρετές και τις παθογένειες της φυλής, τις ανατάσεις και τις πτώσεις, τους αγώνες και τις αγωνίες ενός λαού, που φορτωμένος τη βαριά του ιστορία δοκιμάζει τον βηματισμό του προς τον χρησμό ενός αμφίσημου

---

[1] Ζακ Ντεριντά, *Τα φαντάσματα του Μαρξ* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα 2000, σ. 130, 52, 54.

[2] Πρώτη παράσταση 22 Ιουνίου 1973, στο Θέατρο «Αθήναιον». Επαναλήφθηκε την επόμενη χρονιά, 23 Ιουλίου 1974, μία μέρα πριν την πτώση της χούντας, με διαφορετική διανομή και ως παραλλαγή της αρχικής παράστασης (*Το μεγάλο μας τσίρκο, νούμερο 2*). Σκηνικά και κίνηση Ευγ. Σπαθάρης, Κοστούμια Φαίδων Πατρικαλάκις.

[3] Άλλωστε, η πορεία του Καμπανέλλη από το 1955 έως το 1975 εξελίσσεται με αυξανόμενη θεματική στράτευση, που οφείλεται, κατά τον Βάλτερ Πούχνερ, σε ιστορικο-πολιτικούς, οικονομικούς, ψυχολογικούς, καλλιτεχνικούς λόγους, κάτι που θα αντιστραφεί από το 1975 μέχρι το τέλος του αιώνα. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 442. Βλ. επίσης Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000 και Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ι. Καμπανέλλη: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Το κουκί και το ρεβύθι*, *Ο εχθρός λαός*», *Θέματα Λογοτεχνίας* 30 (2005), σ. 58-101.

μέλλοντος.[4] Ο Derrida ίσως μας βοηθά εδώ, καθώς «ό,τι εμφανίζεται μπροστά, το μέλλον, έρχεται από τα πριν: από το παρελθόν, από πίσω. [...] Επανάληψη *και* πρώτη φορά, όπως επίσης επανάληψη *και* τελευταία φορά, εφόσον η μοναδικότητα κάθε *πρώτης φοράς* την καθιστά επίσης *τελευταία φορά*»[5] και, όπως θα δούμε σε λίγο, η επανάληψη και το παρελθόν καθορίζει τη συγγραφή αλλά και τη σκηνοθεσία. Πρόκειται για μία *διαφωρά* που «ξαναζωντανεύει το εδώ-τώρα [...] διαφορετική και πάντα άλλη, συνδεόμενη αναγκαστικά με τη μορφή της στιγμής [εδώ θα έλεγα της ιστορικής στιγμής], μέσα στο *επικείμενο και στο επείγον* [...] που είναι *εγγύηση* (υπόσχεση, στράτευση, κέλευσμα και απόκριση στο κέλευσμα)».[6] Καμπανέλλης, Καζάκος και Χατζάκης «στρατεύονται», απαντούν στο κέλευσμα της Ιστορίας.

Και οι δύο παραγωγές πρωτοπαρουσιάστηκαν σε ανοιχτό χώρο –Θέατρο «Αθήναιον», «Θέατρο Δάσους»–,[7] ανταποκρινόμενες στην πίστη του Καμπανέλλη στον ανοικτό χώρο του θεάτρου, που τον θεωρούσε πιο συμβατό με την ελληνική ψυχοσύνθεση.[8] Το θέατρο και η σκηνή του γίνονται ο φυσικός σκηνικός και δραματικός χώρος της παράστασης, που εγκιβωτίζει το έργο, ως ένα θέαμα μέσα στο θέαμα,[9] το οποίο εξελίσσεται άλλοτε σαν πανηγύρι και άλλοτε σαν μια παράσταση Καραγκιόζη. Εξάλλου, ο χώρος στον Καμπανέλλη προσφέρεται σχεδόν πάντα για παράσταση, έστω και υπαινικτική,[10] και η θεατρικότητα συμβάλλει στην επικοινωνία με τον θεατή, γενόμενη εδώ όπλο αντίστασης.[11]

Η θεατρικότητα, χάρη στο εγγεγραμμένο ήδη από τη γέννηση του κειμένου παιχνίδι, την αμφισημία των νοημάτων, τον υπαινικτικό λόγο και τον συγκεκαλυμμένο-κρυπτογραφημένο τρόπο μεταφοράς μηνυμάτων –μία «συνωμοσία»[12] μεταξύ σκηνής και πλατείας–, ευνοεί την εξαπάτηση των λογοκριτών το 1973 και χτίζει ένα κοινό μέτωπο εναντίον της δικτατορίας. Όσο για το 2012, η παράσταση λειτουργεί ως διπλό κάτοπτρο, αντανακλώντας ταυτόχρονα τις δύο εποχές πρόσληψης του έργου –1973, 2012–, με τα μηνύματα του 1973 να αναπροσαρμόζονται στα δεδομένα του 2012. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, επιστρατεύεται το παρελθόν για να μιλήσει για το παρόν, με τη χρονική απόσταση των δύο παραστάσεων να διαφοροποιεί την πρόσληψη.[13]

---

[4] Σωτήρης Χατζάκης, «Σημείωμα σκηνοθέτη», στο Πρόγραμμα της παράστασης, σ. 5. Πρώτη παράσταση 28 Ιουνίου 2012, στο «Θέατρο Δάσους» στη Θεσσαλονίκη. Σκηνικά-Κοστούμια Έρση Δρίνη, Χορογραφία Δημήτρης Σωτηρίου, Φωτισμοί Αντώνης Παναγιωτόπουλος, Τραγουδιστής Ζαχαρίας Καρούνης.

[5] Ντεριντά, *Τα φαντάσματα του Μαρξ*, σ. 22.

[6] Ντεριντά, *ό.π.*, σ. 45.

[7] Η παράσταση Καζάκου-Καρέζη συνεχίστηκε τον Νοέμβριο σε κλειστό χώρο, στο Θέατρο «Ακροπόλ», και του ΚΘΒΕ στο Βασιλικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη και στο Θέατρο «Ακροπόλ» στην Αθήνα.

[8] «Πιστεύω ότι το ελληνικό θέατρο είναι ξένο στους κλειστούς χώρους [...] ότι ανήκει στο καλοκαίρι, στο ύπαιθρο. [...] Δεν είναι εσωστρεφές θέατρο, [...] ψυχολογικό [...]. Ένα θέατρο που να είναι έξω, με μια γλώσσα που να μην ψελλίζει, αλλά να λέει τα πράγματα καθαρά, με εκρήξεις. [...] Αυτά δεν χωράνε [...] στο κλειστό θέατρο». Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 43-44.

[9] Το Ρωμιάκι ψάχνει να βρει τη σκηνή, στην οποία κάποιοι τους έχουν στείλει για να πουν τα λόγια τους. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο. Θέατρο*, τόμος Η΄, Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 19.

[10] Βλ. σχετικά Σοφία Φελοπούλου, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Πανεπιστήμιο Πατρών, εκδ. Περί τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 396.

[11] Βλ. σχετικά Michaela Antoniou, «Metaphoric Theatricality: Theatricality as a Weapon of Resistance. The production of *Our Grand Circus* in 1973 in Greece», Andrew Quick – Richard Rushton (eds.), *Theatricality and the Arts: Film, Art, Theatre*, Edinburgh University Press (υπό έκδοση).

[12] Βρίσκω χρήσιμη εδώ την επισήμανση του Derrida για τη λέξη *conjuration*, εξορκισμός, και το παιχνίδι ανάμεσα στις γλώσσες, την αγγλική και τη γαλλική, στην οποία γαλλική σημαίνει συνωμοσία και εξορκισμός· συνωμοσία εκείνων που στρατεύονται, ενίοτε μυστικά, δίνοντας όρκο ότι θα πολεμήσουν σε μια ανώτερη εξουσία και, αναφερόμενος στον *Άμλετ*, το συνδέει και με τον εξορκισμό, την επίκληση δια της φωνής. Ντεριντά, *Φαντάσματα του Μαρξ*, σ. 55-56.

[13] Ο Καμπανέλλης, μιλώντας για *Το κουκί και το ρεβύθι* (που μαζί με *Το μεγάλο μας τσίρκο* και το *Ο εχθρός*

Ποια είναι η μορφή, η δομή, το είδος αυτού του θεάματος που επιτρέπει την πολλαπλή σήμανση; «Ιστορική Επιθεώρηση» το χαρακτήρισε πρώτος ο Θεόδωρος Χατζηπανταζής και το αρνήθηκε ο Καμπανέλλης, καθώς ο χαρακτηρισμός «Επιθεώρηση», για τους συγγραφείς εκείνης της γενιάς, παρέπεμπε σε χυδαίο θεατρικό κατασκεύασμα, και το καλοκαίρι του 1973 ο χαρακτηρισμός αυτός θα απορριπτόταν από όλους τους συντελεστές.[14] Όμως η σπονδυλωτή δομή, τα ημι-αυτοτελή επεισόδια, τα πολλά τραγούδια (που δεν ήταν μόνο γέφυρες μεταξύ των επεισοδίων), η ζωντανή μουσική, οι δύο παρουσιαστές –εν είδει κομπέρ–, ο Ρωμιός και το Ρωμιάκι, αλληλοσυμπληρούμενοι, που αναγγέλλουν, παρουσιάζουν, σχολιάζουν, όλα αυτά παραπέμπουν εύκολα στην Επιθεώρηση. Το έργο είναι αποσπασματικό από άποψη πολιτική, όχι δραματουργική. Μία εξάρθρωση, ένα αμλετικό *out of joint* (για να επιστρέψω στον Derrida), που εδώ δεν παραπέμπει μόνο στον χρόνο, τον κόσμο και την ιστορία,[15] αλλά και στη δομή, τον λόγο και τα πρόσωπα. Κανένα επεισόδιο, κανένα πρόσωπο δεν είναι ολοκληρωμένο, αντίθετα αφήνεται σκοπίμως να εννοηθούν οι προεξοχές του, οι αιχμηρές απολήξεις του. Ο κρυπτογραφημένος λόγος είναι συνήθως ελλειπτικός, λάθρα άχρονος και άτοπος. Ο Καμπανέλλης, με συνεχή χρήση της συνεκδοχής, μετακινείται σταδιακά από την ειρωνεία, τη σάτιρα και την παραβολή, προς έναν λόγο πιο αποκαλυπτικό και μια ατμόσφαιρα πιο ζοφερή· για χιούμορ Μπέκετ κάνει λόγο ο Φίλιππος Χάγερ, ιδίως καθώς η δράση πλησιάζει χρονικά προς την Κατοχή.[16]

> Το έργο μας είναι κωμωδία [όχι] απλώς διότι έτσι γράφτηκε [...][αλλά] για έναν πιο έγκυρο λόγο: το δηλώσαμε ως κωμωδία, το υποβάλαμε στη λογοκρισία ως κωμωδία και ενεκρίθη ως κωμωδία [...]. Δε θέλω με τούτο να πω ότι δυνάμει του νόμου τάδε είστε υποχρεωμένοι να γελάσετε. Κάθε άλλο! Επισημαίνει απλώς ότι οποιαδήποτε ομοιότης της κωμωδίας με δράμα είναι τελείως συμπωματική. (σ. 23, Έναρξη)

ενημερώνει ο Ρωμιός τους θεατές, στην εναρκτήρια σκηνή, με τον Βάλτερ Πούχνερ να επισημαίνει εδώ την πολύσημη έννοια του δράματος να σπινθηρίζει. Άλλωστε ο τίτλος είναι ενδεικτικός της πολυσημίας: η Ελλάδα είναι η μεγάλη της Ιστορία –τουλάχιστον αυτό πιστεύουμε–, αλλά είναι και ένα τσίρκο την εποχή της δικτατορίας και της ταραχώδους εποχής των μνημονίων· ένα μόνιμο τσίρκο η Ελλάς, ανάμνηση της επιθεώρησης του 1966, με τα ζώα να έχουν αντικατασταθεί από ανθρώπους, των οποίων η αγριότητα ξεπερνά τα ζώα, άνθρωποι γελοίοι, άλογοι. Επιπλέον, συνεχίζει ο Ρωμιός,

---

λαός θεωρείται η πολιτική τριλογία του), υποστηρίζει πως δεν πρόκειται για ιστορικό έργο, αλλά για έργο που έχει ως αφετηρία ιστορικά γεγονότα, τα οποία θα τους επιτρέψουν να μιλήσουν για τα λάθη της δημοκρατίας. Στο: Κωνστάντζα Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Τράπεζα Πειραιώς, Αθήνα 2013, σ. 311.

[14] Γεωργακάκη, *ό.π.*, σ. 223-224 και της ιδίας, *Βίος και Πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία (1967-1974)*, εκδ. Ζήτη, Αθήνα 2015, σ. 163. Ο όρος «Ιστορική Επιθεώρηση» εμφανίζεται μάλλον με τον Sacha Guitry, το 1930. Για την Κωνστάντζα Γεωργακάκη, το έργο παραπέμπει θεματικά στην *Ιστορία της Αθήνας* του Τίμου Μωραϊτίνη, που ανέβηκε το 1931 στο Θέατρο «Μοντιάλ» και χαρακτηρίστηκε από τον Φώτο Πολίτη ως μια «βαρετή επιθεώρησις». Ο δε τίτλος θυμίζει το *Τσίρκο η Ελλάς* των Μ. Τραϊφόρου – Ν. Ελευθερίου – Γ. Θίσβιου, που παίχτηκε στο Θέατρο «Βέμπο», το καλοκαίρι του 1966. Βλ. Γεωργακάκη, *Βίος και Πολιτεία*, σ. 223.

[15] *Time is out of joint*, «Ο χρόνος [η ιστορία] είναι *εξαρθρωμένος*, ο χρόνος είναι παραλυμένος [...] *διαταραγμένος* [...] έχει βγει από τη ρότα του, έχει βγει εκτός εαυτού, είναι εξαρμοσμένος», βλ. Ντεριντά, *Τα φαντάσματα του Μαρξ*, σ. 31-32. Ο Derida χρησιμοποιεί την 5η σκηνή της πρώτης πράξης, τη συνάντηση του Άμλετ με το φάντασμα του πατέρα του –ένα απόσπασμα της σκηνής αποτελεί *έξεργο* στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του, «Κελεύσματα του Μαρξ»–, για να υποδηλώσει την *εξάρθρωση* της εποχής, το ότι ο χρόνος έχει «ξεχαρβαλωθεί», ο κόσμος ήρθε τα πάνω-κάτω, εξηγεί ο Derrida.

