

δία των Ιταλών στο δικό τους κρητικό όρος Ίδη, όπου ζούσαν ακόμη αληθινοί βοσκοί σε μια κατάσταση που φάνταζε στους κατοίκους των πόλεων ως ένα είδος αρχέγονης απλότητας, κάτω από την καλοκάγαθη προστασία του βυζαντινού αετού των Καλλέργηδων.¹⁰

¹⁰ Η Ίδη αναφέρεται ρητά ως ο τόπος όπου διαδραματίζεται η *Πανώρα*, το *L'Amorosa Fede* και το επεισόδιο με τον Χαρίδημο στον *Ερωτόκριτο*. Ένα ομοίωμα του δουνού χρησιμοποιήθηκε στο ποιμενικό επεισόδιο της γκιόστρας που περιγράφει ο Persio (βλ. παραπάνω, σ. 98). Δεν είναι σαφές πού διαδραματίζεται η *Βοσκοπούλα*, παρόλο που το σκηνικό μοιάζει με την Ίδη. Η χειρόγραφη παραλλαγή του 17ου αιώνα που δημοσίευσε ο Θωμάς Παπαδόπουλος περιέχει μια αινιγματική αναφορά στο «της Δαμάς η δρύση», για την οποία υποστήριξε ο Μενέλαος Παρλαμάς ότι μπορεί να προέρχεται από παραφθορά ενός αρχικού «τσ' Ίδα[ς] μας η δρύση» (Θ.Ι. Παπαδόπουλος 1966: 357).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Κωμωδία

Alfred Vincent

ΈΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑΤΑ των Κρητικών συγγραφέων της περιόδου της βενετοκρατίας ήταν η δημιουργία αστικών κωμωδιών στη νεοελληνική γλώσσα.¹ Σώζονται τρία έργα: ο *Κατζούρμπος* (ή *Κατζάραπος*) του Γεωργίου Χορτάτση, ο ανώνυμος *Στάθης* και ο *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου. Τα δυο πρώτα χρονολογούνται στα τέλη του 16ου ή τις αρχές του 17ου αιώνα, ενώ ο *Φορτουνάτος* γράφτηκε κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Κάστρου, γύρω στα 1655. Και τα τρία φαίνεται ότι προορίζονταν για τη σκηνή (Puchner 1983a).

Οι στόχοι αυτού του κεφαλαίου είναι να δοθεί μια γενική εισαγωγή στις κρητικές κωμωδίες, να συζητηθεί με συντομία η σχέση τους με τους λογοτεχνικούς τους προδρόμους (ιδιαίτερα με την ιταλική κωμωδία) και, τέλος, να διερευνηθούν οι αναλογίες ανάμεσα στον δραματικό τους «κόσμο» και την «πραγματικότητα» της κρητικής κοινωνίας, όπως αυτή παρουσιάζεται (πόσο όμως πιστά ή με πόση πληρότητα;) σε ιστορικά έγγραφα.

Τα τρία σωζόμενα έργα δεν αντιπροσωπεύουν ολόκληρη την ιστορία της κωμωδίας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Γράφοντας στα τέλη του 17ου αιώνα, ο Giovanni Papadopoli αναφέρει ότι ελληνικές κωμωδίες παριστάνονταν

¹ Γενική βιβλιογραφία για την κρητική κωμωδία βλ. στον βιβλιογραφικό οδηγό. Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Dr Rosemary Bancroft-Marcus, που διάβασε αυτό το κεφάλαιο και έκανε πολλές χρήσιμες προτάσεις. Όλα τα αδύναμα σημεία στο τελικό κείμενο είναι, φυσικά, δική μου ευθύνη.

τακτικά τις Απόκριες, τουλάχιστον ως την έναρξη της πολιορκίας του Κάστρου.² Ίσως μάλιστα να έχουν σωθεί μέρη ενός χαμένου έργου, ενσωματωμένα ως έμμετρα χωρία στο λαϊκό παραμύθι της *Ξεχασμένης Νύφης*.³

Τις Απόκριες, οι Κρητικοί μπορούσαν να παρακολουθήσουν ένα είδος «θεάτρου του δρόμου». Ο Papadopoli (φ. 127r-v) περιγράφει πώς περιφέρονταν άνδρες στους δρόμους φορώντας μάσκες και ντυμένοι σαν τους ναυτικούς από τα πλοία των εμπόρων κρασιού, φλυαρώνοντας μπερδεμένα κατά μίμηση των ολλανδικών, με ιδιαίτερα διασκεδαστικά αποτελέσματα όταν έπεφταν πάνω στα «θύματα» της μασκαράτας τους.

Δεν ήταν άγνωστες και οι παραστάσεις ιταλικών κωμωδιών. Αρκετές δεκαετίες πριν από τα 1600, ο διάσημος Βενετός ηθοποιός, ποιητής και μουσικός Antonio da Molino έμεινε κάποιο διάστημα στην Κέρκυρα και στην Κρήτη και, σύμφωνα με έναν σύγχρονό του, διασκεδάζε όσο ήταν εκεί παίζοντας σε κωμωδίες.⁴ Ο ιδρυτής της Ακαδημίας των Stravaganti, ο Ανδρέας Κορνάρος, έγραψε μια διαστική σημείωση σ' ένα χειρόγραφο του για μια κωμωδία με τίτλο (*La Spia* (*Κατάσκοπος*), που πιθανόν αναφέρεται σε κάποια παράσταση της *commedia dell'arte* (Παναγιωτάκης 1968: 62, σημ. 32). Ο ομολόγός του στην Ακαδημία των Vivi, ο Francesco Barozzi, ενδιαφερόταν επίσης για την κωμωδία, αν και μια παράσταση που φαίνεται ότι είχε οργανώσει ίσως να έγινε στην Ιταλία και όχι στην Κρήτη (Bancroft-Marcus 1982/3: 64-5).

Τα σωζόμενα έργα έχουν κοινά ορισμένα συμβατικά γνωρίσματα, τα περισσότερα από τα οποία χαρακτηρίζουν επίσης τη νεοκλασική κωμωδία στην

² Papadopoli, *L'Occio*, φ. 66r-v. Ο συγγραφέας αυτής της ανέκδοτης περιγραφής της ζωής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη δεν κατονομάζεται στο χειρόγραφο, μπορεί όμως να αναγνωρισθεί, από αναφορές μέσα στο κείμενο στους γιους του Nicolò και Michele, ως ο δουκικός γραμματέας και νοτάριος Giovanni Papadopoli, πατέρας του συγγραφέα της ιστορίας του Πανεπιστημίου της Πάδοδας Nicolò Papadopoli Compneo. Η λέξη *occio* στον τίτλο είναι παραλλαγή του *ozio* (ελεύθερος χρόνος). Ο δεύτερος τόμος του χειρογράφου είναι ένα χρονικό του Κρητικού Πολέμου. Ο καθηγητής Παναγιωτάκης έχει εντοπίσει άλλο χειρόγραφο, με τίτλο *Memorie della Guerra di Candia*, στο οποίο το όνομα του συγγραφέα δίνεται ως Giovanni Compneo Papadopoli, στη βιβλιοθήκη του Syracuse University στη Νέα Υόρκη (συλλογή Leopold von Ranke, αρ. 77).

³ Βλ. Manusakas και Puchner 1984. Ο Morgan (1960: 420-5) πίστευε ότι τα αποσπάσματα προέρχονταν από αφηγηματικό ποίημα. Ωστόσο, ήδη στα 1955, ο καθηγητής Μανούσακας είχε υποστηρίξει την πειστικότερη άποψη ότι το χαμένο έργο ήταν στην πραγματικότητα κωμωδία (βλ. Μανούσακας 1965: 39-40). Ο Morgan (1954: 63-4) έχει επίσης υποστηρίξει ότι ένας Πρόλογος που διασώθηκε στο Νανιανό χειρόγραφο των κρητικών κειμένων ανήκε αρχικά σε μια χαμένη κωμωδία και ότι το σατιρικό ποίημα *Ο Φαλλίδος*, που βρίσκεται στο ίδιο χειρόγραφο (Ξανθουδίδης 1927b), μπορεί να είχε γραφτεί ως δραματικός μονόλογος. Βλ. τώρα Παναγιωτάκης 1993γ.

⁴ Βλ. Panayotakis 1992 και Vincent 1973b.

Ιταλία και αλλού.⁵ Διαδραματίζονται στο Κάστρο, σε εποχή κοντά στον χρόνο συγγραφής τους, και τα κύρια πρόσωπα ανήκουν στα μεσαία στρώματα του αστικού πληθυσμού. Και στα τρία έργα, το αίσιο τέλος επιτυγχάνεται με την ανακάλυψη του χαμένου από καιρό παιδιού ενός από τα πρόσωπα. Η δράση των κωμωδιών καλύπτει λιγότερο από μία μέρα, τηρώντας έτσι την «αριστοτελική» ενότητα του χρόνου (βλ. Radcliff-Umstead 1969: 3 κ.ε.). Ο *Κατζούρμπος* και ο *Φορτουνάτος* έχουν τυπική νεοκλασική διάταξη σε πρόλογο και πέντε πράξεις, η τελευταία από τις οποίες τελειώνει με μια σύντομη προσφώνηση στο κοινό από ένα από τα πρόσωπα. Ο *Στάθης*, όπως σώζεται στο χειρόγραφο, έχει μόνο τρεις πράξεις· έχει όμως περικολπεί από ένα πολύ εκτενέστερο κείμενο.

Τα χειρόγραφα των κωμωδιών περιέχουν ιντερμέδια με θέματα από την κλασική μυθολογία ή από τις συγκρούσεις της χριστιανικής Ευρώπης και της μουσουλμανικής Ανατολής. Τα ιντερμέδια αποτελούν το αντικείμενο ξεχωριστού κεφαλαίου σ' αυτό το βιβλίο και δεν θα συζητηθούν λεπτομερώς εδώ. Αξίζει πάντως να έχουμε υπόψη, όταν αναλογιζόμαστε τη συνολική εντύπωση που θα έδιναν τα έργα, ότι οι παραστάσεις τους μπορεί να περιλάμβαναν ιντερμέδια, των οποίων τα θέματα, το ύφος και ο τόπος δράσης θα έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με την ίδια την κωμωδία.

Όπως όλα σχεδόν τα κρητικά δραματικά έργα, οι κωμωδίες είναι γραμμένες σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα πολιτικών στίχων, εκτός από λίγους στίχους στους οποίους ο Δάσκαλος παραθέτει αποσπάσματα ιταλικής ποίησης ή απαγγέλλει τη δική του «αυτοσχέδια» ιταλική *ottava* (*Στάθης* Γ 145-6, *Κατζ.* Δ 363-70, *Φορτ.* Δ 279-86). Η χρήση του έμμετρου λόγου αποτελεί σημείο ρήξης με την ιταλική πρακτική, κατά την οποία ο πεζός λόγος ήταν το συνηθισμένο όργανο του κωμικού θεάτρου από τις αρχές του 16ου αιώνα.

Αυτά, λοιπόν, είναι κάποια συστατικά κοινά και στα τρία έργα. Ο τρόπος όμως με τον οποίο συνδυάζονται και αναμιγνύονται με άλλα ποικίλλει πολύ, έτσι που οι τρεις κωμωδίες να είναι στην πραγματικότητα πολύ διαφορετικά έργα — όπως θα δούμε όταν εξετάσουμε την κάθε μία χωριστά. Στον *Κατζούρμπο* υπερισχύει το στοιχείο της φάρσας· ο *Στάθης* είναι μια λυρική κωμωδία ρομαντικής έντριγκας με κάποιες σκηνές που μοιάζουν με φάρσα, ενώ ο *Φορτουνάτος* προβάλλει ένα ηθικό μήνυμα συνδυασμένο με μπόλικο πηγαίο χιούμορ.

⁵ Γενικές πληροφορίες σχετικά με την ιταλική νεοκλασική κωμωδία, βλ. στους Herrick 1960, Radcliff-Umstead 1969 και Andrews 1993. Η παλαιότερη αλλά λεπτομερέστερη επισκόπηση του Sanesi (1954) παραμένει χρήσιμη για μια χρηστική συλλογή κειμένων, βλ. τους δύο τόμους σε επιμέλεια Borsellino (1962-7). Σημαντικές πρόσφατες μελέτες είναι εκείνες των Baratto 1975 και Guidotti 1983. Σχετικά με τη λογοτεχνική θεωρία της Αναγέννησης, βλ. Weinberg 1961.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Η πλοκή του *Κατζούρμπου* είναι αρκετά απλή.

Ο νεαρός Νικολός είναι ερωτευμένος με την Κασσάντρα, υποτιθέμενη κόρη της «πολιτικής» Πουλισένας. Έχει έναν μεσόκοπο αντίζηλο, τον Αρμένη, ο οποίος σχεδιάζει να κλέψει τα φορέματα της ίδιας της γυναίκας του για να αγοράσει από την Πουλισένα την εύνοια της «κόρης» της. Ωστόσο, η Κασσάντρα αγαπάει τον Νικολό και του δίνει τα θραχιόλια της να τα δάλει ενέχυρο, ώστε να έχει και αυτός χρήματα για την Πουλισένα. Η προαγωγός σχεδιάζει τώρα να ξεγελάσει τον Αρμένη, δάζοντας την υπηρέτριά της Αννούσα να τον δεχτεί σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο στη θέση της Κασσάντρας, ενώ ο Νικολός και η αληθινή Κασσάντρα θα απολαμβάνουν μια ερωτική νύχτα.

Ωστόσο, η Αννέζα, η αντίπαλος της Πουλισένας, πληροφορεί τον πατέρα του Νικολού Γιάκουμο ότι ο γιος του σπαταλάει χρήματα στις Πουλισένας· εκείνος υποθέτει ότι ο Νικολός κλέβει από το οικογενειακό ταμείο και αποφασίζει να δάλει να τον συλλάβουν. Η Αννέζα πληροφορεί ακόμη τη γυναίκα του Αρμένη για τις προθέσεις του άνδρα της. Όταν φτάνει ο Αρμένης στην πόρτα της Πουλισένας, η γυναίκα του, έξω φρενών, τον πιάνει με τη βοήθεια της υπηρέτριάς τους, τον τραβάει στο σπίτι και τον κλειδώνει στο δωμάτιό του — απ' όπου το σκάει από το παράθυρο.

Στο μεταξύ, ο υπηρέτης του Αρμένη Μούστρουχος έχει ανακαλύψει ότι η Κασσάντρα δεν είναι πραγματική κόρη της Πουλισένας, αλλά ότι γεννήθηκε στη Νάξο, πιάστηκε σκλάβο από τους Τούρκους και αγοράστηκε από τον μακαρίτη τον άντρα της Πουλισένας. Ο Μούστρουχος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η Κασσάντρα πρέπει να είναι η χαμένη κόρη του ίδιου του Αρμένη, που χωρίστηκε από τους γονείς της πριν από πολλά χρόνια, όταν όλη η οικογένεια αιχμαλωτίστηκε από τους Τούρκους. Σύντομα επιβεβαιώνεται η ταυτότητά της. Μπαίνει ο Γιάκουμος ορμητικά, έξαλλος ακόμη με τον γιο του, γαληνεύει όμως όταν μαθαίνει την αλήθεια. Όλες οι ενδιαφερόμενες πλευρές συμφωνούν για τον γάμο του Νικολού και της Κασσάντρας και το έργο τελειώνει με μια χαρούμενη γιορτή.

Διάφορα άλλα κωμικά επεισόδια συνυφαίνονται μ' αυτή τη βασική πλοκή. Ο κανχησιάρης στρατιωτικός Κουστουλιέρης προσπαθεί να κατακτήσει την Πουλισένα και γελοιοποιείται κατ' επανάληψη (B ii, Γ viii). Ο σχολαστικός Δάσκαλος τριγυρίζει στο περιθώριο της δράσης, δίνοντας συμβουλές που κανείς δεν ακούει. Σε κάποιο σημείο, γίνεται και αυτός θαυμαστής της Πουλισένας, που τον απορρίπτει χωρίς πολλά-πολλά (Δ xii). Η μάλλον χαλαρή σύνδεση των επεισοδίων με τον Μπράβο και τον Δάσκαλο χαρακτηρίζει και τα τρία έργα.

Η λύση που εξαρτάται από την ανακάλυψη ενός παιδιού χαμένου από καιρό είναι επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο και των τριών κρητικών κωμωδιών, ήταν μάλιστα κοινός τόπος και του ιταλικού θεάτρου. Στον *Κατζούρμπο*

όμως, η αρχική κατάσταση και η εξέλιξή της μοιάζει να υστερεί, συγκριτικά, σε αληθοφάνεια. Αντίθετα με τα αντίστοιχα πρόσωπα στον *Στάθη* και τον *Φορτουνάτο*, η Κασσάντρα διατηρεί το όνομα που της έδωσαν οι γονείς της· και όμως, δεν φαίνεται να έχει περάσει από τον νου του Αρμένη και της γυναίκας του ότι αυτή η Κασσάντρα θα μπορούσε να είναι η χαμένη κόρη που έψαχναν. Επιπλέον, παρόλο που η Κασσάντρα γνωρίζει το όνομα των γονιών της, δεν το έχει αναφέρει ποτέ στην Πουλισένα ούτε η Πουλισένα την έχει ρωτήσει σχετικά (E 231-4). Δεν θα έπρεπε όμως να επιμεινουμε ιδιαίτερα στην εφαρμογή ορθολογικών κριτηρίων στην πλοκή μιας αναγεννησιακής κωμωδίας. Ο θεατής μάλλον δεν θα είχε τέτοιου είδους απαιτήσεις, αλλά απλώς θα άφηνε τον εαυτό του να παρασυρθεί ευχάριστα από την εσωτερική λογική των κωμικών καταστάσεων.

Η βασική κινητήρια δύναμη στον *Κατζούρμπο* είναι ο Έρωτας. Το χειρόγραφο μάλιστα περιλαμβάνει έναν Πρόλογο, στον οποίο το σκανδαλιάρικο παιδί-θεός κανχίεται για τη δύναμή του — μια ταιριαστή ατζή, αν και πρόκειται, πιθανώς, για μεταγενέστερη προσθήκη στο κείμενο του Χορτάση (Λ. Πολίτης 1964: 95). Το έργο παρουσιάζει μια σειρά παραλλαγών στο θέμα του Έρωτα, από το νεανικό πάθος του Νικολού και της Κασσάντρας ως το κωμικό ξελόγιασμα του Αρμένη και τις γελοίες ερωτικές απόπειρες του φαμφαρόνιου Κουστουλιέρη και του λατινομαθούς Δασκάλου. Η δύναμη του Έρωτα γίνεται αντικείμενο σκληρής εκμετάλλευσης από την Πουλισένα και τις συναδέλφους της και τα αποτελέσματά της αντικείμενο κοροϊδίας από τους διάφορους υπηρέτες.

Όπως και στις άλλες δύο κωμωδίες, η λυρική ποίηση πάνω σε ερωτικά θέματα συμβάλλει στο συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα. Ο Νικολός και η Κασσάντρα εκφράζουν τα αισθήματά τους με εικόνες που θυμίζουν τόσο τις κρητικές μαρινάδες όσο και τα περισσότερο λυρικά θεατρικά έργα, όπως η *Πανώρια*:

*Πρόβαλε, κορασίδα μου, πρόβαλε, πεθυμιά μου,
να δώσης φως στα μάτια μου και δρόσος στην καρδιά μου.*

(B 157-8)

*Το χιόνι ν' άψη δύνεται σαν ίσκα η ομορφιά σου,
και να μερώσης τα θεριά μπορείς με τη θωριά σου.*

(B 179-80)

Ωστόσο, τα καθαρά λυρικά χωρία είναι σχετικά σύντομα· μάλλον σημαντικότερη θέση κατέχουν εκείνα στα οποία ο Έρωτας χρησιμοποιείται ως πηγή γέλιου. Οι κωμικές πλευρές της συμπεριφοράς ενός ερωτευμένου αποκαλύπτονται συχνά από τον υπηρέτη του, που τις υπογραμμίζει αντιθετικά. Αυτή η αντιμετώπιση δεν επιφυλάσσεται αποκλειστικά στα κωμικά πρόσωπα του

Αρμένη και του Κουστουλιέρη και ο Νικολός είναι συχνά θύμα της. Στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, όταν ο νεαρός τραγουδάει τα ερωτικά του δίστιχα την αυγή κάτω από το παράθυρο της αγαπημένης του, ο υπηρέτης του Κατζάραπος γκρινιάζει που τον έβαλαν να παρακολουθεί χωρίς να έχει προγευματίσει και παρωδεί τις λυρικές εξάρσεις του κυρίου του μ' ένα πολύ προσγειωμένο δικό του «ερωτικό» τραγούδι:

- ΝΙΚ. *Με το γλυκό κιλαδισμό τον ήλιο προσκαλούσι
κάθε πουρνό όλα τα πουλιά να 'δγη να τότε δούσι, —*
ΚΑ. *Με το μοσκάτο το γλυκό και μ' όμορφη λογάδα
κάθε πουρνό οι φρόνιμοι διώχνουσι την κρυάδα...*

(A 133-6)

Ένα διαφορετικού είδους χιούμορ δημιουργείται με την ιδιόζουσα γλώσσα του Δασκάλου — ένα μακαρονικό μίγμα από αλλοπρόσαλλα λατινικά, βενετίζοντα ιταλικά και ιταλίζοντα κρητικά, που είναι το σήμα κατατεθέν του και στα τρία έργα και το οποίο οδηγεί, φυσικά, σε κωμικές παρεξηγήσεις:

*O giovine malae indolis, fin quando δε σκολάζεις
τούτες τις στρατές που κρατείς; Non pensi, δε λογιάζεις...*

(B 237-8)

Υπάρχει επίσης ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό οπτικού χιούμορ στον Κατζούρμπο. Ο μπράβος Κουστουλιέρης υποχρεώνει τον υπηρέτη του Κατζούρμπο να ξιφομαχήσει μαζί του, ώσπου ένα ελαφρό χτύπημα του σκουριασμένου σπαθιού του Κατζούρμπο τού κόβει την όρεξη για ξιφασκία (B 61-86): η Πουλιάνα τον δροσίζει καταβρέχοντάς τον με το δοχείο νυκτός (Γ 466-70) και ο Δάσκαλος τον ρίχνει κάτω χτυπώντας τον μ' ένα αντίτυπο του Μαρτιάλη (Δ 390-4). Τον ίδιο τον Δάσκαλο τον ξαπλώνει φαρδύ-πλατύ ο μαθητής του Νικολός (Δ 204). Ιδιαίτερα κωμικά επεισόδια είναι η «σύλληψη» του Αρμένη από τη γυναίκα και την υπηρέτριά του και η συνακόλουθη δραπέτευσή του (Ε 50-70). Ένα κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των αστείων είναι η ταπεινωτική αντιστροφή των ρόλων — ο μπράβος ιδίως συντριβεται ξανά και ξανά από πρόσωπα που δεν έχουν καμία σχέση με τα στρατιωτικά.

ΣΤΑΘΗΣ

Συνοψίζοντας την πλοκή του *Στάθη*, δρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα σοβαρό πρόβλημα. Το κείμενο που παραδίδει το μοναδικό γνωστό μας χειρόγραφο είναι κάθε άλλο παρά πλήρες: έχει υποστεί άγριες περικοπές σε κάποιο ση-

μείο της μετάδοσής του. Από τα μέρη που έχουν κατακρεουργηθεί έτσι είναι και οι σκηνές της έκθεσης στην πρώτη πράξη, στις οποίες θα παρουσιαζόταν η αρχική κατάσταση των δύο ζευγαριών των νεαρών ερωτευμένων. Διάφορα άλλα χωρία ουσιώδη για την ομαλή εξέλιξη της πλοκής έχουν περικοπεί ή αφαιρεθεί.

Στα μεταπολεμικά χρόνια, η αρχική μορφή της πλοκής αποκαταστάθηκε βάσει εσωτερικών στοιχείων του σωζόμενου κειμένου.⁶ Σε αδρές γραμμές έχει ως εξής:

Ο μαθητής Χρυσίππος ελπίζει να παντρευτεί τη Λαμπρούσα, κόρη ενός ηλικιωμένου δικηγόρου, γνωστού από την ιδιότητά του ως Ντοτόρες. Ο γέρος ευνοεί το σχέδιο αυτό. Ο ίδιος σχεδιάζει να παντρευτεί τη Φαίντρα, κόρη του Κύπριου Στάθη. Η Φαίντρα, ωστόσο, είναι ερωτευμένη με τον Χρυσίππο και πιστεύει ότι ο Χρυσίππος την επισκεπτόταν τη νύχτα και ότι της έχει δώσει το δαχτυλίδι του. Στην πραγματικότητα, ο επισκέπτης της δεν ήταν ο Χρυσίππος αλλά ο φίλος του Πάμφιλος.

Για ν' αποφύγει τον γάμο με τον Ντοτόρε, η Φαίντρα μιλάει στον πατέρα της για τις νυχτερινές επισκέψεις και για το δαχτυλίδι που της έχει δώσει ο «Χρυσίππος». Έξω φρενών με το «έγκλημα» του Χρυσίππου — που το κάνει ακόμη βαρύτερο η δέσμευσή του με τη Λαμπρούσα —, ο Στάθης αποφασίζει να βάλει να τον συλλάβουν.

Σ' αυτό το σημείο, φτάνει στο Κάστρο ο κηδεμόνας του Χρυσίππου Γαβρήλης και ανακαλύπτει ότι ο δούκας έχει φυλακίσει το αγόρι. Ο Πάμφιλος, ωστόσο, ζητάει να τιμωρηθεί στη θέση του φίλου του. Ο Γαβρήλης πληροφορεί τώρα τον παλιό του γνωστό Στάθη ότι ο Χρυσίππος είναι στην πραγματικότητα ο από καιρό χαμένος γιος του ίδιου του Στάθη, ο Χρυσής, που μικρό παιδί τον είχαν πάρει οι κουρσάροι. Αποκαλύπτεται επίσης η πραγματική ταυτότητα του νεαρού που επισκεπτόταν τη Φαίντρα. Το αδίκημα συγχωρείται και σχεδιάζονται οι γάμοι του Χρυσίππου με τη Λαμπρούσα και του Πάμφιλου με τη Φαίντρα.

Όπως σώζεται στο χειρόγραφο, ο *Στάθης* αρχίζει μ' έναν σύντομο Πρόλογο με τη μορφή ομιλίας του θεού του έρωτα — που δρίσκεται επίσης, με παραλλαγές, στην πρώτη σκηνή της πέμπτης πράξης της *Πανώριας*. Ανάμεσα στις τρεις πράξεις υπάρχουν δύο ιντερμέδια, που σχολιάζονται αλλού σ' αυτό το διβλίο.

Συμφασμένα με την κυρίως πλοκή είναι μια σειρά κωμικών επεισοδίων με τον καιρησιόδη στρατιώτη, ο οποίος αναφέρεται στο χειρόγραφο ως Μπράβος. Είναι και αυτός υποψήφιος για την εύνοια της Φαίντρας — παρόλο που είναι παντρεμένος — και έχει κάνει έκκληση για δοθήθεια στην προξενήτρα Φλουρού. Σε μία από τις χαμένες σκηνές, φαίνεται ότι παρασύρεται στο σπίτι του Στάθη, ίσα-ίσα για να ταπεινωθεί με κωμικό τρόπο και να δαρθεί. Μια

⁶ Τα συμπεράσματα των Σ. Αλεξίου 1954, Μανούσακα 1954 και Βασιλείου 1974 συνοψίζονται από τη Martini 1976: 17-22 και 53.

άλλη παρέκβαση στο αρχικό κείμενο ήταν μια απόπειρα του Δασκάλου να ξελογιάσει τη γυναίκα του Μπράδου, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα να τον κλειδώσουν στο αποχωρητήριο και να του δώσουν το αναπόφευκτο ξύλο (Βασιλείου 1974).

Σε σύγκριση με τον *Κατζούρμπο* και τον *Φορτουνάτο*, η πλοκή του *Στάθη* είναι σχετικά σύνθετη, με τα δύο ζεύγη των ερωτευμένων, την ίντριγκα και τις δύο δευτερεύουσες πλοκές με πρωταγωνιστές τον Μπράδο και τον Δάσκαλο. Τη λύση της επιφέρει ο τυχαίος ερχομός ενός νέου προσώπου, του Γαβρήλη, σ' ένα κρίσιμο σημείο — ένα συνηθισμένο τέχνασμα στη νεοκλασική κωμωδία.

Ακρωτηριασμένο καθώς είναι το κείμενο, δεν μπορεί κανείς παρά να μαντέψει μόνο με πόση επιδεξιότητα ήταν αρχικά κατασκευασμένο το έργο. Στα σωζόμενα τμήματα, ωστόσο, ο συγγραφέας φαίνεται να ελέγχει καλά το υλικό του. Στην αρχή, ο υπηρέτης του Χρυσίππου Αρέτας πιστεύει λανθασμένα ότι ο αφέντης του είναι ερωτευμένος με τη Φαίντρα και ότι την επισκέπτεται τη νύχτα· οι εξηγήσεις του Χρυσίππου (βλ. Α 37-44) θα έδιναν στο κοινό να καταλάβει τι συμβαίνει και θα δημιουργούσαν μια κατάσταση δραματικής ειρωνείας, εφόσον τα άλλα πρόσωπα (με εξαίρεση τον Πάμφιλο) μένουν σε άγνοια ως τις τελικές σκηνές. Δημιουργείται επίσης αγωνία από νωρίς με την ανακοίνωση του επικείμενου γάμου του Ντοτόρε με την απρόθυμη Φαίντρα. Η αγωνία κορυφώνεται όταν η Φαίντρα αποκαλύπτει στον πατέρα της τον κρυφό αρραβώνα της με τον «Χρυσίππο» (Β 297-304)· η εξομολόγησή της οδηγεί κατευθείαν στη σύλληψη και τη φυλάκιση του Χρυσίππου (Γ 106-7).

Το λυρικό στοιχείο αναπτύσσεται πιο έντονα στον *Στάθη* απ' ό,τι στον *Κατζούρμπο*. Τα κύρια πρόσωπα θρηνούν για τα δάσανά τους στα δίχτυα του έρωτα με ποιητικούς μονολόγους —χωρίς να διακόπτονται από κυνικούς υπηρέτες— χρησιμοποιώντας εικόνες που θυμίζουν τον *Ερωτόκριτο* ή την *Ερωφίλη*. Έτσι, ο Πάμφιλος θρηνολογεί για την κατάστασή του με μια σειρά καλοζυγισμένων παραδόξων:

*Σ' ένα χιονάτο κι όμορφο λιμιώνα η ψυχή μου
ράσσει τη νύκτα με χαρά και μ' αναγάλλιασή μου,
και την ημέρα σφαλικτή την όμορφή ντου αγκάλη
κρατεί, κι εις άγρια κύματα μ' αποζιγώνει πάλι·
γλυκότατην ανάπαψη μου φέρνει το σκοτίδι,
και κρίση και τυράννηση πάλι το φως μού δίδει·
μέσα στο φως τυφλώνομαι και χάνω την οδό μου,
και το σκοτάδι έχω φως καθάριο κι οδηγό μου.*

(Α 303-10)

Γενικά, οι νεαροί ερωτευμένοι αντιμετωπίζονται συμπονετικά και ρομαντικά στον *Στάθη*. Ο υπηρέτης του Χρυσίππου Αρέτας βοηθάει και κατανοεί

τον αφέντη του (βλ. Α i) — εντελώς αντίθετα απ' ό,τι ο γλευστικός Κατζάραπος. Επιτρέπεται ακόμη και στον Πάμφιλο να εξιλεωθεί για το σφάλμα του με το να το ομολογήσει, όταν ο φίλος του συλλαμβάνεται άδικα (Γ 157-60).

Το χιούμορ βασίζεται κυρίως στα τυποποιημένα κωμικά πρόσωπα, όπως ο Δάσκαλος, ο στρατιώτης, η Φλουρού, οι διάφοροι υπηρέτες και ο Ντοτόρες. Το λεκτικό χιούμορ είναι καλά ανεπτυγμένο στις σκηνές που σώζονται, δείχνοντας την ίδια προτίμηση για το παράδοξο και τον παραλληλισμό που φανερώνεται στη δομή της πλοκής. Ένα διασκεδαστικό παράδειγμα είναι η σκηνή στην οποία ο υπηρέτης Πετρούτσος κοροϊδεύει τα «γράμματα» (τα λατινικά γράμματα) για τα οποία υπερηφανεύεται ο Δάσκαλος:

*Το πρώτο γράμμα ο γάιδαρος, καημένη, ερμήνεψέ σου
ah, ah, ah, ah φωνιάζοντας, κι εκαταμούτζωνέ σου·
και τ' άλλο πάλι γεις κριός σου ερμήνεψε, εκείνο
οπού, σα δάλης δυο απ' αυτά, be be θα πούσι, κρίνω.*

(Β 145-8)

ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΣ

Η πλοκή του *Φορτουνάτου* είναι η απλούστερη από τις τρεις:

Ο *Φορτουνάτος* έχει ανατραφεί από τον έμπορο Γιαννούτσο, ο οποίος τον βρήκε μωρό, πριν από δεκαέξι χρόνια, σ' ένα πλοίο που είχαν πριν στα χέρια τους μουσουλμάνοι κουρσάροι. Ο Γιαννούτσος θέλει να μάθει ποιοι είναι οι γονείς του νεαρού προτού κανονίσει έναν κατάλληλο γι' αυτόν γάμο. Ο *Φορτουνάτος*, ωστόσο, είναι ερωτευμένος με την Πετρονέλα, κόρη της χήρας Μηλιάς. Παρόλο που η Πετρονέλα ανταποδίδει την αγάπη του *Φορτουνάτου*, η μητέρα της σκολεύει να την παντρέψει, για οικονομικούς λόγους, με τον πλούσιο αλλά ηλικιωμένο γιατρό Λούρα. Οι διαπραγματεύσεις γίνονται μέσω της προξενήτρας Πετρούς· ο Λούρας της αναφέρει ότι είχε έναν μικρό γιο που τον έπιασαν οι κουρσάροι πριν από δεκαέξι χρόνια. Στο μεταξύ, ο Γιαννούτσος συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να καθυστερήσει περισσότερο τον γάμο του *Φορτουνάτου* κ' έτσι ζητάει από τον φίλο του νεαρού, τον Θόδωρο, να τον βοηθήσει να του βρει νύφη. Ο Θόδωρος καταφεύγει στην Πετρού και μαθαίνει από αυτήν για τον χαμένο γιο του Λούρα. Υποψιάζεται ότι το παιδί πρέπει να είναι ο *Φορτουνάτος*, πράγμα που γρήγορα επιβεβαιώνεται. Γεμάτος ευτυχία που ξαναβρήκε τον γιο του, ο Λούρας δίνει με χαρά την ευλογία του για τον γάμο του *Φορτουνάτου* και της Πετρονέλας.

Ως συνήθως, διάφορα κωμικά επεισόδια συνδέονται χαλαρά με την κυρίως πλοκή. Ο μπράδος Τζαβάρλας προσπαθεί να κατακτήσει τη Μηλιά και πέφτει θύμα μιας φάρσας που στήνει η Πετρού· πείθεται να μπει στο σπίτι της

χήρας ντυμένος ζητιάνος, με μόνο αποτέλεσμα να φάει ξύλο από τον Φράρο, τον αδελφό της Μηλιάς (Δ i). Καθώς ζητάει εκδίκηση, οδηγείται και σε άλλες ταπεινώσεις. Άλλες σκηνές έχουν πρωταγωνιστή τον σχολαστικό δάσκαλο του Φορτουνάτου, που έχει πει διάφορα παραμύθια στον Γιαννούτσο για τις υποτιθέμενες ερωτικές αταξίες του αγοριού (Α iii).

Παρόλο που τα κύρια θέματα είναι παρόμοια με αυτά του *Στάθη* και του *Κατζούρμπο*, με τη διάταξη των σκηνών της έκθεσής τους δίνεται αλλού η έμφαση. Ο έρωτας του Φορτουνάτου για την Πετρονέλα δεν αναφέρεται καθόλου στην πρώτη πράξη. Στην πρώτη σκηνή, ανάμεσα σ' αυτόν και τον Γιαννούτσο, η έμφαση δίνεται στην εξάρτησή του ως θετού παιδιού· ο Γιαννούτσος έχει ακούσει φήμες ότι ο Φορτουνάτος παραμελεί τις σπουδές του και κάνει κακές παρέες, και τον επιπλήττει ανστηρά. Μετά την παρουσίαση της ερωτικής τρέλας του Λούρα για την Πετρονέλα στη δεύτερη σκηνή, η τρίτη και τελευταία σκηνή της πράξης επιστρέφει στο θέμα της πρώτης σκηνής, όταν ο Φορτουνάτος έρχεται αντιμέτωπος με τον Δάσκαλο, την πηγή, όπως πιστεύει, των εσφαλμένων πληροφοριών του Γιαννούτσου. Το ειδύλλιο του Φορτουνάτου και της Πετρονέλας εισάγεται για πρώτη φορά στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης. Το έργο λοιπόν δεν είναι απλώς μια ιστορία αγάπης· έχει σε πρώτο πλάνο τη συνολική αλλαγή της τύχης (*fortuna*) του νεαρού ήρωα, του αιχμαλωτισμένου παιδιού που έγινε ελεύθερο, πλούσιο και ευτυχισμένο.