[16] Βλ. σχετικά Φίλιππος Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόφαση. *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη ή η Αφήγηση της Ιστορίας σε χρόνο Ενεστώτα», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, σ. 250.

αφού το έργο είναι κωμωδία, και μάλιστα ιστορική –εδώ πρέπει να ξαναδούμε την ειρωνεία–, αυτή απαιτεί ανθρώπους και ηθοποιούς αστείους για να ανταποκριθούν στην αλήθεια (σ. 22). Η αλήθεια συνεπώς δίνεται μέσα από το ψέμα, παρουσιάζεται ξανά *out of joint*, εξαρθρωμένη. Άρα μήπως το ψεύδος ανήκει σε μια ιεραρχία της αλήθειας;[17] Το Ρωμιάκι θα προβάλει τη δική του οπτική της Ιστορίας, την επίσημη, και ο Ρωμιός θα την αμφισβητήσει. Αν στην εποχή της δικτατορίας η αλήθεια ανήκε στον λαό και το ψέμα στην Εξουσία, το 2012 τα όρια είναι πιο ασαφή και οι διαχωρισμοί όχι τόσο απόλυτοι και ευδιάκριτοι.

Το μεγάλο μας τσίρκο δεν μπορεί να νοηθεί δίχως τη μουσική και τα τραγούδια του Σταύρου Ξαρχάκου, σε στίχους Καμπανέλλη, με τον συνθέτη να διευθύνει την ορχήστρα και στην παράσταση του Καζάκου και του Χατζάκη, και φυσικά τη φωνή του Νίκου Ξυλούρη –ο Ζαχαρίας Καρούνης ήταν ο τραγουδιστής στην παράσταση του Χατζάκη. Η μουσική και τα τραγούδια δεν συνεισφέρουν απλώς στο κλίμα του πανηγυριού, αλλά είναι οργανικά στοιχεία του κειμένου και της παράστασης. Το τραγούδι λειτουργεί και σαν τον Τρελό του Σαίξπηρ. Το Ρωμιάκι εξηγεί:

> Τί κάνουμε άμα θέμε να πούμε κάτι και η κουβέντα μας δεν το χωράει; Το στρίβουμε στο τραγούδι, διότι το τραγούδι είναι μια κουβέντα που τρελάθηκε!... Και άμα δεν μας φτάνει το τραγούδι, τί κάνουμε; Το στρίβουμε στο χορό... διότι ο χορός είναι ένα ξανατραγούδι που ξανατρελάθηκε. (σ. 23, Έναρξη)

Στα 14 επεισόδια-σταθμούς της Ιστορίας του έθνους, στα οποία στέκεται ο Καμπανέλλης, δεν έχει, νομίζω, τόση σημασία η μνήμη, όσο ο προβληματισμός για αυτή τη μνήμη, η οποία παράγει την τελική Ιστορία. Υπάρχει η δυνατότητα μιας πολιτικής της ορθής μνήμης, που θα μπορούσε να ασκήσει κριτική εξίσου στην αυτάρεσκη υπερβολή των εθνικών εορτών όσο και στην ανεύθυνη αμέλεια του «δεν θέλω να ξέρω/αρνούμαι να γνωρίζω», της επιπόλαιας λήθης;[18] Τα ερωτήματα τα θέτει ο Ricœur, και θα ήθελα να δω αν το απλοϊκό *Μεγάλο μας τσίρκο* μπορεί να δώσει όχι απαντήσεις, αλλά αφορμή για να τεθούν τα ερωτήματα.

Το έργο ξεκινά με την αιώνια επίκληση στο λαμπρό αρχαίο παρελθόν (Αισχύλος, Σοφοκλής, Δημοκρατία), στο οποίο εισβάλλει το βίαιο παρόν: κλωτσιά και καρπαζιά, προσηλυτισμός στα εθνικά ιδεώδη (σ. 20) και πρώτη αναφορά εδώ στον Κρόνο, ο οποίος απεικονίζεται σκηνικά από τα δύο φίδια που τρώνε ηθοποιούς, πιθανή μετωνυμία της ζωντανής αστυνομικής παρουσίας στην παράσταση. Το πρώτο επεισόδιο («Ο Κρόνος») επικεντρώνεται στην ιστορία του Κρόνου και στην απάτη της Ρέας για να σώσει τον Δία, αλλά χάρη στη στήριξη των μηχανισμών της εξουσίας, ώστε και οι ίδιοι να παραμείνουν ενεργοί, ο Κρόνος θα τρέφεται πλέον από ποιητές, σοφούς και δημοκράτες. Στα χρόνια της ανόδου της μακεδονικής ηγεμονίας («Το μαντείο και ο Δημοσθένης»), η εκκλησία, μέσω του μαντείου των Δελφών, θα προσφέρει τις υπηρεσίες της στον μελλοντικό ηγεμόνα. Κάθε υποψήφια εξουσία, για να εδραιωθεί και να διατηρηθεί, ενδιαφέρεται για την εικόνα της και τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Αν στην επταετία υπήρχε ο εξαναγκασμός του Τύπου, το 2012 έχουν προστεθεί τα κοινωνικά δίκτυα, που υπηρετούν με φανατισμό τις απόψεις που υποστηρίζουν. Στα χρόνια του Βυζαντίου («Ο Αντρόνικος»), που ακολουθούν, οι αλληλοεξοντώσεις των αυτοκρατόρων αντανακλούν εύγλωττα τις πολιτικές διώξεις της χούντας, τις κομματικές μετακινήσεις πολιτικών και τις εναλλαγές πρωθυπουργών το 2012. Είναι αξιοσημείωτο πως, ενώ στο μυαλό του Καμπανέλλη είναι οι συνταγματάρχες και η πορεία τους, σε κάθε επεισόδιο χρησιμοποιεί διαφορετική χρονι-

[17] Είναι ένα από τα πολλά ερωτήματα που θέτει ο Derrida σχετικά με το ψεύδος, την πλάνη, την αλήθεια, στο: *Ιστορία του ψεύδους* (μετ. Βαγγέλης Μπιτσώρης), Angelus Novus, Αθήνα 2019.

[18] Αναφέρονται στο πρώτο μέρος του βιβλίου του Paul Ricœur, *Mémoire, Histoire, Oubli*, Seuil, Paris 2000, ελληνική έκδοση *Η Μνήμη, η Ιστορία, η Λήθη* (μετ. Ξεν. Κομνηνός), Ίνδικτος, Αθήνα 2013. Βλ. και Jeanne Marie Gagnebin, «La mémoire, l'histoire, l'oubli» (version française du texte présenté le 4 septembre 2008 à l'Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Brésil), σ. 4, http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/memoirehistoireoooubli.pdf [30/9/2021].

κή/ιστορική στιγμή μέχρι να φτάσει στην Ελληνική Επανάσταση, η οποία πρωτοπαρουσιάζεται με αναδρομικό τρόπο (αφού έχει ήδη ξεκινήσει και περιμένει τον πρώτο της βασιλιά, έχοντας χάσει τον Καποδίστρια), και μέσω του διαλόγου κυρίως –και όχι της αφήγησης– αποδίδει τις διαφορετικές όψεις/ερμηνείες της, την επίσημη και την ανεπίσημη, με τους Έλληνες χωρισμένους σε στρατόπεδα, ανάλογα με την ιδεολογία και την εξωτερική δύναμη που υποστηρίζουν («Ο ερχομός του Όθωνα»).

Από τα 14 κεφάλαια, τα 8 αφορούν άμεσα ή έμμεσα την περίοδο του 1821, τον ρόλο των Μεγάλων Δυνάμεων, την επίδραση του ξένου παράγοντα στην πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου, τους αγώνες του λαού για ελευθερία και πολιτικά δικαιώματα. Η διεκδίκηση συντάγματος («Η 3η Σεπτεμβρίου») θυμίζει την κατάλυσή του από τους συνταγματάρχες. Η πεποίθηση του Ρωμιού πως οι ξένοι ήρθαν «για να βάλουν πόδι στον τόπο» (σ. 45), συνεπικουρούμενη από αυτήν του Καπετάνιου πως «δεν ήρθαν να μας κυβερνήσουν με δικαιοσύνη αλλά με τη διχόνοια, [πως] μας δώσανε τα όπλα να λευθερωθούμε μα [...] τώρα δε μας θένε ελεύθερους» (σ. 55, «Ο ερχομός του Όθωνα») καταχειροκροτήθηκε στην παράσταση του Χατζάκη, αποδεικνύοντας πως συνεχίζει να εκφράζει τη συντριπτική πλειοψηφία των Ελλήνων. Εύκολα γίνονται συνειρμοί για τον ρόλο των ξένων στην πρόσφατη διαχείριση του χρέους, τη χρεοκοπία, τα μνημόνια, τη λιτότητα, αλλά και τον διχασμό των Ελλήνων σε οπαδούς της Ευρώπης και πολέμιούς της, ενώ την εποχή της συγγραφής του έργου ο ρόλος των ξένων στο πραξικόπημα και τη στήριξη του νέου καθεστώτος ήταν αδιαμφισβήτητος για τους Έλληνες. Οι αναφορές όχι μόνο στην οικονομική εξάρτηση των Ελλήνων από τους ξένους, αλλά στην οικονομική εκμετάλλευση των Ελλήνων από αυτούς είναι αρκετές και, για πολλούς, διαχρονικές («Η φυγή του Όθωνα», «Οι ψευτοϊππότες»).

Απ' τα χρεόγραφά μας
θα τα οικονομήσουν
θα δώσουν και θα πάρουν
θα καλοκαρδίσουν
οι ξένοι τραπεζίτες
και οι κερδοσκόποι
μισοτιμής πουλιούνται
του φτωχού οι κόποι.
(σ. 120, Οι ψευτοϊππότες)

Η αναξιοκρατία, η αλλαγή των ηθών, ο εξευρωπαϊσμός των Ελλήνων, η νέα τάξη των πρωτευουσιάνων, ο μιμητισμός, η μεγαλομανία και η έπαρσή τους, ο πλουτισμός ορισμένων, αντιπαραβάλλονται με την οικονομική ανέχεια, την πολιτική και δικαστική δίωξη, την περιφρόνηση των πολεμιστών, των αρματολών και κλεφτών («Οι πρωτευουσιάνοι», «Το άγαλμα», «Οι ψευτοϊππότες»). Φυσικά και οι αντιστοιχίες με την πολύ πρόσφατη ιστορία μας είναι παρούσες. Όσο για την γκιλοτίνα («Περί γκιλοτίνας»), το νέο όργανο του θανάτου, που με τιμές περιφέρεται στο χωριό, σαν λιτανεία εικόνας και ως «αγαθό ελευθερίας» (σ. 70), ο Καμπανέλλης, μέσα από την ειρωνεία και το εγκώμιο του «γλυκύτερου θανάτου» (σ. 70) σε σχέση με τα τουρκικά σουβλίσματα, στρέφει τα πυρά του στα βασανιστήρια της χούντας.

Το μεγάλο μας τσίρκο είναι ένα λαϊκό πολιτικό έργο, και οι μπρεχτικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Καμπανέλλης έχουν ήδη επισημανθεί από μελετητές: χρήση της παραβολής, του παρελθόντος, τραγούδια, με τον θεατή ελεύθερο και χαλαρό να βλέπει, να κρίνει και να βγάζει τα συμπεράσματά του. Σαν λαϊκό θέαμα, η παρουσία του Καραγκιόζη, και ως δραματικού προσώπου και ως παράσταση, είναι απόλυτα ταιριαστή (σε διδασκαλία του Ευγένιου Σπαθάρη, το 1973, που επιμελήθηκε και τα σκηνικά), όπως και αυτή του πιο οικείου λαϊκού ήρωα, του Κολοκοτρώνη. Είναι τα επεισόδια που και στις δύο παραγωγές θεωρήθηκαν τα πιο πετυχημένα.

Το σημερινό άγαλμα του Κολοκοτρώνη, έξω από την παλιά Βουλή, όχι έφιππου αλλά σε παρόμοια στάση σώματος, ζωντανεύει στο επεισόδιο «Άγαλμα». Η οικειότητα που αναδύει ενδυναμώνει την ήδη δεδομένη εμπιστοσύνη του θεατή, και από το στόμα του οι αλήθειες και οι νουθεσίες

που ακούγονται μετρούν περισσότερο. Δεν είναι τυχαίο πως και οι δύο σκηνοθέτες επέλεξαν για την πρώτη τους παρουσίαση γνωστούς και αγαπητούς ηθοποιούς για τον Κολοκοτρώνη: τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο ο Καζάκος, τον Γιώργο Αρμένη ο Χατζάκης, οι οποίοι ερμήνευσαν και τον ρόλο του Καραγκιόζη, του άλλου μας λαϊκού ήρωα. Άμεσες είναι οι απευθύνσεις και οι προειδοποιήσεις του Κολοκοτρώνη στους Έλληνες, όπως οι φράσεις: «Για ακούτε, βρε τωρινοί Έλληνες» (σ. 92) ή: «Θα το χάσετε το Σύνταγμα... θα σας το φάνε οι ίδιοι που σας το υπογράψανε» (σ. 89). Ως άγαλμα ο Κολοκοτρώνης αντιπροσωπεύει την εθνική μνήμη, την παγιωμένη ιστορία, η οποία πιθανώς γράφτηκε ερήμην του. Από το στόμα όμως ενός «ζωντανού» εθνικού ήρωα, η κριτική στις μεγαλειώδεις γιορτές για τις επετείους, στις οποίες επιδιδόταν η χούντα, καπηλευόμενη το ιστορικό παρελθόν, επαναφέρει το ερώτημα του Ricœur: πώς μπορεί να υπάρξει πραγματική ανάμνηση σε ένα ιστορικό πλαίσιο βεβαρυμμένο με τόσες φανφάρες; Για κατάχρηση μνήμης κάνει ο λόγο ο Tzvetan Todorov (ακολουθώντας τα ίχνη του Nietzche), που γίνεται εις βάρος του παρόντος και εις βάρος της μνήμης, γιατί, αγιοποιώντας την, κατά κάποιον τρόπο τη στειρώνεις.[19] Η μνήμη είναι το αποτύπωμα στην ψυχή, κάτι ακούσιο και άρα παθητικό, η ανάμνηση μπαίνει σε τάξη, αναφέρεται στον λόγο.

Για να τελειώσω όπως ξεκίνησα, φέτος, το 2022, την εποχή των μεγάλων εθνικών εορτασμών για την επέτειο της δικής μας επανάστασης, μήπως εξορκίζουμε τα δικά μας λάθη, ανατρέχοντας στην υπεροχή ενός παρελθόντος; Ακολουθώντας ένα φάντασμα που και αυτό μας καταδιώκει; Άλλωστε «το φάντασμα είναι [...] [και] αυτό που φανταζόμαστε, αυτό που πιστεύουμε ότι βλέπουμε και προβάλλουμε σε μια φανταστική οθόνη, εκεί όπου δεν υπάρχει τίποτε το ορατό».[20] Τα τρία τελευταία επεισόδια, «Ήττα του Βενιζέλου», «Μικρασιατική καταστροφή», «Κατοχή», τα πιο γκρίζα του έργου, θα μπορούσαν να είναι αυτό που μας τυραννά ή φοβόμαστε, και μας καλούν να ακούσουμε αυτό που έρχεται: «Η γη χτυπά με 80 σφυγμούς... ωραίους σαν από παλιό τύμπανο... κάτι γίνεται... κάτι γίνεται...» (σ. 132).

[19] Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa-Seuil, Paris 1995, σ. 33, αναφέρεται και από Gagnebin, *ό.π.*, σ. 4.
[20] Ντεριντά, *Τα φαντάσματα του Μαρξ*, σ. 22, 130.

Προσεγγίζοντας τα ιστορικά γεγονότα και τα πρόσωπα μέσα από τη θεατρική πράξη: *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*

Μαρία Φραγκή
mfragi@upatras.gr, mariafragi@yahoo.gr

Abstract

Our intention to examine a theatrical play of the pre-revolutionary period, concerning the political and private activities of the privileged Greeks in the Danubian hegemonies, is to explore its potential on stage. During our research in pre-revolutionary theatre, the relationship between theatre and authority control became clear. As it happens to be a satirical text with intense and at times outspoken attacks on real personalities of the time, *Alexandrovodas the unscrupulous* was never staged. Written by Georgios N. Soutsos, it refers to members of the class of Phanariotes, aiming at their total ridicule. Studying the historical course of the main character we observe, as D. Spathis and other research scholars establish, political and philosophical convictions on the part of the author. Through an experimental approach, we will attempt to comment on the «historicity» and «theatricality» of the play. Part of the study is to explore the possible value of the contemporary «mise en scène» of such texts, not only for the quality concept of the story, but also for their function as material with an aesthetic, ideological, and political purpose in a different moment in time. The characterization of the main heroes and the rest of the secondary characters on the part of the author is so strong that it gives insight into everything that can preoccupy the creators, from the director to the actor. The visual element constitutes a challenge for a study of spectacle and prose. Finally, the brightness of the language, particularly with many elements of dialect, offers wealth and a field of development of its interpretation, in a collective work with a clear ideological and aesthetic dimension that can be construed through detailed study and presented to the Greek audience after 250 years.

> ΑΛΕΞΑΝΔΡ.: Φαρμάκι, φαρμάκι αλλοιώς δε γλυτώνω από τέτοιο διάβολο. Τώρα αν ήτον άλλος, ήθελεν ειπή και πώς να γίνω φονεύς όπου ο Θεός θα με κολάση; Όμως εγώ ταις δεισιδαιμονίαις είναι καιρός που ταις άφησα. Προτού να πάγω στη Ρωσσία, ίσως κι' εγώ να είχα τοιαύτα φρονήματα, πλην αφ' ού επήγα και διέτριψα <ικανόν καιρόν εκεί>[1] εκατάλαβα κόσμος τι εστί, και πώς οι ιδέαις οπού έχουν περί θεότητος είναι όλαις απατηλαίς. Θεός, παράδεισος και κόλασις είναι λέξεις οπού εφεύραν οι πολιτικοί διά να αναχαιτίζουν την φυσικήν ακάθεκτον ορμήν των ατάκτων <υπεξουσίων τους. Αν δεν ήτον ο φόβος αυτών> των κατά φαντασίαν λέξεων, πόση αταξία και ταραχή ήθελεν είσθαι εις όλον το παν.[...] Λοιπόν ή δεν είναι Θεός ή αν είναι πρέπει να τον προσκυνούν μόνον οι κακοί. Εγώ τον εμαυτόν μου πάντοτε καλόν τον εγνώρισα, λοιπόν ούτε έχω Θεόν, ούτε θέλω να έχω. Φθάνει να είμαι τιμημένος άνθρωπος. Τα επίλοιπα; είναι μυθολογίαις όπου πλάττουν τα γραΐδια. Ο εδικός μου Θεός είναι η ηδονή μου. Εις αυτόν τον κόσμον όσοι εντρυφούν εκείνοι είναι και κερδεμένοι. Όταν έχωμεν καιρόν δεν πρέπει να τον χάνομε, ο χαμένος καιρός πλέον οπίσω δεν έρχεται, και όσον περνά τόσον πλησιάζει το τέλος μας και μας προφθάνει ο θάνατος και τότε αναγκαίως πρέπει να διαλυθώμεν εις το μηδέν, από το οποίον και επαρήχθημεν. Μα εις αυτό το κλήμα δεν ημπορεί τινάς να χαρή την ζωήν του κατά την επιθυμίαν του. Εγώ μόνον να βγάλω το χρέος μου και να βάλω και μερικά ασπρουλάκια εις το χέρι, μήτε μια ώρα δε στέκομαι. Ευρώπη και πάλιν Ευρώπη.[2]

Από την αποκαλυπτική και ωμή εξομολόγηση του πρωταγωνιστή της ομώνυμης κωμωδίας, Αλεξανδροβόδα («του ασυνείδητου»), η οποία κλείνει τη Β΄ πράξη του έργου, ξεκίνησε ο προβληματισμός μας για τη σημερινή εισήγηση. Δύο πόλοι, που είναι ορατοί θα λέγαμε εξαρχής εδώ, καθόρισαν την πορεία της έρευνας, η οποία κατά πάσα πιθανότητα έχει ακόμη μακρύ δρόμο. Ο ένας από τους πόλους είναι η «κόλαση», που μοιάζει να βρίσκεται εκεί μόνο για να διασύρεται και να διακωμωδείται στον αιώνα των Φώτων και ο άλλος είναι η «Ευρώπη», το φως, η αποκατάσταση της ισορροπίας. Έτος γραφής το 1785, λίγα χρόνια πριν να ξεσπάσει η Γαλλική Επανάσταση.

Μπαίνοντας στην έρευνα για την ιστορία και την ιστορικότητα στα θεατρικά κείμενα, έχει να επιλέξει κανείς ανάμεσα σε πολλές περιπτώσεις. Από τους *Πέρσες* του Αισχύλου έως την *Ανάκριση* του Πέτερ Βάις, το ιστορικό γεγονός γίνεται αντικείμενο δραματοποίησης, είτε ως πλαίσιο μιας ιστορίας είτε ως κύριο θέμα της. Ο τρόπος που το πραγματεύεται ο δραματουργός έχει μεγάλες διαφορές, αλλά το βέβαιο είναι ότι η ιστορία γίνεται συχνά θέατρο. Αυτός είναι συχνά και ο λόγος που λειτουργεί, όπως και άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, ως ιστορικό τεκμήριο. Στην κριτική ανάλυση πάντα λαμβάνεται υπόψη ο τρόπος και οι συνθήκες παραγωγής, η πιθανή χρήση του και η μοναδικότητά του, όπως και η πρόσληψή του από το κοινό. Την ίδια διαδικασία ακολουθήσαμε ελέγχοντας στοιχεία της γένεσης του συγκεκριμένου έργου, όπως και άλλων της ίδιας περιόδου, κρυμμένων έως σήμερα από το ευρύ κοινό, όπως είναι η *Αληθής Ιστορία ή Ανώνυμος του 1789*, που ερεύνησε ο Κ. Θ. Δημαράς, και το *Σαγανάκι της τρέλλας*, που εξέδωσε η Lia Brad-Chisacof. Οφείλουμε ωστόσο να διευκρινίσουμε ότι, ακριβώς επειδή πρόκειται για κείμενα που εκδόθηκαν

---

[1] Ο μελετητής και υπεύθυνος της έκδοσης του *Αλεξανδροβόδα*, Δ. Σπάθης, έχει στηριχθεί στο χειρόγραφο Ηλιάσκου, που έφθασε στα χέρια του μέσω κληρονόμων και το οποίο θεωρεί ως το πιο ολοκληρωμένο από τα τέσσερα συνολικά χειρόγραφα του έργου που υπάρχουν. Στην παρούσα έκδοση λοιπόν χρησιμοποιεί τον κώδικα Ηλιάσκου, όπου βρίσκει το πλήρες κείμενο και παραθέτει χωρίζοντας με γωνιώδεις αγκύλες < > όλα τα μέρη που προέρχονται από τα χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης και της Ρουμάνικης Βιβλιοθήκης (αρ. 228-60), ενώ όσα είναι δικές του προσθήκες ή παρεμβάσεις μπαίνουν σε ορθογώνιες αγκύλες [ ]. Στο παρόν άρθρο τηρήσαμε αυτές τις αρχές και την προτεινόμενη ορθογραφία, ενώ ορθογώνιες αγκύλες με αποσιωπητικά χρησιμοποιούμε για τις περικοπές κειμένου, όπου γίνονται.

[2] Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα* (επιστ. επιμ. Δ. Σπάθης), Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 95-98.

πολύ πρόσφατα, δεν έχουν λειτουργήσει ως «ιστορικά» με την πάροδο των χρόνων και δεν έχουν επηρεάσει την εικόνα της εποχής, γεγονός που τα καθιστά για τον ερευνητή αρκετά αυτόνομα και ως προς την ιστορικότητά τους και ως προς τη θεατρικότητά τους.

Ο συγγραφέας αυτού του θεατρικού, προεπαναστατικού και θα λέγαμε ώριμου πολιτικού έργου, είναι ο Γεώργιος Ν. Σούτσος, ο Δραγουμανάκης. Ανήκει σε μεγάλη φαναριώτικη οικογένεια. Δεν βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της πολιτικής δράσης όπως ο πατέρας του, Μεγάλος Δραγουμάνος Νικόλαος, και ο αδελφός του Αλέξανδρος. Ζει στην Πόλη και συμμετέχει στη λογοτεχνική ζωή ως στιχουργός, μεταφραστής, λόγιος. Η συγγραφή του θεατρικού κειμένου που μας απασχολεί φαίνεται να εξελίσσεται ταυτόχρονα με τα πραγματικά γεγονότα που βλέπουμε να εκτυλίσσονται στην πλοκή του. Ο Δ. Σπάθης, στη σχολιασμένη έκδοση του 1995,[3] θεωρεί πως το έργο, αν και λογοτεχνικό, δεν απομακρύνεται από τις πολιτικές και κοινωνικές ζυμώσεις. Επίσης, θεωρεί ότι, λόγω της εγγύτητας του συγγραφέα Γεωργίου με τον θείο του Μιχαήλ Σούτσο,[4] ηγεμόνα της Βλαχίας (1783-1786), θα είχε και την εμπειρία της πρώτης ερασιτεχνικής παράστασης, ιταλικού έργου σε μετάφραση, το 1784. Το περιβάλλον λοιπόν είναι αυτό που ευνοεί την επιλογή του;

Αντίθετη είναι η πεποίθηση που εκφράζει με το παρακάτω κείμενο, στην βιβλιοκρισία του για την αγγλική μετάφραση, ο Π. Μάκριτζ:

> Μπορούμε να πούμε ότι ο *Αλεξανδροβόδας* και το *Σαγανάκι* είναι 'σατιρικά έργα θεατρικής μορφής'. Αυτού του είδους τα κείμενα, όπως πολλές άλλες κωμωδίες και τραγωδίες στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, έχουν ελάχιστη σχέση με το θέατρο· άλλωστε θέατρο (ως χώρος και ως θεσμός) δεν υπήρχε στην Πόλη και στο Βουκουρέστι την εποχή εκείνη. Οι κωμωδίες αυτές έχουν περισσότερο ιστορική και γλωσσική σημασία παρά λογοτεχνική, εφόσον η κατανόηση των κειμένων εξαρτάται από τη γνώση των ιστορικών περιστάσεων, από τις οποίες δεν κατορθώνουν να ανεξαρτητοποιηθούν.[5]

Η ιστορία των χειρογράφων και αντιγράφων του έργου παρουσιάζεται στην προαναφερθείσα έκδοση του Δημήτρη Σπάθη,[6] όπου γίνεται αναφορά στα τέσσερα αντίγραφα του έργου: 1. Το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, σε καλή κατάσταση αλλά όχι πλήρες· 2. Το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Ρουμάνικης Ακαδημίας (αρ. 288-60) με ελλείψεις· 3. Το δεύτερο χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Ρουμάνικης Ακαδημίας, μαζί με άλλα ελληνόγλωσσα κείμενα σε κώδικα (αρ.1160), όπου διαπιστώνει πολλές ελλείψεις·74. Το πλήρες κείμενο, στο οποίο στηρίζεται η έκδοση του Δ. Σπάθη, βρίσκεται στον κώδικα Ηλιάσκου,[8] άτιτλο, ανώνυμο και αχρονολόγητο, όπου σε 65 σελίδες του κώδικα υπάρχει πλήρες το κείμενο της κωμωδίας.

Ο συγγραφέας, σύγχρονος των προσώπων του έργου και του κεντρικού ήρωα, ανήκει κι αυτός σε μια από τις οικογένειες που διεκδικούσαν ηγεμονικές θέσεις στον πολύπλοκο και περίτεχνα διαμορφωμένο μηχανισμό ελέγχου των υποτελών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι Φαναριώτες ηγεμόνες της Βλαχίας είναι 37 (από το 1715 έως το 1821) και της Μολδαβίας είναι 36 (1711-1821). Από την επαναστατική δραστηριότητα του Tudor Vladimirescu, ταυτόχρονη με την Ελληνική Επανάσταση, ξεκινά σταδιακά η απομάκρυνση των ξένων ηγεμόνων και η τοποθέτηση γηγενών ευγενών

---

[3] Σούτσος, *ό.π.*

[4] Βλ. Εικόνα 2.

[5] Peter Mackridge, «Ο "ψωροφαναριώτης" Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος», *The Book's Journal* 30 (2013), σ. 34-37.

[6] Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, σ. λα΄-λστ΄.

[7] Για τον κώδικα με αρ. 1160 γίνεται εκτεταμένη αναφορά και από τον Β. Πούχνερ στο κείμενο: Βάλτερ Πούχνερ, «Δύο θεατρικές σάτιρες», *Μνείες και Μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σ. 167- 288 αλλά και στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης – Β. Πούχνερ, «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 95-106.