Ο *Φορτουνάτος* θέλει να προβάλλει ένα ρητό ηθικό μήνυμα. Τούτο εκτίθεται στον Πρόλογο, έναν μονόλογο της Τύχης, η οποία παρουσιάζεται ως ηθική δύναμη· δίνει τη βοήθειά της μόνο σ' εκείνους που την κέρδισαν με τις δικές τους προσπάθειες (στ. 19-22, 73-88). Αφού δώσει παραδείγματα από την αρχαία ιστορία, η Τύχη στρέφεται στο Κάστρο για σύγχρονες περιπτώσεις της γενναϊοδωρίας της. Ξεκινά μια εκτενή παρέκβαση, επαινώντας τους κατοίκους για τις επιδόσεις τους τόσο στα γράμματα όσο και στον πόλεμο και προφητεύοντας ότι γρήγορα θα απαλλαγούν από τους Τούρκους εισβολείς (στ. 90-118). Γυρίζοντας στο κυρίως θέμα της, λέει ότι, εδώ στο Κάστρο, έχει ανταμείψει πολλούς φτωχούς ανθρώπους δίνοντάς τους δύναμη και πλούτη, γιατί τους έβλεπε:

*αφέντες να δουλεύγασι μεγάλους, από ορίζα,
ταχιά και αργά, και ανάπαψη κιαμιά δεν εγνωρίζα...*

(127-8)

Ο Φορτουνάτος, λέει, είναι ένα παράδειγμα· η κωμωδία θα δείξει:

*για τς αρετές του τσι πολλές, τσι διάξες του τσι πλήσες,
τσι χάρες του τς αμέτροητες, τσι τάξες τσι περίσες,
πώς από σκλάβο ελεύτερο και πλούσον έκαμά το,
κι εισέ ανιπόλπιστες χαρές και δόξες έφερά το.*

(139-42)

Η σημασία των λεγομένων της Τύχης για τους κατοίκους του πολιορκημένου Κάστρου είναι προφανής: η μελλοντική ευδαιμονία θα δοθεί ως ανταμοιβή επίπονων προσπαθειών και υπακοής στους επικεφαλής.

Κατά πόσο όμως επαληθεύονται τα διδάγματα της Τύχης σε ό,τι ακολουθεί στο έργο; Η γεμάτη σεβασμό υπακοή του Φορτουνάτου στον κηδεμόνα του προέρχεται, εν μέρει τουλάχιστον, από το ότι γνωρίζει πως η κακή διαγωγή θα μπορούσε να οδηγήσει σε αποκλήρωση (B 221-4), ενώ είναι σίγουρα έτοιμος με την Πετρονέλα ν' ανταλλάξουν όρκους —και δαχτυλίδια— χωρίς τη συγκατάθεση των μεγάλων (Γ 471-90), πράγμα που θα θεωρούνταν σοβαρό παράπτωμα προς τους γονείς. Παρ' όλα αυτά, δεν υπάρχει εδώ το αντίστοιχο των νυχτερινών συναντήσεων του Πάμφιλου και της Φαίντρας του *Στάθη* ούτε της διαπραγματεύσεως τέτοιων συναντήσεων που συναντάμε στον *Κατζούρμπο*. Και, παρόλο που οι διακηρύξεις του Προλόγου δεν επαναλαμβάνονται ρητά κατά τη διάρκεια του έργου, διάφορα πρόσωπα μιλούν γενικά για τον ρόλο της Τύχης ή του Ριζικού στη διαμόρφωση των γεγονότων (π.χ. B 241-52, E 295, 313-4). Το ίδιο το όνομα του ήρωα έχει, βέβαια, σημασία — ο Γιαννούτσος το διάλεξε γιατί ευχόταν να έχει ο θετός του γιος καλή τύχη (Δ 575-6).

Η άλλη όψη του μηνύματος της Τύχης είναι η ιδέα ότι οι αμαρτίες τιμωρούνται σ' αυτό τον κόσμο. Πρόκειται για ένα ηθικό δίδαγμα που θα μπορούσε να αντληθεί από την ιστορία του Τρωικού Πολέμου, θέμα των τεσσάρων ιντερμεδιών που ακολουθούν την κωμωδία στο χειρόγραφο του *Φορτουνάτου*· δηλώνεται, πράγματι, ρητά από τον Αινεία καθώς φεύγει από τη φλεγόμενη πόλη του στο τέλος του τέταρτου ιντερμεδίου (στ. 191-2). Είναι έκδηλη η αναλογία ανάμεσα στην πολιορκία της Τροίας και την πολιορκία του Κάστρου, μέσα στο οποίο προοριζόταν προφανώς να παρασταθεί ο *Φορτουνάτος*.

Αν ωστόσο, όπως φαίνεται πιθανόν, τα ιντερμέδια είχαν γραφτεί για να παρασταθούν ανάμεσα στις πράξεις του έργου, αυτή η δυσοίωση προειδοποίηση δεν θα ήταν η τελική εντύπωση που άφηνε ο *Φορτουνάτος*. Η πέμπτη πράξη τελειώνει με μια αποχαιρετιστήρια ομιλία του Μποζίκη, στην οποία εύχεται στο κοινό: «*κι ο Θιος να σας αξώσει χρόνους πολλούς και λευτεριά στα σπίτια σας να δείτε*» (E 412-13) — απηχώντας την προφητεία της Τύχης στον Πρόλογο.

Έτσι, παρόλο που ο *Φορτουνάτος* ασφαλώς δεν είναι μια διεξοδική ηθική αλληγορία, παρουσιάζεται, ωστόσο, ως παράδειγμα ενός ρητού μηνύματος — και μάλιστα ενός μηνύματος που θα αντιστοιχούσε σαφώς στις ιδεολογικές ανάγκες της βενετικής διοίκησης στο Κάστρο κατά τη διάρκεια της πολιορκίας.

Οι δυο νεαροί ερωτευμένοι στον *Φορτουνάτο* παρουσιάζονται ως συμπαθητικά και σοβαρά πρόσωπα και οι λυρικές ομιλίες τους με θέμα τον έρωτά τους αποτελούν ένα σημαντικό γνώρισμα του έργου. Παρόλο που αυτά τα χωρία δεν έχουν τις πλούσιες εικόνες και την προσεκτικά ισορροπημένη δομή που χα-

ρακτηρίζει τον *Στάθη*, ο Φόσκολος είναι σε θέση να δώσει την εντύπωση της αυθόρμητης συγκίνησης, ακόμη και όταν χρησιμοποιεί ένα κοινότατο μοτίβο:

*Έρωτα, 'ς ποιο σχολειό 'πραξες, και πόχεις μαθημένα
τόσω λογιό μπερδέματα, φριχτά, καταραμένα;
Ποιο δάσκαλον έτσι άπονο ήρηρες να σε μάθη
να δίδης πράιρες, θάσανα, κρίσεις, καημούς και πάθη...*

(B 101-4)

Το στοιχείο του χιούμορ στον *Φορτουνάτο* πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από τη γελοία συμπεριφορά του ηλικιωμένου επίδοξου εραστή Λούρα και από την εκμετάλλευση των δευτερευόντων προσώπων, όπως του Δασκάλου, του Μπράδου και των υπηρετών.

Όπως και στις άλλες κωμωδίες, γίνεται κάποια χρήση οπτικού χιούμορ, που παίρνει συχνά μια αρκετά «άγρια» μορφή. Ο Δάσκαλος ρίχνει κάτω τον Λούρα (Γ 231-6) και ο Τζαβάραλς τρώει ξύλο δυο φορές στη διάρκεια του έργου (Δ i και E 376). Τα κουστούμια χρησιμοποιούνται για κωμικά εφφέ, όταν ο κοκέτης Μπράδος πείθεται να επισκεφθεί τη Μηλιά μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο (Γ 753-75) και όταν ο Λούρας προσπαθεί να εντυπωσιάσει την Πετρονέλα μ' ένα (υπερβολικά) κομψό ένδυμα, που τον κάνει να φαίνεται —κατά την έκφραση του Μποζίκη— «*ωσά γεροντογαίδαρος*» με καινούργια λουριά και σαμάρι (Δ 461-76).

Παρά το γεγονός ότι η πλοκή του *Φορτουνάτου* τηρεί τις ηθικές συμβάσεις και το περιβάλλον της είναι απολύτως «καθώς πρέπει», οι κωμικές σκηνές του είναι γεμάτες αισχρά υπονοούμενα και κοπρολογικό χιούμορ. Σ' ένα αστείο, το οποίο ο Αλέξης Σολομός θεωρεί μοναδικό στην ιστορία του θεάτρου (1973: 136), ο Μποζίκη όχι μόνο πέρδετα επί σκηνής, αλλά στρέφεται και μιλάει στο ένοχο όργανο:

*Σώπασε, μη μιλής εσύ όνταν εγώ δηγούμαι,
αδιάντροπε, γή φράσσω τη την τρύπα σου, φοδούμαι.*

(E 61-2)

Ο συνδυασμός αθών δωμολογιών με μια σοβαρή ηθική έχει πολλά προηγούμενα στην ιστορία της κωμωδίας, από τον Αριστοφάνη ως τον Ruzante. Ο Λίνος Πολίτης (1964: οβ'-ογ') σημειώνει μια σημερινή αναλογία, με τον Καραγκιόζη. Η αυτάρεσκη επίδειξη σωματικών λειτουργιών που κανονικά δεν αναφέρονται είναι χαρακτηριστική του πνεύματος του καρναβαλιού (βλ. Κιουρτσάκης 1986), με το οποίο ίσως είχαν άμεση σχέση οι κρητικές κωμωδίες.

Ο συγγραφέας του *Φορτουνάτου* προλόγισε το χειρόγραφο του με μια έμμετρη επιστολή-αφιέρωση στον ευγενή Νικολό Ντεμέτζο, στην επικεφαλίδα

της οποίας αποκαλύπτει ότι ονομάζεται Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος. Έγγραφα που ήρθαν στο φως στη Βενετία από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και εξής έχουν δώσει πλήθος πληροφοριών γι' αυτό τον άνθρωπο (Vincent 1967, 1968 και 1980: ιδ'-κδ'). Ο Φόσκολος γεννήθηκε γύρω στα 1597 και πέθανε στο Κάστρο στις αρχές Μαρτίου 1662. Είχε κτήματα στο Καινούργιο Χωριό, δεκαπέντε χιλιόμετρα νοτιοανατολικά από την πόλη, όπου έχουν σωθεί ίχνη της οικογενειακής κατοικίας (Σ. Αλεξίου 1985δ). Μοίραζε τον χρόνο του ανάμεσα στα κτήματά του και στην πρωτεύουσα, όπου είχε επίσης σπίτι. Μολονότι ο Φόσκολος δεν είχε τον τίτλο του Βενετού ευγενή, ήταν μέλος της φεουδαλικής τάξης. Η οικογένεια ήταν βενετικής καταγωγής και διατηρούσε το καθολικό δόγμα. Γλωσσικά, ωστόσο, και σε μεγάλο βαθμό πολιτισμικά, φαίνεται ότι είχαν αφομοιωθεί από την ελληνόφωνη πλειονότητα.

Η μόρφωση του Φόσκολου ήταν η συνηθισμένη για έναν άνθρωπο της κοινωνικής του θέσης. Είχε μάθει ιταλικά και κάποια λατινικά και είχε τουλάχιστον μια επιφανειακή γνώση των κλασικών γραμμάτων και της νομικής. Γνώριζε, ασφαλώς, έργα του ιταλικού θεάτρου και, ίσως, την αφηγηματική ποίηση του Αγιόστο. Όμως εξίσου σημαντικό μέρος της παιδείας του αποτελούσε η ελληνική λογοτεχνία της Κρήτης, γραπτή και προφορική. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ένα από τα τρία σωζόμενα χειρόγραφα της *Ερωφίλης* είναι από το χέρι του Φόσκολου (Vincent 1970α).

Δεν ξέρουμε αν ο Φόσκολος ήταν μέλος μιας κρητικής Ακαδημίας. Είχε πάντως γνωριμία, τουλάχιστον, με τον Francesco Zeno, μέλος της αναβιωμένης Ακαδημίας των Stravaganti, ο οποίος έγινε επίσκοπος της Capodistria και του οποίου η πλούσια βιβλιοθήκη περιλάμβανε κάποια κρητικά κείμενα (Παναγιωτάκης 1968: 93). Ο Φόσκολος είχε επίσης σχέσεις με τον λόγιο ορθόδοξο ηγούμενο Γαβριήλ Παντόγαλο και με κάποιον Αντώνιο Πάντιμο, που μπορεί πιθανότατα να ταυτιστεί με τον συγγραφέα του ιταλικού ποιμενικού δράματος *L'Amorosa Fede*.

Κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Κάστρου, ο Φόσκολος αποκόπηκε βέβαια από τα κτήματά του. Έφυγε από την Κρήτη για ένα διάστημα, είχε όμως επιστρέψει στα 1652 για να περάσει τα τελευταία του χρόνια στην πολιορκημένη πόλη. Σ' αυτή την περίοδο, έπαιξε ενεργό ρόλο στο Συμβούλιο των Φεουδαρχών, ανέλαβε διάφορες διοικητικές θέσεις και δούλεψε ακόμη χρόνο για να γράψει την κωμωδία του.

ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΕΙΣ

Οι τρεις κρητικές κωμωδίες συνδέονται σαφώς με τον κλάδο του ιταλικού θεάτρου που είναι γνωστός ως «λόγια» κωμωδία, *commedia erudita* (βλ. παραπάνω, σημ. 5). Η λόγια κωμωδία εμφανίστηκε γύρω στα 1500, αναπτύχθηκε από

συγγραφείς όπως ο Ariosto, ο Machiavelli, ο Aretino και ο Bibbiena και καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στις πριγκιπικές αυλές και στις Ακαδημίες. Αν και διαδραματίζεται σε σύγχρονο αστικό περιβάλλον, η πλοκή των έργων αντλείται εν μέρει από την αρχαία ρωμαϊκή κωμωδία, με ανάμιξη υλικού και από πεζές ιταλικές *novelle* (διηγήματα). Οι συμβάσεις και οι τεχνικές όφειλαν επίσης πολλά στην αρχαία πρακτική και στις αναγεννησιακές ερμηνείες της αρχαίας λογοτεχνικής θεωρίας (Weinberg 1961).

Τα κρητικά έργα χρησιμοποιούν όλες τις βασικές συμβάσεις της λόγιας ιταλικής κωμωδίας: την κατανομή της δράσης σε πέντε πράξεις, τη διαίρεση σε σκηνές, τον πρόλογο, τις ενότητες χώρου και χρόνου, το σύγχρονο μεσοαστικό περιβάλλον και τη χρήση προσώπων που είναι σε μεγάλο βαθμό τυποποιημένα, αλλά δεν έχουν προκαθορισμένα ονόματα και μάσκες όπως στη «λαϊκή» επαγγελματική κωμωδία, την *commedia dell'arte*. Κάθε ένα από τα πρόσωπα των κρητικών κωμωδιών έχει το αντίστοιχό του στους κοινούς τύπους της *commedia erudita*: οι φλογεροί, ρομαντικοί νεαροί ερωτευμένοι, οι πλούσιοι αλλά ηλικιωμένοι αντίζηλοί τους (που μπορεί να είναι γιατροί, όπως ο Λούρας, ή δικηγόροι, όπως ο Ντοτόρες στον *Στάθη*), ο σχολαστικός δάσκαλος, ο καυχησιάρης στρατιώτης, η προξενήτρα, η ρουφιάνα και οι διάφοροι υπηρέτες. Ακόμη και ο Φράρος, ένα δευτερεύον πρόσωπο στον *Φορτουνάτο*, έχει προγόνους στην *erudita*, με διασημότερο τον Frate Timoteo στο *La Mandragola* του Machiavelli.

Οι πιο τυποποιημένες μορφές της κρητικής κωμωδίας έχουν πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά από κοινού με τις αντίστοιχες τους ιταλικές. Έτσι, οι παιδευαστικές τάσεις που αποδίδονται στον Δάσκαλο στον *Κατζούρμπο* (B 220-2) και στον *Φορτουνάτο* (Δ 307-8, για παράδειγμα) είναι συνηθισμένες στους Ιταλούς συναδέλφους τους (Radcliff-Umstead 1969: 200), ενώ οι καυχησιάρηδες στρατιώτες της ιταλικής σκηνής παριστάνουν τους μορφωμένους, όπως και οι Κρητικοί συνάδελφοί τους (Boughner 1954: 90-5).

Στην πλοκή των κρητικών κωμωδιών χρησιμοποιούνται μοτίβα που αποτελούσαν μέρος της σχετικής παρακαταθήκης της *erudita*. Έτσι, το θέμα του νέου ή της νέας που αποκαλύπτεται ότι είναι το χαμένο παιδί ενός άλλου προσώπου χρησιμοποιείται για να φέρει το αίσιο τέλος σε αναρίθμητες ιταλικές κωμωδίες, ενώ το φινάλε με σχέδια για έναν γάμο ή γάμους είναι σχεδόν εκ των ουκ άνευ των έργων της *erudita*. Υπάρχουν επίσης πολυάριθμα κοινά χαρακτηριστικά δραματολογικής τεχνικής.

Και όμως, υπάρχουν επίσης σημαντικές διαφορές. Στην *commedia erudita*, μεγάλο μέρος της επινοητικότητας του συγγραφέα —και του ενδιαφέροντος του κοινού— στρεφόταν προς την πλοκή, η οποία ήταν συνήθως σύνθετη και ευρηματική. Πανούργοι υπηρέτες μηχανεύονται εξωφρενικά κόλπα για να ευοδωθούν οι ερωτικές βλέψεις των κυρίων τους, οι μεταμφιέσεις και οι παραγνωρισίες πολλαπλασιάζονται και δύο ή περισσότερες «ίντριγκες» μπορεί να αναπτύσσονται ταυτόχρονα. Ως έναν βαθμό, η πλοκή του *Στάθη* μοιάζει με

εκείνες της *erudita*, αν και με τα δικά τους μέτρα δεν είναι ιδιαίτερα σύνθετη. Στον *Κατζούρμπο*, ωστόσο, η πλοκή είναι πολύ απλουστευμένη, πράγμα που ισχύει ακόμη περισσότερο για τον *Φορτουνάτο*. Το ίδιο συμβαίνει επίσης να είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της ποιμενικής κωμωδίας *Πανώρα* και της μυθιστορίας *Ερωτόκριτος*.

Όσον αφορά συγκεκριμένες «πηγές» της πλοκής των κρητικών κωμωδιών, ο Pecoraro (1986) υποστηρίζει πειστικά ότι ο *Στάθης* αντλεί τη δομή του σε μεγάλο βαθμό, και πιθανόν απευθείας, από την κωμωδία *L'amante furioso* (εκδόθηκε στα 1583) του Raffaello Borghini — με σημαντικές πάντως απλουστεύσεις και προσαρμογές. Ο *Κατζούρμπο*, ωστόσο, και ακόμη περισσότερο ο *Φορτουνάτος*, στην απλότητα της δομής τους, διαφέρουν τόσο ριζικά από ό,τι αποτελεί κανόνα για την *erudita*, που φαίνεται πολύ απίθανο να διατηρούν τις γενικές γραμμές συγκεκριμένων έργων. Αν οι δύο συγγραφείς άντλησαν όντως την πλοκή των κωμωδιών τους από συγκεκριμένα έργα της *erudita*, θα πρέπει να τα ακολούθησαν πάρα πολύ ελεύθερα — τόσο, που δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε για ένα συνολικό «πρότυπο».

Υπάρχουν, ωστόσο, περιπτώσεις όπου μεμονωμένες σκηνές, διάλογοι ή άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία μπορεί να αποδειχτεί ότι προέρχονται από συγκεκριμένα ιταλικά έργα. Μια κωμική σκηνή στον *Κατζούρμπο*, στην οποία ο Δάσκαλος απαγγέλλει ένα αυτοσχέδιο ποίημα προς τιμήν του Μπράδο, είναι σε μεγάλο μέρος της διασκευή μιας σκηνής του *La Fanciulla* του G.B. Marzi (εκδόθηκε για πρώτη φορά στα 1570-1· βλ. Vincent 1966 και Κακλαμάνης 1993α: 36). Μεταξύ άλλων, ο Χορτάτης «έκλεψε» τους ιταλικούς στίχους του λέξη προς λέξη από τον Marzi. Όσον αφορά τον *Στάθη*, ο Pecoraro (1974) υποστήριξε πειστικά ότι οι κωμικοί διάλογοι στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης και στην πρώτη και τρίτη σκηνή της τρίτης πράξης (και πάλι σκηνές με τον Μπράδο, τον υπηρέτη του και τον Δάσκαλο) βασίζονται σε επεισόδια του *La Prigione d'Amore* του Sforza degli Oddi (εκδόθηκε για πρώτη φορά στα 1590). Ο Pecoraro προσθέτει (σ. 89, σημ. 2) ότι στο έργο του Oddi, όπως και στον *Στάθη*, αυτές οι σκηνές λίγη σχέση έχουν με την κυρίως πλοκή· το βάρος που δίδεται στα ανεξάρτητα, σαν φάρσα επεισόδια είναι χαρακτηριστικό της *commedia erudita* αυτής της περιόδου. Το έργο του Oddi μπορεί ακόμη να αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης για τα επεισόδια στα οποία ο Χρύσιππος συλλαμβάνεται και ο Πάμφιλος παραδίδεται για να τιμωρηθεί εκείνος αντί για τον φίλο του (Pecoraro 1974: 100). Τα έργα τόσο του Oddi όσο και του Borghini αντιπροσωπεύουν έναν τύπο της *erudita* γνωστό ως «σοβαρή» κωμωδία (βλ. Herrick 1960: 186-92), ο οποίος υπήρξε δημοφιλής στα τέλη του 16ου αιώνα και ο γενικός τόνος του οποίου αντανακλάται ίσως στον *Στάθη* και τον *Φορτουνάτο*.⁷

⁷ Ενδιαφέρον έχουν επίσης οι αναλογίες που σημειώνει ο Pecoraro (1969/70) ανάμεσα στον *Κατζούρμπο* και χωρία από έργα του Giambattista Della Porta, ειδικά του

Ο γνωστότερος στο σημερινό κοινό κλάδος της ιταλικής αναγεννησιακής κωμωδίας μάλλον δεν είναι η *erudita* αλλά η *commedia dell'arte*.⁸ Αντίθετα με άλλα είδη, η *commedia dell'arte* δημιουργήθηκε από επαγγελματίες ηθοποιούς: το νόημα της λέξης *arte* σ' αυτά τα συμφραζόμενα είναι «επάγγελμα» ή «συντεχνία». Είδαμε (σ. 126) ότι ένας θίασος της *commedia dell'arte* δρέθηκε ίσως στην Κρήτη γύρω στα 1600 και δεν είναι, βέβαια, απίθανο να έπαιζαν συχνά στο νησί επαγγελματίες ηθοποιοί (πβ. Vincent 19946). Ιταλικοί θίασοι γύριζαν την Ευρώπη, από το Τολέδο ως τον Τάμεση, και μπορούσαν να ξεπεράσουν τους γλωσσικούς φραγμούς με την τέχνη τους του κλόουν και μίμου (Κ. McKee στον Scala 1967: xvi-xvii).

Ωστόσο, δεν υπάρχει τίποτε στα κρητικά έργα που θα μπορούσε να είχε γίνει γνωστό μόνο από την *commedia dell'arte*. Και τα πραγματικά διακριτικά γνωρίσματα της επαγγελματικής ιταλικής κωμωδίας απουσιάζουν εντελώς από τα σωζόμενα κρητικά έργα. Γιατί ένα έργο της *commedia dell'arte* δεν είχε σταθερό κείμενο: δημιουργούνταν με αυτοσχδιασμό πάνω σ' ένα διάγραμμα ή σενάριο. Τα πρόσωπά του ήταν βασικά ένα σύνολο από καθιερωμένους τύπους που επανέρχονταν σε αναρίθμητα έργα, καθένας με το δικό του χαρακτηριστικό όνομα, προσωπείο και κουστούμι, όπως ο Pantalone, ο Βενετός έμπορος με τη γαμψή μύτη και το στενό κόκκινο πανταλόνι, και ο Arlecchino, ο αρχετυπικός υπηρέτης με το κουστούμι του σε σχέδια που θυμίζουν μπαλόνια.

Ο Λίνος Πολίτης είχε υποστηρίξει ότι οι πρόδρομοι της κρητικής κωμωδίας πρέπει να αναζητηθούν στη «βενετική» κωμωδία, η οποία τοποθετείται καμιά φορά ανάμεσα στην *erudita* και την *commedia dell'arte*.⁹ Ο διασημότερος εκπρόσωπός της ήταν ο ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας Angelo Beolco

L'Olimpia (πρώτη έκδοση 1589) για τον Della Porta, βλ. Clubb 1965. Η Bancroft-Marcus (1980α: 30-1) τονίζει επίσης ορισμένες αναλογίες με τον Della Porta και αναφέρει κάποια άλλα έργα — το *L'Amor costante* και το *Alessandro* του Piccolomini, το *Il Geloso* του Bentivoglio, το *La Suocera* του Varchi και το *Pastor Fido* του Guarini — τα οποία είχαν ίσως δώσει ιδέες για μεμονωμένες σκηνές. Όσον αφορά τον Φορτουνάτο, οι αναλογίες που παρατηρούνται με το *Il Furto* του D'Ambra (Vincent 1980: μζ'-μη') δεν είναι εκτεταμένες. Το *Il Granchio* του L. Salviati (1566) έχει έναν έκθετο ήρωα που ονομάζεται Fortunio και του οποίου η αγαπημένη λέγεται Petronella. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι οι νεότεροι συγγραφείς της *erudita* έπαιωναν συνεχώς στοιχεία από παλαιότερα έργα, ώστε είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς την πραγματική πηγή κάποιας λεπτομέρειας των κρητικών κειμένων. Το μόνο σίγουρο είναι ότι διάφορα ιταλικά έργα ήταν γνωστά στους Κρητικούς κωμωδιογράφους.

⁸ Για την *commedia dell'arte*, βλ. Sanesi 1954, Pandolfi 1957-61, Lea 1962 και Scala 1967.

⁹ Βλ. Λ. Πολίτης 1964: νά'-νγ'. Ο Padoan 1982 δίνει μια ενημερωμένη και έγκυρη παρουσίαση των «Βενετών» θεατρικών συγγραφέων. Μπορεί κανείς ακόμη να συμβουλευτεί τους Herrick 1960: 43-59 και Radcliff-Umstead 1969: 209-30. Η έκδοση των απάντων του Ruzante από τον Zorzi 1967 έχει παράλληλη ιταλική μετάφραση.

(γύρω στα 1496-1542), γνωστότερος ως Ruzante κατά τον ομώνυμο χωρικό από την Πάδοβα που πρωταγωνιστεί σε πολλά από τα έργα του. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του *Κατζούρμπου*, ειδικά, τα οποία ο Πολίτης θεωρούσε ότι προέρχονταν από τη «βενετική» κωμωδία, είναι η απλουστευμένη πλοκή, η έμφαση στα τυποποιημένα κωμικά πρόσωπα (και όχι σε καταστάσεις της πλοκής) ως πηγή χιούμορ και η προτίμηση για θορυβώδη κωμική δράση. Τα επιχειρήματά του όμως δεν αποδεικνύουν στ' αλήθεια μια τέτοια σχέση. Είναι γεγονός ότι η απλουστευμένη πλοκή χαρακτηρίζει ορισμένα «βενετικά» έργα: ωστόσο, σ' αυτές τις περιπτώσεις, οι συγγραφείς απομακρύνονται ριζικά από τα νεοκλασικά μοτίβα και συμβάσεις και δημιουργούν έργα εντελώς διαφορετικά από τις κρητικές κωμωδίες.¹⁰ Όπως και να 'χει το πράγμα, η απομάκρυνση της έμφασης από την «ίντριγκα» είναι γνώρισμα και άλλων κρητικών ειδών εκτός από την αστική κωμωδία. Οι «Βενετοί» συγγραφείς, αντίθετα με τους Κρητικούς, παραβαίνουν τη νεοκλασική νόρμα και στον χειρισμό των προσώπων: ο Ruzante ξειδικεύτηκε στους χωρικούς του από την Πάδοβα, ενώ άλλοι εισάγουν ποικίλους τύπους με χαρακτηριστικά γνωρίσματα κάποιας συγκεκριμένης περιοχής. Ο πολυδιαλεκτισμός είναι άλλο ένα διακριτικό γνώρισμα των «βενετικών» έργων που απουσιάζει από την κρητική κωμωδία. Όσο για το τρίτο επιχειρήμα του Πολίτη, υπήρχε πλήθος προηγούμενων κωμικής δράσης στην κατεξοχήν *erudita*: ένα παράδειγμα είναι το *La Fanciulla* του Marzi, το οποίο, όπως είδαμε, είχε υπόψη του ο Χορτάσης.

Ο Pecoraro (1969/70: 182-3) έχει επιστήσει την προσοχή στο ότι στο χειρόγραφο του *Κατζούρμπου* το έργο χαρακτηρίζεται *κομωδία ρεδικολόζα*, φράση που αποτελεί μεταγραφή σε ελληνικούς χαρακτήρες του όρου *commedia ridicolosa*, που χρησιμοποιείται για έναν ιδιαίτερο τύπο κωμωδίας, δημοφιλή στις αρχές του 17ου αιώνα. Επρόκειτο για γραπτή κωμωδία, με πολλά όμως γνωρίσματα της *commedia dell'arte*.¹¹ Ο Pecoraro θεωρεί τη στοιχειώδη πλοκή του *Κατζούρμπου* και την έμφασή του στην εκμετάλλευση των τυποποιημένων προσώπων και της κωμικής «δράσης» ως στοιχεία που προέρχονται από την *commedia ridicolosa*. Ωστόσο, η υψηλή χρονολόγηση του *Κατζούρμπου* δημιουργεί πρόβλημα γι' αυτή τη θεωρία και, οπωσδήποτε, οι ομοιότητές του με κωμωδίες *ridicolose* δεν είναι αρκετά έντονες ώστε να συνεπάγονται μια άμεση σχέση. Πράγματι, τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα των ιταλικών έργων, όπως η συχνή χρήση τριών μόνο πράξεων, προσωπειών της *commedia dell'arte* και ποικίλων τοπικών διαλέκτων, δεν απαντούν στις κρητικές κωμωδίες — εκτός από την τρίπρακτη δομή στον *Στάθη*, που πιθανόν οφείλεται σε μεταγε-

¹⁰ Παράδειγματα είναι το ανώνυμο *La Venexiana* και τα *Bilora* και *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* του Ruzante.

¹¹ Η διδλογογραφία του Pecoraro για την *commedia ridicolosa* μπορεί να συμπληρωθεί με τη μονογραφία του Mariti 1978.

νέστερο διασκευαστή. Η λέξη «*ρεδικολώζα*» στο χειρόγραφο του *Κατζούρμπο* μπορεί να προστέθηκε μετά την εποχή του Χορτάτση από κάποιον αντιγραφέα, ο οποίος είχε δει τον όρο σε ιταλικά κείμενα. Όποιος κι αν ήταν που χρησιμοποίησε αυτή τη λέξη για να χαρακτηρίσει τον *Κατζούρμπο*, ενδέχεται να μην την εννοούσε με τη στενότερη σημασία που σημειώνει ο Pecoraro, αλλά να ήθελε απλώς να κάνει την αντιδιαστολή με τον όρο *κομέδια παστοράλ* (ποιμενική κωμωδία), που χρησιμοποιείται στην επικεφαλίδα του κειμένου της *Πανώριας* στο ίδιο χειρόγραφο (βλ. περιγραφή του από τον Α. Πολίτη 1964: οδ').

Φαίνεται λοιπόν ασφαλέστερο να συμπεράνουμε ότι τα ιταλικά έργα που αποτέλεσαν την αφετηρία των Κρητικών συγγραφέων δεν ανήκαν στον χώρο της «βενετικής» ή της *ridicolosa* κωμωδίας, αλλά μάλλον στο κυρίαρχο ρεύμα της λόγιας κωμωδίας και ιδίως, ίσως, στην *erudita* του τέλους του 16ου αιώνα.

Η ύπαρξη στοιχείων κοινών σε δύο ή ακόμη και στις τρεις κρητικές κωμωδίες —που περιλαμβάνουν λεκτικούς απόηχους και γενικότερες ομοιότητες σε μοτίβα της πλοκής, στην κατασκευή της πλοκής, στην εσωτερική δομή των σκηνών και στη διάπλαση και τη χρησιμοποίηση καθιερωμένων κωμικών τύπων— έχει σημειωθεί από διάφορους κριτικούς και έχει συζητηθεί διεδοξικά από τον Πολίτη στην έκδοσή του του *Κατζούρμπο* (1964: ξβ'-ογ'). Ο Πολίτης συμπεραίνει ότι «ενώ ο ποιητής του Στάθη γνώριζε ασφαλώς τον Κατζούρμπο, δεν του στάθηκε όμως αυτός το κύριο πρότυπο. Σε πάρα πολλά σημεία είναι πρωτότυπος και το δίχως άλλο γνωρίζει κι αυτός, όπως και ο Χορτάτσης, τις ιταλικές κωμωδίες του καιρού, από τις οποίες άμεσα επηρεάζεται» (σ. ξστ'). Ο Φόσκολος, από την άλλη, «φαίνεται πολύ περισσότερο επηρεασμένος και πιο άμεσα εξαρτημένος από τον Κατζούρμπο» (σ. ξστ'), παρόλο που ήταν και αυτός εξοικειωμένος με την ιταλική κωμωδία και πήρε πολύ υλικό από αυτήν (σ. ξθ'). Μολονότι οι παρατηρήσεις του Πολίτη είναι πολύτιμες, έχει την τάση να υπερτονίζει τις ομοιότητες των κρητικών έργων (ειδικά του *Κατζούρμπο* και του *Φορτουνάτου*).¹² Ωστόσο, είναι αναμφισβήτητο ότι οι συγγραφείς ακολουθούσαν ως έναν βαθμό μια κοινή «συνταγή» είναι επίσης λίγο-πολύ βέβαιο ότι ο Φόσκολος πήρε κάποιες ιδέες ειδικά από τον *Κατζούρμπο*.

Για να συμπληρώσουμε την εικόνα των διασυνδέσεων των κωμωδιών με άλλα κρητικά έργα, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο *Φορτουνάτος*, η τελευταία χρονολογικά από τις τρεις, περιέχει σαφέστατους φραστικούς απόηχους της *Ερωφίλης* και κάπως λιγότερο εμφανείς μνήμες της *Πανώριας*: υπάρχουν επίσης σαφείς αναλογίες με τον *Ερωτόκριτο* στην πέμπτη σκηνή της τρίτης πρά-

¹² Δεν αληθεύει, για παράδειγμα, ότι ο Μποζίκης του Φόσκολου απορρίπτει μια πρόταση γάμου όπως κάνει ο Κατζάραλος στο έργο του Χορτάτση, ούτε ότι υπάρχουν ουσιαστικές φραστικές αναλογίες στους στ. Β 430 του *Φορτουνάτου* και Β 340 του *Κατζούρμπο*.

ξης, όπου οι νεαροί ερωτευμένοι ανταλλάσσουν δαχτυλίδια (Vincent 1980: μγ'-με').

Εκτός από τις γραπτές λογοτεχνικές «πηγές» τους, στις κρητικές κωμωδίες ενσωματώνονται επίσης στοιχεία του κρητικού παραδοσιακού πολιτισμού. Για παράδειγμα, απαντούν εκεί πλήθος εκφράσεων που φαίνονται να είναι παροιμώδεις, κάποιες από τις οποίες μαρτυρούνται σε ανεξάρτητες πηγές της κρητικής λαϊκής παράδοσης. Στον *Φορτουνάτο*, αυτή η λαϊκή σοφία είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει μια απλή γυναίκα, την προξενήτρα Πετρού (Vincent 1980: λη').

Τι συμπεράσματα θα πρέπει να δγάσουμε από αυτή τη μελέτη των λογοτεχνικών διασυνδέσεων; Το να καταδικάσουμε τους Κρητικούς ως «μη πρωτότυπους» λόγω της χρήσης από αυτούς ιταλικών και ελληνικών «πηγών» θα ήταν αναχρονιστική εφαρμογή μιας σύγχρονης (ή μήπως ρομαντικής;) έννοιας της πρωτοτυπίας. Θα ήταν πιο σωστό να επαινέσουμε την πρωτοβουλία τους και την επιδεξιότητά τους στην εφαρμογή των γνώσεων που είχαν αποκτήσει από το ιταλικό θέατρο, προκειμένου να παρουσιάσουν τη νεοκλασική κωμωδία σε ελληνικό κοινό. Όσον αφορά τις ομοιότητες μεταξύ των τριών έργων, αυτές φαίνονται να είναι προϊόν ενός μάλλον συγκρατημένου πειραματισμού, κατά τον οποίο οι συγγραφείς διατηρούσαν ένα βασικό πλαίσιο που είχε αποδειχτεί αποτελεσματικό στο παρελθόν, το γέμιζαν όμως με διαφορετικό τρόπο, ώστε να δημιουργήσουν τρία αρκετά διαφορετικά έργα. Ωστόσο, τα τρία σωζόμενα έργα δεν αντιπροσωπεύουν ολόκληρη την ιστορία του κωμικού θεάτρου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη και ίσως είναι εν μέρει τυχαίο το ότι ακολουθούν όλα ένα παρόμοιο νεοκλασικό σχήμα. Η *Ξεχασμένη Νύφη* αντιπροσωπεύει —αν έχουν δίκιο οι εκδότες της— έναν πολύ διαφορετικό τύπο κωμικού δράματος.

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Ποια είναι η σχέση ανάμεσα στον κόσμο που παρουσιάζεται στις κωμωδίες και την κοινωνία της βενετοκρατούμενης Κρήτης; Προφανώς, η τέχνη δεν προσφέρει ποτέ έναν αδιαμεσολάβητο «αντικατοπτρισμό» της «ζωής»: οι εικόνες της διαμορφώνονται πάντοτε, μεταξύ άλλων, από τις συμβάσεις του συγκεκριμένου είδους. Αυτές όμως οι συμβάσεις μπορεί να ποικίλλουν, από εκείνες του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, που υποτίθεται ότι προσφέρουν μια σχετικά άμεση εικόνα μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, ως εκείνες πολύ περισσότερο τυποποιημένων ειδών, όπως είναι το ελληνικό θέατρο σκιών. Σε ποιο σημείο του φάσματος πρέπει να τοποθετήσουμε την κρητική κωμωδία;

Δεν πρέπει φυσικά να φανταστούμε ότι οι κωμωδίες δίνουν μια «φωτογραφία» της βενετοκρατούμενης Κρήτης μόνο και μόνο γιατί τα ίδια τα κείμε-

να υποτίθεται ότι αναπαριστούν το σύγχρονο Κάστρο. Οποιαδήποτε απόπειρα να αντιμετωπιστούν ως άμεση πηγή πληροφοριών για την κρητική ζωή και κοινωνία θα πρέπει να ιδωθεί τουλάχιστον με επιφύλαξη. Από την άλλη πλευρά, μπορεί να είναι εξίσου παραπλανητικό το να θεωρήσουμε ότι η εικόνα τους είναι «απλώς» συμβατική.

Για να δώσουμε απάντηση στο ερώτημά μας, δεν είναι ανάγκη να προσπαθήσουμε να διαχωρίσουμε τα «ρεαλιστικά» από τα «συμβατικά» χαρακτηριστικά στις κωμωδίες — εφόσον ένα «συμβατικό» στοιχείο μπορεί κάλλιστα να αντιστοιχεί σε διώματα της εποχής· αντί γι' αυτό, θα πρέπει να συγκρίνουμε τον κόσμο των κωμωδιών με δεδομένα από ανεξάρτητες μαρτυρίες, προκειμένου να αναγνωρίσουμε στοιχεία τα οποία, άσχετα από τη «συμβατικότητα» τους ή μη, συμφωνούν με ό,τι έχουν να πουν για την κρητική κοινωνία οι άλλες πηγές. Στις σελίδες που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε να εφαρμόσουμε αυτή τη μέθοδο σε μια προκαταρκτική και μερική επισκόπηση.

Οι νεαροί άνδρες πρωταγωνιστές και στα τρία έργα έχουν μεγαλώσει σε μεσοαστικές οικογένειες, που φαίνονται να είναι αρκετά εύπορες — σε θέση, για παράδειγμα, να δώσουν κάποια μόρφωση στους γιους τους.

Τρεις τουλάχιστον από τις πατρικές μορφές μπορούν να αναγνωριστούν ως έμποροι. Στον *Φορτουνάτο*, ο κηδεμόνας του ήρωα Γιαννούτσος προσδιορίζεται ρητά ως «πραματευτής» στον κατάλογο των προσώπων του Φόσκολου. Το επάγγελμά του έχει σχέση με την πλοκή, εφόσον είχε βρει τον Φορτουνάτο μωρό σ' ένα καράβι που είχε αγοράσει από Μαλτέζους ιππότες, οι οποίοι το είχαν πάρει από Τούρκους κουρσάρους (Δ 559-76).

Η επιμελήτρια της έκδοσης του *Στάθη*, η Martini (1976: 73), χαρακτηρίζει «εμπόρους» δύο πρόσωπα, τον Γαβρήλη και τον Στάθη, στον κατάλογο των προσώπων που έχει προτάξει στην έκδοσή της. Παρόλο που το επάγγελμά τους δεν αναφέρεται στο χειρόγραφο, οι πληροφορίες που δίνουν για το παρελθόν τους δικαιώνουν την υπόθεση της Martini. Ο Γαβρήλης θυμίζει στον Στάθη τον καιρό που βρέθηκαν και οι δυο στο Κελλί της Μολδαβίας (Γ 315)· αυτό το λιμάνι, το σημερινό Chilia, ήταν σημαντικός σταθμός των πλοίων που έφεραν κρητικά κρασιά για να μεταφερθούν στην Πολωνία (Α. Rippidi 1974: 268-9). Ο Γαβρήλης αναφέρει επίσης ένα ταξίδι του στη Μονεμβασιά, όπου επισκέφθηκε το πλοίο ενός γνωστού του Τούρκου και ανακάλυψε εκεί έναν αιχμάλωτο, τον οποίο αναγνώρισε ως υπηρέτη του Στάθη, μαζί μ' ένα μωρό (τον Χρυσίππο) (Γ 321-36). Έπεισε τον Τούρκο να ελευθερώσει τους αιχμαλώτους και τους πήρε μαζί του στο σπίτι του στη Ζάκυνθο. Η απλούστερη ερμηνεία αυτών των ταξιδιών είναι η υπόθεση ότι ο Γαβρήλης και ο Στάθης ασχολούνταν και οι δύο με το εμπόριο.

Δεν διευκρινίζεται ποιο είναι το επάγγελμα του Γιάκουμου, του πατέρα του Νικολού, στον *Κατζούρμπο*. Σε μια σκηνική οδηγία και στον κατάλογο των προσώπων (τμήματα του κειμένου που ενδέχεται να προστέθηκαν αργό-

τερα, όχι από τον Χορτάση) αναφέρεται ως *τσιταντίνος* — μέλος της τάξης των *citadini* (αστών), που περιλάμβανε πολυάριθμους εμπόρους, επαγγελματίες και τεχνίτες. Η κυρίαρχη έγνοια του για την ασφάλεια των χρημάτων του θα ήταν φυσική σ' έναν επιχειρηματία· και το κοινό της εποχής του Χορτάση θα υπέθετε ενδεχομένως ότι αυτό ήταν το επάγγελμά του. Το γεγονός ότι έχει στην ιδιοκτησία του ένα αγρόκτημα έξω από την πόλη που το διαχειρίζεται ένας *μετοχάρης*, ο οποίος του φέρνει μέρος της σοδειάς (Α 70-4), δεν έρχεται σε αντίφαση μ' αυτό, καθώς πολλοί κάτοικοι της πόλης είχαν κάποια αγροτική περιουσία.

Ο Αρμένης στο ίδιο έργο είναι άλλο ένα πρόσωπο του οποίου δεν προσδιορίζεται ακριβώς η επαγγελματική ιδιότητα. Μετά την απαγωγή τους σε μια τουρκική έφοδο στην πατρίδα τους τη Νάξο —κάτι που πολλοί Ναξιώτες έζησαν στην πραγματικότητα (Βακαλόπουλος 1968: 240)—, ο Αρμένης και η γυναίκα του ελευθερώθηκαν με λύτρα που έδωσε κάποιος πονόψυχος Κρητικός, ο οποίος «είχε μας σαν αδέρφια του» (Δ 427). Αφού πέρασαν, απ' ό,τι φαίνεται, μερικά χρόνια εξαρτημένοι οικονομικά από τον ευεργέτη τους, κληρονόμησαν τελικά την περιουσία του και από τότε έζησαν προφανώς με αρκετή άνεση. Η λέξη που χρησιμοποιείται για την «περιουσία», το *πράμα*, θα μπορούσε να αναφέρεται σε οποιονδήποτε συνδυασμό χρημάτων, κινητών αγαθών και ακίνητης περιουσίας.

Αυτά τα πρόσωπα λοιπόν αντιστοιχούν στον πολύ σημαντικό αριθμό των Κρητικών των πόλεων που ζούσαν από το εμπόριο, τα ενοίκια, την εκμετάλλευση αγροτικών περιουσιών ή έναν συνδυασμό των τριών (βλ. παραπάνω, κεφ. 2).

Μια δεύτερη ομάδα προσώπων —ο στρατιώτης, ο δάσκαλος, ο δικηγόρος και ο γιατρός— διαφέρουν από την πρώτη κατά το ότι το επάγγελμά τους αποτελεί τη βάση μιας περισσότερο τυποποιημένης διάπλασής τους στα έργα, η οποία ακολουθεί μια παράδοση που αναπτύχθηκε στην *commedia erudita*. Παρ' όλα αυτά, και τούτοι αντιστοιχούν σε σημαντικές ομάδες της κρητικής κοινωνίας και, μάλιστα, ορισμένες λεπτομέρειες του χειρισμού τους στις κωμωδίες μπορούν να βρουν τα παράλληλά τους σε σύγχρονες αρχαικές μαρτυρίες.

Κοινός και στα τρία έργα είναι ο *καυχισιάρης* στρατιώτης, που εμφανίζει τον εαυτό του ως υπόδειγμα στρατιωτικής πείρας και ανδρείας, αποδεικνύεται όμως στην πράξη ότι είναι ένας ανίκανος δειλός. Ο Τζαβάρας στον *Φορτουνάτο* δίνει κάποιες πληροφορίες για την προηγούμενη σταδιοδρομία του: ισχυρίζεται ότι είχε βοηθήσει τον Don Juan Β' στις στρατιωτικές του επιχειρήσεις στην ισπανοκρατούμενη νότια Ιταλία και Σικελία και ότι, μετά, συνόδευσε τον ίδιο ηγέτη στην πολιορκία του Portolongone στην Έλδα στα 1650 (Β 23-50). Υποστηρίζει ότι εκεί έμαθε (με κάποια καθυστέρηση, θα έλεγε κανείς!) για την τουρκική εισβολή στην Κρήτη και την άλωση των Χανίων, που έγινε στα 1646· έσπευσε αμέσως και έφτασε «εις λίγες μέρες» (Β 86) για να βοηθήσει στην άμυνα του νησιού.

Αυτοί οι Κρητικοί Φάλσταφ αρέσκονται επίσης στο να επιδεικνύουν την παιδεία τους, παρομοιάζοντας τον εαυτό τους με ήρωες της κλασικής αρχαιότητας, της Παλαιάς Διαθήκης ή της σύγχρονης τους λογοτεχνίας (βλ., για παράδειγμα, *Κατζ.* Δ 354, *Στάθης* Α 83-6, *Φορτ.* Β 57-8). Η μόρφωσή τους, ωστόσο, όπως και η ανδρεία τους, αποδεικνύεται μάλλον επιφανειακή: δεν καταλαβαίνουν τις λατινοβριθείς ομιλίες του Δασκάλου, ο Κουστουλιέρης μάλιστα στον *Κατζούρμπο* (Δ 371) φτάνει στο σημείο να περάσει για ισπανικά τα ιταλικά του σχολαστικού. Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό δύο τουλάχιστον μπράδων είναι η πεποίθησή τους ότι δεν μπορούν να αντισταθούν σ' αυτούς οι κυρίες (*Φορτ.* Γ 736-46, *Κατζ.* Β 91-2). Το όνομα του Τζαθάβρα ίσως αποτελεί μια ειρωνική αναφορά σ' αυτή την ψευδαίσθηση: φαίνεται να προέρχεται από το βενετικό *zavariar* —ξετρελαίνω— με τη θηλυκή αντωνυμία *la* ως αντικείμενό του.

Η πολυπληθής στρατιωτική παρουσία ήταν καθημερινή πραγματικότητα στις κρητικές πόλεις, ακόμη και πριν από την τουρκική εισβολή. Οι στρατιώτες και οι αξιωματικοί τους συνιστούσαν ένα ποικίλης σύνθεσης σώμα επαγγελματιών, που περιλάμβανε Ιταλούς πεζικάριους, Κρητικούς ειδικούς του πυροβολικού και τους *stradioti*, ιππικό από τη βόρεια Ελλάδα, την Αλβανία και τη Δαλματία. Υπήρχε επιπλέον η κρητική πολιτοφυλακή με τους Ιταλούς αξιωματικούς της και το φεουδαλικό ιππικό, του οποίου διοικητές ήταν μέλη της τοπικής αριστοκρατίας.

Πολλοί από τους Ιταλούς στρατιωτικούς στην Κρήτη ήταν άνθρωποι κάποιας μόρφωσης — όπως ο διάσημος Ναπολιτάνος συγγραφέας Giambattista Basile, που υπηρέτησε για ένα διάστημα στο νησί γύρω στα 1600-7 (Manusakas και Puchner 1984: 47). Οι εύποροι Κρητικοί ήταν διατεθειμένοι να προσλαμβάνουν τέτοιους ανθρώπους ως δασκάλους των παιδιών τους (Σπανάκης 1940-76: II, 50). Είναι προφανές ότι οι ισχυρισμοί των στρατιωτικών στις κωμωδίες για τη μόρφωσή τους είχαν αντίκρισμα στην πραγματικότητα, παράλληλα με το ότι αποτελούσαν ένα χαρακτηριστικό που συμμαρζίζονταν με συναδέλφους τους στο ιταλικό θέατρο (Boughner 1954: 90-5).

Στις κωμωδίες, ωστόσο, και οι τρεις στρατιώτες φαίνεται να θεωρούνται Κρητικοί, ή τουλάχιστον Έλληνες, και όχι ξένοι. Ο πολυταξιδεμένος Τζαθάβρας ισχυρίζεται μάλιστα ότι έχει κτήματα στο νησί (*Φορτ.* Β 435-40).¹³ Είναι γεγονός ότι πολλοί Έλληνες ακολουθούσαν στρατιωτική σταδιοδρομία, κάποιον μάλιστα διακρίθηκαν ιδιαίτερα ως στρατιωτικοί. Ανάμεσά τους ήταν

¹³ Σε ένα έγγραφο του 1635 βλέπουμε πώς ένας Βενετός στρατιωτικός μπορούσε να μπει στην τάξη των φεουδαρχών. Ο συγγραφέας του *Φορτοινάτου* Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος υποσχέθηκε να δώσει σε γάμο την κόρη του Ντιάνα στον καπετάνιο Piero Vidal. Στην προίκα της νύφης συμπεριλαμβάνονται κτήματα στα χωριά Έμπαρος και Κόξαρη (Vincent 1968: 130-2).

μέλη κρητικών αριστοκρατικών οικογενειών, όπως οι Καλλέργηδες, ή επιφανών οικογενειών από πρώην βενετικές κτήσεις στην Πελοπόννησο, όπως η γενιά των Μουρμούρηδων και των Ευδαιμονογιάννηδων (βλ. Χασιώτης 1970: 96, σημ. 3 και 140, σημ. 3). Κάποιοι Κρητικοί έκαναν όνομα στο εξωτερικό ως τυχοδιώκτες στρατιώτες, φτάνοντας ως το Περού και το Μεξικό (Kyrtis 1974). Πιο κοντά στην πατρίδα του, ένας Κρητικός αξιωματικός, ο Καλογεράς, υπηρέτησε στις εκστρατείες του Βλάχου πρίγκιπα Μιχαήλ κατά των Τούρκων, πραγματοποιώντας αυτό που απειλεί να κάνει ο Κουστουλιέρης στους στ. Β 15-8 του *Κατζούρμπο* (βλ. D.M. και A. Pippidi 1974).

Ωστόσο, οι στρατιωτικοί δεν ήταν πάντα συμπαθείς στην Κρήτη, ιδίως στους φτωχότερους κατοίκους των πόλεων, που ήταν υποχρεωμένοι πολλές φορές να τους προσφέρουν κατάλυμα στα ήδη υπερπλήρη σπίτια τους. Δεν ήταν άγνωστα τα βίαια επεισόδια ανάμεσα σ' αυτούς και τους στρατιώτες, παρά την επαγρύπνηση των βενετικών αρχών (Γιαννόπουλος 1978: 83-4). Η γελοιοποίηση των μπράδων στις τρεις κωμωδίες θα έδρισκε ασφαλώς ανταπόκριση σ' αυτά τα αρνητικά αισθήματα.

Ένα άλλο πρόσωπο κοινό στις κωμωδίες είναι ο σχολαστικός Δάσκαλος: στον *Στάθη* έχει το ταιριαστό λόγιο όνομα Ερμογένης, ενώ στα άλλα δύο έργα αναφέρεται απλώς με την ιδιότητά του. Εκ πρώτης όψεως, και οι τρεις ίσως φαίνονται γκροτέσκες μορφές, πολύ απομακρυσμένες από την πραγματικότητα, καθώς επιδεικνύουν αυτάρεσκα τις γνώσεις τους μ' ένα τρίγωνο μακαρονικό ιδίωμα, παραγεμισμένο με αρχαίες φράσεις και αναφορές ή ακόμη, καμιά φορά, και με παραθέματα από τον Αριστο.

Αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, οι εξάρσεις των παιδαγωγών δεν περιέχουν κανένα σχεδόν ίχνος της αρχαϊζουσας ελληνικής γλώσσας που χρησιμοποιούσαν ακόμη στα γραπτά τους οι μεταβυζαντινοί λόγιοι. Η φωνολογία και η μορφολογία των ομιλιών των Δασκάλων δεν διακρίνονται εύκολα από των άλλων προσώπων. Στο λεξιλόγιο, ωστόσο, υπάρχει διαφορά. Οι Δάσκαλοι δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση για αφομοιωμένες δάνειες λέξεις από την ιταλική, που περιλαμβάνουν διάφορα ρήματα διανοητικών ή φραστικών διαδικασιών, όπως *εξαμινάρω* (εξετάζω), *εσερτσιτάρω* (εξασκώ), *κονκλοντέρω* (συμπεραίνω) — πέρα, βέβαια, από τη συνεχή μεταπήδηση του λόγου τους σε ιταλικά και/ή λατινικά.

Και οι τρεις φαίνεται ότι θεωρούν τους εαυτούς τους κατά κύριο λόγο «δασκάλους τω γραμμάτω» (βλ. *Κατζ.* Δ 317). Ο καθένας τους μοιάζει να έχει σχέση με κάποιον τύπου ιδιωτικό σχολείο — ο Δάσκαλος του Φόσκολου κοσμεί το δικό του με το όνομα «*gymnasium*» (Δ 303). Στον *Στάθη*, ο νεαρός Χρυσίππος, απ' ό,τι φαίνεται, έχει έλθει από τη *Ζάκυνθο* προκειμένου να σπουδάσει με τον λόγιο Ερμογένη στο Κάστρο (Γ 345-6). Από τους στ. Β 145-56 του *Στάθη* γίνεται σαφές ότι τα «γράμματα» που διδάσκει ο Ερμογένης είναι τα γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, τα οποία, πράγματι, χρησιμοποιούνταν

ευρέως στην Κρήτη για τη γραφή και της ελληνικής, εκτός από την ιταλική και λατινική.

Ο Δάσκαλος του Φόσκολου παριστάνει ότι έχει μια ιδιαίτερα πλατειά γνώση γλωσσών:

*και ποσεντέρω γράμματα volgare και λατίνα,
ρωμαίικα και φράγκικα, σπανιόλα και φραντσόζα...*

(Δ 260-1)

Όμως και οι τρεις Κρητικοί σχολαστικοί καυχώνται για κάτι περισσότερο από μια παθητική γνώση των «γραμμάτων». Ο Δάσκαλος του Φορτουνάτου ισχυρίζεται:

κι είμαι ποέτας φυσικός in verso et in prosa.

(Δ 262)

Τόσο αυτός όσο και ο συνάδελφός του στον *Κατζούρμπο* συνθέτουν αυτοσχέδιες *ottave* στα ιταλικά προς τιμήν του Μπράβου (*Φορτ.* Δ 279-86, *Κατζ.* Δ 363-70). Και οι τρεις θεωρούν τον εαυτό τους πεπειραμένο ρήτορα, στον *Κατζούρμπο* και τον *Στάθη* μάλιστα κάνουν μια επίδειξη της ικανότητάς τους, ώσπου να τους υποχρεώσουν τα άλλα πρόσωπα να σωπάσουν (*Κατζ.* Δ 247-68, *Στάθης* Γ 135-42· πβ. *Φορτ.* Δ 266). Στο τέλος του κάθε έργου, ο Δάσκαλος αναλαμβάνει χρέη συμβολαιογράφου και ετοιμάζει τα χαρτιά του γάμου που θα σφραγίσει το αίσιο τέλος (*Κατζ.* Ε 441-6, *Στάθης* Γ 449-58, *Φορτ.* Ε 389-90).

Οι Κρητικοί Δάσκαλοι παίζουν συνεχώς ένα παιχνίδι πολιτισμικού εντυπωσιασμού, που δεν περιορίζεται στους τομείς της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Ο Δάσκαλος στον *Κατζούρμπο* είναι κατηγορηματικός στους ισχυρισμούς του ότι είναι ένας πραγματικός ουμανιστής της Αναγέννησης:

*Θέλεις Filosofia,
θέλεις την Αριθμητική, θέλεις Αστρονομία;
Logica και Rhetorica και Umanità κατέχω,
ταίρι στη Matematica κάτεχε πως δεν έχω.*

(Δ 323-6)

Προφανώς, η διάπλαση των προσώπων των τριών Δασκάλων είναι τυποποιημένη και έχει πολλά κοινά με τους *pedanti* της ιταλικής κωμωδίας. Και όμως, υπάρχουν πολλά σημεία επαφής με την κρητική πραγματικότητα. Πρόσφατες έρευνες έδειξαν ότι δεν υπήρχε έλλειψη δασκάλων και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στις κρητικές πόλεις. Πολλοί Κρητικοί από εύπορες οικογένειες

ειες εκπαιδεύονταν κατά κύριο λόγο στα ιταλικά και τα λατινικά· τα τελευταία ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για σπουδές σε κάποιο ιταλικό πανεπιστήμιο, ενώ τα ιταλικά ήταν η κύρια γλώσσα της βενετικής διοίκησης στην Κρήτη και είχαν αρκετά μεγάλο κοινωνικό κύρος. Ο δραματουργός Φόσκολος έγραψε μάλιστα στα ιταλικά μια σύντομη σημείωση στο περιθώριο του χειρογράφου του (Vincent 1980: κριτικό υπόμνημα στη σ. 11)· αυτό δεν σημαίνει ότι η ιταλική ήταν η κύρια ή η μητρική του γλώσσα, αλλά απλώς ότι ήταν συνηθισμένος να τη χρησιμοποιεί ως γραπτό όργανο.

Τα οικονομικά και νομικά πλαίσια της ιδιωτικής εκπαίδευσης φαίνονται σε συμβόλαια που δημοσίευσε ο Μέρτζιος (1961/2: 253-6) και ο Δετοράκης (1980). Έτσι, γίνεται μια συμφωνία στα 1646 να διδάξει ο νοτάριος Τζώρτζης Πρωτονοτάρης τον γιο του Μανέα Σεβαστού «γραμματα ρομερκα και φραγγικα να διαβαζί και να γραφί υσέ δολγαρε και οχι εληνηκα μηδε την λατηνα μα απλος δολγαρε και τουτο ορδεναριαμεντε και οχι σουπερφλουομεντε» επί τέσσερα χρόνια (Δετοράκης 1980: 250-2). Άλλα συμβόλαια αναφέρονται σε μαθήματα για *φράγκικα μαρκαντέζικα* —ιταλικά του εμπορίου— δείχνοντας καθαρά τον σκοπό αυτού του τύπου εκπαίδευσης (Μέρτζιος 1961/2: 254).

Ο Πρωτονοτάρης αποτελεί επίσης ένα παράδειγμα του πώς μπορούσε ένας άνθρωπος να συνδυάζει στην πραγματικότητα, όπως ακριβώς και στα θεατρικά έργα, τους ρόλους του δασκάλου και του νοταρίου — ένα φαινόμενο γνωστό και από άλλες πηγές (Vincent 1980: 187-8). Ο δάσκαλος που είναι παράλληλα και ρήτορας έχει επίσης το αντίστοιχό του στην ιταλική κωμωδία, αντικατοπτρίζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι λόγιοι ανθρωπιστές χρησιμοποιούνταν από τους εργοδότες τους πολιτικούς (βλ. Radcliff-Umstead 1969: 169). Αναμφίβολα, ο ίδιος συνδυασμός ρόλων ήταν γνωστός στην Κρήτη, όπου εκτιμούσαν επίσης πολύ τη ρητορική τέχνη· για ένα παράδειγμα, βλ. Ζαρίδη-Βασιλείου 1980.

Η γλώσσα των κρητικών νοταριακών εγγράφων των γραμμένων στα ελληνικά έχει πολλά κοινά με το παράξενο συνονθύλευμα των Δασκάλων. Τα έγγραφα που δημοσίευσε ο Δετοράκης αποτελούν και πάλι θαυμάσιο παράδειγμα. Η επίδραση της λόγιας ελληνικής παράδοσης δεν είναι τόσο βαθιά όσο θα περίμενε κανείς. Οι λογιολογισμοί είναι σε μεγάλο βαθμό συμβολαιογραφικά κλισέ, κι αυτά συχνά τροποποιημένα από τις δομές της κρητικής διαλέκτου. Αυτό όμως που κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση σ' αυτή τη νοταριακή γλώσσα είναι ο μεγάλος αριθμός ιταλικών (ή βενετικών) δανείων. Ορισμένα από αυτά είναι τεχνικοί όροι ή λέξεις που έχουν άμεση σχέση με τις νοταριακές δραστηριότητες, όπως *ιστρουμέντο* (έγγραφο), *α τέμπο ντέμπιτο* (τον κατάλληλο καιρό) ή *προμετάρει* (υπόσχεται). Υπάρχουν όμως πάρα πολλά που φαντάζεται κανείς ότι θα μπορούσαν να είχαν αντικατασταθεί με μια αντίστοιχη ελληνική λέξη. Γιατί όχι *τάσσει*, για παράδειγμα, αντί για *προμετάρει*; Η συχνότητα των δανείων λέξεων ίσως οφείλεται εν μέρει στη συνήθεια του

νοτάριου να χρησιμοποιεί ιταλικά στη δουλειά του και εν μέρει στο κύρος της ιταλικής ως γλώσσας της εξουσίας.

Η ακαδημαϊκή μόρφωση είναι επίσης μέρος της προσωπικότητας του Ντοτόρε, του δικηγόρου, στον *Στάθη*. Ωστόσο, δεν κάνει επίδειξη της παιδείας του όπως οι Δάσκαλοι — τουλάχιστον όχι στην περικυκλωμένη διασκευή του *Στάθη* που παραδίδει το χειρόγραφο. Όταν συμβαίνει να αναφέρεται στο επάγγελμά του, χρησιμοποιεί ένα ιταλίζον τεχνικό λεξιλόγιο, που αντανάκλα το γεγονός ότι οι Κρητικοί δικηγόροι σπούδαζαν συνήθως στην Πάδοβα ή σε κάποιο άλλο ιταλικό πανεπιστήμιο.

Ο τελευταίος από τους «λόγιους» τύπους είναι ο ερωτικός αντίζηλος του Φορουνάτου, ο ηλικιωμένος γιατρός Λούρας. Όπως οι Δάσκαλοι, είναι κι αυτός υπέρμετρα υπερήφανος για τις ικανότητές του. Οι αντίπαλοί του, λέει, δεν θα μπορούσαν να γιατρέψουν τη Μηλιά

γιατί δεν ήσα πράτικοι, καθώς η τέχνη θέλει,
μηδ' εστονδιάρα Γαληνό μηδέ και Αριστοτέλη,
Αντρόμαχο, Εσκουλάπιο, Αδισσένα, Μιτριντάτη,
Διοσκόριδη το θαμαστό και το σοφό Ιπποκράτη.

(A 155-8)

Όπως ο δικηγόρος, έτσι και ο Λούρας χρησιμοποιεί λεξιλόγιο που προδίδει σπουδές στην Ιταλία, κάπου-κάπου με μια δάνεια ιταλική λέξη, όπως *sciencia* ή *εσερσιτάρω* («εξασκώ», A 164). Ωστόσο, αντίθετα με τους Δασκάλους, περιορίζει τη χρήση αυτού του τεχνικού λεξιλογίου σε ιατρικά θέματα, αντί να το επιδεικνύει ανά πάσα στιγμή. Η γλώσσα του δεν γίνεται η ίδια αντικείμενο γελοιοποίησης.

Ο Λούρας είναι ως έναν βαθμό τυποποιημένο πρόσωπο, με προδρόμους στην *commedia erudita*. Ακόμη και τα ονόματα κορυφαίων συγγραφέων της ιατρικής τα οποία απαριθμεί με τόση υπερηφάνεια μοιάζουν ίσως να αντανάκλουν περισσότερο την παράδοση παρά την πραγματικότητα, καθώς όλα προέρχονται από την αρχαιότητα ή τον Μεσαίωνα: τέσσερα από αυτά τα ονόματα αναφέρονται σε παρόμοια συμφραζόμενα στους στ. A 117-8 της κωμωδίας *Il Geloso* (γύρω στα 1539) του Ercole Bentivoglio.

Όμως και πάλι, αυτό το φαινομενικά «συμβατικό» στοιχείο μπορεί να βρει αντιστοιχίες σε έγγραφα. Κατά τη διάρκεια της πολιτορχίας του Κάστρου, ένας πολύ γνωστός Κρητικός γιατρός, ο Αθανάσιος Πρικύς, κατέφευγε ακόμη στον Avicenna και τον Ιπποκράτη ως αυθεντίες για την πανώλη (Πεντόγαλος 1978: 79-80). Ένας κατάλογος των υπαρχόντων ενός πλούσιου γιατρού στο Κάστρο, του Τζουάνε Ροδίτη, γραμμένος στα 1647, περιλαμβάνει εκδόσεις του Γαληνού, του Avicenna, του Ιπποκράτη και του Διοσκόριδη, πλάι σε νεότερα έργα (Κωνσταντουδάκη 1975: 123). Ενδεχομένως, η απουσία σύγχρονων

ονομάτων από τον κατάλογο των αναγνωσμάτων του Λούρα θα διασκέδαζε όσους από το κοινό ήταν «μέσα στα πράγματα», που πιθανόν όμως να μην αμφισβητούσαν τη σπουδαιότητα των αρχαίων αυθεντιών.

Οι Κρητικοί γιατροί έκαναν γενικά τις σπουδές τους στην Ιταλία, αποκτώντας έτσι εκείνο το επίχρυσμα ιταλικής παιδείας που επιδεικνύει ο Λούρας. Η ιατρική μπορούσε να είναι προσοδοφόρο επάγγελμα, όπως μαρτυρεί ο κατάλογος των υπαρχόντων του Ροδίτη, ο οποίος περιλαμβάνει έναν καταπληκτικό αριθμό βιβλίων, εικόνων, επίπλων και ασημένιων σκευών. Μια παρόμοια εντύπωση δίνει η βιογραφία του Ιωάννη Κασσιμάτη, επιφανούς γιατρού, λογίου και προτεστάντη ευαγγελιστή του 16ου αιώνα (Παναγιωτάκης 1982).

Ανάμεσα στα πρόσωπα των κωμωδιών συναντούμε έναν αξιοσημείωτο αριθμό μη Κρητικών Ελλήνων. Υπάρχουν άνθρωποι από τη Νάξο (η οικογένεια του Αρμένη), τη Ζάκυνθο (ο Γαβρήλης, του οποίου ο πατέρας, ωστόσο, ήταν Κρητικός), την Κύπρο (ο Στάθης — αν και οι πρόγονοί του ήταν από την Κρήτη) και την Κεφαλλονιά (ο Λούρας). Ωστόσο, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με ό,τι συμβαίνει με τον Βενετό έμπορο Pantalone στην *commedia dell'arte*, η μη κρητική καταγωγή τους δεν αποτελεί σημαντικό στοιχείο της προσωπικότητάς τους και η διάλεκτός τους δεν φαίνεται διαφορετική από των άλλων προσώπων, που είναι Κρητικοί. Παρόλο που το Κάστρο ήταν πράγματι ένα κοσμοπολίτικο αστικό κέντρο, δεν αποκλείεται οι θεατρικοί συγγραφείς να είχαν σ' αυτή την περίπτωση ως κίνητρο όχι τόσο τον «ρεαλισμό» όσο τη δομική αναγκαιότητα — την ανάγκη, δηλαδή, να κατασκευάσουν την ιστορία ενός «χαμένου παιδιού» με κάποιο βαθμό αληθοφάνειας.

Όλες οι οικογένειες που παρουσιάζονται στις κρητικές κωμωδίες έχουν τουλάχιστον έναν ή δύο υπηρέτες. Εκτελώντας συνεχώς τις διαταγές των κυρίων τους, οι υπηρέτες περιμένουν σε αντάλλαγμα δωρεάν τροφή και ρουχισμό. Οι άντρες υπηρέτες (τουλάχιστον) ζητούν επίσης τακτικό μισθό, που μπορεί να τους δοθεί ή όχι στην πράξη (*Στάθης* A 177-214, *Φορτ.* Γ 53-8). Αφού κανονίσει τον γάμο του γιου του με τη Λαμπρούσα, ο Στάθης προσφέρεται να παντρεύει τον υπηρέτη του Φόλα με την Αλεξάντρα (Γ 540-1) στον *Κατζούρμπο* γίνεται μια παρόμοια πρόταση στους υπηρέτες Μούστρουχο και Αννίτσα (Ε 456-9). Η θέση γενικά των υπηρέτων μοιάζει περισσότερο με προστατευόμενων της οικογένειας. Παρόλο που κοροϊδεύουν συχνά τους κυρίους τους, δεν δείχνουν σημεία πραγματικής ανυπακοής ή ανταρσίας ούτε πρωτοστατούν στην επινόηση ραδιοουργιών, όπως συμβαίνει συχνά στις ιταλικές κωμωδίες.

Τα νοταριακά έγγραφα δίνουν μια παρόμοια εικόνα της ζωής των υπηρέτων. Ένα συμβόλαιο του 1637 εμφανίζει τον Φόσκολο να παίρνει στην υπηρεσία του για έναν χρόνο τον Γιάννη Πλεύρη. Η αμοιβή του συνίσταται σε τροφή, ρουχισμό, υπόδηση και 120 υπέρπυρα (Vincent 1968: 171-2). Για τις υπηρετίες οι συνηθισμένοι όροι ίσως ήταν λίγο διαφορετικοί. Τρία έγγραφα από

την Κεφαλλονιά εμφανίζουν κορίτσια που αναλαμβάνουν υπηρεσία για δεκαπέντε ή δεκαοκτώ χρόνια, ή ως τον γάμο τους· συμφωνείται να πάρουν ένα μικρό ποσό εφάπαξ ως προίκα (Πεντόγαλος 1975: έγγραφα 8, 14 και 18). Ο Φόσκολος προίκισε την υπηρέτριά του Καλή με κληροδότημα 1.000 υπερπύρων σε μετρητά και με είδη νοικοκυριού, συν ένα κρεβάτι με τα στρωσίδια του, με τον όρο ότι θα μείνει στο σπίτι τέσσερα ακόμη χρόνια μετά τον θάνατό του (Vincent 1968: 162-3). Δεν γίνεται καθόλου αναφορά σε μισθό, αν και θα της δοθούν «φορέματα και μπλούζες» και, υπονοείται, τροφή και στέγη.¹⁴ Είναι προφανές ότι η οικιακή υπηρεσία για ορισμένα χρόνια ήταν ένας συνηθισμένος τρόπος να μαζέψει προίκα για τα κορίτσια της μια φτωχή οικογένεια. Όμως το σύστημα πληρωμής σε τροφή και ρουχισμό θα έδινε στους εργοδότες πολλά περιθώρια για την τσιγκούνικη συμπεριφορά για την οποία παραπονιέται η Αγουστίνα στους στ. Ε 27-32 του *Φορτουνάτου*.

Στα έγγραφα υπάρχουν πολλές ενδείξεις φιλικών, αν και πατερναλιστικών, σχέσεων ανάμεσα στους εργοδότες και τους υπηρέτες. Στα αριστοκρατικά σπίτια, το προσωπικό αποτελούσε —ιδεωδώς— μια μεγάλη παρέα πιστών υπηρέτων. Ο Papadopoli (φφ. 72v-74v) περιγράφει πώς συνήθιζαν οι ευγενείς κυρίες να πηγαίνουν έφιππες από την πόλη στα κτήματά τους για τον θερισμό, περιτριγυρισμένες από μια εύθυμη συνοδεία χωρικών, «μπράδων» και υπηρετών, με τους χωρικούς να τραγουδούν και να παίζουν άσκαυλους. Μια παρόμοια εικόνα δίνει και ο Μπουνιαλής (429.4-8· βλ. Αλεξίου και Αποσκήτη 1995: 514-5). Αν κρίνει κανείς από διαθήκες της οικογένειας Κορνάρου, φαίνεται ότι υπήρχε η συνήθεια ν' αφήνουν μικρά κληροδοτήματα σε διάφορους υπαλλήλους του σπιτιού (βλ., για παράδειγμα, Σπανάκης 1955: 402-3, 433-6, 444-7).