[8] Ο κώδικας περιγράφεται από τον Π. Μουλλά στο «Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18ο αιώνα», *Ερανιστής* 3 (1965), σ. 215-217.

στα ανώτατα αξιώματα. Ο πατέρας του Γεωργίου, Νικόλαος Σούτσος, αποκεφαλίστηκε για τιμωρία επί προδοσία μαζί με τον ηγεμόνα του Γ. Καλλιμάχη και τον βεζίρη Μεχμέτ Εμίν, γιατί θεωρήθηκε ότι συνέβαλαν στη νίκη των ρωσικών επί των τουρκικών στρατευμάτων, μπαίνοντας στο Ιάσιο και στο Βουκουρέστι. Έτσι, από το 1769, ο νέος συγγραφέας μαζί με τα έξι αδέλφια του είχαν άμεση εμπειρία των επιπτώσεων αυτού του ειδικού συστήματος, στο οποίο συμμετείχε η οικογένειά τους. Ο θείος του Μιχαήλ Σούτσος υπήρξε, μετά τη συνθήκη του 1774 και την ειρήνη που επετεύχθη, εκπρόσωπος στην Πόλη του νεοδιορισμένου ηγεμόνα στη Βλαχία, Αλέξανδρου Υψηλάντη (1774-1782). Για να έχουμε ωστόσο μια σαφέστερη αντίληψη για τη σχέση των Σούτσων με την οικογένεια Μαυροκορδάτου, θα σημειώσουμε εδώ ότι εν έτει 1782 στη θέση του Μεγάλου Διερμηνέα του Υψηλάντη τοποθετούν τον Μιχαήλ Σούτσο, ενώ ηγεμόνας της Βλαχίας γίνεται ο Ν. Καρατζάς, πεθερός του ήρωά μας Αλεξανδροβόδα (Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος). Το σενάριο της ζωής αρχίζει πλέον να εμπνέει, επιτρέποντας πλήρη πρόσβαση του ανεψιού του Μιχαήλ Σούτσου στη ζωή του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου. Για να γίνει ακόμη πιο επιτακτική η ανάγκη να γραφτεί αυτό το πλούσιο σε μηχανορραφίες και υπόγειες διαδρομές έργο, η πραγματικότητα γίνεται πλουσιότερη σε πλεκτάνες: η Πύλη εξορίζει τον Υψηλάντη, μαζί με τον δραγουμάνο του. Τα συμφέροντα της άλλης οικογένειας (Μαυροκορδάτου), που εποφθαλμιούσε την ηγεμονία, είναι πολύ πιθανό να «δημιούργησαν» τη δυσαρέσκεια του Σουλτάνου. Ο ήρωας του έργου που μελετάμε, ο Αλεξανδροβόδας, κατέλαβε αξίωμα που είχε μόλις πριν από αυτόν ο Μιχαήλ Σούτσος, θείος του Γεωργίου.

Διατηρώντας άλλοτε κάποιες ιστορικές αλήθειες και εμπλουτίζοντας άλλοτε το έργο με τη μυθοπλασία, σε έναν υπερβολικό βαθμό, θα έλεγε κανείς, ο Γ. Σούτσος σχεδιάζει το μπαρόκ ψηφιδωτό του εμπλέκοντας και τα άλλα πρόσωπα που εμφανίζονται στο δράμα. Η πραγματικότητα με αμείωτη γενναιοδωρία εφοδιάζει διαρκώς με γεγονότα την πολυτάραχη ζωή του Αλεξανδροβόδα, των Μαυροκορδάτων και των Σούτσων. Πέρα από την οικογενειακή αντιπαλότητα και τις εκατέρωθεν διεκδικήσεις για μεγαλύτερα αξιώματα, υπάρχουν και οι Οθωμανοί, που δεν διστάζουν να καθαρίσουν με συνοπτικές διαδικασίες τον βεζίρη Χαλίλ Χαμίντ Πασά, προστάτη του Αλέξανδρου.

Έτσι, ο συγγραφέας, εκτιμώντας –και προσδοκώντας– ένα καθαρτήριο τέλος, μη γνωρίζοντας ακόμη το πραγματικό τέλος του βίου του «θύματος» της γραφίδας του, κλείνει το έργο του αφήνοντας την εντύπωση της επικείμενης τιμωρίας και καθολικής καταβαράθρωσής του. Στην ιστορική πραγματικότητα ο Αλεξανδροβόδας ο φυγάς (φιραρής) ξέφυγε τον μεγάλο κίνδυνο και έζησε αποτραβηγμένος στη Ρωσία, προστατευόμενος της Αικατερίνης και, κατά πολλούς ερευνητές, έγινε μέλος της Φιλικής Εταιρείας.

Ένα μεγάλο θεατρικό κείμενο, κωμωδία ιστορική και πολιτική, μπορούμε να πούμε ότι περνάει στα χέρια μας από τα προεπαναστατικά χρόνια, συναρπάζοντας με την ακρίβεια και την αναπαραστατική του δυναμική. Ο κόσμος της Πόλης, της Μολδαβίας, της Βλαχίας, οι φατρίες των Φαναριωτών και οι δολοπλοκίες δημιουργούν σκηνές σαιξπηρικού σκότους. Μαζί με τον Γ. Κοττ θα λέγαμε πως ο συγγραφέας, όπως ο Σαίξπηρ, «μας θυμίζει πως η σκηνή γίνεται πάνω στη γη, στον πιο άγριο από τους πλανήτες και ανάμεσα σε ανθρώπους, πιο αιμοβόρους κι' από τα θηρία».[9]

Δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά, αφού ο κόσμος του δράματος παραμένει οικείος τόσο για όσους συνυπήρξαν κατά την περίοδο εκείνη με τους αληθινούς πρωταγωνιστές, δίνοντας ακόμη και το προσωνύμιο «ασυνείδητος» στον κεντρικό ήρωα, όσο και για τον σύγχρονο αναγνώστη και θεατή, που αναγνωρίζει όλα τα χαρακτηριστικά του «μεγάλου μηχανισμού», κατά τον Γ. Κοττ, ο οποίος καταβροχθίζει στο τέλος και όσους τον συντηρούν. Οι Φαναριώτες και ο φαναριωτισμός, προϊόντα μιας εποχής που τα ευνοούσε, δεν έπαψαν ποτέ να σχολιάζονται αρνητικά:

[9] Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, Ηριδανός, Αθήνα 1970, σ. 63.

> Ήταν περιβεβλημένοι με ισχύ, με επιρροή και με υλικά ωφελήματα που εξασφάλιζε η πρόσβαση στην εξουσία, αλλά και εκτεθειμένοι σε ισχυρότερους κλυδωνισμούς και μεγαλύτερους κινδύνους. Το δέλεαρ της εξουσίας, από τη μία μεριά , και η πορεία στην κόψη του ξυραφιού, από την άλλη, φορτίζουν με ξεχωριστή ένταση και τις σχέσεις ανάμεσα στις μεγάλες φαναριώτικες οικογένειες, τροφοδοτούν και συντηρούν την αντιπαλότητα και αλληλοϋπονόμευση, που τόσο καθαρά αναδείχνεται στο κείμενο του Αλεξανδροβόδα. [10]

Ο Μ. Χουρμούζης, προερχόμενος από την Πόλη, καταγγέλλει ρητά τον φαναριωτισμό στους *Διαλόγους* του, στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια (1834-1837). Οι Ρουμάνοι ταύτιζαν τους ηγεμόνες της περιόδου αυτής με ό,τι πιο σκοτεινό, και δεν λείπουν ακόμη και στρατιωτικές ενέργειες εναντίον του καθεστώτος αυτού.[11]

Στο ενδιαφέρον θεατρικό έργο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, θα ήταν σκόπιμο να διερευνηθεί και η ισχυρή λειτουργία του διακείμενου, που ξεπερνάει σε δύναμη την εποχή του και τις προσωπικές αντιπαλότητες. Ο Γ. Σούτσος βρίσκεται αναμφισβήτητα στην πηγή των γεγονότων, αλλά ταυτόχρονα έχει μια παιδεία ιταλική και γαλλική, σχέσεις με την Ευρώπη των Φώτων και κλίση στην «από σκηνής» διάδοση των νέων ιδεών, όπως αναφέρει η Α. Ταμπάκη στο *Νεοελληνικό Θέατρο, 18ος-19ος αιώνας*.[12] Είναι βέβαιο ότι ανάμεσα στα θεάματα και στα διαβάσματά του ο συγγραφέας μας συναντήθηκε και γοητεύτηκε από τον Μολιερικό *Δον Ζουάν*, ενώ μελέτησε και τον *Ηγεμόνα* του Ν. Μακιαβέλλι. Μια τέτοια προσωπικότητα, πέρα από την κοινή ηθική, φαίνεται να είναι και ο Αλεξανδροβόδας του, χωρίς ενδοιασμούς και «δεισιδαιμονίαις». Ο ίδιος στην Α΄ Πράξη, σκηνή 9, αναφέρει: «Τον σπαθάρη Δημητράκη, αν του δείχνω φιλία, το κάμνω πολιτικώς... όποιος δεν ηξεύρει μακιαβελισμούς, δεν ηξεύρει ούτε να ζήσει».[13]

Ο Δον Ζουάν, πίσω από την υποκρισία, πιστεύει πως «δύο και δύο κάνουν τέσσερα», επιλέγοντας για τον εαυτό του το προνόμιο της ηδονικής ζωής παρά του περίτεχνου μαρμάρινου τάφου. «Θα κάνω το κέφι μου κρυφά, τηρώντας σιγή ασφαλείας. Κι' αν με ξεσκεπάσουν, δε θα χρειαστεί ούτε το δαχτυλάκι μου να κουνήσω: σύσσωμη η των υποκριτών αδελφότης θα αναλάβει την υπεράσπισή μου. Έτσι, εντελώς ακίνδυνα, θα κάνω ό,τι μου αρέσει», ομολογεί τη στρατηγική του στον Σγαναρέλο στην Πέμπτη Πράξη, Σκηνή β΄.[14]

Με ένα διαφορετικό περιεχόμενο, η ζωή του Αλεξανδροβόδα, στο κείμενο που μας απασχολεί, είναι ένα μολιερικό τέκνο, οργανικά συνδεδεμένο με το πλαίσιο της εποχής του. Ο Δ. Σπάθης βλέπει τη σάτιρα της φαναριώτικης κοινωνίας, όμως θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το έργο ξεπερνά την εποχή του, αφήνοντας μια παρακαταθήκη τόσο θεατρική όσο και πολιτική. Η δραματουργία του συνόλου γύρω από τον κεντρικό ήρωα είναι δυναμική και χτισμένη με λεπτομέρειες. Η «απάτη» χρειάζεται περισσότερα πρόσωπα, και η πένα του Σούτσου σχεδιάζει μια σκιώδη ηγεμονική αδελφή, την Ρωξάνδρα, η οποία ενεργεί για το συμφέρον της (μέσω της οικογένειας) και συντηρεί γάμο και ερωτικό σύντροφο μέσα στο ίδιο σπίτι, σε συνεργασίες με πρόσωπα, τα οποία κινούν νήματα, κι αυτά με τη σειρά τους για το προσωπικό συμφέρον τους. Ταυτόχρονα, αυτή είναι που δρα κατευναστικά στις εξάρσεις της νύφης της και στις αντιπαραθέσεις με τον σύζυγό της, έτσι ώστε να μη διαταραχθεί η έξωθεν εικόνα του οικογενειακού ψευδο-ιδανικού κλίματος, πράγμα που θα ήταν αρνητικό για την πολιτική εξέλιξη του αδελφού της. Η αδελφή φυσικά καλύπτει την ερωτική περιπέτειά του, ενισχύοντας ακόμη περισσότερο την ισχύ της, ως δραματουργικού παράγοντα στο

---

[10] Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, σ. 218.

[11] Γιώργος Χριστοδούλου, *Η στάση της Ρουμάνικης Ιστοριογραφίας απέναντι στους Φαναριώτες*, Μεταπτυχιακή διατριβή, ΑΠΘ Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, 2011.

[12] Άννα Ταμπάκη, *Νεοελληνικό Θέατρο, 18ος-19ος* αιώνας. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σ. 132.

[13] Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, σ. 37.

[14] Μολιέρος, *Δον Ζουάν* (μετ. Παναγιώτα Πανταζή), Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, Βόλος 1997.

έργο. Η Ρωξάνδρα αποβαίνει έτσι σημαντικός φορέας της δράσης, με ειδικό ενδιαφέρον για την πολιτική και οικονομική ανέλιξη των ατόμων που την ενδιαφέρουν. Ως γυναίκα, λειτουργεί με σύνεση και πάντα για την ανάδειξη κάποιου άνδρα, που στην περίπτωση του έργου είναι ο αδελφός της:

> ΡΩΞ.: Αν δεν ήμουν εγώ να του δίδω μαθήματα, πολλά ολίγο ήθελε να φαντάξη. Μοναχός του δεν είναι άξιος μήτε δυο γαϊδουριών άχερο να μοιράση. Και με όλον οπού κάθ' ημέρα τον δείχνω, πάλαι με κάμνει μερικαίς φοραίς και αραθυμώ. Μα τι το όφελος, οπού έπεσεν ο πασάς. Εν φόβω Θεού, όνειρο με φαίνεται και να το πιστεύσω δε μπορώ. Εγώ αν ηθέλησα να παραδοθώ εις τα θελήματά του, και να παροξύνω τον Θεόν, το έκαμα διά δύο αίτια. Πρώτον δια να κάμω τον αδελφό μου αφέντη και δεύτερον διά να τον έχω διαφεντευτήν <μου>. Λοιπόν τι κατώρθωσα; Αχ τώρα φοβούμαι μήπως και το μάθη ο παχάρνικος και μείνω χωρίς κανένα.[15]

Στην κορυφή της έκθεσης, σε ένα κρίσιμο σημείο για την έκβαση των πραγμάτων και την απομάκρυνση των εμποδίων, παρουσιάζεται μία και μόνο σκηνή με την παλλακίδα Ταρσή, το αίτιο του σκανδάλου και ο μεγάλος πόθος του πρωταγωνιστή. Εδώ, η διάσταση της ηθικής έκπτωσης, σε συνδυασμό με τη γελοιότητα του πράγματος, δίνει την ευκαιρία για μια εκτόνωση της έντασης. Το κωμικό εντείνεται με το αμοραλιστικό στοιχείο, που βλέπουμε να πηγάζει αβίαστα από το αντικείμενο του πόθου του Αλέξανδρου, μία πόρνη που τον εμπαίζει και επιδιώκει το μεγαλύτερο όφελος από αυτή τη σχέση. Έχουμε μια διαχρονική σκηνή απάτης, μέσω των σταθερών διαδρομών της σαρκικής απόλαυσης έναντι υλικών κερδών. Η δύναμη της σκηνής, μολιερικής δεξιοτεχνίας, αν και είναι σαφώς πιο τολμηρή, έγκειται στην αποκάλυψη των βαθύτερων κινήτρων της Ταρσής, τα οποία, αν και γίνονται ορατά για το κοινό, παραμένουν αόρατα για τον ενδιαφερόμενο. Ο τρόπος που προσεγγίζεται το πρόσωπο της παλλακίδας, για χάρη της οποίας σκοπεύει να σκοτώσει τη νόμιμη σύζυγό του, είναι μια μεθοδική διαδρομή που αποκαλύπτει κάθε χαρακτήρα μέσω των σχέσεων και του τρόπου που φέρεται στους υπόλοιπους. Αυτή η μεθόδευση στην παροχή των πληροφοριών ενισχύει και τον πρωταρχικό στόχο του συγγραφέα, που φαίνεται να είναι η αποκάλυψη των χαμηλών και ανήθικων δράσεων, της συναλλαγής χωρίς ηθικούς φραγμούς και του ελεεινού πολιτικού συστήματος που καλλιεργεί τα παραπάνω.

> ΑΛΕΞΑΝΔ.: Λοιπόν εγώ κορίτζι σε ηύρα;
> ΤΑΡΣΗ: Κι'αφού σας λέγω πως <άλλον> άνδρα δεν εγνώρισα.
> ΑΛΕΞΑΝΔ.: Μα τα κορίτζια έτζι γίνονται;
> ΤΑΡΣΗ: Να στα μάτια σου Ταρσή, πήγες να με παραδοθής, λοιπόν άκουσε όσα δε θέλεις.
> ΑΛΕΞΑΝΔ.: Και τώρα τι αραθυμάς;
> ΤΑΡΣΗ: Και δε ξέρετε η κακορροίζικη τι έπαθα;
> ΑΛΕΞΑΝΔ.: Δεν το ιξεύρω τι έπαθες.
> ΤΑΡΣΗ: Λοιπόν να σας το πω. Μωρό παιδί ήμουν πολλά γιαγκάζικο. Μιαν ημέρα εκεί που ήμουνα απάνω στο μηντέρι αξεφάσκιωτη και εβύζαινα, με ήρθε τέτοιο γιαγκαζλίκι που έσκασα από το κλάψιμον. Η μητέρα μου όσο πολεμούσε να με μερώση, τόσον εγώ πεισμάτωνα και εμαύριζα από τα κλάμματα. Τέλος πάντων μην έχοντας τι να κάμη, με αρπάζει από το μηντέρι και καθώς ήμουν αξεφάσκιωτη με ρίχνει μεσ' την κούνια και με μεγάλη αραθύμια και βρισιαίς άρχισε να με κουνή. Εκεί λοιπόν που με κουνούσε με βία, πια ο διάβολος θα το φέρη, πέφτω από την κούνια και βρίσκομαι καρφωμένη στο σουβλερό ξύλο της κούνιας έχοντας ανοικτά και τα δυο ποδάρια μου.

[15] Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, σ. 130.

ΑΛΕΞΑΝΔ.: Κουριόζο...
ΤΑΡΣΗ: Να μη φθάσω να ξημερωθώ αν σας λέγω ψέματα. Ρωτήσετε και τον πατέρα μου. Αν έχω άλλα κακά, μα τα ψέματα τα συχαίνομαι.[16]

Το έργο που μας απασχολεί μπορεί να χαρακτηριστεί ως μία πρόταση για τη σκηνή που, αν και ιστορικού περιεχομένου, μπορεί να διεγείρει διαχρονικά έναν καλλιτέχνη και ένα κοινό. Διερευνώντας μια πιθανότητα σκηνοθεσίας, το μόνο βέβαιο είναι ότι δεν θα κάλυπτε σε καμία περίπτωση κάποια «ιστορική απόδοση», αλλά θα μπορούσε να αναδειχθεί ένας διάλογος με μια ακραία «θεατρικότητα», όπως θα έλεγε ο P. Pavis.[17]

Ο ενδεχόμενος πλούτος που μπορούμε να βρούμε κάθε άλλο παρά συνηγορεί στην επιφυλακτική στάση του P. Mackridge για το έργο. Αντίθετα, πιστεύουμε ότι ο *Αλεξανδροβόδας* ξεπερνά κατά πολύ τη λογοτεχνική του διάσταση και διαθέτει μια θεατρικότητα που καλείται να ενεργοποιηθεί σκηνικά, μιλώντας στο κοινό κάθε εποχής, ανεξάρτητα από το ιστορικό του πλαίσιο, και ισάξια με άλλα κλασικά κείμενα.

[16] Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, σ. 44-45.

[17] Patrice Pavis, «Mise en scène théâtralisée », *L'analyse des spectacles*, Ed. Arman Colin, Paris 2016, σ. 222.

Εικόνα 1. Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος
(πηγή: Wikipedia, PD)

Εικόνα 2. Μιχαήλ Δράκος Σούτσος, 1730-1803
(πηγή: Wikipedia, PD)

Εικόνα 3. Δραγουμάνος της Υψηλής Πύλης σε υποδοχή Ευρωπαίου Διπλωμάτη
(πηγή: Wikipedia, PD)

Εικόνα 4. Μιχαήλ Σούτσος, 1778-1864
(πηγή: Wikipedia, PD)

Ελληνική Επανάσταση και πρώιμο αρχαιόθεμο θέατρο εν θεάτρω: τα πρόσωπα του αρχαίου δραματικού ποιητή και τραγικού υποκριτή και η πρόσληψη της εγκιβωτισμένης τραγωδίας μέσα στο δράμα των χρόνων της Επανάστασης

Κατερίνα Χάλκου
aechalkou@gmail.com

Abstract

The Greek Modern Dramaturgy based on ancient Greek myths and history of the first decades of the 19th century, and during the era of the Greek Revolution, did not incorporate previous ancient Greek tragedies or comedies or their fragments and its heroes did not show advanced self-consciousness. Despite the absence of the meta-theatricality of a theatrical play, during that period, two playwrights, Dimitrios Gouzelis and N. S. Pikkolos, included among the characters of their plays an ancient dramatic poet the former and an ancient tragic actor the latter, characters that will introduce the earliest devices of the play-within-a-play of the Greek dramaturgy of the 19th century.

Η πρωτότυπη εγχώρια δραματική παραγωγή των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα και της περιόδου της Ελληνικής Επανάστασης, είτε πραγματευόταν το εκεί και επέκεινα του αρχαίου μύθου είτε την εθνική ιστορία, ούτε εγκιβώτιζε ολόκληρα προγενέστερα έργα ή τεμάχιά τους ούτε οι ήρωές της παρουσίαζαν προωθημένη αυτοσυνειδησία. Οι δραματουργοί που συνέθεταν τραγωδίες κατά το νεοκλασικιστικό πρότυπο και με υψηλές δόσεις ρομαντισμού[1] αδυνατούσαν να δημιουργήσουν ήρωες απομακρυσμένους από τους εαυτούς τους, οι οποίοι θα μπορούσαν να αναγνώσουν ή να παρακολουθήσουν να παριστάνονται συνονόματοί τους ήρωες και κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσίν τους ή αλλιώς νεότεροι μυθοπλαστικοί εαυτοί τους. Θεωρητικοί προβληματισμοί σχετικά με τη μεταθεατρικότητα του έργου τέχνης δεν υπήρχαν, καθώς και η έννοια «μεταθέατρο» χρειάστηκε ακόμη έναν και μισό αιώνα για να περιγραφεί από τον Lionel Abel.[2] άλλωστε, η εγχώρια εθνική τραγωδία, όπως και η αρχαία αντίστοιχή της, έμοιαζε πολύ να διαφέρει από εκείνο που ο Abel αποκάλεσε «μεταέργο». Ο αναστοχασμός, εξάλλου, και το χιούμορ της ρομαντικής ειρωνείας[3] δεν είχαν θέση στην εθνική δραματουργία, ενώ από το γραπτό δημιούργημα απουσίαζαν τόσο η ενσυνείδητη μείξη γελοίου και σοβαρού όσο και το καλλιτεχνικό Εγώ. Οι προτεραιότητες, τέλος, για την ικανοποίηση των ζωτικών αναγκών των καλλιτεχνών καθιστούσαν είδος πολυτελείας την κατανόηση οποιωνδήποτε προβληματισμών περί εγκιβωτισμού. Η τόσο νεοπαγής, δηλαδή, σύλληψη για τους Έλληνες δραματουργούς των αρχών του 19ου αιώνα σήμαινε a priori άγνοια των αρχών του μεταθεάτρου, οι ίδιοι, ωστόσο, είχαν συλλάβει πολύ πρώιμα τη δυναμική του δρώμενου ενταγμένου στο σώμα[4] ή στο μετά[5] της πατριωτικής τραγωδίας. Η ένταξη κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ωστόσο, στα έργα

[1] Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 19ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αθήνα, 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, [*Παράβασις* - Μελετήματα 2], Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ – Ergo, Αθήνα 2002, σ. 81-88· πρβλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στο Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αθήνα, 18-21 Απριλίου 2002*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Ergo, Αθήνα 2004, σ. 59-68.

[2] Βλ. τις μελέτες του L. Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Νέα Υόρκη 1963 και Του ίδιου «Tragedy –or Metatheatre?», M. Freedman (επιμ.), *Essays in the Modern Drama*, Βοστόνη 1964, σ. 367-371.

[3] Για τη σχέση του μεταθεάτρου και του θεάτρου εν θεάτρω με τη ρομαντική ειρωνεία, βλ. M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Παρίσι 1982, σ. 37-46· M. Schmeling, «"Theater in the Theater" and "WORLD theater": Play Thematics and the Breakthrough of Romantic Drama», G. Gillespie (επιμ.), *Romantic Drama*, Άμστερνταμ και Φιλαδέλφεια 1994, σ. 35-57· I. Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού* (μετ. Γ. Παπαδημητρίου), Αθήνα 2002, σ. 183-186· Y. Beus, «Self-reflexivity in the Play within the Play and its Cross-genre Manifestation», G. Fischer – B. Greiner (επιμ.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη 2007, σ. 15-26· Δ. Χαριτόπουλος, *Ρομαντική ειρωνεία και μεταθεατρικότητα. Το ζήτημα του αναστοχασμού στο θέατρο των Ludwig Tieck, Luigi Pirandello, Tom Stoppard* (διπλ. εργ.), ΑΠΘ/Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2009.

[4] Το 1819 παραστάθηκε το μυθολογικό δράμα του Αθανάσιου Χριστόπουλου *Δράμα ηρωικόν εις την αιολοδωρικήν διάλεκτον*, εν Βιέννη, παρά Ιωάννη Σχραίμβλ 1805 [παράστ. 1805 και >20.4.1819]). Εντός της παράστασης είχε συμπεριληφθεί το δρώμενο της σύλληψης ενός βωβού γυναικείου προσώπου, της παλλακίδας του Αχιλλέα Βρισηίδας, σκηνοθετημένο σε μορφή παντομίμας. Για το έργο, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Ηράκλειο 2006, σ. 29, σημ. 20 σ. 71-72, σημ. 48 σ. 74 και σημ. 55· Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο. Από το 1453 έως το 1900* (εισαγ. – μετ. – σημ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου), Αθήνα 1994, σ. 304-307· Δ. Σιατόπουλος, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης*, Αθήνα 1984, σ. 135-136, 189-190.

[5] Μετά το τέλος της παράστασης του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή στη διασκευή του Ν. Σ. Πίκκολου (16.2.1818) τοποθετήθηκε η «εγκωμιαστική και στεφανωτική των αγωνιστών ωδή» εις τους φιλοθεάτρους Γραικούς, Ιωάννη Ξένο, Ιωάννη Μαμούνη και Ιωάννη Μπαμπαγιώτη, που στην παράσταση είχαν ερμηνεύσει τους Νεοπτόλεμο, Οδυσσέα και Ηρακλή, αντίστοιχα. Η ωδή ήταν μια αναδίπλωση εις εαυτόν, καθώς και αναφερόταν στο «υπο-

δύο θεατρικών συγγραφέων –άπαξ από τον καθένα– των δραματικών προσώπων του δραματικού ποιητή και του τραγικού υποκριτή, έρχεται να σηματοδοτήσει επίσημα την έναρξη των μηχανισμών του θεάτρου εν θεάτρω στον 19ο αιώνα.[6]

κείμενο» έργο που αμέσως πριν είχε παρασταθεί, αλλά και αναστοχαζόταν και όλες τις παλαιές παραστάσεις του *Φιλοκτήτη* και των έργων του Σοφοκλή από τους «Πώλους». Για την ωδή, βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Το θέατρον εν Οδησσώ (1814-1819)», *Ημερολόγιον Σκόκου* 10 (1901), σ. 403-404.