Η θέση της Κασσάντρας στον *Κατζούρμπο* διαφέρει από εκείνη των κανονικών υπηρετών. Όταν την έφεραν παιδί στο Κάστρο ως σκλάβο, την αγόρασε ή την εξαγόρασε ο μακαρίτης ο άνδρας της Πουλισένας, που την προόριζε για υπηρέτρια της γυναίκας του (Ε 175). Η Πουλισένα δηλώνει ότι μεταχειρίζεται την Κασσάντρα σαν δικό της παιδί, ενώ βέβαια στην πραγματικότητα σκοπεύει να την εκμεταλλευτεί σεξουαλικά. Ο κατάλογος των προσώπων στο χειρόγραφο τη χαρακτηρίζει «ψυχοπαίδα» της Πουλισένας — η λέξη που χρησιμοποιείται για τις νεαρές υπηρέτριες στην Κεφαλλονιά που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Τρία γυναικεία πρόσωπα, η Πετρού στον *Φορτουνάτο* και η Φλουρού και η Αλεξάντρα στον *Στάθη*, παίζουν τον ρόλο του μεσάζοντα στις ερωτικές υποθέσεις των πρωταγωνιστών. Ο Λίνος Πολίτης πίστευε ότι η Πετρού βασιζόταν

¹⁴ Από ένα έγγραφο του 1617 μαθαίνουμε ότι ο Καστρινός γιατρός Ηρακλής Κασσιμάτης είχε δεχτεί στο σπίτι του μια κοπέλα, προφανώς υπηρέτρια, η οποία έπαιρνε τροφή κτλ. αλλά όχι μισθό σε χρήμα. Ο γιατρός ακύρωσε το σχετικό συμβόλαιο, γιατί η κοπέλα είχε ... δραπετεύσει (ASV, NdeC 240, διβλίο 10, φ. 88r). Πδ. κερφ. 2.

στις «ρουφιάνες» της ιταλικής κωμωδίας και του *Κατζούρμπο*, εν μέρει μόνο αφομοιωμένη προς τις κρητικές συνθήκες (Λ. Πολίτης 1964: οα'-οβ'). Πράγματι, ο Φόσκολος την αναφέρει ως «ρουφιάννα και προξενήτρα» στον κατάλογο των προσώπων. Οι δραστηριότητές της όμως δεν είναι δραστηριότητες προαγωγού, όπως υποδηλώνει η πρώτη λέξη. Ίσως η λέξη να σήμαινε οποιονδήποτε ξεπερνούσε τα θεμιτά όρια για να φέρει σε επαφή τους ερωτευμένους. Υπάρχουν ενδείξεις χρήσης της με μια τέτοια ευρύτερη σημασία στους στ. Β 175 και 195 του *Στάθη* και στην περιγραφή της Φροσύνης ως «ρουφιάννας» στο κείμενο της *Πανώριας* στο Νανιανό χειρόγραφο (βλ. Κριαράς 1975b: 40).

Και τα τρία αυτά πρόσωπα κάνουν διάφορα θελήματα στα σπίτια του Στάθη ή της Μηλιάς (*Στάθης* Α 51-4, *Φορτ.* Β 499-502). Παρόλο που η θέση τους δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια, σαφώς ανήκουν σε χαμηλότερο κοινωνικό στρώμα από εκείνο των οικογενειών των πρωταγωνιστών· η Φλουρού, μάλιστα, είναι αδελφή του υπηρέτη του Μπράδου.

Στον *Κατζούρμπο*, οι μεσοαστικές οικογένειες συναγελάζονται μ' έναν «υπόκοσμο» από πολιτικές και ρουφιάνες. Η Πουλισένα δέχεται η ίδια εραστές και σκοπεύει να εκμεταλλευτεί την «κόρη της» Κασσάντρα και την υπηρέτριά της Αννούσα. Δέχεται βοήθεια και συμβουλές από την περισσότερο πεπειραμένη Αρκολιά και παρεμποδίζεται από την ηλικιωμένη αντίπαλό της Αννέζα.

Ο Λίνος Πολίτης πίστευε ότι ο Χορτάτης ήταν επηρεασμένος από ξένα κείμενα στον τρόπο που χειρίζεται την Πουλισένα και ότι δεν έδινε μια ρεαλιστική εικόνα της κρητικής κοινωνίας (Λ. Πολίτης 1964: οα'-οβ'). Η πλευρά την οποία θεωρεί ως μη ρεαλιστική δεν είναι η εικόνα της ίδιας της πορνείας —που αναγνωρίζει ότι υπήρχε στο Κάστρο— αλλά μάλλον, νομίζω, η μερική ενσωμάτωσή της στην «καλή» κοινωνία. Το σπίτι της Πουλισένας είναι δίπλα στο σπίτι του Αρμένη, στο τέλος μάλιστα του έργου ο Αρμένης και η γυναίκα του φαίνεται να έχουν γίνει στενοί φίλοι μ' αυτήν. Είναι πολύ πιθανόν να έχουν υπερισχύσει εδώ οι δραματουργικές ανάγκες και συμβάσεις εις βάρος του «ρεαλισμού». Είναι ίσως σημαντικό ότι η ίδια ανωμαλία (αν είναι τέτοια) απαντά και στην *Cassaria* του Ariosto (Radcliff-Umstead 1969: 66).

Οι πόρνες («*meretrici*») του Κάστρου αναφέρονται από τον Papadopoli (φ. 64v) και ένα χωρίο στον Μπουνιαλή (284.26, Αλεξίου και Αποσκήτη 1995: 380) μοιάζει να υποδηλώνει ότι οι καταδικασμένες πόρνες τιμωρούνταν ακόμη με διαπόμπευση. Δεν φαίνεται όμως να υπάρχουν λεπτομερείς πληροφορίες. Είναι αδύνατον να πούμε ως ποιο σημείο αντιστοιχεί το σπίτι της Πουλισένας σε κάτι υπαρκτό.

Αν τα ίδια τα πρόσωπα της κρητικής κωμωδίας αντλούνται κυρίως από τις μεσοαστικές τάξεις, η παρουσία εκτός σκηνής άλλων στρωμάτων της κρητικής κοινωνίας γίνεται συχνά αισθητή. Έτσι, αναφέρεται ο δούκας της Κρήτης ως ο υποτιθέμενος αποδέκτης μιας ομιλίας του Δασκάλου στους στ. Γ 135-

42 του *Στάθη* και Δ 247-68 του *Κατζούρμπου*. Στην πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης του *Στάθη*, ο Μπράδος περιγράφει ένα κατόρθωμα που ισχυρίζεται ότι έκανε στο δουκικό παλάτι: επιδεικνύοντας την ανδρεία του με δέκα αντιπάλους συγχρόνως, έριξε πέρα τα σπαθιά τους με τόση βία, που τα πλήθη που συνωστίζονταν στις σκάλες και την αυλή το έβαλαν έντρομοι στα πόδια, οι δικηγόροι πέταξαν τα χαρτιά τους στον αέρα και ο Δούκας «*εξεμασελίστηκε*» από τα γέλια.

Οι φεουδάρχες αναφέρονται με παρόμοιο αστείο αλλά φιλικό τόνο. Προφανώς ο Φόσκολος θα περίμενε ότι κάποιοι από αυτούς θα παρακολουθούσαν παραστάσεις του *Φορτουνάτου*. Όταν ο Τζαβάραλας εκθέτει το σχέδιό του να κατατροπώσει τους Τούρκους, ο υπηρέτης του σχολιάζει πικρόχολα:

*Στέκετε με παρηγοριά, αφέντες φεουντάδοι,
γλήγορα σας εβγάνομε και πιάνετε λιθάδι.*

(Γ 23-4)

Οι «*καβαλιέροι*» που αναφέρει ο Μπράδος ως γεμάτους θαυμασμό θεατές της επίδειξης της ανδρείας του στο δουκικό παλάτι (*Στάθης* Γ 19, 26) πρέπει να είναι επίσης φεουδάρχες. Είναι χαρακτηριστικό το ότι δεν είναι οι ίδιοι θύματα του Μπράδου. Πουθενά στις κωμωδίες η βενετοκρατική αριστοκρατία δεν γίνεται αντικείμενο γελοιοποίησης ή προσβολής.

Το «οπτικό πεδίο» των κωμωδιών πολύ σπάνια επεκτείνεται στους χωρικούς, που αποτελούσαν τη μεγάλη πλειονότητα του πληθυσμού της Κρήτης. Δεν υπάρχει τίποτε που να αντιστοιχεί στη ρεαλιστική παρουσίαση των χωρικών της Πάδοβας του Ruzante. Ο λόγος γι' αυτό δεν είναι το αστικό σκηνικό των κωμωδιών αυτό καθαυτό: οι χωρικοί του Ruzante παρουσιάζονται συχνά ως επισκέπτες ή μετανάστες στην πόλη. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς έναν Ruzante να ακμάζει μέσα στις σκληρές και πολωμένες αγροτικές συνθήκες της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Όταν κάποτε εμφανίζονται χωρικοί στην κρητική λογοτεχνία, αυτό συμβαίνει στον «αρχαδικό» κόσμο της ποιμενικής ποίησης. Η *Πανώρια* διαδραματίζεται, χαρακτηριστικά, στις ποιμενικές κοινότητες της Ίδης, που φαίνεται ότι ήταν στην πραγματικότητα μια σχετικά προνομιούχος περιοχή και επομένως κατάλληλη για ένα ειδύλλιο «φυγής» (Papadopoli φφ. 112v-114v).

Οι τεχνίτες και οι εργάτες, που αποτελούσαν ένα μεγάλο ποσοστό του αστικού πληθυσμού, εκπροσωπούνται στις κωμωδίες εκτός σκηνής, όπως και οι φεουδάρχες. Έτσι, σε δύο κωμωδίες, η κυρία ενός σπιτιού στέλνει φορέματα στη *μαστόρισσα* για να τα μεταποιήσει σύμφωνα με την τρέχουσα μόδα (*Στάθης* Α 53-6, *Φορτ.* Γ 95-6). Η θέση της μοδίστρας στην κρητική κοινωνία παρουσιάζεται φευγαλέα στη διαθήκη της αρχόντισσας Eleneta Demezo (1643), η οποία αφήνει ένα κληροδότημα σαράντα κρητικών δουκάτων στη

«μαστόρισσα» της Ανεζίνα, αναφέροντάς την σ' έναν κατάλογο υπηρετών και περιστασιακών υπαλλήλων που θέλει να λάβουν μικροποσά «ογιά την ψυχή» της (Μαυρομάτης 1979b: 231).

Σπουδαίο ρόλο στο υφασματομπόριο είχαν οι Εβραίοι, που κατοικούσαν σε μια χωριστή συνοικία του Κάστρου κοντά στη θαλασσινή πύλη του Δερματά (Papadopoli φ. 71r). Η Μηλιά στον *Φορτουνάτο* σκοπεύει να πάει εκεί (Ε 6-8) για ν' αγοράσει από το ύφασμα που ήταν γνωστό ως *κανεδατσέτα*, το οποίο αναφέρει ο Papadopoli ως προϊόν της Κρήτης (φ. 159r).

Κεντρική θέση στην πλοκή και των τριών έργων έχουν οι θεσμοί του γάμου και της οικογένειας. Ένα κρίσιμο θέμα είναι η ελευθερία ή μη των νέων ανθρώπων να επιλέξουν τον σύζυγό τους. Στη θεωρία, όπως λέει η Πετρονέλα στον Φορτουνάτο,

το θες και θέλω εγρίκησα και κάνουσι το γάμο

(Γ 474)

αναφερόμενη στο ότι, θεωρητικά, δυο άνθρωποι δεν μπορούν να παντρευτούν παρά τη θέλησή τους. Έπρεπε να επιδιωχθεί και να δοθεί η συγκατάθεσή τους με μια φόρμουλα που (στον καθολικό γάμο) περιείχε τις λατινικές λέξεις *vis* (θέλεις;) και *volo* (θέλω) (πβ. Vincent 1968: 126 και 132). Στην πράξη όμως, οι γονείς στις κωμωδίες περιμένουν από τα παιδιά τους να συμμορφωθούν με τα δικά τους σχέδια. Η μητέρα της Πετρονέλας Μηλιά είναι εντελώς κυνική όσον αφορά τον γάμο της κόρης της με τον πλούσιο αλλά γέρο Λούρα:

*Ετούτος είναι γέροντας, και ίντα μπορεί να ζήσει;
Ακόμη ένα χρόνο δυο. Και απείτις μπουμπουρίση
πιάνομε τα τσινέσα του.*

(B 495-7)

Οι νέοι πιέζονται πολύ να συμμορφωθούν με αυτό που θέλουν οι μεγαλύτεροί τους. Όσο και αν διαμαρτύρεται, η Πετρονέλα εξαρτάται απόλυτα από τη μητέρα της και είναι σε πολύ ανίσχυρη θέση — όπως γνωρίζει ο Φορτουνάτος (Γ 415-8). Στην περίπτωση του ίδιου του Φορτουνάτου, ο φόβος της αποκλήρωσης τον εμποδίζει να κάνει κάτι που θα δυσαρεστούσε τον κηδεμόνα του. Στον *Στάθη* επίσης, ο ηλικιωμένος Κύπριος αντιμετωπίζει τον γάμο της κόρης του ως νομική συμφωνία, για την οποία έχει ο ίδιος την πρωτοβουλία και με την οποία οφείλει εκείνη να συμμορφωθεί.

Η στάση αυτών των γονιών ως προς τον γάμο των παιδιών τους αντιστοιχεί στην πραγματικότητα της εποχής. Ο Papadopoli περιγράφει πώς συνηθίζονταν να κανονίζουν οι γονείς τον γάμο των παιδιών τους: ο ίδιος αρραβωνιάστηκε σε ηλικία τριάντα τεσσάρων ετών με μια γυναίκα την οποία δεν γνώρι-

ζε ούτε καν εξ όψεως (φ. 65v). Η αντίφαση ανάμεσα στην ανάγκη συγκατάθεσης και των δύο πλευρών και την πραγματική δύναμη των γονιών αντικατοπτρίζεται σε γαμήλια συμβόλαια, ελληνικά και ιταλικά, της περιόδου αυτής, στα οποία ο γονιός ή ο κηδεμόνας αναλαμβάνει να εγγυηθεί ότι η κόρη του θα δεχτεί τον γαμπρό που της διάλεξαν (πβ. Vincent 1980: 180).

Θα ήταν εύκολο —αν το επέτρεπε ο διαθέσιμος χώρος— να πολλαπλασιαστούν τα παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο η κοινωνία που παρουσιάζεται στις κωμωδίες έχει αναλογίες με ανεξάρτητες μαρτυρίες. Θα πρέπει όμως να έγινε φανερό ως εδώ ότι, όσο έντονο και αν είναι το συμβατικό στοιχείο, οι κωμωδίες πραγματικά παρουσιάζουν μια κοινωνία την οποία οι Κρητικοί των μεσοαστικών τάξεων θα αναγνώριζαν ως —λίγο-πολύ— τη δική τους.

Οι αντιλήψεις που εκφράζονται στις κωμωδίες όσον αφορά κοινωνικά και πολιτικά θέματα δεν είναι τέτοιες που θα προσέβαλλαν ούτε τις πιο εύπορες αστικές τάξεις ούτε τη βενετική διοίκηση. Παρόλο που οι κωμωδίες παριστάνονταν τις Απόκριες, όπως μας λέει ο Papadopoli, αυτές που σώζονται δείχνουν ελάχιστα σημεία ή και κανένα ίχνος της κοινωνικής διαμαρτυρίας που συχνά συνδέεται με τις γιορτές του καρναβαλιού (βλ. Burke 1978 και Carroll 1985). Παρ' όλα αυτά, η επανειλημμένη γελοιοποίηση σ' αυτές πομπών, ματαιόδοξων ατόμων είναι σαφώς μέσα στο πνεύμα του καρναβαλιού και η τελική νίκη του νεανικού έρωτα αποτελεί επιβεβαίωση των ανθρώπινων αξιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Τραγωδία

Walter Puchner

ΣΩΖΟΝΤΑΙ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ, αν εξαιρέσουμε τη *Fedra* (1578) του Francesco Bozza, που είναι γραμμένη στα ιταλικά (Ζώρας 1972· πβ. Puchner 1980α: 89 κ.ε. και Πούχνερ 1991: 523-33· πρόσφατη έκδοση από τον Luciani 1996)· είναι η *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάση, ο *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου και ο ανώνυμος *Ζήνων*. Σε αντίθεση με τις κρητικές κωμωδίες, οι τραγωδίες δύσκολα μπορούν να συγκριθούν μεταξύ τους και ανήκουν σε διαφορετικά επίπεδα τεχνοτροπίας, που εκτείνονται από την ύστερη Αναγέννηση, μέσω μανιερισμού, ως το ιησοιτικό μπαρόκ. Τα κοινά τους χαρακτηριστικά περιορίζονται σε δραματουργικές συμβάσεις της μορφής: τον πρόλογο, την πεντάπρακτη δομή και τη χρήση χορικών. Το συνηθισμένο μέτρο είναι ο πολιτικός στίχος σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Μόνο στα χορικά (στον *Ζήωνα* και σε υψηλά κατά τα άλλα σημεία του κειμένου) χρησιμοποιούνται άλλα μέτρα, όπως ο ενδεκασύλλαβος σε *terza* και *ottava rima*. Ιντερμέδια απαντούν μόνο σε εκδόσεις και χειρόγραφα της *Ερωφίλης* (βλ. κεφ. 7).

ΕΡΩΦΙΛΗ

α. Βασικές πληροφορίες

Αυτή η κλασικίζουσα τραγωδία των 3.205 στίχων είναι σαφώς η πιο διάσημη, η πιο συχνά δημοσιευμένη (ως λαϊκή φυλλάδα στη Βενετία) και η πιο πολυ-

παιγμένη τραγωδία του κρητικού θεάτρου.¹ Έχει επίσης τη μεγαλύτερη απήχηση, από τα έργα του κρητικού θεάτρου, στη λογοτεχνία και τον λαϊκό πολιτισμό. Το έργο γράφτηκε στο Ρέθυμνο γύρω στα 1600 ή λίγο πριν² από τον Γεώργιο Χορτάτη.³ Ο συγγραφέας ήταν πολύ γνωστός στην εποχή του, τώρα όμως δεν γνωρίζουμε πολλά γι' αυτόν. Ο Ευαγγελάτος τον ταύτισε με τον Γεώργιο Χορτάτη, γιο του Ιωάννη, που γεννήθηκε γύρω στα 1545 ή νωρίτερα και πέθανε στα 1610· αυτός ο Γεώργιος ήταν γραμματέας του Βενετοκρητικού ευγενούς Ματθαίου Καλλέργη, η ταύτιση όμως αυτή πρέπει να παραμείνει απλή υπόθεση (Μαυρομάτης 1980), εφόσον δεν υπάρχουν ικανά αποδεικτικά στοιχεία.⁴ Ασφαλώς η ταύτιση θα ταίριαζε θαυμάσια με τη γενική εικόνα για διάφορους λόγους (Bancroft-Marcus 1980α: 25 κ.ε.). Το ίδιο ισχύει και για τις απόπειρες να συνδεθεί ο Χορτάτης με την Ακαδημία των Βινί στο Ρέθυμνο (Σ. Αλεξίου 1979α): ο ρόλος της κρητικής ακαδημίας στην οργάνωση παραστάσεων θεατρικών έργων φαίνεται να έχει αποδειχτεί.⁵ Όπως και να 'χει το

¹ Μαρτυρία για επιτυχημένες παραστάσεις της *Ερωφίλης* κατά τον 17ο αιώνα, στο πολιορκημένο Κάστρο, δίνει ο Νικόλαος Κομνηνός Παπαδόπουλος, που γεννήθηκε στα 1651: «Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta publica data semper placuit» (1726: II, 306· βλ. και κεφ. 10, σ. 294).

² Αυτή είναι η χρονολόγηση που δέχονται οι μελετητές από τον Ξανθουδίδη (1928) και εξής. Ωστόσο, η Bancroft-Marcus (1980α: 24) χρονολογεί το έργο γύρω στα 1573-1587 (βλ. περισσότερα παρακάτω). Βλ. επίσης Αλεξίου και Αποσκήτη 1988: 50, όπου προτείνεται μια χρονολόγηση γύρω στα 1595.

³ Αυτό επιβεβαιώνεται από αρκετές πηγές, όχι μόνο από τις βενετικές εκδόσεις. Ο Μαρίνος Τζάνες Μπουνιαλής αναφέρει το έργο στη *Φιλονικία Χάνδακος και Ρεθέμνου*, όπου η πόλη του Ρεθύμνου κατονομάζει τον «Γεώργιο Χορτάκι» ως ένα από τα διάσημα τέκνα της (Ξηρουχάκης 1908: 588). Στην Αφιέρωση της *Πανώριας* στο χειρόγραφο Δαπέργολα, αφού αναφέρει την ταυτότητά του (στ. 35-6), ο Χορτάτης αναφέρεται στην άλλη του ηρωίδα, την Ερωφίλη (στ. 47-50). (Για την ερμηνεία του χωρίου, που είναι αναμφισβήτητη, βλ. Μανούσακας 1963β). Το ίδιο χωρίο μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι η *Πανώρια* προηγείται της *Ερωφίλης*, τουλάχιστον όσον αφορά τη σύνθεση της Αφιέρωσης (για ορισμένες τροποποιήσεις, βλ. Bancroft-Marcus 1980α: 22 κ.ε.). Το ότι ο Χορτάτης είναι ο συγγραφέας της *Ερωφίλης* επιβεβαιώνεται επίσης από τον Χίο λόγο Λέοντα Αλλάτιο (1651: 116). Είναι ενδιαφέρον το ότι, εκείνη την εποχή, ο Αλλάτιος δεν ήταν βέβαιος αν το έργο είχε δημοσιευτεί (Bancroft-Marcus 1978: 2). Για την οικογένεια Χορτάτη, βλ. Μανούσακας 1956α και 1962γ και Ευαγγελάτος 1970α.

⁴ Για μια σχηματική βιογραφία, βλ. Ευαγγελάτος 1970α: 214-5· πβ. Bancroft-Marcus 1980α: 24 κ.ε. και, για μια ανασκόπηση, Ελευθερίου 1980. Βλ. επίσης Αλεξίου και Αποσκήτη 1988: 40-7 και Κακλαμάνης 1993α. Πβ. κεφ. 4, σσ. 100-1.

⁵ Βλ. Παναγιωτάκης 1966, 1968 και 1974, και Παναγιωτάκης και Vincent 1970· ανακαλύφθηκαν επίσης στα βενετικά αρχεία από τους ίδιους μελετητές νέα, αδημοσίευτα ακόμη έγγραφα. Η θεωρία ότι οι Βινί είχαν προπαρασκευαστικό ρόλο στη γένεση του κρητικού θεάτρου (Σ. Αλεξίου 1979α) προωθήθηκε ακόμη περισσότερο από την Bancroft-Marcus (1982/3), η οποία πιστεύει ότι ο Χορτάτης έπαιξε ο ίδιος στα

πράγμα, η σκέψη ότι ένα τέτοιο αριστούργημα της δραματοουργίας δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί αν δεν είχε προηγηθεί μια περίοδος θεατρικής προπαρασκευής, δεν μπορεί να απορριφθεί (Σ. Αλεξίου 1979α).

Υπόθεση: Ο Φιλόγονος, βασιλιάς της Αιγύπτου, δολοφόνησε τον αδελφό του για να πάρει τον θρόνο και κατόπιν παντρεύτηκε τη χήρα του. Εκτός από την κόρη του Ερωφίλη, έχει αναθρέψει στο παλάτι κ' ένα αγόρι από βασιλικό αίμα, τον Πανάρετο. Όταν μεγάλωσε, ο Πανάρετος έδειξε την ανδρεία του στη μάχη σώζοντας το βασίλειο από εχθρική επίθεση. Όταν αρχίζει το έργο, ο Πανάρετος και η Ερωφίλη έχουν ερωτευτεί ο ένας τον άλλον και έχουν παντρευτεί κρυφά. Ο Βασιλιάς όμως θέλει να δώσει την Ερωφίλη σε κάποιον άλλο, γιο βασιλιά, και επιλέγει τον Πανάρετο ως μεσάζοντα. Η μυστική ένωση έρχεται στο φως και ο Φιλόγονος σκοτώνει τον Πανάρετο μετά από σκληρά βασανιστήρια· στη συνέχεια, προσποιούμενος ότι αποδέχεται τον γάμο, προσφέρει στην ανυποψίαστη κόρη του το κομμένο κεφάλι, την καρδιά και τα χέρια του εραστή της σ' ένα «δατσέλι» ως γαμήλιο δώρο. Μετά την αποκάλυψη του μακάβριου δώρου, η Ερωφίλη επιλέγει την αυτοκτονία. Οι κορασίδες του χορού, οδηγημένες από την τροφό της Ερωφίλης, τη Χρυσόνομη, ρίχνουν κάτω τον σκληρό Βασιλιά και τον σκοτώνουν. (Puchner 1980α: 95 κ.ε.).

Αυτή η παραμυθιακού τύπου αιματοδαμμένη υπόθεση πλάθεται κατά το υπόδειγμα της ιταλικής τραγωδίας *Orbecche* του G.B. Giraldi Cinthio (1549) (Bursian 1870).⁶ Ωστόσο, στέκεται από μόνη της, ψυχολογικά είναι καλύτερα δομημένη, πιο μεστή δραματικά και απαλλαγμένη από τους ρητορικούς ακαδημαϊσμούς της ιταλικής αναγεννησιακής τραγωδίας (Embircos 1956). Μέρος της δεύτερης πράξης έχει ως πρότυπο την τραγωδία *Il Re Torrismondo*, γραμμένη από τον Torquato Tasso προς το τέλος της ζωής του, μετά τη διαμονή του σε σανατόριο (1587)· έχουμε έτσι έναν ασφαλή *terminus post quem* (Μανούσακας 1959).⁷ Τα τέσσερα ιντερμέδια του έργου αφορούν το επεισόδιο του Ρινάλδου και της Αρμίδας από την *Gerusalemme Liberata* (1581) του Tasso, στο οποίο δόθηκε πολλές φορές δραματική μορφή στην Ιταλία.⁸ Για τον καθορισμό ενός

έργου του, που περιέχουν διγλωσσικούς υπαινιγμούς για την Ακαδημία και τα μέλη της. Βλ. περισσότερα παρακάτω.

⁶ Σ' αυτή την τραγωδία της Μεταρρύθμισης, την *Orbecche*, για πρώτη φορά δεν υπάρχει κανένα θέμα από την αρχαία μυθολογία.

⁷ Αυτή η χρονολόγηση τροποποιείται, βέβαια, από το μοντέλο της Bancroft-Marcus, που υποστηρίζει ότι υπήρξαν περισσότερες από μία φάσεις συγγραφής (1980α: 24), πράγμα για το οποίο δεν υπάρχει καμία ασφαλής απόδειξη. Ο *terminus post quem* γύρω στα 1587 δίνεται επίσης από τους Bakker και van Gemert 1983: 83. Οι επιμελητές της πιο πρόσφατης έκδοσης υποστηρίζουν επίσης, μαζί με τον Σάθα, ότι υπάρχει εξάρτηση από το *Filostrato e Pamfila* του Antonio Cammelli il Pistoia (Αλεξίου και Αποσκήτη 1988: 35-6, 243-6).

⁸ 1600 Aleardi, 1600 Villifranchi, 1607 Calderari, 1629 Orazio Persio, 1629 Franc. Miedelchin, 1639 Ben. Ferrari, 1642 Arcanio Pio κτλ.

terminus post quem, ωστόσο, δεν μπορεί να βοηθήσει η ομάδα των μικρών αυτών έργων, επειδή τα ιντερμέδια σχηματίζουν βασικά ένα δικό τους ρεπερτόριο ανεξάρτητο από το έργο,⁹ παρόλο που αρκετοί μελετητές πιστεύουν ότι και αυτά είναι του Χορτάση.¹⁰ Τα χορικά περιλαμβάνουν, κατά τη γνώμη παλαιότερων μελετητών, μοτίβα από την ιταλική παράδοση της ανάγνωσης του Σενέκα, ιδίως από τη *Phaedra* (Δεινάκις 1912), και, όπως έχει αδιαμφισβήτητα αποδειχθεί, από τα χορικά του *Aminta* του Tasso (Bursian 1870, Pecoraro 1969) και της *Sophonisba* του G.G. Trissino (Σάθας 1879, Pecoraro 1969). Φαίνεται ακόμη να υπάρχει μια αναλογία της τέταρτης σκηνής της πρώτης πράξης με τον *Orlando Furioso* (άσμα 45, I, 2, 4) του L. Ariosto (Spadaro 1975).

6. Δραματουργική ανάλυση

Ας αναλύσουμε τώρα την πλοκή σκηνή προς σκηνή: Ο Πρόλογος, που εκφωνείται από τον Χάρο, έχει λάιτ-μοτίφ σχετικά με το ευμετάδλητο της τύχης και του πλούτου και επιμένει στο θέμα του *memento mori*. Η πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης είναι ένας μονόλογος του Πανάρετου για τα δεινά του έρωτα· η δεύτερη σκηνή είναι ένας εκτεταμένος διάλογος ανάμεσα στον Πανάρετο και τον φίλο του Καρπόφορο (σχεδόν 500 στίχοι), που ξετυλίγει την προϊστορία της κρυφής ερωτικής σχέσης (βλ. Puchner 1980b: 134 για το μοτίβο της γκιόστρας· βλ. Puchner 1979, ιδίως σ. 12)· στην τρίτη σκηνή, ο Βασιλιάς συζητάει με τον Σύμβουλό του για την επιθυμία του να παντρεύει την κόρη του· στην τέταρτη σκηνή, ο Σύμβουλος συλλογίζεται την αστάθεια της δύναμης και της τύχης· η πράξη τελειώνει με το πρώτο χορικό: έναν ύμνο στον Έρωτα.

Δεύτερη πράξη, πρώτη σκηνή: Ο Βασιλιάς αποκαλύπτει την υπερβολική αγάπη του για τη μοναχοκόρη του σ' έναν μονόλογο (αυτός είναι ο λόγος που δεν την πάντρεψε ακόμη)· στη δεύτερη σκηνή, η Ερωφίλη αφηγείται στη Χρυσόνομη, τη νένα της, το προφητικό της όνειρο με δύο περιστερία που δέχονται επίθεση από ένα αρπακτικό όρνεο· στην τρίτη σκηνή, η Νένα συλλογίζεται τη δυσκολία της θέσης της Ερωφίλης σ' έναν μονόλογο· στην τέταρτη σκηνή, η Νένα κρυφακούει τον Πανάρετο, που είναι εξαιρετικά ανήσυχος για τις προτάσεις γάμου που έγιναν από δύο πρίγκιπες· μετά τον ενημερώνει για την αντίδραση της Ερωφίλης όσον αφορά τους υποψήφιους μνηστήρες· η πέμπτη σκηνή είναι ένας ακόμη μονόλογος του Πανάρετου, που θρηνεί για τη μοίρα του· στην έκτη σκηνή, ο Βασιλιάς τον διατάζει να μεταφέρει τις προτάσεις γά-

⁹ Βλ. Puchner 1980a: 110 κ.ε., Pecoraro 1972 και Bancroft-Marcus 1977.

¹⁰ Για παράδειγμα, Λ. Πολίτης 1978: 69. Βλ. τώρα Μανούσακας 1991b: 323-7. Για μια αντίθετη άποψη, ιδίως σε σχέση με το τέταρτο ιντερμέδιο, βλ. Puchner 1980a: 114 κ.ε. Αυτά τα ιντερμέδια τυπώθηκαν για πρώτη φορά στη δεύτερη έκδοση, του 1676.

μου στην κόρη του· η έβδομη σκηνή είναι ένας μονόλογος του Πανάρετου, που θρηνεί και πάλι για τη μοίρα του και εκφράζει τον φόβο μήπως η αγαπημένη του δεν μείνει πιστή· το δεύτερο χορικό είναι ένας ύμνος στη ζωή της υπαίθρου και μια καταδίκη της υπερηφάνειας.

Τρίτη πράξη, πρώτη σκηνή: Η Ερωφίλη μονολογεί για τις χαρές και τις πίκρες του Έρωτα· η δεύτερη σκηνή είναι ο μοναδικός διάλογος των δύο εραστών: μεταξύ χαράς και θλίψης, η Ερωφίλη ορκίζεται αιώνια πίστη και ο Πανάρετος εκφράζει την ανησυχία του για τις μελλοντικές εξελίξεις· στην τρίτη σκηνή, ο Πανάρετος, μόνος του, σπαράσσεται ανάμεσα στον Έρωτα και τον φόβο του θανάτου· στην τέταρτη, η Ασκή του δολοφονημένου αδελφού του Βασιλιά επιστρέφει από τον Κάτω Κόσμο και ορκίζεται εκδίκηση· στην πέμπτη σκηνή, ο Βασιλιάς εξαίρει την καλή του τύχη και τη δύναμη του, ενώ η αόρατη Ασκή υπόσχεται με τη σειρά της θάνατο και καταστροφή γι' αυτόν· το τρίτο χορικό είναι μια καταδίκη της δίψας για πλούτο.

Τέταρτη πράξη, πρώτη σκηνή: Συζητούν η Νένα και ο Σύμβουλος: ο Βασιλιάς άκουσε τυχαία τους εραστές να μιλούν και έριξε τον Πανάρετο στη φυλακή· στη δεύτερη σκηνή, ο Σύμβουλος συλλογίζεται την απόλυτη δύναμη του Έρωτα· στην τρίτη, ο Βασιλιάς, έξαλλος με αυτά που υφίσταται ως πατέρας, την επιθυμία του για εκδίκηση και τη θιγμένη του τιμή, προειδοποιείται από τον Σύμβουλο να ηρεμήσει, αλλά μάταια· στην τέταρτη σκηνή, η Ερωφίλη, με τον χορό των κορασίδων, αντιμετωπίζει τον Βασιλιά· παραδέχεται την ενοχή της, εγκωμιάζει τις υπηρεσίες του Πανάρετου προς το βασίλειο και, τελικά, ρίχνεται σε παρακάλια, με μόνο αποτέλεσμα να εξαγριωθεί ακόμη περισσότερο ο Βασιλιάς και να απαρνηθεί την κόρη του· στην πέμπτη σκηνή, ο Σύμβουλος προσπαθεί μάταια ν' αλλάξει τη γνώμη του βασιλιά· η έκτη σκηνή είναι ένας μονόλογος του Βασιλιά για την κληιδωμένη τιμή του και τα σχέδιά του για εκδίκηση· στην έβδομη, ο Πανάρετος οδηγείται σ' αυτόν και υπερασπίζει τον εαυτό του αναφερόμενος στις υπηρεσίες του προς το βασίλειο και στη βασιλική καταγωγή του, δεν καταφέρνει όμως να πείσει τον Βασιλιά, που τον διώχνει από μπροστά του· το τέταρτο χορικό είναι μια προσευχή στον ήλιο να σβήσει το φως του.