[6] Για το θέατρο εν θεάτρω, βλ. ενδεικτικά, F. S. Boas, «The Play within the Play», *A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre. The Shakespeare Association (1925-1926)*, Οξφόρδη 1927, σ. 134-156· R. J. Nelson, *The Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, Νέα Υόρκη 1958, σ. 6-10 και 28-29· A. Brown, «The Play within a Play: An Elisabethan Dramatic Design», *English Assosiation Essays and Studies* 13 (1960), σ. 36-48· D. Mehl, «Forms and Functions of the Play within a Play», *Renaissance Drama* 8 (1965), σ. 41-61· S. Wittig, «Toward a Semiotic Theory of the Drama», *Educational Theatre Journal* 26.4 (1974), σ. 451-454· J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Νέα Υόρκη 1975, σ. 213-223· R. W. Witt, «Mirror within a Mirror. Ben Johnson and the Play-within», *Jacobean Drama Studies* 46 (1975)· M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, σ. 37-46, και «"Theater in the Theater" and "WORLD theater": Play Thematics and the Breakthrough of Romantic Drama», σ. 35-57· R. Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Λονδίνο-Τορόντο 1986, σ. 31-48· E. Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Νέα Υόρκη 1986, σ. 183 και 474-475· M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (μετ. από τα γερμανικά J. Halliday), Κέιμπριτζ 1988, σ. 223-230· V. Füredy, «A Structural Model of Phenomena with Embedding in Literature and other Arts», *Poetics Today* 10.4 (1989), σ. 745-769· Ζ. Σαμαρά, «Ποιητική και μεταφυσική: Θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση* 2-3 (1991), σ. 68-87 και *Τα άδυτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Αθήνα 2002· U. Jung, *L' énonciation au théâtre: Une approche pragmatique de l' autotexte théâtral*, Tübingen 1994· Μ. Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα 1993, σ. 144-151· Y. Steinmetz-Ardaseer, *The Importance of the Subplot as a Convention in English Renaissance Drama* (διδ. διατρ.), Univ. of Birmingham/Faculty of Arts, Birmingham 1994· G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Γενεύη 1996· Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα 1999, σ. 232-242· S. Soncini, «The Play Within the Play: An Intertextual Practice», *Playing with(in) the Restoration: Metatheatre as a Strategy of Appropriation in Contemporary Rewritings of Restoration Drama*, Νάπολη 1999, σ. 15-25· S. Felopoulou, *Le théâtre dans le théâtre dans la dramaturgie française du XXe siècle* (διδ. διατρ.), ΑΠΘ/Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2001· T. G. Rosenmeyer, «"Metatheater": An essay on overload», *Arion* 10.2 (2002), σ. 87-119· P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Α. Στρουμπούλη), Αθήνα 2006, σ. 217-218, λήμ. «θέατρο εν θεάτρω»· T. Kowzan, *Théâtre miroir: Métathéâtre de l' antiquité au XXIe siècle*, Παρίσι 2006· J. Stephenson, «Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXI.1 (2006), σ. 115-128, ιδίως 123-125· S. Świontek, «Excerpts from *Le dialogue dramatique et le metathéâtre* by S. Świontek» (μετ. J. Stephenson), *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXI.1 (2006), σ. 129-144, ιδίως 135-144· G. Fischer - B. Greiner (επιμ.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη 2007· C. Thumiger, «On Ancient and Modern (Meta)theatres: Definitions and Practices», *Materiali e Discussioni per l' Analisi dei Testi* 63 (2009), σ. 9-58, ιδίως 25-34· M. A. F. Witt, *Metatheater and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Ηνωμένο Βασίλειο 2013· Ευ. Στιβανάκη, «Θέατρο και σκηνή, το "και" ανάμεσά τους», Γ. Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 71-75. Για τη σύνοψη της βιβλιογραφίας και για το αρχαιόθεμο νεοελληνικό θέατρο εν θεάτρω του 19ου και του 20ού αιώνα, βλ. Κ. Χάλκου, *Αρχαιόθεμη νεοελληνική δραματουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω (19ος - 20ός αιώνας)* (διδ. διατρ.), Πανεπιστήμιο Πατρών/ΤΘΣ, Πάτρα 2019.

Ο αρχαίος δραματικός ποιητής ως ποιητής και το ποίημα αντί αρχαίας τραγωδίας μέσα στο *Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος ή Διονύσιος ο τύραννος των Συρακουσών* του Δημητρίου Γουζέλη (συγγ. π. 1821, έκδ. 1835)

Η πιο πρώιμη περίπτωση δράματος που ανήκει στην παραγωγή των χρόνων της Επανάστασης και εμφανίζει στα δραματικά του πρόσωπα δραματικό ποιητή της αρχαιότητας είναι εκείνη του πατριωτικού δράματος του Δημητρίου Γουζέλη, *Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος ή Διονύσιος ο τύραννος των Συρακουσών*.[7] Ο συγγραφέας το εξέδωσε στα 1835, «διά να εμπνεύσει στους ομογενείς μίσος άσπονδον για την Τυραννίδα, και αγάπη άσπονδον προς την Πατρίδα» (γ΄), ενώ η πρώτη του μορφή, επεξεργασμένη στην αρχή της Επανάστασης, ήταν έμμετρη. Στα χρόνια του Καποδίστρια ο Γουζέλης μετέτρεψε το δράμα σε πεζό, το οποίο δεν εκδόθηκε ποτέ.[8]

Στο «μεταξύ ηρωικής τραγωδίας και ρομαντικού δράματος, πρώιμο δείγμα ρομαντικού κλασικισμού»[9] έργο του Γουζέλη, ο συγγραφέας εμφάνιζε τον δραματικό ποιητή Διονύσιο των Συρακουσών ως αυτάρεσκο ποιητή, που όποτε του «έρχηται εκείνος ο οίστρος ο ποιητικώτατος, ο μουσόπνευστος, είναι πράγμα υπερφυές!» (σ. 42). Μόλις την προηγούμενη νύχτα ο Διονύσιος συνέθεσε ένα ποίημα το οποίο ναι μεν κρίνει ως αριστουργηματικό, ζητάει, ωστόσο, από τον φιλόσοφο Φιλόξενο να το μελετήσει και, αν χρειασθεί, να βάλει «επιδιορθωτικήν χείρα» (σ. 44). Αλλά ο φιλόσοφος αρνείται να λερώσει το στόμα του με αυτούς τους, κατά Διονύσιο, τόσο «αγχινουστάτους» (σ. 43) στίχους.

Ο Διονύσιος, όπως μαρτυρεί ο Διόδωρος Σικελιώτης, «εἰς μὲν τὴν Ὀλυμπιακὴν πανήγυριν ἐξαπέστειλε τοὺς εὐφωνοτάτους τῶν ὑ π ο κ ρ ι τ ῶ ν[10]» για να εκφωνήσουν τα ποιήματά του, τα οποία ναι μεν αρχικά συνέπαιρναν τους ακροατές, στη συνέχεια, όμως, «πολὺν ἀπηνέγκαντο γέλωτα», και έτσι ο ποιητής τους «ἐνέπεσεν εἰς ὑπερβολὴν λύπης».[11] Κατά τον Διόδωρο δε, ο Διονύσιος «π ο ι η τ ὴ ς ὢν κακὸς καὶ διακριθεὶς ἐν Ἀθήναις ἐνίκησε τοὺς κρείττονας ποιητάς» στα Λήναια, νίκη που στάθηκε και η αιτία θανάτου του, λόγω ενός χρησμού που τον παρότρυνε «κατὰ τὰς νίκας ὑποφεύγειν καὶ ἑκουσίως ἡττᾶσθαι, ἵνα μὴ δόξῃ τῶν ἰσχυροτέρων γεγονέναι κρειττων».[12]

Ο Ιωάννης Τζέτζης όμως, ειδικά, όχι μόνο προσδιορίζει ως τραγωδία το ποιητικό έργο του Διονυσίου των Συρακουσών, αλλά είναι και αυτή στην οποία ο τύραννος ζητά από τον διθυραμβογράφο Φιλόξενο να κάνει κριτική: «Οὗτος ὁ Διονύσιος δοὺς τ ρ α γ ῳ δ ί α ν τούτῳ οἰκείαν, πόνημα αὐτοῦ οὖσαν Διονυσίου, ἀναγνωσθῆναι μέλλουσαν λαμπρῶς ἐν ταῖς Ἀθήναις, εἶπεν αὐτῷ· Φιλόξενε, ἴδε τὴν τ ρ α γ ῳ δ ί α ν, καὶ εἴ, τι φαῦλον, χίωσον. ὁ δ' ἀπ' ἀρχῆς εἰς τέλος τὴν πᾶσαν κατεχίωσεν ἐκείνην τ ρ α γ ῳ δ ί α ν».[13] Δηλαδή, ο Διονύσιος «τῶν π ο ι η μ ά τ ω ν ἐπιστάτας καὶ διορθωτὰς εἶχεν» και ο Φιλόξενος ειδικά είχε την υποχρέωση να κολακεύσει τον ποιητή, πράγμα που δεν έκανε. Όταν ο ποιητής μετά την τιμωρία του Φιλόξενου για την απείθειά του, τον επαναπροσέγγισε,

---

[7] *Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος ή Διονύσιος ο τύραννος των Συρακουσών*, δράμα πατριωτικόν παρά Δημητρίου του Γουζέλη, εν Ναυπλίω, εκ της τυπογραφίας Ν. Παπαδοπούλου, 1835 [οι παραπομπές στο δράμα γίνονται στο σώμα του κειμένου στην προαναφερθείσα έκδοση]. Για το έργο, βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 64-65 και υποσημ. 34, σ. 68-69 και υποσημ. 43 και 45, σ. 74 και υποσημ. 55, σ. 75 και υποσημ. 57, σ. 103 και 264-265.

[8] Βλ. και το «Χρονολόγιο», Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, κριτ. έκδ. Ζ. Χ. Συνοδινός, Αθήνα 1997, σ. 35.

[9] Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 103.

[10] [Οι υπογραμμίσεις της γράφουσας].

[11] Διόδ. *Βιβλιοθ.* 15.7.2.1-3.2 («ὁ δὲ Διονύσιος τῆς εἰς τὰ ποιήματα σπουδῆς οὐκ ἀφιστάμενος εἰς μὲν τὴν Ὀλυμπιακὴν πανήγυριν ἐξαπέστειλε τοὺς εὐφωνοτάτους τῶν ὑποκριτῶν διαθησομένους ἐν τοῖς ὄχλοις μετ' ᾠδῆς τὰ ποιήματα. οὗτοι δὲ τὸ μὲν πρῶτον διὰ τὴν εὐφωνίαν ἐξέπληττον τοὺς ἀκούοντας, μετὰ δὲ ταῦτα ἀναθεωρήσεως γενομένης κατεφρονήθησαν καὶ πολὺν ἀπηνέγκαντο γέλωτα. ὁ δὲ Διονύσιος ἀκούσας τὴν τῶν ποιημάτων καταφρόνησιν ἐνέπεσεν εἰς ὑπερβολὴν λύπης»).

[12] Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*. 15.74.3.

[13] Ιωάννης Τζέτζης *Chiliadae X. Hist*. 842-847.

ο Φιλόξενος, κατά τον Διόδωρο, χαρακτήρισε τα ποιήματα «οἰκτρά».[14] Ο Φιλόξενος του Γουζέλη, ακολουθώντας την παράδοση, παραδέχεται: «με κρατή με τα σίδηρα ο Τύραννος Διονύσιος, επειδή έσβεσα όλους τους στίχους του, αφ' ου με έδωσεν την άδειαν αν τους νομίσω εσφαλμένους» (σ. 19).[15] Αυτός ο φιλόσοφος ήταν ο Κυθήριος διθυραμβοποιός που σχετίστηκε με τη σχολή νεωτεριστών ποιητών, στους οποίους συγκαταλεγόταν ο Τιμόθεος και ο Μελανιππίδης, που αναδιαμόρφωσαν τη σχέση λόγου – μουσικής.[16]

Τελικά, στο δράμα του Γουζέλη, ενώ εμφανίζεται ο Διονύσιος των Συρακουσών ως ποιητής, η τραγωδία του, *Έκτορος λύτρα*, παρότι δεν κατονομάζεται ως ποίημα και ο Φιλόξενος ως φιλόσοφος, η αρχαία γραμματεία πιστοποιεί τον πρώτο ως δραματικό ποιητή, το έργο του ως τραγωδία, και τον δεύτερο ως διθυραμβοποιό. Κατά συνέπεια, στο δράμα του Γουζέλη αποκαλείται ευθέως ποίημα, ποιητής και φιλόσοφος ό,τι κατά την παράδοση αποκαλείται τραγωδία, δραματικός ποιητής και διθυραμβοποιός, αντίστοιχα. Πολύ νωρίς δηλαδή, με τα πρώτα δείγματα της μετεπαναστατικής αρχαιόθεμης δραματουργίας του 19ου αιώνα, μέσα στο δράμα εγκιβωτιζόταν ποίημα, το οποίο είχε αντικαταστήσει το δραματικό έργο, και τα ιστορικά πρόσωπα του δραματικού ποιητή και του διθυραμβοποιού επιβίωναν ως μυθοπλαστικά ποιητή και φιλοσόφου, αντίστοιχα. Είτε επαναπροσδιορίζοντας ο Γουζέλης τις κατηγορίες της ποίησης και των ποιητών, είτε ακολουθώντας τις συνήθειες της εποχής να αποκαλούνται ποιητές όλοι οι δημιουργοί και ποιήματα όλα τα δραματικά ποιήματα, ό,τι αποκαλείται έργο μέσα στο έργο και επισήμως εμφανίζεται στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, σε ό,τι αφορά την αρχαιόθεμη και όχι μόνο εθνική δραματουργία, αδυνατεί εδώ να είναι δράμα εν δράματι, με όρους δηλαδή θεάτρου εν θεάτρω, αλλά γίνεται ποίημα μέσα στο δράμα, «ποίημα εν δράματι».

Η πρώιμη τεχνική του θεάτρου εν θεάτρω που σύστησε ο Γουζέλης, εγκιβωτίζοντας μέσα στο δράμα ποίημα αντί δραματικού έργου, παρουσιάζει τον ίδιον τον ποιητή κεντρικό ερμηνευτή του έργου του, καθώς αναγιγνώσκει μόνος του το ποίημά του. Δεδομένου δε ότι το εγκιβωτισμένο έργο δεν ήταν δράμα, δεν υπήρχε χρεία υποκριτών. Το έργο του ποιητή εμφανίζεται εδώ ευθέως ως συνονθύλευμα παραπομπών στα πρότυπα του δημιουργού και ανθολόγηση πηγών και διακειμένων («καθ' Όμηρον» και «ομηρίζω»,[17] «καθ' Ησίοδον»,[18] «όλος Ευριπίδης»,[19] «φωκυλίδιζω»,[20] «σοφοκλίζω»[21] –γ΄ πράξη, α΄ σκηνή, σ. 43). Αυτοαποκαλυπτόμενος ο ίδιος ο δημιουργός του ποιήματος καταδεικνύει τη διαδικασία κατασκευής του έργου του, το οποίο χρειάζεται κάποιον σοφό να το αναγνώσει και να το επιμεληθεί φιλολογικά, κάποιον όμως που δεν θα αντιληφθεί τη λογοκλοπή και θα θεωρήσει τους τρόπους παρουσίασής του αριστοτεχνικούς λεκτικούς χειρισμούς. Κι ενώ ο Διονύσιος θέλει να μετατρέψει τον εαυτό του σε ενδοδραματικό ακροατή του ποιήματός του, μέσα από την ανάγνωση του Φιλόξενου, ουδείς άλλος από τον ίδιο τον ποιητή εμφανίζεται ως ερμηνευτής του. Η άρνηση του Φιλόξενου να το αναγνώσει διαδήλωνε εμπράκτως την απέχθεια του φιλοσόφου προς τον ποιητή, την απέχθεια της Δημοκρατίας προς την Τυραννία, ώστε, τελικά, μέσα από την παρώδηση του Διονυσίου από τον Γουζέλη, η ποίηση και τα φρονήματα που αναδεικνύονται άξια είναι εκείνα που τουλάχιστον ο πρωταγωνιστής ποιητής δεν υπερασπίζεται.