Η πέμπτη πράξη ανοίγει με τον χορό των κορασίδων να ακούει την εκτενή αναφορά ενός μαντατοφόρου για το φρικτό μαρτύριο που επέδωσε ο Βασιλιάς στον Πανάρετο· του ξερίζωσαν τη γλώσσα και τα μάτια, του έκοψαν τα χέρια και του έδωσαν την καρδιά, με σκοπό να τα δώσουν στην Ερωφίλη σ' ένα «δατσέλι» ως γαμήλιο δώρο· στη δεύτερη σκηνή, ο σκληρός Βασιλιάς ετοιμάζεται για τη συνάντηση με την κόρη του· στην τρίτη, γεμάτη κακά προαισθήματα, η Ερωφίλη αποχωρίζεται τη Νένα· στην αρχή ο Βασιλιάς προσποιείται πως συμφωνεί για τον γάμο και δάξει την Ερωφίλη να ανοίξει το γαμήλιο δώρο, μετά καμαρώνει ικανοποιημένος τον πόνο της άφωνης κόρης του και χαιρέται για την επιτυχία της εκδίκησής του· η Ερωφίλη αποκηρύσσει τον

πατέρα της· η τέταρτη σκηνή είναι ο μονόλογος της Ερωφίλης προτού αυτοκτονήσει· στην πέμπτη, ο χορός και η Νένα θρηνούν την κυρία τους· στην έκτη σκηνή, ο σκληρός Βασιλιάς, ασυγκίνητος από την είδηση του θανάτου της κόρης του, σκοτώνεται από τη Νένα και τον χορό, ενώ η Ασκιά του αδελφού του εμφανίζεται για λίγο από τον Άδη· η Ερωφίλη μεταφέρεται έξω με τιμές, ενώ το πτώμα του Βασιλιά σύρεται από τη σκηνή κατά τη διάρκεια του τελευταίου σύντομου χορικού (Σολομός 1973: 39 κ.ε., Puchner 1981b: 40 κ.ε.).¹¹

Η δραματουργική δομή και η σύνθεση των προσώπων είναι πολύ απλή (βλ. το διάγραμμα της σκηνικής παρουσίας των προσώπων στον Puchner 1981b: 64 και Πούχνερ 1983b: 228): κάθε ένα από τα τρία κύρια πρόσωπα έχει τον δικό του έμπιστο: Πανάρετος-Καρπόφορος,¹² Ερωφίλη-Νένα, Βασιλιάς-Σύμβουλος. Στις τρεις πρώτες πράξεις, κάθε πρόσωπο εμφανίζεται επίσης μόνο του: οι αμφιβολίες του Πανάρετου για τη μελλοντική πίστη της Ερωφίλης (η πιθανότητα να ενδώσει στις προτάσεις) διαλύονται μόνο στη σκηνή κατά την οποία εκείνη του ορκίζεται αιώνιο έρωτα (Γ ii): ο ρόλος του ως *postillon d'amour* περιέχει ισχυρούς τόνους τραγικής ειρωνείας. Από την τρίτη πράξη και εξής, οι εραστές γίνονται μία μονάδα στη δράση και η βασική αντίθεση του έργου έρχεται στην επιφάνεια: η αντίθεση ανάμεσα στους εραστές και τον Βασιλιά. Οι εσωτερικές αμφιβολίες ακολουθούνται από εξωτερικές δυσκολίες, καθώς ο Χορτάσης σκηνοθετεί με μεγάλη δραματική δύναμη την καταστροφή του κάθε πρωταγωνιστή. Η πλάνη των ερωτικών αμφιβολιών (Πανάρετος) ακολουθείται από την πλάνη μιας θετικής τροπής της κατάστασης (στην Ε iii, τη σκηνή με το «βατσέλι» που περιέχει το μακάβριο γαμήλιο δώρο, η Ερωφίλη βρίσκεται σε τραγική πλάνη) και την πλάνη της μακιαβελικής φιλοσοφίας της εξουσίας (η νίκη του Βασιλιά κατά του Έρωτα αποκαλύπτεται ως καταπάτηση του δικαίου). Η απόλυτη δύναμη του Έρωτα υπερβαίνει τις ταξικές διαφο-

¹¹ Γι' αυτή την τελευταία σκηνή υπάρχουν ορισμένες διαφορετικές γραφές στα κείμενα που παραδίδουν το έργο, ιδίως στο χειρόγραφο του Birmingham. Η Bancroft-Marcus (1980a: 33) θα τοποθετούσε την εμφάνιση του φαντάσματος —πολύ εύλογα— στο τέλος. Παράλληλα, θα ήταν απαραίτητες ορισμένες νέες διαιρέσεις σε σκηνές. Η Bancroft-Marcus πιστεύει ότι η διαίρεση σε σκηνές, που ποικίλλει από κείμενο σε κείμενο, είναι «απίθανο να είναι αυθεντική στις μορφές που έχει εκδοθεί» και θα έπρεπε να αναθεωρηθεί σύμφωνα με συνεπείς νεοκλασικές αρχές, με ένδειξη νέας σκηνής σε κάθε είσοδο ή έξοδο (ή θάνατο) ενός προσώπου (1980a: 36 κ.ε.). Αυτό, βέβαια, θα οδηγούσε σε μια μάλλον ασαφή διαίρεση των σκηνών (Puchner 1981a: 107).

¹² Μετά την πρώτη πράξη, όπου εκτελεί τη λειτουργία «εκείνου που δίνει στον άλλο την ευκαιρία να μιλήσει» στην έκθεση της προϊστορίας, ο Καρπόφορος δεν παρουσιάζεται ξανά, πράγμα που πρέπει ομολογουμένως να θεωρηθεί ως δραματουργική αδυναμία της τραγωδίας. Στις λαϊκές διασκευές, ο άδοξος ρόλος του «εξελισσεται» περισσότερο: συνήθως γίνεται ο προδότης του Πανάρετου (βλ. ενότητα (στ) παρακάτω).

ρές (παρόλο που αποκαλύπτεται ότι ο Πανάρετος είναι στην πραγματικότητα γιος βασιλιά). Η εξέλιξη της πλοκής μπορεί να περιγραφεί ως η πορεία του Βασιλιά από το δίκαιο στο άδικο, από την ευτυχία στην καταστροφή,¹³ καθώς οι εραστές προχωρούν από την αμφιβολία και την ανομία στη βεβαιότητα και τη νομιμότητα. Οι δύο ομάδες προσώπων συνδέονται και χωρίζονται από τους «μεσάζοντες»: τον Καρπόφορο (μόνο στην έκθεση), τη Νένα και τον Σύμβουλο. Ενώ οι δύο τελευταίοι αρχικά είναι πιστοί στον Βασιλιά, όσο εκείνος έχει δίκιο στην αντίληψή του περί τιμής, καθώς η δράση εξελίσσεται, βοηθούν όλο και περισσότερο τους εραστές, οι οποίοι δικαιώνονται επικαλούμενοι την απόλυτη επικράτηση του Έρωτα απέναντι στις κοινωνικές διακρίσεις (που αποδεικνύεται ότι έτσι κι αλλιώς δεν υπάρχουν), ώσπου η ίδια η Νένα με τον χορό των κορασίδων καταστρέφει τον άδικο τύραννο.¹⁴

Η βασική δραματουργική δομή αντικατοπτρίζεται χονδρικά στο μέγεθος του ρόλου των ομιλούντων προσώπων: ο Πανάρετος εκφέρει σχεδόν 700 στίχους (πάνω από το ένα πέμπτο του έργου), η Ερωφίλη γύρω στους 520 στίχους και ο Βασιλιάς γύρω στους 495. Αυτή η ρητορική υπεροχή του Πανάρετου σχετίζεται με την απαραίτητη μετάδοση πληροφοριών στην έκθεση, καθώς και με τους μονόλογους του που εκφράζουν αμφιβολίες για τον Έρωτα, τους οποίους εκφέρει στον ρόλο του ως φορέα των γαμήλιων προτάσεων. Αυτό φαίνεται αμέσως, όταν ο ρόλος μοιραστεί στις πράξεις: Α: 341½ στίχοι, Β: 168, Γ: 143, Δ: 3, Ε: 0. Οι 55 φορές που παίρνει τον λόγο του δίνουν έναν μέσο όρο ρήσεων γύρω στους 12½ στίχους (είναι δηλαδή σχετικά ομιλητικός). Αντίστροφη, χονδρικά, είναι η εξέλιξη των ρήσεων της Ερωφίλης: Α: 0, Β: 102, Γ: 99, Δ: 151½, Ε: 166 στίχοι· συνολικά 52 ομιλίες, με μέσο όρο σχεδόν 10 στίχων ανά ρήση (αν κανείς αφαιρέσει τον μονόλογο της αυτοκτονίας, είναι

¹³ Εντούτοις, η ερμηνεία του Morgan είναι υπερβολικά μονόπλευρη· γράφει: «Μπορεί να υποστηριχθεί ότι πραγματικός ήρωας του έργου είναι ο βασιλιάς, ο πατέρας που διχάζεται ανάμεσα στην αγάπη για την κόρη του και την ψυχοπαθητική οργή για την ατίμωση που του έφερε. Η ηρωίδα του τίτλου είναι ένα άχρωμο πρόσωπο, χωρίς διακυμάνσεις χαρακτήρα ή πλούτο υφής, ώστε να προξενήσει οτιδήποτε άλλο εκτός από την πιο συναισθηματική μας συμπάθεια» (1960: 411). Αυτό όμως σημαίνει παρανόηση της βασικής αντιθετικής δομής του έργου. Η ψυχολογική εξέλιξη από στοργικό πατέρα σε οργισμένο τύραννο παρουσιάζεται ούτως ή άλλως ήδη ολοκληρωμένη στην αρχή της τέταρτης πράξης, χωρίς κάποια μεταβατική φάση. Το ψυχολογικό ενδιαφέρον για τον Βασιλιά δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερο από το ενδιαφέρον για την Ερωφίλη: ο Βασιλιάς, που επίσης βρίσκεται σε πλάνη, είναι στο τέλος απλώς το όργανο της μοίρας, χωρίς δραματουργικό χρωματισμό. Σ' ολόκληρο το έργο, οι εραστές περιγράφονται ως πιο ολοκληρωμένα και με μεγαλύτερες διακυμάνσεις πρόσωπα απ' ό,τι οι *innamorati* της κωμωδίας (Πούχνερ 1983b: 191).

¹⁴ Στις λαϊκές θεατρικές διασκευές από τη δυτική Ελλάδα, το ότι ο Πανάρετος είναι στ' αλήθεια από βασιλική γενιά, έτσι που δεν παραβιάζεται το *lèse-majesté*, αναπτύσσεται περισσότερο (πβ. ενότητα (στ) παρακάτω).

πολύ λιγότεροι). Η Ερωφίλη εξελίσσεται και γίνεται στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας ο πραγματικός αντίπαλος του Βασιλιά. Η παρουσία της στη σκηνή, παρά τα λιγότερα λόγια που εκφέρει, είναι πιο αποτελεσματική δραματολογικά. Σύμφωνα με την εξέλιξη της σύγκρουσης, ο ρόλος του Βασιλιά έχει επίσης ανοδική πορεία: Α: 26, Β: 62, Γ: 28, Δ: 189, Ε: 177½ στίχοι με 66 ομιλίες συνολικά (περισσότερες από κάθε άλλο πρόσωπο), ο μέσος όρος των δικών του ρήσεων είναι μόνο 6,7 στίχοι (το μισό από του Πανάρετου). Αυτοί οι αριθμοί αντανακλούν τα «δηκτικά» του σχόλια και τη «βουδή» μανία του στην τέταρτη και πέμπτη πράξη (Puchner 1986).¹⁵

Ουσιώδεις για τη δομή του έργου και την αισθητική της υποδοχής του (και ειδικότερα για την προφορική παράδοση του έργου, βλ. ενότητα (στ) παρακάτω) είναι οι δραματολογικές εντάσεις (Puchner 19816: 48 κ.ε., Πούχνερ 19836: 229 κ.ε.). Οι ακόλουθες μπορούν να αναφερθούν ως οι σημαντικότερες: (1) Η προφητεία του Χάρου στον Πρόλογο ότι «σήμερα» (η αριστοτελική ενότητα του χρόνου) όλοι οι πρωταγωνιστές θα κατεθούν μαζί του στον Άδη (Πρόλογος-Ε vi). Με αυτό προεξοφλείται ήδη το τέλος και το ενδιαφέρον του κοινού μπορεί να στραφεί από το «τι» στο «πώς» της δράσης. (2) Η επιθυμία της Αστιάς του αδελφού του Βασιλιά για εκδίκηση (Γ iv-E vi). (3) Ο κρυφός έρωτας του ζευγαριού και η αποκάλυψή του (Α ii-Δ i). (4) Η επικουρική πλοκή της ερωτοτροπίας χωρίζεται σε δύο κατευθύνσεις: (α) την προσποιητή χαρά του Βασιλιά για τον επικείμενο γάμο της κόρης του (Α iii-Δ i' ακόμη και στη Δ vii χαιρετά τον Πανάρετο σαρκαστικά: «καλώς τον άξο μου γαμπρό») και (β) τον εντελώς αδικαιολόγητο φόβο του Πανάρετου για την πίστη της Ερωφίλης (Β vi-Γ ii, όρκος αγάπης). (5) Το μοτίβο του αγνώριστου πρίγκιπα (Α ii, όταν ο Καρπόφορος καθησυχάζει τον Πανάρετο

¹⁵ Η σύσταση των προσώπων κατά σκηνές παρουσιάζει σχετικά χαμηλή πυκνότητα επικοινωνίας: 277 αχρησιμοποίητες ευκαιρίες για διάλογο αντιτίθενται σε 53 συναντήσεις των προσώπων επί σκηνής, δηλαδή μια αναλογία 5:1 (Puchner 19816: 48). Αυτή η τάση για μονόλογο μπορεί να αποδειχτεί από μια άλλη στατιστική: σε σύνολο 29 σκηνών, οι 13 είναι μονόλογοι (το 45% του έργου). Σκηνές με περισσότερα από δύο πρόσωπα επί σκηνής απαντούν μόνο στην τέταρτη και την πέμπτη πράξη (αύξουσα πυκνότητα της σύστασης των σκηνικών προσώπων), καθώς ο Χορτάσης εμπλέκει προοδευτικά τον χορό των κορασίδων στην υπόθεση. Η παρουσία επί σκηνής κατά σκηνές δείχνει μια διαφορετική εικόνα από εκείνη που δίνει το μέγεθος των ομιλιών: ο Βασιλιάς προηγείται με δώδεκα εμφανίσεις, ακολουθεί ο Πανάρετος με εννέα, η Νένα και ο Σύμβουλος με επτά ο καθένας και η Ερωφίλη μόνο με έξι. Σ' αυτή την «απόκρυψη» της ηρωίδας του τίτλου αποκαλύπτεται κάτι από τη δραματολογική ικανότητα του Χορτάση. Μόλις που υπάρχει συνεχής παρουσία στη σκηνή στην περίπτωση της Ερωφίλης, αυτό όμως συμβαίνει με τον Πανάρετο στη δεύτερη πράξη (τέσσερις διαδοχικές σκηνές), με τον Βασιλιά και τον Σύμβουλο (πέντε σκηνές για τον καθένα στην τέταρτη πράξη, από τις οποίες οι τρεις συμπιπτουν) και με τη Νένα στη δεύτερη πράξη (τρεις σκηνές).

ότι δεν πρέπει να φοβάται τις μελλοντικές εξελίξεις, αφού είναι γιος βασιλιά, ως τη Δ vii, όταν ο Βασιλιάς αρνείται να τον πιστέψει). (6) Το προφητικό όνειρο της Ερωφίλης και η φοβερή του πραγματοποίηση (Β ii-E iv, η αυτοκτονία). (7) Η περιέργεια του κοινού για την αλλαγή της στάσης της Νένας από τον δισταγμό και την επιφυλακτικότητα στην ανιδιοτελή υποστήριξη (Β ii-E vi). (8) Η αγωνία που δημιουργείται από τις ακραίες αντιδράσεις του Βασιλιά μετά την αποκάλυψη του μυστικού γάμου (Δ i-E i). (9) Ο θάνατος του Πανάρετου και το μακάθριο γαμήλιο δώρο των μελών του (Ε i-E iii). (10) Τέλος, ένα «τυφλό» μοτίβο: η υπόσχεση του Καρπόφορου να δοθήσει τον φίλο του (Α ii-άπειρο, ο Καρπόφορος δεν επανεμφανίζεται). Αυτές οι νοηματικές και συναισθηματικές εντάσεις (για μια παρουσίασή τους σε γραφική παράσταση, βλ. Puchner 19816: 65 και Πούχνερ 19836: 231) προκαλούν την προσοχή του κοινού ιδίως στην αρχή, στην κλιμάκωση και προς τη λύση τους, κ' έτσι προσφέρουν μια διαφοροποιημένη εικόνα της συναισθηματικής δομής του έργου.

Ένα ουσιαστικό κριτήριο της δραματολογικής δεξιότητας είναι η μετάδοση πληροφοριών στην έκθεση του έργου καθώς και στην αρχή κάθε σκηνής. Η βασική σκηνή έκθεσης της τραγωδίας είναι η Α ii, ανάμεσα στον Πανάρετο και τον Καρπόφορο. Ένα τεχνικό πρόβλημα που έχει να λύσει ο θεατρικός συγγραφέας είναι να μην αφήσει τον Πανάρετο, ως πομπό πληροφοριών, να μιλάει μόνος του, αλλά να μιμηθεί μια «φυσική» συζήτηση μ' έναν έμπιστο. Τη δεξιοτεχνία με την οποία ο Χορτάσης επιτυγχάνει αυτό τον στόχο (σε σύγκριση με τη σκηνή έκθεσης στον *Ροδολίνο*) δείχνει μια ποσοτική ανάλυση της σειράς ανταλλαγής ρήσεων: σε σύνολο 57 ανταλλαγών (η σκηνή, που εκτείνεται σε 474 στίχους, είναι η μεγαλύτερη της τραγωδίας και μία από τις μεγαλύτερες στο κρητικό θέατρο), ο διάλογος των φίλων εξελίσσεται σχετικά γρήγορα κατά το πρώτο τρίτο (μέση ταχύτητα 4,95 στίχοι): στο δεύτερο τρίτο προχωρεί πολύ αργά (μέση ταχύτητα 10,84) και στο τελευταίο τρίτο ρέει και πάλι λίγο πιο γρήγορα (9,16), ιδίως στις τελευταίες δέκα ανταλλαγές (5,2). Ο Χορτάσης δίνει έτσι μια ποικιλία δομής σ' αυτή την τεράστια σκηνή της έκθεσης, με τις αλλαγές του ρυθμού του διαλόγου. Αυτή η δραματολογική τεχνική στην έκθεση μπορεί επίσης να φανεί από το σχετικό μέγεθος του μέρους του πληροφοριοδότη και εκείνου που του δίνει την ευκαιρία να μιλήσει: Πανάρετος 301,5 στίχοι, Καρπόφορος 172,5 — μια καλοζυγισμένη φυσική συζήτηση. Όμως και εδώ κυριαρχεί η ποικιλία: στο πρώτο τρίτο της σκηνής, ο μέσος όρος είναι ανάλογος με αυτόν του συνόλου της σκηνής (Πανάρετος 33,5, Καρπόφορος 60,5· ο φίλος ρωτά και πιέζει τον ήρωα να αποκαλύψει το μυστικό της θλίψης του), στη συνέχεια μεταβάλλεται δραστικά στο «επιβραδυμένο» μεσαίο μέρος (Πανάρετος 158, Καρπόφορος 48· ο ήρωας του δράματος παρουσιάζει την απαραίτητη προϊστορία), ενώ η αναλογία των ρήσεων στο τελευταίο τρίτο κατασταλάζει σε ό,τι και ολόκληρη η σκηνή (5:3) (Πανάρετος 110, Καρπόφορος 64).

Η συντομότερη δεύτερη σκηνή έκθεσης της τραγωδίας (B ii), ανάμεσα στις δύο γυναίκες, δείχνει μια παρόμοια σχέση των μεγεθών των ρήσεων: Ερωφίλη 102, Νένα 60. Ο διάλογος είναι πολύ πιο ρευστός και ανήσυχος (μέση ταχύτητα στα τρία πρώτα τέταρτα: 4,77) και παρουσιάζει στασιμότητα μόνο στο τελευταίο τέταρτο (12,66), όπου η Ερωφίλη αφηγείται το προφητικό της όνειρο. Ο τρόπος χειρισμού των διακυμάνσεων της ταχύτητας του διαλόγου κεντρίζει το ενδιαφέρον και δείχνει καθαρά ορισμένες αισθητικές δομές που χαρακτηρίζουν ειδικά αυτό τον συγγραφέα. Ο Χορτάσης εναλλάσσει επίσης σχεδόν συμμετρικά τον διάλογο και τον μονόλογο (Α: Μ-Δ-Δ-Μ, Β: Μ-Δ-Μ-Δ-Μ-Δ-Μ, Γ: Μ-Δ-Μ-Μ-Δ, Δ: Δ-Μ-Δ-Δ-Δ-Μ-Δ, Ε: Δ-Μ-Δ-Μ-Δ-Δ).

Σχέση με τη δραματουργική ανάλυση έχει και η χρήση παραδοσιακών τεχνικών, όπως η αναγγελία της επικείμενης εισόδου ενός προσώπου στη σκηνή, που ο Χορτάσης χειρίζεται με ιδιαίτερη ικανότητα (σε σύγκριση με άλλους Κρητικούς και Ελτανήσιους δραματουργούς). Επειδή αυτές οι στρατηγικές πληροφόρησης συνδέονται με γλωσσικές φόρμουλες, θα συζητηθούν στην επόμενη ενότητα.

γ. Αισθητική της γλώσσας και της στιχοουργίας

Δεν έχουμε μια συστηματική αισθητική και μετρική ανάλυση της γλώσσας της *Ερωφίλης* και δεν υπάρχει εκτενής μελέτη του δραματουργικού ύφους του Χορτάση.¹⁶ Αυτό δέβαια αντικατοπτρίζει την κατάσταση της βασικής έρευνας, που από πολλές απόψεις δεν είναι ικανοποιητική (αβεβαιότητες ως προς τη χρονολόγηση, τα διογραφικά δεδομένα, τη σημασία λέξεων κτλ.). Η μόνη εργασία που προσανατολίζεται πραγματικά προς την αισθητική της γλώσσας είναι η διατριβή της Πηδώνια (1977) για τα αρχαίζοντα και λόγια στοιχεία στο λεξιλόγιο του Χορτάση. Η Πηδώνια έχει δώσει επίσης ενδιαφέρουσες μελέτες της μορφολογίας και της σύνταξης (βλ. την κριτική της Bancroft-Marcus 1980α: 38). Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου μας είναι η υπαρκτή σύνθετων περιόδων που υπερβαίνουν τη μετρική μονάδα (η νοηματική ενότητα δηλαδή δεν περιορίζεται στο δίστιχο, τον στίχο ή το ημιστίχο, όπως στο δημοτικό τραγούδι).¹⁷ Από άλλες απόψεις, η μετρική δομή

¹⁶ Υπάρχουν πολλές σχετικές παρατηρήσεις στην Bancroft-Marcus 1978 και στον Σ. Αλεξίου 1954β, 1954γ και 1969β, και κάποιες μάλλον μπερδευσιστικές κρίσεις στους Λ. Πολίτη 1978, Δημαρά 1985, Embiricos 1956 κτλ. Η ποιητική αξία των χορικών τονίζεται από τον Κριαρά 1935 και τον Λ. Πολίτη 1952α. Το γλωσσάριο της έκδοσης Ξανθουδίδη (1928) είναι ανεπαρκές (Bancroft-Marcus 1980α: 37 κ.ε.): ένα πολύ καλύτερο προσφέρεται από τους Αλεξίου και Αποσκίτη 1988.

¹⁷ Βλ. ειδικά Κυριακίδης 1978: 245-80 και 348-61.

είναι όπως στο δημοτικό τραγούδι (πολιτικός στίχος, αλλά με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, που απαντά σε ορισμένους μόνο τύπους δημοτικού τραγουδιού).¹⁸ Το γεγονός αυτό προκαλεί ορισμένες ενδιαφέρουσες ανακατατάξεις στην παράδοση της κρητικής παραλογής της *Ερωφίλης* (βλ. ενότητα (στ) παρακάτω).

Το μοίρασμα ενός στίχου σε δύο ομιλητές, η αντιλαβή, απαντά δεκαοκτώ φορές στην *Ερωφίλη* (ενώ αυτό συμβαίνει τέσσερις φορές στον *Ροδολίνο* και τριάντα τέσσερις στον *Ζήνωνα*): πρόκειται για ένα αποτελεσματικό υφολογικό μέσο για την υποστήριξη της επικοινωνίας (αρμοδιότητα της κωμωδίας, δέβαια).¹⁹ Οι ιδιαίτεροι σχηματισμοί ομοιοκαταληξίας της *Ερωφίλης* περιλαμβάνουν ένα συντακτικά σύνθετο κρῖνω τοποθετημένο στο τέλος, που συνήθως ομοιοκαταληκτεί με το *εκείνο*,²⁰ το οποίο απαντά επίσης συχνά στον *Ροδολίνο* (Πούχνης 1983β: 185).²¹ Έχουμε ακόμη σωρεία από *ομάδι-Αδη* και *κάμω-γάμο* (Πούχνης 1983β: 183): η τελευταία ομοιοκαταληξία διατηρείται στον Κατσαίτη (Πούχνης 1983α: 678) και σε μια λαϊκή παροιμία.²² Ο Χορτάσης χρησιμοποιεί συσχετιστικά τέτοιες εύκολα απομνημονεύσιμες μορφές ομοιοκαταληξίας, για να δημιουργήσει τραγική ειρωνεία ή συμβολική μετάπτωση. Για παράδειγμα, η ομοιοκαταληξία *κάμω-γάμο*, στη σαρκαστική φόρμουλα χαιρετισμού του ανεπιθύμητου γαμπρού, τον οποίο πρόκειται να σκοτώσει ο Βασιλιάς, έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στους στ. Β 365-6, όταν περιχαρής ο Βασιλιάς εκφράζει την ευχή να δει την κόρη του παντρεμένη:

¹⁸ Ο ενδεκασύλλαβος των χορικών μπορεί να βρεθεί σε κρητικά δημοτικά τραγούδια, αλλά μάλλον σπάνια (Luber 1880).

¹⁹ Στο τέλος του μονόλογου της αυτοκτονίας της Ερωφίλης, η απότομη διακοπή του στίχου δημιουργεί μιαν ανατριχιαστική παύση (για τις διαφορετικές γραφές, βλ. Bancroft-Marcus 1978: 189· βλ. επίσης παρακάτω, σημ. 24).

²⁰ Α 211, 274, Β 27, 105, 273, Γ 356, Δ 201, 348, 449, 615, Ε 278. Σε ομοιοκαταληξία με το *αντείνο*: Α 442, Δ 358, Ε 244. Πβ. Δελιγιαννάκη 1995/6.

²¹ *Ροδολ.* Α 446, 620, Β 70, 144, 388, 460, Γ 195, Δ 123, 490. Πβ. επίσης Κατζ. Α 138, 349, Β 264, *Ζήνων* Δ 226, *Στάθης* Α 297, Β 148, *Ιντ.* Α 34, *Θυσία* (έκδ. Τσαντσάνογλου 1971) 1134.

²² Πρόκειται για το δίστιχο με το οποίο ο Βασιλιάς χαιρετά τον Πανάρετο με έντονη ειρωνεία:

Καλώς τον άξο μου γαμπρό, καλώς τονε, να κάμω
καθώς τυχαίνει σήμερο τον όμορφο του γάμο.

(Δ 647-8)

Ο Α. Σολομός αναφέρει ότι στις παραστάσεις της *Ερωφίλης* του 1934 και του 1961 αυτές οι λέξεις προκαλούσαν πάντα γέλιο στο κοινό (1973: 221, σημ. 46). Το δίστιχο διατηρείται στις κρητικές παραλογές της *Ερωφίλης* (Πούχνης 1983β: 193) και επίσης χρησιμοποιείται επανειλημμένα, σε παρόμοια συμφραζόμενα, στην *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη (Πρόλογος 163-4, Α 105-6, Δ 211-13, Ε 341-2, 648-9). Ίχνη του ίδιου διστίχου βρίσκονται επίσης σε μια παροιμία από τη Νάξο (Ζευγώλης 1950-6: III, αρ. 648-9).

*Τόσα με σφίγγει η πεθυμιά κ' η όρεξη να κάμω
τούτο από μένα τον πολλά πεθυμημένο γάμο.*

Τα ίδια σκέλη ομοιοκαταληξίας, που εκφράζουν την ουσία του διστίχου (να κάμω-γάμο), διαστρέφονται σε επώδυνη ανάμνηση στους στ. Δ 647-8, καθώς ο γάμος έχει ήδη γίνει στην πραγματικότητα και ο Βασιλιάς θεωρεί τον εαυτό του εξαπατημένο ως πατέρα. Ένα άλλο παράδειγμα αυτού του συσχετιστικού χειρισμού της ομοιοκαταληξίας —*ψυχή μου-κορμί μου*, ως έκφραση ψυχοσωματικής ενότητας— χρησιμοποιείται μόνο από την Ερωφίλη (Πούχνερ 1983β: 191 κ.ε.) και αυτό σε τρία σημεία: Γ 149-50, στο αποκορύφωμα της διακήρυξης του έρωτά της στην κομωδική σκηνή Γ ii,²³ στον αυτοκτονικό μονόλογο (Ε 465-6) και στην τελευταία επιθανάτια κραυγή της:

*Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρετε ψυχή μου,
βούθηθα μου τη θαρόμοιρς και δέξου το κορμί μου.*

(Ε 523-4)²⁴

Δύο κρίσιμα σημεία στην πλοκή, που σχετίζονται με την κόρη του Βασιλιά, συνδέονται εδώ με μια φόρμουλα: η συμβολική ένωση Έρωτα και Θανάτου καταργείται στην ομοιοκαταληξία *ψυχή μου-κορμί μου*. Δεν είναι παράξενο που το δίστιχο αυτό επιβιώνει στην παράδοση των κρητικών παραλογών της *Ερωφίλης*²⁵ και σε μαντινάδες.²⁶ Η χρήση της ομοιοκαταληξίας για την πρόκληση συγκινησιακών εντυπώσεων είναι από τα πιο λεπτά στοιχεία της ποίησης του Χορτάτη.

Το δραματουργικό ένστικτο του Χορτάτη μπορεί επίσης να επισημανθεί στη χρήση της στερεότυπης φόρμουλας. Η φόρμουλα της αναγγελίας εισόδου «*μα τον (την) ... θαρώ/συντηρώ*» απαντά συχνά στην *Ερωφίλη* (Πρόλογος 137-

²³ *Μα γή όμορφή 'μαι γή άσκημη, Πανάρετε ψυχή μου,
για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου.*

(Γ 149-50)

Το πλαίσιο της ψυχοσωματικής σύνδεσης έχει ήδη προετοιμαστεί στον στ. Γ 114:
πως μια ψυχή 'ναι μετ' αυτό κ' ένα με το κορμί του.

²⁴ Σε μερικές παραλλαγές του κειμένου, ο δεύτερος στίχος διακόπτεται στη μέση, έτσι που η ομοιοκαταληξία μένει ανοιχτή (Bancroft-Marcus 1978: 189).

²⁵ Βλ. Πούχνερ 1983β: 191 κ.ε.

²⁶ Πβ. (μέσω *Ερωτοκρίτου*):

*Καλλιιά 'χω σέ με θάνατο, παρ' άλλη με ζωή μου,
γιατί για σε γεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου.*

(Λιουδάκη 1971: 61, αρ. 260)

Η υπαινικτική ομοιοκαταληξία *ψυχή μας-κορμί μας* διατηρείται επίσης σε μαντινάδες (Λιουδάκη 1971: 79, αρ. 17).

8, Α 35-6, Β 235-6, 257-8, 363-4, 371-2, Γ 45-6, 61-2, Δ 135-6, 147, 233-4, 645-6, Ε 223-4, 264-5, 321-2, 595-6) και στην *Πανώρια*: διατηρείται επίσης στις προφορικές παραλογές (Puchner 1981α: 110 κ.ε.). Αυτή η αναγγελία εισόδου ενός προσώπου στη σκηνή γίνεται συνήθως στο τελευταίο δίστιχο πριν από την αλλαγή της σύστασης των σκηνικών προσώπων ή στο προτελευταίο (Ε 223-4) ή στο τρίτο από το τέλος (Α 35-6): αλλού μεσολαβούν τέσσερα δίστιχα ως την είσοδο (Ε 595-6) ή πέντε δίστιχα (Δ 233-4, η φοβισμένη Ερωφίλη μπαίνει στη σκηνή πολύ αργά), ενώ στην περίπτωση των στ. Γ 61-2 η αλλαγή της σύστασης γίνεται μετά από επτά ολόκληρα δίστιχα, στη διάρκεια των οποίων μένει απαρατήρητη η παρουσία στη σκηνή του νεοφερμένου προσώπου (για μια συνοπτική παρουσίαση, βλ. Puchner 1983α: 79 κ.ε.).

Η αναγγελία μπορεί επίσης να θρίσκεται στην αρχή της σκηνής ή στη μέση της (Β 371-2, Δ 147, Ε 321-2). Ο Χορτάτης χρησιμοποιεί την τεχνική της αναγγελίας ως ευκαιρία για να πληροφορήσει εκ των προτέρων για ό,τι θα ακολουθήσει, καθώς και για να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα για την επικείμενη συνάντηση των προσώπων. Αυτοί οι «αρμοί» της σύστασης γίνονται στιγμές πυκνής έμμεσης μετάδοσης πληροφοριών για συμβάντα στοχαστικής και συναισθηματικής φύσης (ο δείκτης τού πόσο ενημερωμένο είναι το κοινό για το τι συμβαίνει στον κόσμο της σκηνής είναι άλλωστε ένα από τα ποιοτικά αισθητικά κριτήρια της κλασικής δραματουργίας). Ακολουθούν λίγα παραδείγματα της πολυλειτουργικότητας των στίχων αναγγελίας. Η συνηθισμένη φόρμουλα είναι κάπως έτσι:

*Μα τον Πανάρετο θαρώ κ' έρχεται σα θλιμμένο
και το μαντάτο το πρικό θε να 'χει μαθημένο.*

(Γ 45-6)

Το χωρίο αυτό σημειώνει το τέλος του μονολόγου της Ερωφίλης για τις χαρές και τις πίκρες του Έρωτα και την αρχή της μεγάλης (και μοναδικής) ερωτικής σκηνής στην τρίτη πράξη. Η κατάσταση διαφοροποιείται όσον αφορά τις πληροφορίες: η Ερωφίλη πιστεύει ότι ο Πανάρετος έχει μάθει για τις διαπραγματεύσεις σχετικά με τον γάμο της, πράγμα που όντως αληθεύει. Ο Πανάρετος όμως έχει και άλλους λόγους να είναι στενοχωρημένος (που τους γνωρίζει μόνον ο ίδιος και το κοινό): την εντολή του Βασιλιά να μιλήσει στην Ερωφίλη για το θέμα των υποψήφιων μνηστήρων, πράγμα για το οποίο επέλεξε αυτόν η Μοίρα, και τον φόβο του (που τον έχει εκφράσει στη δεύτερη πράξη) ότι η Ερωφίλη μπορεί να δεχτεί μια από αυτές τις προτάσεις γάμου και να τον εγκαταλείψει. Για το κοινό, που έχει μόλις ακούσει τον μονόλογο της Ερωφίλης, αυτή η ανησυχία μοιάζει μάλλον αδύσημη. Υπάρχει μια διαφορά στην πληροφόρηση, που μπορεί να παρασταθεί έτσι: κοινό → Πανάρετος → Ερωφίλη. Στην επόμενη σκηνή, ο Πανάρετος δεν βλέπει αμέσως την Ερω-

φίλη (ένα μέσον που χρησιμοποιείται συχνά για να δίνονται πληροφορίες στο κοινό, καθώς και σε πρόσωπα που βρίσκονται στη σκηνή, για κρυφές σκέψεις και ενδόμυχα συναισθήματα). Εξηγεί σε έξι δίστιχα τα συναισθήματά του και το σχέδιο αυτοκτονίας του. Η Ερωφίλη τρομοκρατείται όταν αντιλαμβάνεται την άθλια διάθεση του αγαπημένου της (και αναγνωρίζει ότι ήταν ελλιπώς πληροφορημένη), εκφράζει την έκπληξή της σ' ένα δίστιχο (Γ 59-60) και, ξεσπώντας σε κλάματα, τρέχει προς το μέρος του, όπως γίνεται φανερό από τους επόμενους στίχους του Πανάρετου:

*Μα την κερά μου συντηρώ κ' έρχεται προς εμένα,
κ' έχει το πρόσωπο κλιτό, τ' αμμάτια θαμπωμένα.*

(Γ 61-2)

Η δραματική αρχή της μεγάλης ερωτικής σκηνής, που θα οδηγήσει στον όρκο της Ερωφίλης για πίστη ως τον θάνατο, επιτυγχάνεται έτσι δεξιοτεχνικά. Μια ενδιαφέρουσα ενόττητα έντασης ολοκληρώνεται (ο φόβος επιτυχίας της γαμήλιας διαμεσολάβησης που είχε αναλάβει ο Πανάρετος) και δεν μπορεί να υπάρξει πια καμιά αμφιβολία για τα αισθήματα των πρωταγωνιστών. (Έτσι τελειώνει το πρώτο μέρος της τραγωδίας· στο δεύτερο μέρος, το κύριο θέμα είναι ο συναισθηματικός κόσμος του Βασιλιά.) Η ερωτική σκηνή καλύπτει έτσι ένα αμοιβαίο έλλειμμα πληροφοριών, το οποίο άφηγε και τα δύο πρόσωπα «σε πλάνη»: εξηγεί στην Ερωφίλη το θαθύτερο υπόβαθρο της απελπισίας του αγαπημένου της και συγχρόνως διαλύει τους φόβους του Πανάρετου για την πίστη της. Η παραξενιά της Μοίρας, που θέλει εκείνον να είναι ο μεσάζων στις γαμήλιες διαπραγματεύσεις, είναι χωρίς αποτέλεσμα· οι εσωτερικές συγκρούσεις του πρώτου μέρους διαλύονται μέσα στον Έρωτα, ενώ οι εξωτερικές του δεύτερου μέρους θα οδηγήσουν στην καταστροφή (παραλληλισμός Έρωτα-Θανάτου).²⁷

Η τεχνική της αναγγελίας χρησιμοποιείται επίσης από τον Χορτάση με αντίθετο τρόπο: εκφράζονται υποθέσεις και πεποιθήσεις που αποδεικνύονται λανθασμένες. Η εκ των προτέρων γνώση του κοινού δημιουργεί έτσι τραγική ειρωνεία:

²⁷ Για ένα άλλο παράδειγμα αυτής της τεχνικής της αναγγελίας, βλ. Δ 233-4, όπου ο Σύμβουλος, συζητώντας με τον Βασιλιά, σταματά απότομα, όταν βλέπει την Ερωφίλη να πλησιάζει, πολύ αργά και εμφανώς σε μεγάλη απόγνωση (τελικά εμφανίζεται στη σκηνή οκτώ στίχους αργότερα). Το τελευταίο ημιστίχιο του διστίχου όχι μόνο απεικονίζει ζωηρά τα αισθήματα του Συμβούλου γι' αυτή την τραγική κατάσταση, αλλά επίσης προδιαγράφει μερικώς το τέλος της επόμενης σκηνής (Δ iv), στην οποία ο Βασιλιάς αρνείται ν' ακούσει τις ικεσίες της Ερωφίλης. Έτσι η φόρμουλα της αναγγελίας γίνεται επιπλέον μια στιγμή που προξενεί αγωνία.

*γιατί θωρώ το βασιλιά στο θρόνο καθισμένο,
κι ολόχαρος σε καρτερεί κ' εις έγνοια πλιο δε μπαίνω.*

(Ε 321-2)

Αυτά είναι λόγια της Νένας νωρίς στη σκηνή του «δατσελιού» (Ε iii), που αρχίζει μ' ένα μεγάλο μέρος (54 στίχους) ταυτόχρονης παρουσίας στη σκηνή: ο Βασιλιάς είναι στη σκηνή (με το «δατέλι» που περιέχει το κεφάλι και τα μέλη του Πανάρετου) και το κοινό γνωρίζει ήδη τα φρικτά του σχέδια. Η είσοδος της Ερωφίλης ανακοινώνεται από αυτόν στο σημείο αλλαγής της σύστασης των επί σκηνής προσώπων (Ε 265-6): εκείνη μπαίνει με τη Νένα και της λέει για τα προαισθήματά της («τα πρικαμένα μου μέλη γροικώ κομμένα», Ε 267) καθώς πηγαίνει στον Βασιλιά, που ακούει με έκπληξη τον διάλογο τους και νομίζει ότι ο θάνατος του Πανάρετου της είναι ήδη γνωστός. Η Νένα ακούει αυτή την παρατήρηση του Βασιλιά, αλλά δεν καταλαβαίνει το νόημά της, και μετά γίνεται αντιληπτή η παρουσία του στη σκηνή (Puchner 1983a: 80). Η Νένα συμβουλεύει γρήγορα την Ερωφίλη να ηρεμήσει και να φτιάξει τα μαλλιά της, καθώς βλέπει ότι ο Βασιλιάς περιμένει την κυρία της με ηρεμία και χαρά· η όψη του απομακρύνει τους φόβους της, λέει στην Ερωφίλη. Αμέσως μετά, ο Βασιλιάς θα διώξει τη Νένα και θα διαδραματιστεί η φοβερή σκηνή της αποκάλυψης του «γαμήλιου δώρου»: η Ερωφίλη, ενισχυμένη από την προσποίηση του πατέρα της, ζει ακόμη μέσα στην ψευδαισθητή αίσιοι τέλους, ενώ στην πραγματικότητα ο αγαπημένος της είναι ήδη νεκρός και διαμελισμένος. Η διαφορά πληροφόρησης μεταξύ κοινού, Βασιλιά και Ερωφίλης αποτελεί εδώ ένα ιδιαίτερα ισχυρό αισθητικό ερέθισμα και παρέχει τη συγκίνηση που υπόκειται σ' ολόκληρη τη σκηνή ως το άνοιγμα του «δατσελιού»: αυτή η φαινομενική τροπή προς το καλύτερο εισάγεται και γίνεται δυνατή με τα παραπάνω λόγια της Νένας, που προσφέρει έτσι ένα συναισθηματικό αντίδαρο στα (ακριδέστατα) προαισθήματα της Ερωφίλης. Σ' αυτό το σημείο αρχίζει μια σύντομη αλλά συναισθηματικά έντονη ενόττητα έντασης — το μέγεθος της τραγικής πλάνης στην οποία βρίσκεται η Ερωφίλη (ο Βασιλιάς απλώς φαίνεται να συμμετέχει σ' αυτή την «πλάνη»), που διαλύεται μόνο με το άνοιγμα του «δατσελιού». Η σύνθεση διαφορετικών πραγματικοτήτων που εξυφάνεται από τον Βασιλιά είναι ορατή μόνο στο κοινό, ενώ η παρατήρηση της Νένας, βασισμένη στη (φυσιολογική) υπόθεση ότι η έκφραση του προσώπου κάποιου είναι η πραγματική αντανάκλαση της εσωτερικής του διάθεσης, ανοίγει και καθιστά δυνατή αυτή την τραγική πλάνη.

Έστω και από αυτά τα παραδείγματα γίνεται φανερό ότι ο Χορτάσης δεν χρησιμοποιεί τη φόρμουλα της αναγγελίας εισόδου των προσώπων μηχανικά, αλλά την εντάσσει επιδέξια στον διάλογο και την πλοκή, γεμίζοντάς τη με ουσιώδεις έμμεσες πληροφορίες, που μπορούν σε πολλές περιπτώσεις ακό-

μη και να καθορίσουν την πλοκή. Εκτός από τη βασική λειτουργία των έμμεσων σκηνικών οδηγιών οι οποίες καταγράφουν την αλλαγή της σύστασης των σκηνικών προσώπων που παρουσιάζονται σε κάθε σκηνή, η φόρμουλα αναλαμβάνει ένα πλήθος λειτουργιών που διεγείρουν συναισθήματα και αφορούν στρατηγικές αγωνίας, οι οποίες συνιστούν ένα σύνθετο δίκτυο υπαινιγμών, προλήψεων, αναλήψεων και παρόμοιων εφφέ συναισθηματικής και αιτιακής φύσης, στα οποία είναι έκδηλη η υψηλή αισθητική ποιότητα της δραματουργικής αρχιτεκτονικής της τραγωδίας. Οι διαφορές στην πληροφόρηση ενεργούν ως ερεθίσματα που δίνουν στο έργο —παρά την απλή δομή του, τον περιορισμένο αριθμό προσώπων και τη χαμηλή πυκνότητα της σύστασης των προσώπων που παρουσιάζονται σε κάθε σκηνή— πλούσιες συναισθηματικές αποχρώσεις (στον τρόπο με τον οποίο το κοινό ταυτίζεται ή αποστασιοποιείται από τη δράση) και εξασφαλίζουν το έντονο ενδιαφέρον του κοινού για την εξέλιξη της πλοκής (παρόλο που αυτή προεξοφλείται στον Πρόλογο του Χάρου και στον μονόλογο του φαντάσματος) (Puchner 1981α: 116 κ.ε.).

Επιπλέον, υπάρχουν φόρμουλες για ξαφνική, απρόσμενη είσοδο, όπως: «Έν' τον εδώ που πρόβαλε» (πβ. Γ 329, Α 71), που παραμένουν συμβατικές στο κρητικό και το πρώιμο επτανησιακό θέατρο²⁸ ως τις λαϊκές «ομιλίες» των πιο πρόσφατων χρόνων. Οι φόρμουλες εξόδου χρησιμοποιούνται επίσης από τον Χορτάση με δραματουργικά επιδέξιο τρόπο για να μεταδώσουν πληροφορίες (βλ. περισσότερα στον Puchner 1981α: 121 κ.ε.).

Η Bancroft-Marcus (1982/3) έχει εκφράσει τη γνώμη ότι ορισμένες φράσεις όπως «ζωντανός στον Άδη» ή «ζωντανός στον κόσμο» περιέχουν διγλωσσικά λογοπαίγνια και κρυπτογράμματα που σχετίζονται με την Ακαδημία των Βιβί. Αυτή η υπόθεση χρειάζεται περαιτέρω εξέταση και είναι δύσκολο να αποδειχτεί ή να ανασκευαστεί, εφόσον δεν γνωρίζουμε αρκετά για τον Χορτάση, τους Βιβί ή την παράσταση των έργων του. Η υπόθεση για την ύπαρξη τέτοιων κρυπτογραμμάτων στηρίζεται σε μερικές ακόμη υποθέσεις, των οποίων η εγκυρότητα μένει να αποδειχτεί (βλ. επίσης ενότητα (ε)). Η πιθανότητα να γίνονταν αντιληπτοί τέτοιοι υπαινιγμοί σε μια θεατρική παράσταση μοιάζει μάλλον περιορισμένη· επιπλέον, ένα τέτοιο ορθολογιστικό παιχνίδι δεν φαίνεται στ' αλήθεια να ταιριάζει με την προσωπικότητα του ποιητή Χορτάση.

²⁸ Πβ. Κατζ. Α 240, Παν. Δ 349, Ε 73, Φορτ. Α 360, Ευγένια 517, Ψευτογιατροί Β 249.

δ. Σκηνική παρουσίαση

Η Ερωφίλη εύκολα μπορεί να παιχτεί στην τυπική σκηνή του Serlio του 16ου αιώνα (Puchner 1983b: 45). Η αρχιτεκτονική εργασία του Serlio ήταν γνωστή στην Κρήτη.²⁹ Το νέο χειρόγραφο του Birmingham δίνει λεπτομέρειες του σκηνικού: «I schigni rapresentari ti Ghora ci Memfis» (η σκηνή παριστάνει την πόλη της Μέμφιδος) (Vincent 1970α). Το ίδιο το κείμενο καταγράφει τι θα ήταν ορατό με τη χρήση κεντροαξονικής ζωγραφικής σε αμβλυγώνια πλαίσια: ο Χάρος στον Πρόλογο αναφέρεται σε «τούτες σας τσι πυράμιδες» (54), σε «τούτο το ψηλό κ' ευγενικό παλάτι» (99) και εξηγεί στο ακροατήριο ότι «τούτή 'ναι η Μέμφη η ξακουστή, τόσα 'νοματισμένη / για τσ' άξες τση πυράμιδες σ' όλη την οικουμένη» (113-4). Η Ασκή, καθώς ανεβαίνει από τον Άδη στην τρίτη πράξη, περιγράφει επίσης το σκηνικό: «Βουνιά και κάμπους συντηρώ» (257), «τούτο το σπίτι το ψηλό» (261), «τούτες [...] τσι πόρτες» (265-6), «τούτα τα θροιά» (266)· στην τέταρτη πράξη, ο Σύμβουλος παρατηρεί μάλλον ρητορικά: «Τα τείχη τούτα συντηρώ, τσι πόρτες, τσι κολόνες, / τα θέατρα, τσι ψηλούς ναούς και τω θεώ τσ' εικόνες» (583-4).³⁰ Έτσι μπορούμε να υποθέσουμε με ασφάλεια μια συμβατική αναγεννησιακή σκηνή, το μονοτοπικό είδος σκηνής που περιγράφει ο Serlio, με πανοραμική άποψη της Μέμφιδος και με το βασιλικό παλάτι στο κέντρο. Υπάρχουν, ωστόσο, ενδείξεις ότι αυτή η σκηνογραφία μιας πόλης σε προοπτική μπορεί να έχει προσωρινά άλλες συμβολικές χωρικές λειτουργίες: (1) μια δημόσια πλατεία ή έναν δρόμο στη μέση της σκηνής (στις σκηνές Α i, ii, Β iii, iv, v, vii, Γ iv, v, Δ i, ii, Ε i, iii)· (2) ένα σημείο που παριστάνει την αίθουσα του θρόνου του παλατιού (μ' ένα τραπέζι για το «δατσέλι»), το οποίο πρέπει ενδεχομένως να τοποθετηθεί στη δεξιά ή την αριστερή πλευρά του προσκηνίου, εκεί που τα αμβλυγώνια πλαίσια είναι παράλληλα με τη ράμπα (για τις σκηνές Α iii, iv, Β i, vi, Δ iii, iv, vi, vii, Ε ii, iii, iv, v, vi)· και (3) στην απέναντι πλευρά ένα μέρος που δηλώνει το δωμάτιο της Ερωφίλης στο παλάτι (για τις σκηνές Β ii, Γ ii, iii, Ε iii). Αυτοί οι συμβολικοί τόποι (*loci*) δεν είναι ζωγραφισμένοι στα αμβλυγώνια πλαίσια, αλλά δηλώνονται από συμβολικά αντικείμενα (π.χ. τον θρόνο του Βασιλιά). Αυτή η προσωρινή διαίρεση της μονοτοπικής σκηνής σε τρεις διαφορετικούς τόπους δεν αντίκειται στις συμβάσεις του κλασικίζοντος δράματος και στις δραματουργικές τεχνικές του όσον αφορά την αιτιολόγηση και τη σήμανση των εισόδων και εξόδων των ηθοποιών. Μια τέτοια αφανής διαίρεση της σκηνής υποδεικνύεται επίσης από μια ανάλυση των σκηνών με ωτακουστές και της «ταυτόχρονης παρουσίας στη σκηνή» (Puchner

²⁹ Ιδίως το βιβλίο του *Il secondo libro di prospettiva* (Παρίσι 1545). Για το ότι ήταν γνωστό στην Κρήτη το έργο του Serlio, βλ. Δημακόπουλος 1971 και 1972, Φατούρου-Ηουχάκη 1983: 108 και *passim*.

³⁰ Η λέξη «θέατρα» πρέπει σίγουρα να γίνει αντιληπτή με τη βυζαντινή της έννοια (ιπποδρόμια, δημόσιοι χώροι κτλ.)· βλ. Mango 1981, ιδίως σ. 341 κ.ε.

1983α). Αυτό είναι επίσης φανερό από τη σκηνή E iii: η Νένα και η Ερωφίλη ξεκινούν από το δωμάτιο της τελευταίας για να φτάσουν στην αίθουσα του θρόνου, όπου τις περιμένει ο Βασιλιάς: διασχίζοντας την «πλατεία» της σκηνής στο κέντρο, σταματούν μερικές φορές, ενώ παρακολουθούνται από τον Βασιλιά («*Τι πράγμα συντυχαίνουσι, κι αργιούσι να σιμώνουσι;*», 305): μετά μπορεί να ακούσει τι λένε (307-319) και σχολιάζει αυτά που ακούει (320-1): η Νένα ακούει τα σχόλιά του (322 κ.ε.) και τελικά τον βλέπει (325-6), πράγμα που σημαίνει ότι οι γυναίκες έχουν φτάσει στον τόπο όπου βρίσκεται (στην αίθουσα του θρόνου). Στο υπόλοιπο έργο, ακολουθούνται πάντα οι συμβάσεις της μονοτοπικής σκηνής: είναι απαραίτητες δύο έξοδοι, μία δεξιά και μία αριστερά στο μπροστινό μέρος της σκηνής: ο Χάρος, η Ασκιά και οι δαίμονες από τον Κάτω Κόσμο έρχονται από μια καταπακτή στο κέντρο της σκηνής. Τα σκηνικά της συλλογής Corsini, που είναι πολύ κοντά στην πρακτική της εποχής, έχουν πολλά σχέδια μιας τέτοιας σκηνικής αρχιτεκτονικής σε προοπτική, σε μια περίπτωση, μάλιστα, με θρόνο στη μέση του δρόμου, όπου κάθεται ένας *zanni* που τρώει και πίνει (Nagler 1969): Η χρήση αληθινών τρισδιάστατων αντικειμένων μπροστά από την προοπτική σκηνογραφία τύπου Serlio φαίνεται ότι δεν ήταν ασυνήθιστη (Πούχνερ 1978: 84 κ.ε., Puchner 1983β: 45 κ.ε.).

Το κεφάλαιο για τη «θεατρική τέχνη» στην αδημοσίευτη διατριβή της Bancroft-Marcus προσφέρει κάποιες βασικές πληροφορίες (1978: 183 κ.ε.), ιδίως για τις χειρονομίες, τις παύσεις κτλ. Η διαφορά των σκηνικών οδηγιών στα κείμενα που παραδίδουν το έργο είναι ενδιαφέρουσα: καμιά φορά αντιφάσκουν με την έμμεση διδασκαλία του διαλόγου και, εν πάση περιπτώσει, είναι συχνά δυσλειτουργικές και περιττές. Σε πολλά σημεία φαίνονται να είναι μεταγενέστερες (ελπισησιακές) προσθήκες αντιγραφών και ερασιτεχνών ηθοποιών, όμως το όλο ζήτημα χρειάζεται ακόμη προσεκτική διερεύνηση προτού μπορέσουν να βγουν οριστικά συμπεράσματα.

ε. Ιδεολογικό μήνυμα και ιστορικό υπόβαθρο

Στο βάθος του έργου υπόκειται η μεσαιωνική φιλοσοφία του *memento mori*, η πανταχού παρούσα παροδικότητα του *ματαιότης ματαιοτήτων*, την οποία εκφράζει ο Χάρος, ως προσωποποίηση του θανάτου, στον Πρόλογο. Τίποτε δεν μπορεί να αντισταθεί στη δύναμή του, ούτε τα πλούτη ούτε η δύναμη, ούτε η ευτυχία ούτε η σοφία:

*Τ' οφές edιάθη, το προχθές πλιο δεν ανιστοράται,
σπίθα μικρή το σήμερα στα σκοτεινά λογάται.*

(Πρόλ. 75-6)

Και στο τέλος του Προλόγου:

*Σα σπίθα σθήνει η δόξα σας, τα πλούτη σας σα σκόνη
σκορπούσινε και χάνουνται, και τ' όνομά σας λειώνει
σα να 'το με τη χέρα σας γραμμένο σ' περιγιάλι,
στη διάκριση τση θάλασσας, γή χάμαι στην πασπάλη.*

(Πρόλ. 133-6)³¹

Η προσκόλληση στον πλούτο, την «μπόρεση» και τον παραδεδομένο νόμο είναι μέρος αυτής της μάταιης προσπάθειας:

Ώφου, κακό μου ριζικό, κ' ίντά 'θελα τα πλούτη.

(B 49)

Μπορεί επίσης να παραβάει κανείς τα εξής, από τα τελευταία λόγια του χορού:

*Γιατί όλες οι καλομοιρίες του κόσμου και τα πλούτη
για μόνο ασκιά 'ναι στη ζωή την προικαμένη τούτη,
για φουσκάλιδα του νερού...*

(E 671-3)

Ο Βασιλιάς, που κομπάζει για τα πλούτη (Γ 344, 351) και τη δύναμή του, ζει σε μια πλάνη: το τρίτο χορικό αρχίζει με μια καταδίκη του πλούτου:

*Του πλούτου αχορταγιά, τση δόξας πείνα,
του χρουσαφιού ακριθείά καταραμένη,
πόσα για σας κορμιά νεκρά απομείνα.*

(Γ 373-5)³²

Η δυναμική της αστάθειας παρουσιάζεται με τη μεσαιωνική και αναγεννησιακή εικόνα του τροχού της Τύχης:

*γή αν έν' κ' η τύχη σαν τροχός δεν ήθελε γυρίζει,
κ' εκείνους απού κάθονται ψηλά, να μη γκρεμνίζε.*

(A 561-2)

³¹ Το λάιτ-μοτίφ «σπίθα χωρίς δύναμη» εμφανίζεται ξανά στον στ. B 34, όταν η Νένα συμβουλεύει την Ερωφίλη ν' αφήσει το πάθος της να σθήσει «*σα σπίθα δίχως δύναμη*» (βλ. Πούχνερ 1983β: 199).

³² Αυτό το μοτίβο της παροδικότητας του πλούτου βρίσκεται και σε μαντινάδες (Λιουδάκη 1971: 251, αρ. 36 και 252, αρ. 41 και 46).

Μια άλλη πλευρά της ανθρώπινης αυταπάτης είναι η «περηφάνεια» (αλαζονεία, Β 504), σε αντίθεση με τη θεμελιώδη αρχή του «*ασύστατή μου μοίρα*» (Γ 269). Η σκηνή Γ ν, που περιέχει τον κομπαστικό μονόλογο του Βασιλιά (πβ. «*ουδεμιά καλομοιριά με τη δική μου μοιάζει*», Γ 357), ενώ τον τριγυρίζει η Ασκιά του δολοφονημένου αδελφού του, είναι εξαιρετικά διδακτική με την μπαρόκ αντίθεσή της των εικόνων.³³

Η αναγεννησιακή φιλοσοφία της απόλυτης δύναμης του Έρωτα υπερβαίνει αυτή τη μεσαιωνική-μπαρόκ εμμονή στον θάνατο και τη ματαιότητα, ως έννοια «αγάπης για τη ζωή», που υμνείται από τον χορό ήδη στο πρώτο χορικό. Ο πραγματικός αντίπαλος του Θανάτου (της μοίρας) είναι ο Έρωτας, που δεν αναγνωρίζει κοινωνικές διακρίσεις ή συμβάσεις. Ο Βασιλιάς συμπεριφέρεται άδικα όταν συγκρούεται με τους νόμους του παντοδύναμου Έρωτα (γίνεται όργανο του Χάρου) και οι κορασίδες του χορού τον τιμωρούν γι' αυτή την παράβαση. (Αξίζει να σημειωθεί και πάλι πώς ο Χορτάσης εμπλέκει ένα συμβατικό λογοτεχνικό στοιχείο, τον χορό, στην τεχνική του διέγερσης συναισθημάτων («συναισθηματική δραματοουργία», *Affektdramaturgie*): από λογοτεχνική σύμβαση που είναι στις τρεις πρώτες πράξεις, αποκτά αποφασιστικό ρόλο στην πλοκή στο τέλος του έργου.)

Δεν υπάρχουν πολλές ιστορικές ή γεωγραφικές ενδείξεις στην τραγωδία: ο Φιλόγονος είναι βασιλιάς της Αιγύπτου, ο Πανάρετος είναι γιος του βασιλιά «της Τζέρτζας» (ενδεχομένως της Γεωργίας), ενώ ένας από τους υποψήφιους μνηστήρες είναι από την Περσία, που παρουσιάζεται ως εχθρική χώρα (Β 383 κ.ε.).³⁴ Γίνονται επικλήσεις στον Δία, τον Πλούτωνα και τον Άδη αλλά και στον Θεό. Η γεωγραφία που αναφέρεται εδώ είναι ουσιαστικά αρχαϊζουσα και της ανατολικής Μεσογείου (όπως και στον *Ερωτόκριτο*), ίσως όχι χωρίς υπαινιγμούς στη σύγχρονη πραγματικότητα (ο «Πέρσης» μπορεί να είναι αρχαϊζουσα λέξη για τον Τούρκο). Η Bancroft-Marcus υποστηρίζει ότι το έργο είναι ένας καλυμμένος πολιτικός υπαινιγμός για τη δολοφονία του Ματθαίου Καλλέργη (Πανάρετος) από τον Marino Cavalli (Φιλόγονος) στα 1572 (και, επιπλέον, ότι εμπεριέχει ένα διδακτικό μήνυμα προς τη βενετική διοίκηση σχε-

³³ Η μάλλον μη οργανική, καθυστερημένη και απροσδόκητη εμφάνιση της Ασκιάς στην τρίτη πράξη, που κατηγορεί τον Βασιλιά για αδελφοκτονία, η παράξενη είσοδος των δαιμόνων (από την καταπακτή), που για μια στιγμή εισάγουν μια θεαματική νότα στο έργο, καθώς και το πρόβλημα της σωστής τοποθέτησης των τεσσάρων στίχων που εκφωνεί η Ασκιά στο τέλος της τραγωδίας (βλ. Bancroft-Marcus 1980α: 33) οδηγούν στη σκέψη μήπως η Ασκιά είναι μεταγενέστερη δραματουργική προσθήκη, που ανήκει σε διαφορετικό υφολογικό στρώμα: στον μπαρόκ εθισμό σε φαντάσματα και σε υπερβολικά οπτικά εφέ. Προς το παρόν δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία για να στηρίξουν μια τέτοια υπόθεση.

³⁴ Στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε, η «Περσία» απέχει περίπου μιας μέρας δρόμο από τη Ζάκυνθο (Puchner 1984: 114).

τικά με τη διακυβέρνηση της Κρήτης), αυτό όμως προϋποθέτει, πρώτον, την ταύτιση του ποιητή με τον γραμματέα του Καλλέργη και, δεύτερον, τη χρονολόγηση του έργου αμέσως μετά τα 1572, ζητήματα αλληλοεξαρτώμενα που δεν μπορούν προς το παρόν να αποδειχτούν (θεωρείται ότι πρέπει να αναθεωρηθεί ο *terminus post quem* του 1587: Bancroft-Marcus 1978: 54 κ.ε.).

στ. *Μεταγενέστερες τύχες*

Η *Ερωφίλη* πρέπει ήδη από τον 17ο αιώνα να είχε μεγάλη απήχηση στους ανθρώπους των γραμμάτων αλλά και στους απλούς ανθρώπους. Δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει τις επιδράσεις της σε άλλα έργα της κρητικής λογοτεχνίας για παράδειγμα, το αποφθεγματικό δίστιχο:

Τα γέλια με τα κλάματα, με την χαράν η πρίκα
μιαν ώραν εσπαρθήκασι, κι ομάδαι εγεννηθήκα.

(Γ 1-2)

βρίσκεται ελαφρά παραλλαγμένο στον *Ερωτόκριτο* (Ε 755-6) και στον *Ζήνων* (Ε 59-60).³⁵ Ενώ φαίνεται βέβαιο ότι ο *Ζήνων* χρησιμοποιεί δάνεια από την *Ερωφίλη* (βλ. επίσης τον στ. Δ 554 και, από τον *Ζήνων*, τους στ. Β 49-51: Πηδώνια 1972: 279),³⁶ το πρόβλημα της καταγωγής του αποσπάσματος του *Ερωτόκριτου* δεν μπορεί να λυθεί οριστικά, αν ληφθεί υπόψη η περίπλοκη συζήτηση για τη χρονολόγηση αυτού του ποιήματος.³⁷ Όπως και να 'χει το πράγμα, έχουν διαπιστωθεί αρκετές διασυνδέσεις (Πηδώνια 1972: 279 κ.ε.), εφόσον ο στίχος-κλειδί «για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου» (Γ 150) απαντά με την ίδια μορφή στον *Ερωτόκριτο* (Γ 1400).³⁸ Στην *Ευγένια* (1646) υπάρχει μια απήχηση της ομοιοκαταληξίας *κάμω-γάμο* (224): εφόσον ο Μοντσελέζε γνωρίζει την *Πανώρια* (1173-8), η υπόθεση μια τέτοιας διασύνδεσης

³⁵ Ο Κριαράς υποθέτει ότι όλα αυτά τα χωρία έχουν κοινή ρίζα σε μια παροιμία (1938: 16).

³⁶ Πβ. επίσης *Ζήνων* Β 368. Στον *Ζήνων* υπάρχουν και άλλες απιχήσεις της *Ερωφίλης*: Πρόλ. 5, 25, Α 102, 107, 111, 115, 192, 227, 249-50, 260, 367, Β 97, 243, 320, 389-90, Γ 69-70, 183, 257, 326, Δ 225, 259, Ε 106, 339, 373-4. Αυτά τα σημεία οφειλής απαιτούν πλήρη περιγραφή, καθώς είναι διαφόρων ειδών.

³⁷ Για την πιο πρόσφατη έρευνα, βλ. Μαυρομάτης 1982 και Ευαγγελάτος 1985α (και εδώ, κεφ. 9).

³⁸ Βλ. σημ. 26 για την εμφάνιση του ίδιου στίχου σε μια μαντινάδα. Υπάρχει άλλη μια έντονη ομοιότητα ανάμεσα στον *Ερωτόκριτο* και την *Ερωφίλη*: *Ερωφ.* Γ 111: «Πάσα κιανείς απ' αγαπά, δικιό 'χει να φοδάται» *Ερωτ.* Δ 1817: «Πάντα φοδάται οπ' αγαπά, πάντα δειλιά μη χάσει».

δεν είναι αστήρικτη.³⁹ Επίδραση της *Ερωφίλης* έχει επίσης επισημανθεί στον *Βασιλέα τον Ροδόλινο* (Αποσκήτη 1987: 27-8). Ο ποιητής του *Φορτουνάτου* (1655) δεν είναι μόνον ο αντιγραφείας του χειρογράφου της *Ερωφίλης* που δρίσκεται στο Birmingham (Vincent 1970a), αλλά οφείλει επίσης πολλά στην τραγωδία του Χορτάτη από πολλές απόψεις (οι στ. Α 192-3 του *Φορτουνάτου* είναι παρμένοι σχεδόν κατά λέξη από την *Ερωφ.* Α 175-6).⁴⁰ Η *Ερωφίλη* ήταν επίσης γνωστή στους ορθόδοξους ιερείς της Χίου που έγραψαν θρησκευτικά έργα στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα (ανέκδοτα μέχρι στιγμής). Οι δύο τραγωδίες του Πέτρου Κατσαίτη παρουσιάζουν επίσης σημαντική εξάρτηση από την *Ερωφίλη*: στην *Ιφιγένεια* υπάρχουν ορισμένες αναφορές σε στίχους-κλειδί της *Ερωφίλης* (Πούχνερ 1983a: 678-80), με τον Κατσαίτη να θυμάται ιδίως τις ομοιοκαταληξίες: στον *Θυέστη*, η κατασκευή του Προλόγου ειδικά μοιάζει με την κατασκευή του Προλόγου του Χάρου στην *Ερωφίλη*, ενώ μπορούν να βρεθούν πολλές άλλες αντιστοιχίες στην πέμπτη πράξη (Πούχνερ 1983a: 681-3). Κατά την περίοδο της θεατρικής δραστηριότητας του Κατσαίτη, στα 1728 για την ακρίβεια, δόθηκε μια παράσταση της *Ερωφίλης* στο σπίτι ενός πατριόκου στη Ζάκυνθο (Πούχνερ 1978: 77). Μια εγγραφή στα νοταριακά αρχεία της Λευκάδας του έτους 1771 αναφέρει ότι υπήρχε εκεί μια «φυλλάδα» με τίτλο *Ερωφίλη και Πανάρετος* (Μουλλάς 1964: 190 κ.ε.), πράγμα που ίσως ήδη δείχνει μια μετατροπή της *Ερωφίλης* σε «ομιλία» στα Επτάνησα (Puchner 1976: 234 κ.ε., σημ. 10). Αυτή η παράδοση παραστάσεων της *Ερωφίλης* σε λαϊκές διασκευές στα Επτάνησα μαρτυρείται αξιόπιστα από τις πηγές μας ως τα τέλη του 19ου αιώνα (βλ. διδλοιογραφία στον Πούχνερ 1983b: 175, σημ. 2), όμως τα ίδια τα κείμενα δεν σώθηκαν.

Η επιβίωση της *Ερωφίλης* στη λαϊκή παράδοση είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαινόμενο (Puchner 1980b: 141 κ.ε.): εκτός από τις διασκευές που έγιναν στη Ρουμανία (Δ. Οικονομίδης 1952/3), το έργο πέρασε στην παράδοση της κρητικής παραλογής, καθώς και στο παραδοσιακό λαϊκό θέατρο της κεντρικής Ελλάδας. Από την παράδοση της κρητικής παραλογής είναι μέχρι στιγμής γνωστές επτά παραλλαγές (Πούχνερ 1983b).⁴¹ Όλες οι παραλλαγές είναι γραμ-

³⁹ *Ευγένια* 224: «Να τότε κάμω ογλήγορα αντείνονε τον γάμο». Για τους πανομοιότυπους στίχους από την *Πανώρια*, βλ. Vitti 1965: 105. Για άλλο ένα δάνειο από την *Πανώρια* στην *Ευγένια*, βλ. Καργιάννη 1970.

⁴⁰ Ο Vincent 1980: μγ'-με' δίνει και πλήθος άλλων παραδειγμάτων.

⁴¹ Είναι: (1) μια παλαιότερη παραλλαγή από την περιοχή του Αμαρίου με 93 στίχους (Βλαστός 1909): (2) η παραλλαγή ενός Τουρκοκρητικού από τη Σμύρνη με 71 στίχους (Δουλιγεράκης 1956): (3) μια παραλλαγή από την περιοχή του Ρεθύμνου με 49 στίχους (Μέγας 1960): (4) μία από την ανατολική Κρήτη με 63 στίχους (Δετοράκης 1976: 100 κ.ε.): (5) μία από την περιοχή της Πεδιάδας με 42 στίχους (Δετοράκης 1976: 101 κ.ε.): (6) μία από την περιοχή του Ρεθύμνου με 19 στίχους (Δετοράκης 1976: 102): και (7) μια παραλλαγή από το Αμάρι με 24 στίχους (Δετοράκης 1976: 103). Οι παραλλαγές (4), (5) και (7) έχουν εξεταστεί και συγκριθεί (Δετοράκης

μένες στους συνηθισμένους δεκαπεντασύλλαβους με (όχι πάντα επιτυχημένη) ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Είναι γραμμένες στο μεγαλύτερο μέρος τους σε διαλογική μορφή, με πρόσθετα αφηγηματικά χωρία, που συχνά αποτελούνται από στίχους παρμένους από δημοτικά τραγούδια. Η σχέση μεταξύ των παραλλαγών είναι σύνθετη. Η πλοκή ξεκινά σε όλες την παραλλαγές με το προφητικό όνειρο της Ερωφίλης, που προοιωνίζεται την απαίσια έκβαση των γεγονότων (B 147-8 κ.ε.). Άλλα καιρία σημεία που έμειναν στις περισσότερες παραλλαγές είναι το μήνυμα του Βασιλιά (E 277-8), ο ρόλος μεσάζοντα που ανατίθεται στον Πανάρετο (Γ 95 κ.ε.), η διακήρυξη του έρωτα (Γ 149-50), η σύγκρουση με τον Βασιλιά (Δ 647-8), τμήματα της αφήγησης του μαντατοφόρου για τον βασανισμό και τον θάνατο του Πανάρετου (E 113, 118, 193 κ.ε.), η σκηνή με το «βατσέλι» ανάμεσα στην Ερωφίλη και τον Βασιλιά (E 325 κ.ε., 329 κ.ε., 331 κ.ε., 367 κ.ε., 385 κ.ε., 393 κ.ε., 417 κ.ε.), η αποκήρυξη του Βασιλιά από την Ερωφίλη (E 435 κ.ε.) και η αυτοκτονία της (E 523-4), καθώς και ο φόνος του Βασιλιά σε ορισμένες παραλλαγές (E 642 κ.ε.). Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις υπάρχουν έντονα συγκινησιακά χωρία για το κοινό (θεατές/ακροατές/αναγνώστες) ή επιγραμματικές διατυπώσεις που μένουν εύκολα στη μνήμη. Από την άποψη της «συναισθηματικής δραματοουργίας» (*Affektdramaturgie*), πρόκειται συχνά για την αρχή ή το τέλος μιας σημαντικής θεματικά ενότητας νοηματικής και συγκινησιακής έντασης μέσα στη δραματολογική δομή του έργου. Η τεταμένη προσοχή (αγωνία) και η συναισθηματική εμπλοκή μέσω των ερεθισμάτων που δίνονται για να ταυτιστεί κανείς με τα πρόσωπα φαίνονται βασικές προϋποθέσεις για τη διαδικασία της απομνημόνευσης στην προφορική παράδοση. Η διαδικασία απομνημόνευσης ρυθμίζεται επίσης από το μέτρο και τη δύναμη της ομοιοκαταληξίας (όμοια, σ' αυτή την περίπτωση, στο δράμα και στο δημοτικό τραγούδι): ωστόσο, η σύνθετη σύνταξη του Χορτάτη κατατεμαχίζεται συχνά και τότε ο στίχος αναπαράγεται στην ανόθευτη μορφή του μόνον όπου η συντακτική και νοηματική μονάδα καλύπτει το πολύ έναν στίχο ή ένα δίστιχο. Διαφορετικά, δρίσκουμε λίγο-πολύ επιτυχημένες ανακατασκευές του στίχου, περιπτώσεις στις οποίες πρόκειται συχνά για την αρχή του στίχου ή για κάποιο βασικό ουσιαστικό, σημαντικό για το νόημα, που επιβιώνει ή —ακόμη συχνότερα— για την πρωτότυπη ομοιοκαταληξία. Τέτοιες αναπλάσεις, που και πάλι περνούν μέσα από το μέτρο και τη δύναμη της ομοιοκαταληξίας, μπορεί επίσης να ενσωματώνουν στίχους από άλλα δημοτικά τραγούδια γνωστά στον τραγουδιστή: κάποτε αυτό καταλήγει σε σοβαρές παρεκκλίσεις από την πλοκή, που μπορεί να οδηγήσουν σε λογικές ασυνέπειες ή, με τη σειρά τους, να δημιουργήσουν την ανάγκη για περισσότερες μετατοπίσεις και διορθώσεις (Puchner 1980b: 143 κ.ε.). Εκτός από αυτή τη συγκεκριμένη

1974) και το σύνολο της παράδοσης έχει μελετηθεί ως προς τη σχέση του με την τραγωδία (Puchner 1981b, Πούχνερ 1983b). Ο Δετοράκης 1986a δίνει τρεις νέες παραλλαγές της κρητικής παραλογής της *Ερωφίλης*.

παράδοση των παραλογών, ίχνη της *Ερωφίλης* απαντούν σε κρητικά ιστορικά τραγούδια, μαντινάδες και παροιμίες (Κουνκουλές 1954, Πούχνερ 1983β: 213 κ.ε.): τμήματα του Προλόγου του Χάρου έχουν παρεμβληθεί και σε μοιρολόγια (Μέλαινα 1873: 28, 1-6, Μαυρομάτης 1978).