Ο εγκιβωτισμός ενός ποιήματος μέσα στο δράμα του Γουζέλη, που τάχα πιστοποιούσε ότι ο Διονύσιος των Συρακουσών δεν συνέθετε τραγωδίες, αντικαθίσταται 80 περίπου χρόνια αργότερα,

[14] Διόδ. *Βιβλιοθ*. 15.7.1-5.

[15] Πρβλ. Τζέτζης, *Chil. X. Hist*. 848-857.

[16] Σχετικά με τον Φιλόξενο, βλ. A. Pickard-Cambridge – J. Could – D. M. Lewis, *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας* (μετ. Μ. Υψηλάντη – Η. Τσολακόπουλος – Ά. Ευσταθίου), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 423-425.

[17] Πρβλ. Ομήρου, *Ιλιάδα Θ* 59 και Ομ. *Ιλ. Β* 87-88.

[18] Πρβλ. Ησίοδου, *Έργα και Ημέραι* 5.

[19] Πρβλ. Ευριπίδη, *Εκάβη* 1056.

[20] Πρβλ. Ps-.Phoc., *Sent*. 94.

[21] Πρβλ. Σοφοκλή, *Οιδίπους επί Κολωνώι* 524.

στο ιστορικό δράμα του Αντωνίου Αντωνιάδη *Διονύσιος ο Νεώτερος και οι Πυθαγόρειοι*, στις αρχές του 20ού αιώνα (1902), από εγκιβωτισμό άλλου ποιήματος που τον πιστοποιούσε δραματικό ποιητή·[22] ποιητή ενός σκώμματος αυτή τη φορά, δυστυχώς όμως και πάλι όχι αποσπάσματος της τραγωδίας *Έκτορος λύτρα* του δραματικού ποιητή, στην οποία γίνεται σαφής αναφορά. Το σκώμμα των συγχρόνων του για τον μακαρίτη πλέον Διονύσιο των Συρακουσών δεν εμφάνιζε ούτε στο ελάχιστο την κατασκευαστικότητα του έργου του, τη διαδικασία της συγγραφής του, αλλά στοχαζόταν γύρω από την κατάθλιψη και τον θάνατο που είχε προκαλέσει στον δραματικό ποιητή ο γέλωτας των συγχρόνων του, των πραγματικών θεατών του έργου του, που τον έκριναν πλημμελή ποιητή και ακατάλληλο για βραβεία, τιμές και δόξες. Παρότι, τελικά, ο ελάσσων αυτός δραματικός ποιητής στην αρχαιόθεμη νεοελληνική παραγωγή θα εμφανιστεί μόνο δις μέσα από το σχήμα ποίημα μέσα στο δράμα, η αναφορά στην τραγωδία του και στην πρόσληψή της από τους συγχρόνους του είναι μιας μορφής θέατρο μέσα στο θέατρο στη δραματουργία του πρώιμου 20ού αιώνα, που τουλάχιστον επιβεβαίωνε την κατά τον 19ο αιώνα δραματουργική επιλογή της υποκατάστασης της δραματικής ποίησης με ποίηση και του δραματικού ποιητή με ποιητή.

Ο αρχαίος πρώην τραγικός υποκριτής και η αφηγηματικά προσλαμβανόμενη αρχαία τραγωδία μέσα στο *Ο θάνατος του Δημοσθένους* του Ν. Σ. Πίκκολου (1818)

Στη δραματουργία της περιόδου της Επανάστασης εμφανίζεται και ο τραγικός υποκριτής με προγενέστερη ωστόσο την ιδιότητα αυτή, παράλληλα με την αφηγηματική πρόσληψη παράστασης αρχαίας τραγωδίας στην οποία εκείνος πρωταγωνίστησε, ωστόσο εδώ δεν αμφισβητείται ότι πρόκειται για δραματικό έργο. Το έργο που αναδεικνύει τα παραπάνω είναι *Ο θάνατος του Δημοσθένους*,[23] του γνωστού από τη διασκευή του σοφόκλειου *Φιλοκτήτη*, Ν. Σ. Πίκκολου, ιστορικό δράμα που πραγματευόταν τη σύγκρουση της αθηναϊκής δημοκρατίας με τη μακεδονική απολυταρχία. Δυστυχώς, το πρωτότυπο κείμενο λανθάνει και μοιάζει πιθανότερο να μην τυπώθηκε ποτέ. Παραστάθηκε, ωστόσο, πρώτη φορά στο «κοινόν θέατρον» της Οδησσού στις 7 Σεπτεμβρίου 1818, και εκδόθηκε μεταφρασμένο στην αγγλική γλώσσα από τον Γρηγόριο Παλαιολόγο το 1824, με ορισμένες προσθήκες: μία ακόμη πράξη και δεύτερο γυναικείο πρόσωπο. Δεν αποκλείεται ο Παλαιολόγος να συμβουλεύθηκε κάποιο χειρόγραφο παλαιότερο της παράστασης, που θα περιείχε το δεύτερο γυναικείο πρόσωπο και το οποίο καταργήθηκε στην παράσταση του 1818 για λόγους σκηνικής οικονομίας[24] ή, ακόμη πιθανότερο, ελλείψει πρωταγωνιστριών. Στις 7/19 Σεπτεμβρίου 1818, πάντως, η γραφίδα του Φιλικού, θεατρικού συγγραφέα και ηθοποιού Γεωργίου Λασσάνη (Γοργίδα Λυσανίου),[25] μέσω της επιστολής που απέστειλε στις 13/25 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους προς τον εν Πέστη «εντιμολογιώ-

[22] Αντωνίου Ιω. Αντωνιάδου (πρώην γυμνασιάρχου), *Διονύσιος ο Νεώτερος και οι Πυθαγόρειοι*, δράμα εις πράξεις τρεις, *Φώτιος Ζασσής*, *ήτοι Τα Καλάβρυτα επί Φραγκοκρατίας*, τραγωδία εις πράξεις πέντε, επαινεθείσα εις τον Λασσάνειον Διαγωνισμόν τη 8 Μαΐου 1900, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Δ. Γ. Ευστρατίου, 1902, σ. 196-247 [οι παραπομπές στο δράμα γίνονται στο σώμα του κειμένου στην προαναφερθείσα έκδοση]. Για το έργο, βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 401-402.

[23] N. S. Pikkolos, *The Death of Demosthenes*, *A Tragedy in Four Acts in Prose* (Transl. from the Modern Greek by Gregorios Paleologos), Cambridge, Printed for the Author and Sold by Richard Newby, 1824 [οι παραπομπές στο δράμα γίνονται στο σώμα του κειμένου στην προαναφερθείσα έκδοση]. Για το έργο και την παράσταση, βλ. Δ. Σ. Γκίνης, «"Ο θάνατος του Δημοσθένους" του Νικολάου Πίκκολου», *Νέα Εστία* 32 (1942), σ. 991-992· Μ.-Χ. Χατζηιωάννου, «*Ο θάνατος του Δημοσθένους* του Ν. Σ. Πίκκολου και ο Γρ. Παλαιολόγος», *Μνήμων* 9 (1984), σ. 247-254· Σιατόπουλος, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης*, σ. 145, 189· Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 307-309· Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 34-36, σημ. 29, σ. 103-104.

[24] Χατζηιωάννου, «*Ο θάνατος του Δημοσθένους*», σ. 248.

[25] Για τον Γεώργιο Λασσάνη (Γοργίδα Λυσανίου), βλ. την πιο πρόσφατη μελέτη της Ί. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, «*Αρμόδιος και Αριστογείτων*. Μια διασκευασμένη τυραννοκτονία στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», *Ο Ερανιστής* 30 (2021), σ. 253-285, όπου και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

τατον κύριον Γεώργιον Τακιατζήν» και δημοσίευσε το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος*[26] τον Νοέμβριο, «διέσωσε» την παράσταση και το κλίμα ενθουσιασμού του κοινού. Ο ίδιος παρέθεσε περίληψη του έργου και αναλυτικά τις τρεις πράξεις του.

Στην δ΄ σκηνή της β΄ πράξης, στη μετάφραση του Παλαιολόγου, ο Αρχίας κατονομάζεται από τον Δημοχάρη, που συνομιλεί με τον Δημοσθένη, πρώην υποκριτής. Στη συνάντησή τους και στην ιδιότητα αυτή του Αρχία αναφέρεται ο Πλούταρχος στον *Δημοσθένη*: «Ἀρχίας ὁ κληθεὶς Φυγαδοθήρας. τοῦτον δὲ Θούριον ὄντα τῷ γένει λόγος ἔχει τ ρ α γ ῳ δ ί α ς ὑ π ο κ ρ ί ν α σ θ α ί ποτε».[27] Στην τελευταία σκηνή της δ΄ πράξης του εκδομένου κειμένου ο ετοιμοθάνατος Δημοσθένης θα πει: «may Archias a c t the p a r t of C r e o n in the p l a y as soon as he pleases and cast out this carcase of mine unburied» (σ. 59), για να αντιστοιχισθεί με το χωρίο του Πλουτάρχου: «ἤδη τὸν ἐκ τῆς τραγῳδίας ὑποκρινόμενος Κρέοντα καὶ τὸ σῶμα τουτὶ ῥίπτων ἄταφον».[28] Η κακή, κατά τον Δημοσθένη, υποκριτική του Αρχία στον ρόλο του Κρέοντα θύμιζε εκείνη του Αισχίνη, τον οποίον ο Δημοσθένης περιέγραφε ως «τριταγωνιστή» και τον κατέκρινε επειδή αγνόησε, ενώ ήταν γνώστης τους, στίχους από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.[29]

Ο τραγικός υποκριτής Αρχίας, που είχε υποκριθεί τον Κρέοντα της αφηγηματικά εγκιβωτισμένης στον *Θάνατο του Δημοσθένους Αντιγόνης*, στην γ΄, κατά Λασσάνη, πράξη του, «υ π ο κ ρ ί ν ε τ α ι ότι εστάλη παρά του Αντιπάτρου διά να μετακαλέση τον Δημοσθένην εις την πατρίδα, τον υπόσχεται την φιλίαν, αξιώματα, αμοιβάς, δώρα, και πάσχει με όλους τους δυνατούς δολίους τρόπους να καταπείση τον Δημοσθένην να εξέλθη από το ιερόν» (σ. 580). Αυτός όμως που «υποκρίνεται» στο έργο, ο Αρχίας, ο επονομαζόμενος Θούριος και Φυγαδοθήρας,[30] ήταν το πρώτο ιστορικό πρόσωπο με παλαιά ιδιότητα τραγικού υποκριτή που εμφανίστηκε στο προεπαναστατικό δράμα. Ταυτόχρονα, ο Ιωάννης Μπαμπαγιώτης ήταν το πρώτο ιστορικό πρόσωπο υποκριτή που ερμήνευσε τραγικό υποκριτή στο προεπαναστατικό θέατρο και η *Αντιγόνη* ήταν η πρώτη τραγωδία που παράστασή της εγκιβωτίζεται αφηγηματικά, εδώ χωρίς να αμφισβητείται ότι είναι δράμα, σε αντίθεση με το *Λύτρα Έκτορος* που εγκιβωτίζονται στη *Μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος* του Γουζέλη. Το αντιτυραννικό, ωστόσο, ίσως, μένος του «κριτικού» της παράστασης Λασσάνη τού υπαγόρευσε να αφήσει στην κριτική του προτελευταίο, αν όχι να αγνοήσει, τον ηθοποιό Μπαμπαγιώτη, που ερμήνευσε τον ρόλο του Αρχία, και να τον αναφέρει μαζί με τον Μιχ. Τριανταφύλλου, που ερμήνευσε τον ρόλο του Αγάθωνα: «Οι φιλόμουσοι ούτοι νέοι είναι γνωστοί και απ' άλλας πολλάς παραστάσεις, έδειξαν δε και τώρα διά της εντέχνου των υποκρίσεως την οποίαν διά της γυμνάσεως απέκτησαν εις το δραματικόν καλλιέργειαν».[31]

---

[26] Για την επιστολή του Λασσάνη, που αναφέρεται στην παράσταση του *Θανάτου του Δημοσθένους*, βλ. *Ερμής ο Λόγιος* 21 (1.11.1818), σ. 575-582. Το μεγαλύτερο μέρος της επιστολής αναδημοσιεύει ο Λάσκαρης («Το θέατρον εν Οδησσώ (1814-1819)», σ. 405-409).

[27] Πλούταρχου, *Βίοι Παράλληλοι. Δημοσθένης-Κικέρων* XXVIII, 11-13.

[28] Πλούταρχου, *Βίοι* XXIX, 24-28.

[29] Βλ. Δημοσθένη, *Περί του στεφάνου* 18 (262, 265: «ἐτριταγωνίστεις»· 267: «τριταγωνιστήν»), βλ. και *Περί της παραπρεσβείας* 246-247. Για τη σχετική κριτική του Δημοσθένη προς τον Αισχύνη, βλ. ενδεικτικά Γ. Μ. Σηφάκης, *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Ηράκλειο 2007, σ. 49-50, 57-58· F. Pontani, «Demosthenes, Parody and the *Frogs*», *Mnemosyne* 62 (2009), σ. 401-416. Για τον Αισχίνη ως τραγικό υποκριτή, βλ. και Ι. Ε. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, Ηράκλειο 1988, σ. 32-34, λήμ. 90. Δημοσθένης και Αισχίνης θα συναντηθούν στη «φανταστικοτραγική κωμωδία» του Σατανά *Η Πνυξ και ο κύριος Τοτόμης*, που δημοσιεύθηκε στο *Ημερολόγιον του Σκόκου* (1885), σ. 100-107, χωρίς να υπάρχουν στο έργο αναφορές στην προγενέστερη διαμάχη τους σχετικά με το θέατρο, ούτε και στην ιδιότητα του Αισχίνη ως πρώην ηθοποιού. Ο Αισχίνης ως υποκριτής και ο Δημοσθένης «ως παις ζωηρός» εμφανίζονται στο δράμα του Διονυσίου Ταβουλάρη, *Αισχύλος και Σοφοκλής*, δράμα εις μέρη τρία και πρόλογον, εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Ε. Παλλαμάρη, 1909.