Από την παράδοση λαϊκών παραστάσεων της *Ερωφίλης* στη δυτική Ελλάδα, που, απ' ό,τι φαίνεται, μεταφέρθηκε από τα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα (Πολυμέρου-Καμηλάκη 1976/7: 236 κ.ε.), είναι γνωστές και έχουν δημοσιευθεί με τον τίτλο «Πανάρατος» έξι διασκευές, που χρονολογούνται από το 1880 περίπου ως σήμερα και εκτείνονται από οκτώ δίστιχα ως 150 περίπου στίχους: από τα Ιωάννινα (Φωτόπουλος 1977, Σαλαμάγκας 1957), την Άρτα (Βασταρούχας 1975, Ζώρας 1975), το Καρπενήσι (Κώνστας 1966, 1976), την Αμφιλοχία (Ζώρας και Κρέτση-Λεοντοίνη 1975, Schmidt 1965: 369 κ.ε.), το Γραμματικό στην περιφέρεια του Μεσολογγίου (Πολυμέρου-Καμηλάκη 1976/7) και το Φανάρι στη θεσσαλική πεδιάδα (Πολυμέρου-Καμηλάκη 1980). Στη μικρότερη διασκευή, το κείμενο της *Ερωφίλης* έχει μόνον οκτώ δίστιχα (Κώνστας 1966, Puchner 1976: 237): παίζεται στο πλαίσιο αυτοσχέδιων καρναβαλικών σκηνών.

Υπάρχει, ωστόσο, μια ακόμη πιο συντομευμένη διασκευή, στην οποία πραγματοποιείται πλήρως η «τελετουργική» μετατροπή μιας θεατρικής μορφής σε απλό καρναβαλικό έθιμο (Πούχνερ 1985α: 66): υπήρχε ένα είδος εθιμικής πομπής που γινόταν στα Ζαγοροχώρια, δόρεια από τα Ιωάννινα, γύρω στα 1915. Δύο άντρες μεταμφιέζονταν και ο ένας έλεγε στον άλλο:

*Πανάρατε, Πανάρατε, Πανάρατε, παιδί μου,
έχω δυο λόγια να σου πω, δυο λόγια να σου κρίνω.
Ο βασιλιάς, πατέρας σου, ζητεί να σου μιλήσει.*

Εκείνος που υποδύεται τον Πανάρατο πλησιάζει τότε τον βασιλιά, που λέει:

Σκύψε πάρι αυτό το δοντσέ [βατσέλι] και μη φοδήσαι.

Ο «Πανάρατος» υπακούει και, μόλις σκύβει το κεφάλι του, ο βασιλιάς τον σκοτώνει. Οι παρευρισκόμενοι θεατές σκοτώνουν τότε τον βασιλιά. Αυτή η σκηνή επαναλαμβάνεται σε κάθε σπίτι και αυτοί που την παριστάνουν παίρνουν ζαχαρωτά (Πολυμέρου-Καμηλάκη 1976/7: 230, σημ. 26). Οι «ηθοποιοί» δεν είχαν ιδέα ότι επρόκειτο για θεατρικό έργο. Η τραγωδία του Χορτάση προσαρμόστηκε στο σχήμα θανάτου-ανάστασης (του γαμπρού ή του Άραδα) της ελληνικής αγροτικής καρναβαλικής σκηνής.⁴²

Οι αναπτυγμένες παραλλαγές (120-150 στίχων) ανάγονται στη χειρόγραφη παράδοση και παίζονται από νεαρούς τις Απόκριες. Η πλοκή αρχίζει συνή-

⁴² Το υλικό από όλες τις περιοχές της Ελλάδας βρίσκεται συγκεντρωμένο στον Puchner 1977.

θως με τον Πρόλογο του Χάρου — ο Χάρος είναι συχνά ντυμένος όπως ο Άραδας του ελληνικού αγροτικού καρναβαλιού, στολισμένος με κουδούνια και με μαυρισμένο το πρόσωπο,⁴³ και κρατάει επίσης σε τάξη το κοινό. Το πρόσωπο του φίλου, του Καρπόφορου, διασπάται σ' έναν προδότη, τον Καρπόφορο, κ' έναν εκδικητικό αξιωματούχο, τον Τρισκατάρατο, ο οποίος, αντί για τη Νένα και τον χορό των κορασίδων (στο έργο), που δεν υπάρχουν εδώ, θα σκοτώσει τελικά τον σκληρό βασιλιά. Η αλλαγή του χώρου σημαίνεται από συμβολικές αλλαγές θέσης: ο αποκεφαλισμός γίνεται με σκύψιμο του κεφαλιού (η Ερωφίλη, που ονομάζεται συνήθως «βασιλοπούλα» ή καμιά φορά απλώς «νύφη», αποκεφαλίζεται επίσης από τον βασιλιά). Στην παραλλαγή ενός χωριού, οι νεκροί εραστές ανακαλούνται στη ζωή από τον Χάρο (στις καρναβαλικές σκηνές αυτό συνήθως γίνεται από τον «γιατρό»)⁴⁴.

Αυτή η πολύ ενδιαφέρουσα παράδοση του λαϊκού θεάτρου χρειάζεται περισσότερο, πληρέστερη έρευνα, καθώς μάλιστα τα δάνεια από το κείμενο δεν συμπίπτουν καθόλου με εκείνα της κρητικής παράδοσης των παραλογών. Μας βοηθάει να εμβαθύνουμε στη «συναισθηματική δραματολογία» της τραγωδίας, καθώς και στους μηχανισμούς της προφορικής και της γραπτής παράδοσης (Πούχνερ 1983β: 235). Μπορούμε ίσως να προσθέσουμε ότι η *Ερωφίλη* είναι μία από τις λίγες στέρεες γέφυρες ανάμεσα στον γραπτό και τον προφορικό πολιτισμό στη σύγχρονη Ελλάδα και ότι η ίδια η τραγωδία, μαζί με την ποικίλη ιστορία της υποδοχής της, είναι ένα ουσιώδες τμήμα της πολιτισμικής παράδοσης της σύγχρονης Ελλάδας (βλ. περισσότερα στο κεφ. 10).

ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ο ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ

α. Βασικές πληροφορίες

Η δεύτερη κρητική τραγωδία, ο *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, ήταν επίσης αρκετά γνωστή στον καιρό της,⁴⁵ κατόπιν όμως έπεσε σε αφάνεια.⁴⁶ Το έργο εκτείνεται σε 3.232 στίχους και συγγραφέας του είναι ο Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος,

⁴³ Γι' αυτή τη μορφή του Άραδα, βλ. Puchner 1977, στο λήμμα *Araber* του ευρετηρίου.

⁴⁴ Πολυμέρου-Καμηλάκη 1976/7: 248. Για τη μορφή του «γιατρού», βλ. Puchner 1977, στο λήμμα *Arzt* του ευρετηρίου.

⁴⁵ Ο Τρώιλος και η τραγωδία του αναφέρονται επίσης από τον Μπουνιαλή στη *Φιλολογία Χάνδακος και Ρεθέμνου*:

*Ιωάνν' Ανδρέα Τρώιλον με χάρες θε να πλύνω,
γιατί έθγαλε κ' ετύπωσε το «Ρήγα Ροδολίνο».*

(Ξηρουγάκης 1908: 558, στ. 13-4)

⁴⁶ Το έργο μάλλον δεν παίχτηκε ποτέ. Αυτό τουλάχιστον υποδηλώνεται στον στ. 24 του προλόγου προς στους αναγνώστες: «σε θέατρα δεν άφηγα να δγαίνει να γυρίζει» (βλ. επίσης Σολομός 1973: 201).

που γεννήθηκε γύρω στα 1590-1600 και πέθανε μετά τα 1648. Ο Τρώιλος ανήκει σε γνωστή αστική οικογένεια του Ρεθύμνου και, πριν από τα 1645, υπήρξε αρκετά σημαντικός αξιωματούχος των βενετικών αρχών της πόλης. Μετά την άλωση του Ρεθύμνου από τους Τούρκους στα 1646, τον βρίσκουμε στη Βενετία, όπου στα 1647 τύπωσε την τραγωδία του.⁴⁷

Το έργο διαδραματίζεται στη Μέμφιδα, όπως η *Ερωφίλη*, και βασίζεται στη σύγκρουση ανάμεσα στη φιλία και τον έρωτα. Ο Ροδολίνος, βασιλιάς της Αιγύπτου και φίλος του βασιλιά της Περούσιας Τρωσίλου, έχει ζητήσει από τον Αρέτα, βασιλιά της Καρχηδόνας, το χέρι της κόρης του Αρετούσας, όχι για τον εαυτό του, αλλά για τον Τρωσίλο, στον οποίο ο Αρέτας το είχε αρνηθεί εξαιτίας μιας παλιάς τους εχθρότητας. Ο Τρωσίλος είχε ερωτευτεί την κόρη του βασιλιά σ' ένα κονταροκτύπημα, στο οποίο δόθηκε νικητής και πήρε το βραβείο από τα χέρια της. Στο ταξίδι προς την Αίγυπτο, όπου ο Ροδολίνος επρόκειτο να παραδώσει τη νύφη στον φίλο του, αρχίζει να αναπτύσσεται ανάμεσά τους μια ερωτική σχέση, όσο βρίσκονται ναυαγοί σ' ένα μακρινό νησί. Η Αρετούσα είχε, φυσικά, την εντύπωση ότι ήταν με τον μέλλοντα σύζυγό της. Ο Τρωσίλος ξεκινάει τώρα για τη Μέμφιδα για να παραλάβει από τον φίλο του τη νύφη που του είχε υποσχεθεί, ενώ ο Ροδολίνος σκέπτεται την αυτοκτονία, καθώς δεν μπορεί να αντέξει τη σύγκρουση ανάμεσα στη συζυγική αγάπη και τη φιλία. Ο σύμβουλός του Ερμήνος προτείνει μια λογική λύση: να κρατήσει ο ίδιος την Αρετούσα (ο Τρωσίλος θα την άφηνε ευχαρίστως για χάρη της φιλίας) και να του δώσει αντί γι' αυτήν την αδελφή του Ροδοδάφνη. Εκείνη όμως, όντας Αμαζόνα πιστή στην Άρτεμη, πρέπει να πεισθεί από τη βασίλισσα-μητέρα της Αννάζια, προκειμένου να υποκύψει, απρόθυμα, στον ζυγό του γάμου. Ο Τρωσίλος, που έχει φτάσει έξω από την πόλη με τη συνοδεία του, στέλνει γαμήλια δώρα στην Αρετούσα, που σιγά-σιγά αρχίζει να υποψιάζεται την αλήθεια. Όταν της εξηγείται τελικά η ένοχη και ψυχρή συμπεριφορά του Ροδολίνου με τη δήλωσή του ότι προορίζεται για νύφη του φίλου του, που την είχε ζητήσει πρώτος, παίρνει δηλητήριο και πεθαίνει. Ο Ροδολίνος, αφού της φανερώσει τον έρωτά του καθώς εκείνη πεθαίνει, αυτοκτονεί. Η Ροδοδάφνη πεθαίνει από το πλήγμα και ο Τρωσίλος, που εμφανίζεται τελικά αφού πληροφορηθεί τα γεγονότα από ένα γράμμα του Ροδολίνου, πέφτει πάνω στο ξίφος του. Η βασίλισσα-μητέρα Αννάζια εμφανίζεται χαρούμενη στη σκηνή για να ετοιμάσει τον διπλό γάμο των παιδιών της και μαθαίνει για τον θάνατο όλων των πρωταγωνιστών. (Μανούσακας 1965: 34 κ.ε., Puchner 1980α: 97).

Αυτό το έργο, το εκτενέστερο του κρητικού θεάτρου, έχει ως πρότυπο το *Il Re Torrismondo* (1587) του Torquato Tasso (Βουτιεριδής 1933: 218-23, Μανούσακας 1955).⁴⁸ Η δράση έχει μεταφερθεί από τη Σκανδιναβία στη Μεσόγειο

⁴⁷ Έγγραφα σχετικά με τη ζωή του συγγραφέα βρίσκονται στους Μανούσακα 1963γ και Ντόκο 1971· οι πληροφορίες από αυτές τις πηγές συνοψίζονται από τους Μανούσακα 1976: XV-XVIII και Αποσκίτη 1987: 15-7.

⁴⁸ Αυτό είχε ήδη αποδειχτεί από τον Ξανθουδίδη στην αδημοσίευτη εισαγωγή του στην κριτική έκδοση που σχεδίαζε (1928) (βλ. Μανούσακας 1976: XIV, XXI).

και έχει εξαλειφθεί η αιμομιξία μεταξύ αδελφού και αδελφής. Κατά τα άλλα, η πλοκή ακολουθεί το πρότυπό της αρκετά πιστά, με εξαίρεση την προσθήκη της Ροδοδάφνης, που επίσης αυτοκτονεί, και την αυτοκτονία του Τρωσίλου, που αυξάνουν έτσι τον αριθμό των νεκρών στο τέλος του έργου. Ο Τρώιλος παραλείπει δέκα σκηνές του προτύπου του (όλες από τις τρεις τελευταίες πράξεις) και προσθέτει έντεκα δικές του. Προσθέτει επίσης τον Πρόλογο του Μελλομένου σε ενδεκασύλλαβη *ottava rima* και τα χορικά (και αυτά ως επί το πλείστον σε ενδεκασύλλαβους), από τα οποία τρία είναι γραμμένα σε μορφή σονέτου· αυτές οι πρωτότυπες συνθέσεις δείχνουν ότι ο Τρώιλος ήταν ικανός ποιητής (Μανούσακας 1962α, 1976: κχι κ.ε.). Το κείμενο δεν περιέχει ιντερμέδια για να παιχτούν ανάμεσα στις πράξεις. Η κριτική έχει εξάρει ιδιαίτερα τις λυρικές-ποιητικές αρετές του έργου και έχει επιστήσει την προσοχή στις δραματουργικές του αδυναμίες (π.χ. Μανούσακας 1965: 35).

6. Δραματουργική ανάλυση

Η δραματουργική δομή είναι σε γενικές γραμμές παρόμοια με τη δομή της *Ερωφίλης*, αν και η σύσταση των προσώπων κατά σκηνή είναι λίγο διαφορετική. Η τριγωνική δομή έχει διαλυθεί από τον Τρώιλο (σε σύγκριση και με το ιταλικό του πρότυπο) και, με την εισαγωγή της αδελφής του βασιλιά Ροδοδάφνης, που πρόκειται να αντικαταστήσει την Αρετούσα και να παντρευτεί τον φίλο του Τρωσίλο, επιδιώκεται μια συμμετρική δομή με δύο ζευγάρια. Η βασίλισσα-μητέρα Αννάζια προστίθεται ως αντιθετική μορφή: αντί για τον διπλό γάμο (όπως στην *Πανώρια*), δεν της απομένει παρά να θρηνησει για την τετραπλή αυτοκτονία. Στην ιδεολογική συζήτησή της με τη Ροδοδάφνη (B iv), η οποία ακολουθεί τις θρησκευτικές δοξασίες των Αμαζόνων και δεν θέλει να αναμιχθεί σε γάμο, αντικατοπτρίζονται πολλά από τα επιχειρήματα της Φροσύνης από την *Πανώρια* (Γ i). Το *cantus firmus*, όμως, το δίνει η σύγκρουση μεταξύ έρωτα και φιλίας στον πρωταγωνιστή Ροδολίνο. Η σύγκρουση αυτή αναπτύσσεται με μεγάλη μακρογορία και οδηγεί χωρίς καμιά πραγματική εσωτερική αναγκαιότητα στην τετραπλή αυτοκτονία. Το έργο δομείται στη βάση των μονολόγων: η πυκνότητα αλληλεπίδρασης (το ποσοστό δηλαδή χρησιμοποιημένων δυνατοτήτων για διάλογο — ποσοστό που υπολογίζεται με πολλαπλασιασμό του αριθμού των σκηνών με τον αριθμό των ομιλούντων προσώπων) είναι μόνο 11,8%, σε σύγκριση με σχεδόν 17% στην *Ερωφίλη* (Puchner 1986: 220). Οι μόνες σκηνές με περισσότερους από δύο μετόχους στον διάλογο είναι οι Δ vii, E iii και E viii (κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στην *Ερωφίλη* προς το τέλος του έργου, καθώς ο χορός αποκτά σημαντικό ρόλο στην πλοκή). Ο αριθμός των μονολόγων στο σύνολο του έργου είναι ο ίδιος χονδρικά με της *Ερωφίλης* (12 μονόλογοι και 31 σκηνές), όχι όμως και το μέ-

σο μήκος των ρήσεων, που είναι πολύ υψηλό, με 13,87 στίχους (σε αντίθεση με τους 9,79 στην *Ερωφίλη*). Η ταχύτητα του διαλόγου στον *Ροδολίνο* είναι 11,05 στίχοι (6,86 στην *Ερωφίλη*), με την τάση αυτή για μονόλογο συγκεντρωμένη κυρίως στο πρόσωπο του Βασιλιά Ροδολίνου: το μέσο μήκος των ρήσεών του είναι 23 στίχοι (σε αντίθεση με τους 10 στίχους για τον Πανάρετο, το ανάλογο πρόσωπο στην *Ερωφίλη*).

Αυτή η υπερβολική συγκέντρωση στο κεντρικό πρόσωπο, το οποίο παρουσιάζει ομοιότητες από πολλές απόψεις με τον Πανάρετο στη σύσταση των σκηνηκών προσώπων, φαίνεται καθαρά και από την ανάλυση των ρήσεων: με 714 στίχους ομιλίας, ο Ροδολίνος εκφέρει σχεδόν το ένα τέταρτο του έργου στη κατανομή των ρήσεών του σε πράξεις μπορεί να παρατηρηθεί μια σταδιακή μείωση προς το μηδέν, παρόμοια με του Πανάρετου στην *Ερωφίλη* (Α: 340 στίχοι, Β: 96, Γ: 187, Δ: 82, Ε: 0). Σ' αυτόν πέφτει το κύριο βάρος της έκθεσης, η οποία είναι κατά πολύ εκτενέστερη στο έργο του Τρώιλου απ' ό,τι στο έργο του Χορτάση. Με 35 ρήσεις συνολικά, ο Ροδολίνος έχει ένα μέσο μήκος 20,4 στίχων ανά ρήση, πράγμα που υποδηλώνει τον αναποφάσιστο, μελαγχολικό και διστακτικό χαρακτήρα του, με μια έντονη τάση για μονόλογο. Η «μνηστή» του, η Αρετούσα, έχει μόνο 524 στίχους (16,21% του έργου), ό,τι περίπου και η Ερωφίλη, η κατανομή όμως των ρήσεών της σε πράξεις δεν είναι αντιστρόφως συμμετρική με τις ομιλίες του μνηστήρα της, όπως συμβαίνει στην τραγωδία του Χορτάση: πρέπει να βοηθήσει στην έκθεση στην πρώτη πράξη με 162 στίχους, ενώ μόνο στην τρίτη και τέταρτη πράξη (174 και 188 στίχοι αντίστοιχα) η μοίρα της εξελίσσεται προς την αυτοκτονία της. Η λύση του εκούσιου θανάτου των βασικών πρωταγωνιστών τοποθετείται στην τέταρτη πράξη (μαζί με την αδύναμα αιτιολογημένη από δραματουργική άποψη αυτοκτονία της αδελφής του βασιλιά, της Ροδοδάφνης) και ακολουθείται στην πέμπτη πράξη από την (ακόμη λιγότερο αιτιολογημένη) αυτοκτονία του Τρωσίλου. Το βάρος της έκθεσης συγκεντρώνεται επίσης σε μεγάλο βαθμό ο σύμβουλος του βασιλιά Ερμίνος, με ρήσεις 408 στίχων (τον τρίτο σε μέγεθος ρόλο του έργου, μεγαλύτερο από εκείνους των άλλων βασικών προσώπων): η κατανομή του ρόλου του σε πράξεις έχει ως εξής: Α: 158, Β: 58, Γ: 76, Δ: 0, Ε: 116 στίχοι (στην τελευταία πράξη ανακοινώνει τα τραγικά νέα στον Τρωσίλο). Η έμπιστη της Αρετούσας έχει μόνο 245 στίχους, η βασίλισσα-μητέρα Αννάζια 298 και η Ροδοδάφνη 178 (οι δύο τελευταίες παίρνουν μέρος σε μια επικουρική πλοκή, με σκοπό να κάνουν τον Τρωσίλο να δεχτεί τη Ροδοδάφνη για γυναίκα του αντί για την υπεσχημένη Αρετούσα). Η πέμπτη πράξη φέρνει στη σκηνή ορισμένα πρόσωπα, που έχουν ίσης σχεδόν έκτασης ρόλο, ιδίως ο Τρωσίλος με 166 στίχους, που όμως δάζει τέρμα στη ζωή του μόλις εισάγεται στο έργο. Οι δομικές αδυναμίες της έκθεσης και της λύσης γίνονται εμφανέστερες σε μια λεπτομερειακή ανάλυση της σύστασης των προσώπων που παρουσιάζονται σε κάθε σκηνή.

Είναι φανερό ότι ο Τρώιλος μιμείται την τεχνική έκθεσης του Χορτάση στην πρώτη πράξη, το αποτέλεσμα όμως είναι πολύ λιγότερο δεξιοτεχνικό: η κατανομή των ομιλιών μεταξύ Ροδολίνου και Ερμίνου (Α i) είναι παρόμοια αναλογικά με εκείνη μεταξύ Πανάρετου και Καρπόφορου στην Α ii της *Ερωφίλης*: από τους 498 στίχους, οι 340 ανήκουν στον Ροδολίνο και οι 158 στον σύμβουλό του. Ο ρόλος του Ροδολίνου στην έκθεση είναι κάπως πιο τονισμένος. Η σκηνή παίρνει επίσης διαφορετική πορεία: ο Βασιλιάς Ροδολίνος καταπιάνεται αμέσως με τα προβλήματά του (μας λείπουν οι προτροπές του συμβούλου, τόσο καλά ψυχολογημένες στον Χορτάση) και ο Ερμίνος παίρνει το επάνω χέρι με τις συμβουλές του προς το τέλος της σκηνής. Η αντίστοιχη σκηνή έκθεσης των γυναικείων προσώπων (Α ii κ' εδώ), ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Σωφρόνια, τη νένα και σύμβουλό της, δίνει 152 στίχους στην Αρετούσα και 58 στη Σωφρόνια, ενώ ο Τρώιλος χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική όπως και στην εναρκτήρια σκηνή της έκθεσης: η Αρετούσα αποκαλύπτει αμέσως τα προβλήματά της με εκτενείς ρήσεις χωρίς καμία παρότρυνση, ενώ η νένα της ανταποκρίνεται προς το τέλος της σκηνής με συμβουλές και προσπάθειες να την ηρεμήσει (Puchner 1986). Η τοποθέτηση στο ίδιο σημείο δύο διαδοχικών σκηνών έκθεσης αποκαλύπτει την αβεβαιότητα του Τρώιλου στον χειρισμό της μετάδοσης πληροφοριών.

Μια προσεκτική δραματουργική ανάλυση θα μπορούσε να αναδείξει και άλλες αδυναμίες της θεατρικής σύνθεσης (βλ. επίσης Σολομός 1973: 61-82). Εκτός από το ιταλικό πρότυπο, και η *Ερωφίλη* έπαιξε σημαντικό ρόλο στη σύλληψη της πλοκής και των προσώπων (βλ., για παράδειγμα, την αρχή της τρίτης πράξης, η οποία, όπως και η τέταρτη πράξη της *Ερωφίλης*, μεταφέρει στη σκηνή μια συζήτηση που έχει ήδη αρχίσει). Ο Τρώιλος ακολουθεί επίσης τη συχνή χρήση από τον Χορτάση της ταυτόχρονης παρουσίας, κατά την οποία ένα πρόσωπο στη σκηνή δεν αντιλαμβάνεται αμέσως την παρουσία του άλλου.

γ. Αισθητική της γλώσσας και της στιχογραφίας

Η συχνότητα του μονολόγου και η σχετική μ' αυτήν, μάλλον πρόχειρη δραματουργικά, προσέγγιση του τρόπου παροχής πληροφοριών ευνοούν φυσικά τις λυρικές παρεκβάσεις. Και πράγματι υπάρχουν στίχοι μεγάλης ποιητικής ομορφιάς και κομψότητας στον *Ροδολίνο*, ιδίως στα χορικά. Αυτές οι αρετές τονίστηκαν συχνά από τους μελετητές (π.χ. Μανούσακας 1965: 35). Το χορικό κατά της αυτοκτονίας, που είναι γραμμένο σε τετράστιχα ενδεκασύλλαβων και επτασύλλαβων με ομοιοκαταληξία ABBA, αξίζει να παρατεθεί ολόκληρο: είναι από τα παλαιότερα δείγματα του μανιεριστικού *concettismo* στο ελληνικό μαπαρόκ (Vitti 1978: 90 κ.ε.):

Θερίο μηδ' ερπετό ποτέ συντρέχει
τον ίδιον απατό του
να 'χει το θάνατό του,
μα τη ζωή φυλάσσει όσο κατέχει.

Ανθρωπος το κακό του δεν απέχει,
μ' όλο απ' η φύση γνώση
τον 'ταξε να του δώσει,
μα εις τ' Άδου το λαρύγγι άφρονα τρέχει.

Η φύση εμάς λοιπό είναι μητρυνιά μας,
και μάνα ηγαπημένη
των ερπετώ απομένει,
ψηφώντας τόσα ελίγα την υγεία μας.

Μα, οϊμέν', εγώ ως θωρώ, η αχορταγιά μας
κ' η όρεξ' η τυφλή μας
εις πάθη προσκαλεί μας,
κ' αιτιά 'ναι του θανάτου η πονηριά μας.

Οι χαρακτηριστικοί στίχοι-φόρμουλες για την είσοδο και έξοδο των προσώπων από τη σκηνή που βρίσκουμε στον Χορτάση δεν χρησιμοποιούνται συχνά (Puchner 1981α), αλλά ο Τρώιλος χρησιμοποιεί διαδεδομένες ομοιοκαταληξίες, όπως *ομάδι-Άδη* κτλ., και το συντακτικά σύνθετο *κρίνω* τοποθετημένο στο τέλος του στίχου.

δ. Σκηνική παρουσίαση

Τα προβλήματα παράστασης του *Ροδολίνου* είναι ακαδημαϊκού μόνο ενδιαφέροντος, αφού το έργο μάλλον δεν ανεβάστηκε ποτέ (βλ. σημ. 46). Η τραγωδία θα μπορούσε να παιχτεί χωρίς δυσκολία στη μονοτοπική σκηνή του *Serlio*, με το πανόραμα της πόλης της Μέμφιδος στο βάθος, όπως η *Ερωφίλη*. Σε δυο σημεία και εδώ, απαιτείται μια προσωρινή διαίρεση του σκηνικού χώρου. Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για αγγελιοφόρους που μπαίνουν και κοντοστέκονται για να μεταδώσουν πληροφορίες στο κοινό. Στη σκηνή Β ii, ο μαντατοφόρος Σάφος μπαίνει στη σκηνή την ώρα που ο Βασιλιάς Ροδολίνος απαγγέλλει τον μονόλογό του (θέμα: το σχέδιο να παντρέψει την αδελφή του Ροδοδάφνη με τον φίλο του Τρωσίλο). Ο αγγελιοφόρος, προφανώς από την άλλη πλευρά της σκηνής, διακόπτει τον μονόλογο, για να πληροφορήσει το κοινό: «Όλη τη νύκτα πορπατώ να φτάξω εδώ εις τη χώρα»· έπειτα ρωτάει τον χορό

πώς να πάει στο παλάτι και παίρνει την απάντηση (2 στίχοι)· ο Ροδολίνος συνεχίζει τον μονόλογό του για άλλους δύο στίχους και τότε μόνο αρχίζει η ομιλία του αγγελιοφόρου. Η δεύτερη περίπτωση έχει παρόμοια δομή (Γ vii): εμφανίζεται ο μαντατοφόρος Τσιμόσκος και περιγράφει εκτενέστατα τις προετοιμασίες για τους γάμους (56 στίχοι)· τότε μόνο παρατηρεί τον χορό των στρατηγών και τους ρωτά τον δρόμο για τη βασιλική κατοικία· η απάντηση του χορού αναγγέλλει συγχρόνως την άφιξη του Βασιλιά. Και στις δύο περιπτώσεις, δεν έχουμε πραγματικά ταυτόχρονη παρουσία στη σκηνή, καθώς ο χώρος της σκηνής δηλώνει για λίγο δύο διαφορετικούς, ξεχωριστούς τόπους (υπήρξε ήδη μια μετάβαση προς μια τέτοια «διευθέτηση» στη σκηνή E iii της *Ερωφίλης*)· δεν συμβαίνει εδώ το ένα πρόσωπο να μην παρατηρεί την παρουσία του άλλου, γιατί δεν υπάρχει δυνατότητα επικοινωνίας (Puchner 1983α: 83 κ.ε.).

ε. Ιδεολογικό μήνυμα και ιστορικό υπόβαθρο

Η σκοτεινή, μελαγχολική φύση του Βασιλιά, η εσωτερική του σύγκρουση, η παγερή του συμπεριφορά προς την αγαπημένη του κτλ. δεν διέπονται πια από την αναγεννησιακή φιλοσοφία του «πανίσχυρου Έρωτα», αλλά ανήκουν σαφώς στην ψυχοπαθολογία του ανθρώπου του μπαρόκ. Στον Πρόλογο, που εκφέρεται από το «Μελλούμενο», ηχούν ήδη τα λάιτ-μοτίφ: *memento mori*, η κατάρα του πλούτου, η προφητεία του θανάτου των τεσσάρων νέων. Η αμαζόνεια ιδεολογία της Ροδοδάφνης εκτίθεται ως αφύσικη (όπως και στην *Πανώρια*)· η Ροδοδάφνη (όπως και η Ερωφίλη) ζηλεύει τις κόρες των φτωχών οικογενειών, που μπορούν να επιλέξουν ελεύθερα τους συζύγους τους. Το τελευταίο χορικό ανασαίνει και πάλι στη σκοτεινή ατμόσφαιρα της τυφλής Ειμαρμένης. Η τάση για στοχασμό πριν από τη δράση, για φιλοσόφηση πριν από το γεγονός, είναι χαρακτηριστική ολόκληρης της τραγωδίας. Ο διστακτικός, διχασμένος, μελαγχολικός πρωταγωνιστής δεν καταφέρνει να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες λύσης του προβλήματός του, το οποίο δημιούργησε ο ίδιος με τις προηγούμενες αστόχαστες ενέργειές του. Η εφιαλτική μοναξιά και η αναλαμπή του ασυνείδητου — όλα αυτά κάνουν τον χαρακτήρα του Ροδολίνου πολύ σύγχρονο· πρόκειται για μπαρόκ ψυχόδραμα. Δεν υπάρχουν εξωτερικοί εχθροί, τα πρόσωπα αγαπούν το ένα το άλλο, και όμως όλοι χάνονται. Οι φίλοι δεν συναντιούνται ποτέ, και όμως η σύγκρουσή τους είναι η καταστροφή τους. Σ' αυτό τον κόσμο των ευαίσθητων, τσακισμένων προσώπων, η βασίλισσα-μητέρα Αννάζια είναι πραγματικά η μόνη μορφή που περιγράφεται ευθύγραμμα· ξέρει τι θέλει, είναι ο μόνος πραγματικός αντίπαλος της μοίρας: είναι αυτή που ζει περισσότερο με την ψευδαίσθηση του επικείμενου διπλού γάμου και της οποίας η προσγείωση στην πραγματικότητα είναι η τραγικότερη, καθώς πρέπει να επιζήσει των παιδιών της.

Παρά την απόλαυση της περιγραφής λεπτομερειών, δεν υπάρχει στ' αλήθεια ιδιαίτερο ιστορικό υπόβαθρο: η Αίγυπτος, η Περσία και η Καρχηδόνα είναι απλώς μυθολογικές-γεωγραφικές ανυπαρξίες (σαν τις σκανδιναβικές χώρες του Tasso), συμβατικές σε όλη την κρητική λογοτεχνία. Κανένας μελετητής δεν έχει υποστηρίξει ως τώρα την ύπαρξη συγκεκριμένων ιστορικών ή πολιτικών υπαινιγμών.

ZHNΩN

α. Βασικές πληροφορίες

Η τραγωδία *Ζήνων* (2.195 στίχοι) είναι ένα γεμάτο δράση ιστορικό δράμα (*Haupt- und Staatsaktion*) του μπαρόκ και διαφοροποιείται στη δραματουργική της δομή από τις άλλες δύο κρητικές τραγωδίες. Πραγματεύεται ένα δυζαντινό θέμα δανεισμένο από τους Βυζαντινούς χρονογράφους: τη βασιλεία και την πτώση του αυτοκράτορα Ζήωνα (474-91). Έχει ως πρότυπό της την ομότιτλη λατινική τραγωδία του Άγγλου Ιησουίτη Joseph Simons (1595-1671).⁴⁹ Ο συγγραφέας της είναι άγνωστος. Τα ερωτήματα αν θα πρέπει να τον αναζητήσουμε σε καθολικούς κύκλους (Παναγιωτάκης 1955) και αν ήταν Κεφαλονίτης (Ευαγγελάτος 1968) παραμένουν ανοιχτά: είναι πιθανόν να δρεθεί ανάμεσα στους Έλληνες αποφοίτους του ιησουιτικού κολλεγίου του Αγίου Αθανασίου στη Ρώμη (Πούχνερ 1980). Ο *terminus post quem* ορίστηκε πρόσφατα στα 1631, χρονιά της πρώτης παράστασης του λατινικού προτύπου στο κολλέγιο του Saint Omer (Πούχνερ 1980γ), και όχι πια στα 1648, χρονιά της πρώτης του έκδοσης. Στα 1683 φαίνεται ότι έγινε μια παράσταση του ελληνικού έργου στη Ζάκυνθο. (Πβ. Αλεξίου και Αποσκήτη 1991: 44-58 και 72-82.)

Το έργο παρουσιάζει τις ίντριγκες και τα εγκλήματα που διέπραξαν ο Βυζαντινός αυτοκράτορας Ζήων και ο εξάδελφός του Λογγίνος, με σκοπό να πάρουν και να διασφαλίσουν την εξουσία. Πρώτα εκθρονίζεται ο συναυτοκράτορας Βασιλίσκος, που είναι ακόμη ανήλικος: ο πατέρας του, ο στρατηγός Αρμάκιος, εκτελείται δάσει ενός σκηνοθετημένου πραξικοπήματος που αποδίδουν σ' αυτόν, ενώ ο πατριός Πελάγιος, που αντιστέκεται στους συνομώτες, κατηγορείται για ειδωλολατρεία, δικάζεται και εκτελείται επίσης. Μετά όμως γυρίζει ο τροχός της Τύχης: ο αυλικός Αναστάσιος δωροδοκεί τον στρατό και καταλαμβάνει με έφοδο το παλάτι κατά τη διάρκεια μιας θορυβώδους γιορτής. Ο Λογγίνος διαφεύγει, τον καταδιώκουν όμως τα φαντά-

⁴⁹ Για την προσωπικότητα του περίφημου Ιησουίτη πατέρα, που τελείωσε τη σταδιοδρομία του ως επικεφαλής των ρωμαιοκαθολικών επαρχιακών εκκλησιών της Αγγλίας, βλ. Sotuellus 1676: 526-7 και Sommervogel 1896: vii, στήλ. 1214-5.

σματα των δολοφονημένων θυμάτων ως τον αποκεφαλισμό του. Ο Ζήων χτίζεται στον τάφο του, ζωντανός αλλά εντελώς μεθυσμένος (Μανούσακας 1965: 35-6, Puchner 1980α: 98-9).

Αυτό το έργο φρίκης ακολουθεί το λατινικό του πρότυπο αρκετά πιστά, με εξαίρεση την απλοποίηση των λεπτομερειακών σκηνικών οδηγιών και την παράλειψη των παρέμβλητων σκηνών παντομίμας στον πρόλογο (Μπουμπουλίδης 1955δ, Ευαγγελάτος 1968). Το λατινικό πρότυπο, που ήταν ευρέως γνωστό τον 17ο αιώνα ως υποδειγματική ιησουιτική τραγωδία (με όχι λιγότερες από έξι έντυπες εκδόσεις), υπάρχει επίσης σε μια γερμανική διασκευή (όπου ο Πελάγιος γίνεται το κύριο πρόσωπο), καθώς και σε μια αγγλική και δυο ιταλικές (Πούχνερ 1980).

β. Δραματουργική ανάλυση

Το έργο έχει εγκαταλείψει την κλασικίζουσα δομή της όψιμης αναγεννησιακής τραγωδίας: ακόμη και οι βασικότερες συμβάσεις βρίσκονται σε διαδικασία διάλυσης: ο πρόλογος έχει μετατραπεί σε προλογική σκηνή, η ενότητα του χώρου της μονοτοπικής σκηνής έχει παραβιαστεί, τα χορικά στο τέλος κάθε πράξης έχουν εξαιρεθεί. Επιπλέον, δεν υπάρχουν ιντερμέδια για να παίχτουν ανάμεσα στις πράξεις. Η τραγωδία είναι περισσότερο γεμάτη δράση και θέαμα παρά λυρισμό και ρητορική. Εμφανίζονται πολλά πρόσωπα σε σχετικά σύντομες σκηνές: η πλοκή δεν είναι πια απλή, αλλά αναπτύσσεται ακολουθώντας περισσότερες γραμμές. Η δραματουργική δομή του ιστορικού δράματος (*Haupt- und Staatsaktion*) του μπαρόκ έχει πολλά κοινά με την πρώιμη ελισαβετιανή τραγωδία: εθισμός στα φαντάσματα, αιματοδαμμένες πράξεις και φρικαλεότητες, αλληγορικές παντομίμες, ουράνιες οπτασίες κτλ. Οι (πολλοί) ρόλοι είναι χωρίς εξαίρεση ανδρικοί, όπως ορίζει η *Ratio studiorum* για τις παραστάσεις του ιησουιτικού κολλεγίου.