[30] Για τον τραγικό υποκριτή Αρχία τον Θούριο (τον Φυγαδοθήρα), βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, σ. 95-96, λήμ. 439· J. B. O' Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece, together with a Prosopographia Histrionum Graecorum*, Σικάγο 1908, σ. 86-87, λήμ. 87.

[31] *Ερμής ο Λόγιος* 21 (1.11.1818), σ. 582· Λάσκαρης, «Το θέατρον εν Οδησσώ (1814-1819)», σ. 409.

Φαίνεται πιθανότερο ο Μπαμπαγιώτης να μην είχε συνείδηση της ιδιότητας του δραματικού προσώπου που ερμήνευε, εκείνης, δηλαδή, του τραγικού υποκριτή, ή η ιδιότητα αυτή να θεωρήθηκε από τον ίδιο υποδεέστερη πληροφορία για να την επικοινωνήσει ή και να την αναπτύξει στην υποκριτική του. Στα συγκεκριμένα «πατριωτικά» συμφραζόμενα, οι λέξεις «υποκριτής» = Αρχίας = Μπαμπαγιώτης και «Κρέων» = ρόλος = ρόλος που ερμήνευσε ο Αρχίας = ρόλος που ερμήνευσε ο Μπαμπαγιώτης που ερμήνευσε τον Αρχία, πέρασαν απαρατήρητες. Και, τελικά, ο Λασσάνης, παρόλο που έφερε και την ιδιότητα του υποκριτή, όπως ο Αρχίας, και την ιδιότητα του «κριτικού», όπως ο Δημοσθένης, έχασε την ευκαιρία να αναστοχαστεί γύρω από τον υποκριτή που υποδύεται πρώην υποκριτή· σαν να προτίμησε ο Λασσάνης για τον εαυτό του τον ρόλο του δημοκράτη κριτικού Δημοσθένη, για να καταδικάσει στην αφάνεια τον ίδιο τον Αρχία και τον ρόλο του ως εχθρού της Δημοκρατίας και, συνάμα –και κυρίως–, πρώην και πλημμελή τραγικό υποκριτή.

Σαράντα πέντε περίπου έτη μετά το 1818, στο «δράμα τραγικόν» *Ο θάνατος του ρήτορος* (1862)[32] του Αλέξανδρου Ζωηρού, ο συγγραφέας του θα πειραματιστεί εκ νέου με το δραματικό πρόσωπο του Αρχία ως πρώην τραγικού υποκριτή και θα τοποθετήσει, επίσης, τον μελλοθάνατο ρήτορα Δημοσθένη σε ρόλο δυνητικού ή επί θητεία τραγικού υποκριτή, εμπλέκοντάς τον σε έναν «υποθετικό» αγώνα τραγικών υποκριτών, διαγωνιζόμενο με αντιπάλους που είναι «κακοί» επαγγελματίες της υπόκρισης. Ο συγγραφέας, ενώπιον των υποτιθέμενων ενδοδραματικών θεατών του έργου, θα καταλήξει να αποθεώσει ως ανώτερο τραγικό υποκριτή εκείνον τον αγωνιστή που πεθαίνει θεαματικά για τις δημοκρατικές του αρχές και όχι εκείνον που διετέλεσε τραγικός υποκριτής και τώρα έχει απολυταρχικές πεποιθήσεις. Εκμεταλλευόμενος, μάλιστα, ο Ζωηρός, το προσφιλές μοτίβο της δραματουργίας του μπαρόκ, ο Δημοσθένης βλέπει τον εαυτό του σε όνειρο. Ο ρήτορας στο όνειρο αποσπάται από τον χώρο του δράματος που βιώνει και εξασκεί ο ίδιος επί της ορχήστρας του θεάτρου το έργο του τραγικού υποκριτή, υποδυόμενος, δίπλα στον Αρχία που υποδύεται τον Κρέοντα, την επαναστάτρια Αντιγόνη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή, και κερδίζει. Στο εγκιβωτισμένο αφηγηματικά όνειρο-παράσταση του Δημοσθένη παίζεται η «παράσταση» της ζωής του ρήτορα ενώπιον του Αρχία, που θα σημάνει το τέλος του μέτριου πρώην ομοτέχνου του –έστω κι αν, στην τελευταία πράξη του δράματος, το στεφάνωμα του ρήτορα εξισώνεται με τον εξιδανικευμένο θάνατό του για τα δημοκρατικά του πιστεύω, που συμβαίνει στο έργο-πλαίσιο ενώπιον των πραγματικών θεατών, θυμίζοντας για μία ακόμη φορά την Αντιγόνη που θανατώνεται από τον Κρέοντα στο δράμα του Σοφοκλή.

Συμπερασματικά, η νεοελληνική δραματουργία με τις πρώιμες τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω της περιόδου της Επανάστασης θα μας καταδείξει, στα ιστορικά αρχαιόθεμα έργα, πρώτον, ότι η ιδιότητα του δραματικού ποιητή είναι συνώνυμη εκείνης του ποιητή και το δραματικό έργο είναι συνώνυμο του ποιήματος, και ότι, έτσι αποκαλούμενο το τελευταίο, δεν έχει ανάγκη των τραγικών υποκριτών για να το ερμηνεύσουν· δεύτερον, ότι η ιδιότητα του αρχαίου τραγικού υποκριτή σε δραματικό πρόσωπο ήταν ανενεργή ή, ορθότερα, ότι αυτή εμφανιζόταν ως προγενέστερη και αποδιδόταν τώρα σε μέτριο «διονυσιακό τεχνίτη» με απολυταρχικά πιστεύω, και ότι, ταυτόχρονα, η απουσία αυτής της ιδιότητας καθόριζε και την απουσία αποσπάσματος τραγωδίας. Αξίζει να

[32] Α. Ζ., *Ο θάνατος του ρήτορος*, δράμα τραγικόν εις πέντε πράξεις, *Χαρίλαος Κομνηνός και Ο θάνατος του ρήτορος*, δράματα, εν Αθήναις, τυπογραφείον «Ο Ερμής» [1862], σ. 89-138 [οι παραπομπές στο δράμα γίνονται στο σώμα του κειμένου στην προαναφερθείσα έκδοση]. Η χρονολόγηση του έργου στα 1862 οφείλεται στον Πρόλογο και στην επιστολή του Ζωηρού στον Κωνσταντίνο Γρηγοριάδη (17 και 20 Φευρουαρίου [sic] 1862), αλλά αφορούν το έργο του *Χαρίλαος Κομνηνός*. Από την έκδοση του 1862 απουσιάζουν τα προλεγόμενα του δράματός του *Ο θάνατος του ρήτορος* [λείπουν οι σ. 77-88]. Στη σ. 138, όπου αναφέρονται τα παρορράματα, ο ίδιος ο συγγραφέας, με αναφορά του στην καθυστέρηση της έκδοσης, υπογράφει με ημερομηνία 7 Οκτωβρίου 1862. Για το έργο και τον συγγραφέα, βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 103-105 και σημ. 38-41, και σ. 148, σημ. 10, και σ. 296. Ο Αρχίας ως υποκριτής εμφανίζεται επίσης στο δράμα του Διονυσίου Ταβουλάρη, *Αισχύλος και Σοφοκλής*, δράμα εις μέρη τρία και πρόλογον, εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Ε. Παλλαμάρη, 1909.

σημειωθεί στη μεταγενέστερη της εξεταζόμενης περιόδου δραματουργία: πρώτον, ότι ο κάλλιστος τραγικός υποκριτής εμφανίζεται μέσω του ονείρου, ότι είναι ρήτορας και όχι υποκριτής και ότι, πάνω απ' όλα, είναι δημοκρατικών πεποιθήσεων (*Θάνατος του ρήτορος* του Αλέξανδρου Ζωηρού, 1862), δεύτερον, ότι το ιστορικό πρόσωπο του τραγικού υποκριτή (*Φίλιππος ο Μακεδών* του Αντωνίου Αντωνιάδη, συγγ. 1865, έκδ. 1866/1867) μετεξελίσσεται σε μυθοπλαστικό πρόσωπο ποιητή που ερμηνεύει, επίσης, ποίημα και όχι τραγωδία, και ότι, αναβιβαζόμενος ο τραγικός υποκριτής σε ένα βάθρο υψηλότερα, σε εκείνο του ποιητή, η ιδιότητα του υποκριτή υποβιβάζεται και ο ίδιος καταδικάζεται στην αφάνεια, και, τρίτον, ότι ο πρώτος επώνυμος επαγγελματίας τραγωδός που εμφανίζεται στη νεοελληνική αρχαιόθεμη δραματουργία ήταν μια γυναίκα, και, μάλιστα, η διάσημη μιμάδα της μεσαιωνικής ιστορίας που κατέστη τραγωδός στο πλαίσιο της εθνικής δραματουργίας, η Θεοδώρα, η οποία απαγγέλλει κάτι μεταξύ ποιήματος και επωδού (*Ιουστινιανός και Θεοδώρα* του Αντωνίου Αντωνιάδη, 1884). Αν συνυπολογίσει κάποιος και τις τρεις παραπάνω παραμέτρους, θα αντιληφθεί πόσο πολύ καθυστερούσε η ανάπτυξη των μηχανισμών στη σχετική αρχαιόθεμη παραγωγή του θεάτρου εν θεάτρω, με τους όρους που θα θέλαμε να ισχύουν και για τον 19ο αιώνα (πρόβα, παράσταση, γενική πρόβα, παρουσία σκηνοθέτη, ένθετο κοινό, σκηνικό στο θέατρο, προσληπτικές συμπεριφορές κ.ά.), πόσο σημαντική ήταν η ένθεση των δύο αυτών ιδιοτήτων στα δυο πρώιμα έργα της νεοελληνικής δραματουργίας που εξετάσαμε, έστω και τόσο διαστρεβλωμένων, ακόμα και μέσω της ένθεσης ποιήματος και της αφηγηματικά προσλαμβανόμενης τραγωδίας, και πόσο πολύ τα δύο αυτά έργα καθόρισαν και τη μεταγενέστερη μετεπαναστατική αρχαιόθεμη παραγωγή.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ

Αβούρη Πηνελόπη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Αλεξιάδου Λίλυ, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αλτουβά Αλεξία, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αναστασιάδου Δήμητρα, Διδάκτωρ Κοινωνιολογίας, ΣΕΠ / ΕΑΠ

Αντωνίου Μιχαέλα, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αντωνοπούλου Αλίκη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Αττία Μαρίζα, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Βαγενάς Νάσος, Ομότιμος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Βιβιλάκης Ιωσήφ, Διατελέσας Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γαλάνη Μαρίζα, Διδάσκουσα Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ

Γεωργακάκη Έρη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γεωργακάκη Κωνστάντζα, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γεωργίου Ελένη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Διδάσκουσα ΑΣΚΤ

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Γεωργοπούλου Ξένια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γρίβα Άννα, Διδάκτωρ Ιταλικής Φιλολογίας, Υποψήφια Μεταδιδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Δαμουλή Ι. Ευαγγελία, Διδάκτωρ Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας Ιονίου Πανεπιστημίου, Συγγραφέας

Δαούτη Παναγιώτα, Μεταδιδάκτωρ, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Δεληκωνσταντινίδου Αικατερίνη, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Δεληπέτρου Ευδοκία, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Δημητρακοπούλου Κατερίνα, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Δημόπουλος Αθανάσιος-Μελέτιος, Καθηγητής Ιατρικής Σχολής, τ. Πρύτανης ΕΚΠΑ

Διακουμοπούλου Κατερίνα, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Διαμαντάκου Καίτη, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ζηροπούλου Κωνσταντίνα, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών

Ιωαννίδης Γρηγόρης, Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Καλοπανά Μαγδαληνή, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Καμινιώτης Βάιος, Διδάκτωρ Λαογραφίας, Θεατρολόγος, Διδάσκων Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Καρρά Κατερίνα, Μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Κατσού Ναταλία, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Συγγραφέας, Διδάσκουσα Πανεπιστημίων Goldsmiths και London Metropolitan University

Καφετζοπούλου Ιφιγένεια, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Κονδύλη Ιωάννα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νομικής Σχολής ΕΚΠΑ

Κονομή Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Κοντογεώργη Θεοδώρα, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Κοτζαμάνη Μαρίνα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Κουρμουλάκης Κώστας, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Προϊστάμενος Ιστορικής Βιβλιοθήκης Δήμου Πειραιά

Κυριακού Κωνσταντίνος, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Σκηνοθέτης

Κωνσταντινίδου-Γκοδίμη Εριφύλη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Λακίδου Ίλια, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Λαμπρονίκου Ελένη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Λατανιώτη Ελένη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Λιούτσια Ιωάννα, Θεατροπαιδαγωγός, Σκηνοθέτης, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Μάμαλη Ευγενία, Υποψήφια Διδάκτωρ Παιδαγωγικής του Θεάτρου Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης

Μαυρολέων Άννα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μουντράκη Ειρήνη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μουσμούτης Διονύσης, Επίτιμος Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Συγγραφέας, Εκδότης

Μπενέτος Στυλιανός, Ανεξάρτητος Ερευνητής

Μπλέσιος Αθανάσιος, Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Μποσταντζής Τριαντάφυλλος, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Νεοφύτου Τάνια, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Νικήτας Ζαφείρης, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, Διδάσκων Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Οικονομοπούλου Χριστίνα Α., Μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Παπαδόπουλος Σίμος, Αναπληρωτής Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης

Παπαζαφειροπούλου Όλγα, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Υποψήφια Μεταδιδάκτωρ

Πετράκου Κυριακή, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Πετρίτση Ελένη, Διδάκτωρ Ιόνιου Πανεπιστημίου, Μεταδιδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Πλαστή Μελίνα, Θεατρολόγος

Πούχνερ Βάλτερ, Ομότιμος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Επίτιμος Καθηγητής ΕΚΠΑ

Ρεμεδιάκη Ιωάννα, Λέκτορας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ριτσάτου Κωνσταντίνα, Καθηγήτρια Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Σπανού Χαριτίνη, Φιλόλογος

Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Στιβανάκη Ευανθία, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ταμπάκη Άννα, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Τσαμπούκος Νικόλαος, Υποψήφιος Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Φανουράκη Κλειώ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Φελοπούλου Σοφία, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Φραγκή Μαρία, Μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών

Χαλδαιάκης Αχιλλέας, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Μέλος Συμβουλίου Διοίκησης ΕΚΠΑ

Χάλκου Κατερίνα, Ιστορικός, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών

ISBN 978-960-628-434-2