Το εντελώς διαφορετικό αισθητικό σχήμα φαίνεται και στην ποσοτική ανάλυση των διαλόγων: η συχνότητα των μονολόγων είναι πολύ χαμηλότερη απ' ό,τι σε άλλες κρητικές τραγωδίες (μόνο επτά σε 35 σκηνές), το μέσο μήκος ρήσης είναι επτά στίχοι (το μισό από του *Ροδολίνου*) και, αν αφαιρέσει κανείς τους μονολόγους, η ταχύτητα του διαλόγου κατεβαίνει στους 4,56 στίχους (πλησιάζοντας την ταχύτητα του διαλόγου των κρητικών κωμωδιών) (Puchner 1986). Οι πολυπρόσωπες σκηνές είναι συχνές (μπορεί να μιλήσει κανείς για τάση προς τις σκηνές πλήθους): η Α ν με επτά πρόσωπα (η σκηνή του βασιλικού συμβουλίου), η Β iii με τέσσερα, η Β ν με πέντε, η Β viii με τέσσερα συν τους λοχαγούς (ένα συμπόσιο), η Δ iv με τρία, η Δ ν με επτά, η Δ vi με εννέα, η Δ viii με τρία, η Ε i με τρία, η Ε iv με οκτώ (το μακάβριο συμπόσιο με την εμ-

φάνιση των φαντασμάτων), οι E vi, E vii και E viii με τρία η κάθε μία. Επιπροσθέτως, υπάρχουν παρακλητικά άσματα, παρεμβολές χορού και μπαλέτου, φρουροί και στρατιώτες, πλήθη πολιτών. Οι ρόλοι ομιλούντων προσώπων ανέρχονται σε 30· το μέσο μήκος των 35 εμφανίσεων είναι μόνο 57 στίχοι. Αυτό, όπως και οι αλλαγές του σκηνικού και η εμφάνιση στη σκηνή μεγάλου αριθμού ανθρώπων, δεν συμφωνεί πια με το κλασικιστικό σχήμα. Η κατανομή των ρόλων των ομιλούντων προσώπων ακολουθεί την πλοκή: 474 στίχοι εκφέρονται από τον Ζήνωνα, 370 από τον συναυτοκράτορά του Λογγίνο, 231 από τον διάδοχό τους Αναστάσιο, ενώ οι δεσπόζουσες μορφές του νικηφόρου στρατηγού Αρμάκιου και του πατρίκιου Πελάγιου έχουν μόνο 126,8 και 136,33 στίχους αντίστοιχα. Ο Ζήνων, με 94 ομιλίες συνολικά, έχει μέσο μήκος ρήσεων 5,04 στίχους, ενώ ο μέσος όρος για τον Πανάρετο στην *Ερωφίλη* ήταν 10 στίχοι και για τον *Ροδολίνο* ανέβαινε στους 23. Η σύνθετη επεισοδιακή δομή του ιστορικού δράματος γίνεται φανερή από ένα απλό διάγραμμα της σύστασης των προσώπων κατά σκηνές, λόγω όμως των πολλών προσώπων και σκηνών είναι πολύ εκτενές για να παρουσιαστεί εδώ (πβ. Puchner 1986: 217).

Ο χειρισμός του προλόγου αξίζει να προσεχτεί ιδιαίτερα. Ο ανώνυμος δραματογράφος χρησιμοποιεί επιδέξια τον πρόλογο ως έκθεση, ενώ μεταχειρίζεται τις κλασικιστικές συμβάσεις με άκρα ελευθερία. Ο μονόλογος του Άρη (Πρόλογος 1-106) ακολουθείται από μια συζήτηση με τις τρεις θεές του Άδη (107-62), στην οποία έρχεται να προστεθεί ο Διόνυσος, ως θεός του κρασιού. Ο πρόλογος επεκτείνεται στις σκηνές έκθεσης της πρώτης πράξης, καθώς ο εναρκτήριο μονόλογος της σκιάς του Βασιλίσκου (A 1-50) έχει στην πραγματικότητα τη λειτουργία προλόγου (όπως θα συμβεί αργότερα στις τραγωδίες του Κατσαΐτη).

γ. Αισθητική της γλώσσας και της στιχογραφίας

Η κατώτερη γλωσσική ποιότητα του *Ζήνωνα* σε σύγκριση με τις άλλες κρητικές τραγωδίες έχει συχνά τονιστεί, όμως τα θεατρικά προσόντα του έργου δεν έχουν προσεχτεί αρκετά (Πούχνερ 1980). Το έργο δείχνει τις πραγματικές του αρετές μόνο στη σκηνή. Το κυρίαρχο μέσο έκφρασης δεν είναι η γλώσσα αλλά το θεαματικό, το θεατρικό στοιχείο: δράση, μουσική, χορός, παντομίμα, σκηνικά εφέ, μάχες και ούτω καθ' εξής. Η αισθητική ενότητα του *Ζήνωνα* αναδεικνύεται όχι από μια εξέταση της γλώσσας ή από την ανάγνωση αλλά από τη θεατρική παράσταση. Η τραγωδία είναι περισσότερο θέαμα και λιγότερο ποίημα.

Η γλωσσική επίδραση της *Ερωφίλης* είναι σημαντική (πβ. σημ. 36 και σ. 177 παραπάνω). Οι φόρμουλες εισόδου και εξόδου του κρητικού θεάτρου χρησιμοποιούνται ακόμη (Puchner 1981α). Όσο για τη χρήση της κρητικής

διαλέκτου, τα βασικά έχουν ήδη αναφερθεί. Ο χειρισμός των μετρικών μορφών είναι κάπως πιο ελεύθερος.

δ. Σκηνική παρουσίαση

Ο διασκευαστής του λατινικού προτύπου ήταν οπωσδήποτε έμπειρος άνθρωπος του θεάτρου.⁵⁰ Αυτό συνάγεται από την ενδεικτική ανάλυση των σκηνικών οδηγιών από τον Ευαγγελάτο (1968), που τις συγκρίνει με εκείνες του λατινικού προτύπου.⁵¹ Για να ανακατασκευάσουμε τη σκηνή, που δεν μπορεί πια να είναι η μονοτοπική σκηνή του Serlio, χρειαζόμαστε, ωστόσο, διεξοδικότερες έρευνες. Το λατινικό πρότυπο παίχτηκε στη Ρώμη σε μια σκηνή χωρισμένη σε τρία μέρη, με ομοιόμορφο πλατύ προσκήνιο (Πούχνερ 1980: 246). Για την πρώτη παράσταση στο Saint Omer, ωστόσο, φαίνεται πως αρκούσε η συνηθισμένη σκηνή ενός περιπλανώμενου θιάσου, με προσκήνιο και την κυρίως σκηνή, χωρισμένα με αυλαία, που επιτρέπει στη δράση να εναλλάσσεται από σκηνή σε σκηνή (Puchner 1983b: 49). Για τις αναγκαίες γρήγορες αλλαγές των σκηνικών, μπορούμε να φανταστούμε τις τριγωνικές περιάκτους που χρησιμοποιήθηκαν από τον Giacomo Barozzi da Vignola ήδη στα 1583. Η σκηνική ορολογία είναι επίσης μάλλον συγκεκριμένη: *prospettiva*, *porta reale*, *scena* κτλ. Πολλά ζητήματα εδώ χρειάζονται ακόμη διευκρίνιση. Η συχνή μεία των άστρων και της αυγής και η αναφορά στο σκοτεινιάσμα της σκηνής («μαυρίζει η σένα») κτλ. υποδηλώνουν χρήση φωτιστικών εφέ, τα οποία προϋποθέτουν παράσταση σε κλειστό χώρο (Puchner 1983b: 50).

Ενώ δεν υπάρχουν πραγματικές σκηνές με ωτακουστές ούτε στην *Ερωφίλη* ούτε στον *Ροδολίνο*, ο ανώνυμος συγγραφέας του *Ζήνωνα* τις χρησιμοποιεί ως μέσο χαρακτηρισμού των προσώπων, πράγμα που κάνει μ' έναν οπτικό, διδακτικό τρόπο, σύμφωνα με τις αρχές παραγωγής της ιησουιτικής δραματογραφίας. Ο Λογγίνος κρυφακούει τον σύμβουλο στην πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης, ενώ ο Ζήνων προσπαθεί να εκδιώξει τον νεαρό αυτοκράτορα Βασιλίσκο και να δάλει στη θέση του τον Λογγίνο (A 251-366). Οι ομιλίες διακόπτονται με σχόλια του Λογγίνου από το μέρος όπου κρύβεται (A 257, 287-8), καθώς αντιδρά με θυμό στις κατηγορίες των εχθρών του, ώσπου στο τέλος δεν μπορεί πια να συγκρατηθεί (A 367-8) και ορμά στην αίθουσα από τον κρυψώ-

⁵⁰ Το γεγονός αυτό ενισχύει την άποψη ότι ο συγγραφέας ήταν απόφοιτος του ελληνικού ιησουιτικού κολλεγίου της Ρώμης, όπου παίχτηκε στα 1580 ένα είδος μυστηρίου (Πούχνερ 1985b: 193).

⁵¹ Εδώ πρέπει ασφαλώς να γίνει μια διάκριση. Τα τέσσερα αγγλικά χειρόγραφα έχουν κατά κανόνα απλούστερες σκηνικές οδηγίες απ' ό,τι οι έντυπες εκδόσεις. Ο Ευαγγελάτος κάνει τη σύγκριση μόνο με τις έντυπες εκδόσεις (Πούχνερ 1980).

να του με το ξίφος του γυμνό. Το κρυφάκουσμα σχετίζεται εδώ με τη δολιότητα του ωτακουστή· τα σχόλια και η εμφάνισή του από τον κρυψώνα χαρακτηρίζουν την ασυγκράτητη οργή και τον άνανδρό του φόβο των επικρίσεων (Puchner 1983α: 73 κ.ε.). Η ταυτόχρονη παρουσία στη σκηνή, την οποία ο Χορτάτης χρησιμοποιεί με τόση δεξιοτεχνία, δεν χρησιμοποιείται καθόλου.

ε. Ιδεολογικό μήνυμα και ιστορικό υπόβαθρο

Ο συγγραφέας της τραγωδίας ασφαλώς έχει θεολογικές γνώσεις (βλ. τον τρίτο στίχο του Προλόγου: «εκείνος οπού τσ' ορανούς κινά μα δεν κινάται»): η ζοφερή φιλοσοφία της μοίρας είναι κατά τα άλλα η ίδια όπως στις άλλες τραγωδίες, ίσως ακόμη πιο διδακτική. Η αμαρτία, η αλαζονεία και η φιλαρχία τιμωρούνται.

στ. Μεταγενέστερες τύχες

Όπως υποδηλώνουν οι επαινετικοί στίχοι στον Πρόλογο, το έργο παίχτηκε στη Ζάκυνθο στις αρχές του 1683. Υπάρχουν κάποιες ενδείξεις σχετικά με το υπόβαθρο αυτής της παράστασης: από τα 1680 περίπου, οι καθολικοί του νησιού ήθελαν να ιδρύσουν ένα ιησουιτικό κολλέγιο για την εκπαίδευση των παιδιών τους· η παράσταση, προς τιμήν του Paolo Minio, μπορεί κάλλιστα να ήταν συνδεδεμένη κατά κάποιο τρόπο μ' αυτό τον σκοπό (διεξοδικότερη συζήτηση βλ. στον Πούχνερ 1980: 279).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Και οι τρεις τραγωδίες του κρητικού θεάτρου έχουν ένα συγκεκριμένο ιταλικό ή (στην περίπτωση του *Ζήνωνα*) λατινικό πρότυπο και έχουν διασκευαστεί με περισσότερο ή λιγότερο δημιουργικό τρόπο· ωστόσο, πρόκειται για έργα τριών πολύ διαφορετικών δραματουργικών προσωπικοτήτων και παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές στη δομή και την ποιότητα της γλώσσας. Ενώ ο *Ροδολίνος* είναι κατώτερος από την *Ερωφίλη* κυρίως λόγω των δραματουργικών του αδυναμιών (ο συγγραφέας του δεν γνωρίζει καλά τις απαιτήσεις του κλασικιστικού δράματος και χρησιμοποιεί καθ' υπερβολή τον μονόλογο), ο *Ζήνων* ακολουθεί άλλα αισθητικά πρότυπα, την ιστορική «τραγωδία εξουσίας» του μπαρόκ. Η σύγχυση και η παθολογία του μπαρόκ αντικατοπτρίζονται, είναι αλήθεια, ήδη στην ψυχολογία και τη διάπλαση των προσώπων του *Ροδολίνου*. Γλωσσικές ομοιότητες, κοινές φόρμουλες και σύμβολα, δραμα-

τουργικές τεχνικές και συμβάσεις, που, ωστόσο, εμφανίζουν σημεία εκφυλισμού στον *Ζήνωνα*, είναι ό,τι ενώνει τα τρία έργα. Ο *Ζήνων* στρέφεται ήδη προς διαφορετικές θεατρικές συμβάσεις, συνδέοντας τα κρητικά έργα με το έργο του Επτανήσιου δραματουργού του 18ου αιώνα Πέτρου Κατσαΐτη. Η γενική γραμμή της εξέλιξης είναι σαφής. Περαιτέρω έρευνα και νέες κριτικές εκδόσεις είναι, ωστόσο, απαραίτητες για να δώσουν τη δυνατότητα στην κρητική τραγωδία να πάρει τη θέση που δικαιούται στην ιστορία του αναγεννησιακού και μπαρόκ δράματος.

Ιντερμέδια

Rosemary Bancroft-Marcus

ΔΕΚΑΟΚΤΩ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ, ΔΡΑΜΑΤΑ-MINIATΟΥΡΕΣ που κυμαίνονται σε μήκος από 40 περίπου ως 200 στίχους, σώζονται από την περίοδο της ακμής του κρητικού θεάτρου. Αυτά τα θεαματικά εργάκια, με τα ιπτάμενά τους άρματα και τους δράκους, τους ρητορικούς λόγους τους και τα γλυκόλογα των ερωτευμένων, μοιάζουν φτιαγμένα επίτηδες για να δοκιμάσουν και να εκμεταλλευτούν ένα εντυπωσιακό σύνολο ανθρώπινων και τεχνικών δυνατοτήτων. Ίσως λειτούργησαν ως πεδίο εξάσκησης των Κρητικών ποιητών, ηθοποιών, χορευτών, μουσικών και σκηνοθετών. Παρά την υποτιθέμενη υποδεέστερη θέση που είχαν ως διαλείμματα σε κανονικού μήκους θεατρικά έργα, δεν είναι χωρίς καλλιτεχνική αξία, και περιέχουν πολλά όμορφα δείγματα ποίησης και ενδιαφέροντα πρόσωπα.

Η λέξη *ιντερμέδιο* προέρχεται από την πρόιμη ιταλική *intermedio*, αργότερα *intermezzo*.¹ Σημαίνει ουσιαστικά ένα σύντομο δραματικό σκετς, που παίζεται στα διαλείμματα συμποσίου ή πολύπρακτου θεατρικού έργου. Καθώς τα κρητικά έργα είναι πεντάπρακτα, τα ιντερμέδια απαντούν συνήθως σε ομάδες των τεσσάρων. Διαφέρουν από ορισμένες απόψεις από τα περισσότερα ιταλικά. Δεν πρόκειται για απλά διακοσμητικά «συμπληρώματα». Η δομή των κρητικών ιντερμεδίων είναι λιγότερο κανονική και συμμετρική μειώνεται η τάση για εμφανή αλληγορία: το θεαματικό στοιχείο, αν και σημαντικό, δεν είναι το κυριότερο. Αντιθέτως, η δράση είναι πιο σύνθετη, καθώς ένα ιντερμέ-

¹ Hartnoll 1967: 471, Harvey 1967: 417 και *Enciclopedia dello Spettacolo*, λήμμα *intermezzo*.

διο περιέχει συχνά δυο-τρία επεισόδια, και η λεκτική πλευρά, συγκριτικά, είναι περισσότερο αναπτυγμένη. Χαρακτήρας και κίνητρο, διάλογος και μονόλογος καλλιεργούνται όπως στα κανονικά έργα: τα τραγούδια, οι χοροί και οι συμπλοκές, που χαρακτηρίζουν το είδος όπως αναπτύχθηκε στην Κρήτη, ενσωματώνονται με φυσικότητα στην υπόθεση. Ο τεχνικός όρος *μορέσκα* (*moresca*, «μαυριτανικός χορός»)² απαντά μόνο σε κρητικές σκηνικές οδηγίες. Σημαίνει εκεί είτε μια συμπλοκή δύο ομάδων τεσσάρων ανδρών, ειδικά Χριστιανών εναντίον Τούρκων, ή απλώς «χορό» ή «παντομίμα».

Τα ιντερμέδια φαίνεται ότι υπήρξαν εξίσου δημοφιλή στην Κρήτη και τα Επτάνησα όσο και στην Ιταλία και τη Γαλλία ανάμεσα στα τέλη του 15ου και τον 17ο αιώνα. Στην Κρήτη, η μόδα των δραματικών ιντερμεδίων ως θεατρικών κομματιών ξεκίνησε γύρω στα 1600. Ενδεχομένως, έργα γραμμένα πριν από αυτή τη χρονολογία παίζονταν με μουσική ή χορικά στα διαλείμματα.³

Από τα δεκαοκτώ σωζόμενα ιντερμέδια, δέκα τουλάχιστον έχουν γραφτεί, κατά πάσα πιθανότητα, από τον Γεώργιο Χορτάτση: τα υπόλοιπα είναι άγνωστης πατρότητας και μάλλον χρονολογούνται στον 17ο, όχι τον 16ο αιώνα. Όπως απέδειξε ο Pecoraro (1972),⁴ η τετράδα του *Φορτουνάτου* με θέμα τον Τρωικό Πόλεμο προέρχεται εν μέρει από τον *Adone* του Marino: μπορούμε επομένως να τη χρονολογήσουμε μετά τα 1616. Ένα άλλο συναφές ιντερμέδιο, στον *Στάθη*, δεν ταιριάζει μ' αυτή την ομάδα και πρέπει να είναι άλλου συγγραφέα: πρόκειται για εξαιρετο κομμάτι. Το σχηματικό σενάριο της Κρίσης του Πάρη που δρέθηκε μαζί με άλλα μυθολογικά ιντερμέδια δεν έχει την ίδια πηγή μ' αυτά: θα μπορούσε να είναι επτανησιακό, ίσως περίληψη του ιντερμεδίου του *Φορτουνάτου* μ' αυτό το θέμα. Η τετράδα της *Ερωφίλης* για τον Ρινάλδο και την Αρμίδα, όπως απέδειξε ο Bursian (1870), είναι διασκευή τμήματος της *Gerusalemme Liberata* του Tasso (1581): ο Μανούσασας (1947) έδειξε ότι ένα άλλο ιντερμέδιο, το σχετικό με τη Σωφρονία και τον Ολίντο, προέρχεται από την ίδια πηγή και ενδέχεται να σχετιζόταν αρχικά με τα άλλα τέσσερα, συγκροτώντας ίσως ένα λογοτεχνικό αγώνισμα του τύπου του «castello»,⁵ εφόσον καταλήγει στην άλωση μιας πόλης. (Και τα ιντερμέδια

² Η *moresca* χορευόταν αρχικά από άνδρες με μαυρισμένα πρόσωπα («Μόρους»). Μια εκδοχή της, που χορευόταν από κυρίες και κυρίους της Βερόνας, παρουσιάζεται στην ταινία του Zeffirelli *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, με κουδουνάκια δεμένα στους καρπούς των χορευτών. Ο αγγλικός χορός *morris* αναμειγνύει στοιχεία της *moresca* και ενός γερμανικού χορού με ξίφη.

³ Η *Πανώρια* του Χορτάτση ίσως είχε μουσικά ιντερμέδια αρχικά: βλ. την οδηγία «Εις τούτο αγρικιώνται σονάρε απομέσα» μετά τη δεύτερη πράξη (Κριαράς 1975b: 114). Η *Ερωφίλη* και ο *Ροδολίνος* του Τρώιλου διαθέτουν χορικά κ' έτσι δεν χρειάζονται άλλα ιντερμέδια (που δεν υπάρχουν στον *Ροδολίνο*).

⁴ Πβ. Vincent 1980: 189, σημ. 2.

⁵ *Enciclopedia dello Spettacolo*, λήμμα *torneo*.

του *Φορτουνάτου* υπάγονται σ' αυτή την κατηγορία.) Πέντε από τα μυθολογικά ιντερμέδια που βρίσκονται σε χειρόγραφο της *Πανώριας* και του *Κατζούρμπο* έχουν κοινή πηγή τις *Metamorfosi d'Ovidio* του Dell'Anguillara (1561). Θα μπορούσαν να είχαν γραφτεί αρκετά νωρίς: ίχνη, ωστόσο, της επίδρασης του Tasso υποδεικνύουν ότι γράφτηκαν την ίδια περίπου εποχή με τα άλλα μυθολογικά ιντερμέδια, ίσως στη δεκαετία του 1580. Η πιθανότητα να έγραψε ο Χορτάτσης την ομάδα που βασίζεται στο έργο του Tasso ενισχύεται από την ύπαρξη χωρίων επηρεασμένων από την *Gerusalemme Liberata* στην *Ερωφίλη* (και επίσης στον *Στάθη*).⁶ Τα μυθολογικά ιντερμέδια μπορεί να εισάγονταν αρχικά με τον Πρόλογο του Ήλιου (=Απόλλωνα), όπου ο μύθος του Απόλλωνα και της Δάφνης εξιστορείται σε μεγάλο βαθμό σύμφωνα με τον τρόπο που παρουσιάζεται στις *Metamorfosi* του Anguillara.⁷ Εφόσον ο Ήλιος απευθύνεται αποκλειστικά σε κυρίες, δεν αποκλείεται ολόκληρη η σειρά (πρόλογος και ιντερμέδια) να είχε γραφτεί ως μυθολογική ψυχαγωγία κυριών, όπως το *torneo di dame* για το οποίο έγραψε ο Tasso έναν πρόλογο στη Φερράρα.

Οι Βενετοί λάτρευαν το θέαμα: και οι Βενετοί που ήρθαν και ρίζωσαν στην Κρήτη φαίνεται πως δεν έχασαν το κέφι τους για μεταμφέσεις. Πριν από την γκιοστρα στα Χανιά στα 1594, που περιγράφεται από τον Persio στο ποίημά του σε *ottava rima*,⁸ έγινε μια θεαματική νυκτερινή εισαγωγή που παρουσίαζε διαδοχικές σκηνές ή *tableaux vivants*, για παράδειγμα το δάσος των Αρδεννών, το φρούριο της Πάλμας, το όρος Αίτνα με το σιδηρουργείο του Ηφαίστου και το κρητικό δουνού 'Ιδη. Η ψυχαγωγική αυτή εκδήλωση έγινε σ' έναν ανοιχτό χώρο δίπλα στο λιμάνι. Τα περισσότερα *tableaux* θα πρέπει να παρουσιάστηκαν πάνω σε αποκριάτικα άρματα, όπως εκείνα που τα τραβούσαν άλογα ή βόδια στα ιταλικά καρναβάλια. Όσοι επρόκειτο να αγωνιστούν παρουσιάστηκαν ανά ζεύγη, ντυμένοι ως ιππότες ή μεταμφιεσμένοι σε ιστορικά ή μυθολογικά πρόσωπα. Κάπου-κάπου, ένα πρόσωπο απήγγειλλε επεξηγηματικούς ή αλληγορικούς στίχους στα ιταλικά. Παραστάθηκε η ιστορία του Περούσα και της Ανδρομέδας (βλ. παρακάτω σχετικά με το ιντερμέδιο 11), απ'

⁶ *Πανώρια* Γ 573-8=*Gerusalemme Liberata* XVI 22 και *Ερωφίλη* Ε 445-66=*Ger. Lib.* XIX 105-9. Οι στ. Β 277-80 του *Στάθη* είναι ένα αστέιο που βασίζεται στην *Ger. Lib.* XV 25-6. Απ' όσο ξέρω, αυτές οι αναλογίες δεν έχουν σημειωθεί προηγουμένως.

⁷ Ο Pecoraro (1972) παραθέτει έναν πρόλογο του Απόλλωνα, γραμμένο από τον Fulvio Testi (για μια παράσταση του 1639 του *La Filli di Sciro*), ο οποίος έχει μια εικόνα της ομορφιάς της προστάτιδος που κρύβει τις ακτίνες του ήλιου και μια νύξη στην καταδίωξη της Δάφνης από τον Απόλλωνα (όχι όμως και στη μεταμόρφωσή της). Η άμεση πηγή του κρητικού προλόγου φαίνεται να είναι το πρώτο μέρος των *Metamorfosi* του Dell'Anguillara: υπάρχουν κοινές λεπτομέρειες στη διατύπωση, όπως η ιδέα για τις δάφνες που «εφανήκα στον κόσμο».

⁸ Βλ. κεφάλαιο 4, σ. 98 και την έκδοση του Luciani 1994.

ό,τι φαίνεται, σαν χαρακτηριστικό ιταλικό ιντερμέδιο.⁹ ο Περσέας ορμά από τον αέρα με το κεφάλι της Μέδουσας· βλέπει την όμορφη Ανδρομέδα δεμένη γυμνή σ' έναν δράχο· το θαλάσσιο τέρας έρχεται να την καταβροχθίσει· εκείνος το πολεμά από αέρα και θάλασσα και τελικά το σκοτώνει· ο Χρόνος και οι Τέσσερις Εποχές ντύνουν νύφη την Ανδρομέδα, ενώ ο Χρόνος απαγγέλλει ένα αλληγορικό ποίημα. Το ιντερμέδιο είναι καθαρά εικαστικό και του λείπει ο ζωντανός διάλογος και το ανθρώπινο ενδιαφέρον που έχουν εκείνα που γράφτηκαν στην κρητική διάλεκτο. Η εισαγωγή της γκιοστρας συνολικά αποτελεί σημαντική μαρτυρία ότι τα υλικά, ο εξοπλισμός και η πείρα για τη δημιουργία δραματικών ψευδαισθήσεων δεν έλειπαν από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Μολονότι τα εφέ των κρητικών ιντερμεδίων δεν θα ήταν τόσο πλούσια όσο στις διασκεδάσεις μιας ιταλικής δουκικής αυλής, δεν είναι ανάγκη να συμπεράνουμε εκ των προτέρων ότι η παράστασή τους ήταν εντελώς ερασιτεχνική.

Αντίθετα με τα ιταλικά ιντερμέδια της γκιοστρας των Χανίων, τα ιντερμέδια σε κρητική διάλεκτο σίγουρα παίχτηκαν σε σκεπασμένη σκηνή, αρκετά μεγάλη για τους οκτώ ηθοποιούς που έπαιρναν μέρος σε μια συμπλοκή μορέσκας ή για έναν-δυο ιππότες που πολεμούσαν έναν δράκο. Στο ιντερμέδιο με θέμα τη Σωφρονία, το στήσιμο του κεντρικού πασσάλου της πυράς προσδιορίζεται με πολλή ακρίβεια, πιθανώς γιατί απαιτούσε ειδική οπή στα σανίδια της σκηνής. Αν υπήρχε προσκήνιο με αυλαία, δεν την κατέβαζαν παρά μόνο στην αρχή, για να φαίνεται η σκηνογραφία· ξεχώριζαν τα διαλείμματα με άλλο τρόπο. Σύμφωνα με καθιερωμένη σύμβαση της νεοκλασικής δραματουργίας, κάθε ιντερμέδιο και κάθε πράξη έπρεπε να τελειώνει με άδεια τη σκηνή. Τα ζωντανά πρόσωπα φεύγουν με κάποια πρόφαση, τα δήθεν νεκρά μεταφέρονται έξω από φίλους ή δαίμονες. Στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*, όλα τα πρόσωπα αδειάζουν τη σκηνή πριν από την κάθοδο του ιπτάμενου αμαξιού της Αρμίδας, εφφέ επικίνδυνο, που γινόταν με τροχαλίες. Πίσω, δίπλα ή κάτω από τη σκηνή, βρισκόταν ένας μικρός χώρος ξεχωριστός για τους ηθοποιούς· όταν διαδάζουμε σε μια σκηνική οδηγία «ακούγεται από μέσα», η λέξη «μέσα» αναφέρεται σ' αυτό το μικρό δωμάτιο («καμαρίνι»).

Οι σκηνές για τα ιντερμέδια και τα άλλα δραματικά έργα θα ήταν καλοφτιαγμένες αλλά προσωρινές, τοποθετημένες στα αρχοντικά ή τους κήπους των ευγενών. Για ειδικές περιστάσεις, όπως σε γάμους της καλής κοινωνίας, οι Κρητικοί ζωγράφοι, που ήξεραν να δουλεύουν και με τον ιταλικό και με τον δυζαντινό τρόπο, θα ζωγράφιζαν υφάσματα για το φόντο της σκηνής· και υπήρχαν σύνολα μουσικών και τραγουδιστών διαθέσιμα για τη μουσική της περίστασης. Δεν γνωρίζουμε ποιοι ήταν οι ηθοποιοί, ενδέχεται όμως να ήταν

⁹ Για βιβλιογραφία σχετική με τα ιταλικά ιντερμέδια της εποχής, βλ. Pecoraro 1972: 394, σημ. 47 και Bancroft-Marcus 1977: 41-3.

εξελληνισμένοι Βενετοί και Κρητικοί της ανώτερης αστικής τάξης και της αριστοκρατίας, ενώ τους γυναικείους ρόλους στα χορικά και τους χορούς μπορεί να τους έπαιζαν αγόρια από τα σχολεία της περιοχής.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

Επειδή τα ιντερμέδια είναι σχετικά άγνωστα και τρία από αυτά εκδόθηκαν μόλις πρόσφατα (Μανούσακας 1991b), φαίνεται ν' αξίζει τον κόπο να δοθούν περιλήψεις τους, με ενδείξεις των κυριότερων ομιλιών και οπτικών εφφέ. Κάθε ιντερμέδιο χωρίζεται σε ορισμένα «επεισόδια» ή φάσεις της δράσης, κατά κάποιο τρόπο σαν ένα κανονικής διάρκειας θεατρικό έργο, χωρισμένο σε πράξεις και σκηνές· τα μεταβατικά σημεία αποσαφηνίζονται στις σκηνικές οδηγίες. Η αυθεντικότητα των τελευταίων είναι συζητήσιμη, αντίθετα όμως με ό,τι συμβαίνει στα κανονικά έργα (όπου η δράση, γενικά, διευκρινίζεται μέσα στους διαλόγους), ασφαλώς δίνονταν ρητές σκηνικές οδηγίες σε διάφορα σημεία από τους ίδιους τους συγγραφείς. Κάποιες οδηγίες μπορεί να έχουν φθαρεί ή παραλειφθεί κατά τη μετάδοση των κειμένων.

Τα ιντερμέδια της Ερωφίλης (4)

1. *Ο μαγεμένος κήπος*. Πηγή: Tasso, *Gerusalemme Liberata* IV-V, ιδίως IV 1-17· XIV 62-8· XVI 26-31. Σκηνή: ο κήπος της Αρμίδας (φτιαγμένος από τους δαίμονες), με σπυροφόρα δέντρα και μια κρήνη. Ο Δαίμονας απευθύνεται με στόμφο στους υποτακτικούς του, υπενθυμίζοντας την πτώση τους από τον ουρανό και την εισβολή του Χριστού στην κόλαση· ο Θεός έστειλε τώρα τους Σταυροφόρους να πάρουν την Ιερουσαλήμ από τους Τούρκους. Ωστόσο, η μάγισσα Αρμίδα έχει ξελογιάσει τον Χριστιανό πολεμιστή Ρινάλδο. Οι δαίμονες διασκορπίζονται για να μεταμφιεστούν σε θηρία, ωδικά πουλιά και υπηρέτριες. / Η Αρμίδα και ο Ρινάλδος προσγειώνονται μέσα σ' ένα σύννεφο· εκείνη τον καλωσορίζει στην επικράτειά της. / Οι «υπηρέτριες» της υποδέχονται τον νέο τους κύριο. / Φέρνουν ένα κάθισμα για τον Ρινάλδο και του αλλάζουν την πανοπλία του με γιορτινή φορεσιά, ενώ ακούγεται πίσω από τη σκηνή ένα ερωτικό τραγούδι. / Η Αρμίδα καλεί τον Ρινάλδο να δροσιστεί με φρούτα, κρασί και νερό. Το σούρουπο αποσύρονται όλοι, χορεύοντας, στο παλάτι της.

2. *Η διάσωση του Ρινάλδου*. Πηγή: *Ger. Lib.* XIV 69-79· XV 3-5, 44-50, 65-6· XVI 14-5, 25-35, 64-70. Σκηνή: η είσοδος του κήπου. Το Ριζικό οδηγεί τους Σταυροφόρους Κάρολο και Ουβάλδο στο κρησφύγετο της Αρμίδας, δίνοντάς τους ένα χρυσό ραβδί και λέγοντάς τους να μην φάνε και να μην πιουν. / Ένα τραγούδι τους προτρέπει ν' αφήσουν κάθε έγνοια. / Δυο όμορφα κορίτσια τους προσκαλούν να δγάλουν τις παν-

οπλίες τους και να γραφτούν ιππότες της αγάπης και δούλοι της Αρμίδας. Αρνούνται τις δελεαστικές τους προσφορές, οι ιππότες διατάζουν τους δαίμονες να γυρίσουν στην κόλαση, τρέποντας άλλους σε φυγή, σε συμπλοκή μορέσκας. / Έξι υπηρέτριες απλώνουν στη σκηνή ένα χαλί και μαξιλάρια, σκορπίζοντας λουλούδια. / Μπαίνει η Αρμίδα με τον Ρινάλδο, ζητώντας συγγνώμη που πρέπει να τον αφήσει γιατί τη ζητούν εκείνος ξαπλώνει πειθήνια να κοιμηθεί και νανουρίζεται μ' ένα ερωτικό τραγούδι. / Οι ιππότες, πλησιάζοντας, απειλούνται από δυο θηρία· αφού αποτύχουν με το σπαθί, τα σκοτώνουν με το μαγικό ραβδί. / Ξυπνούν τον Ρινάλδο και τον επιπλήττουν για τη δειλία του. Μετανοώντας, ο Ρινάλδος δγάζει την επαίσχυντη φορεσιά του και φεύγει με τους Σταυροφόρους. / Η Αρμίδα επιστρέφει και βλέπει ότι ο Ρινάλδος έχει φύγει. Ορκίζεται να τον εκδικηθεί που την εγκατέλειψε και καλεί τους δαίμονες, οι οποίοι καταστρέφουν τον κήπο και την παίρνουν μαζί τους για την καταδίωξη.

3. *Η προσφυγή της Αρμίδας*. Πηγή: *Ger. Lib. XVII*, ιδίως 43-53. Σκηνή: τα τείχη της Ιερουσαλήμ, έξω από την πύλη. Η Αρμίδα προσφεύγει στον Τούρκο βασιλιά Σολιμάνο και του ζητάει να στείλει έναν πολεμιστή να αποκεφαλίσει τον Ρινάλδο, προσφέροντας ως ανταμοιβή τον εαυτό της και τα πλούτη της. Ο Τισαφέρνος και ο Αδράστος ανταγωνίζονται γι' αυτή την τιμή· ο βασιλιάς τους ησυχάζει και προσφέρει επιπλέον αμοιβή σ' όποιον στρατιώτη σκοτώσει τον Ρινάλδο. Αποσύρονται στην πόλη. / Ο Γοφρέδος παρακινεί τους Χριστιανούς στρατιώτες να πολεμήσουν για να ελευθερώσουν τον Άγιο Τάφο. / Ο Ρινάλδος με τρεις συντρόφους προκαλεί σε μάχη τους Τούρκους· εκείνοι δγάζουν μια ασπίδα στα τείχη, σημάδι ότι δέχονται. / Βγαίνουν τέσσερις Τούρκοι και συγκρούονται σε μορέσκα με τους Σταυροφόρους. Νικητής, ο Ρινάλδος ευχαριστεί τον Θεό. / Οι δαίμονες παίρνουν τα πτώματα των Τούρκων.

4. *Η απελευθέρωση της Ιερουσαλήμ*. Πηγή: *Ger. Lib. I 21-3· II 82-4· XX 141-2*. Το πολυαίμακτο τέλος της πολιορκίας έχει απαλυνθεί σημαντικά, σύμφωνα ίσως με μια νύξη στους στ. XIX 51-2. Ο στ. 106 βασίζεται στον VI 853 της *Αινειάδας* του Βιργιλίου, «*parcere subjectis et debellare superbos*» («*τσι ταπεινούς να λεημονώ, τους άγριους να παιδεύω*»). Σκηνή: έξω από την Ιερουσαλήμ. Ο Γοφρέδος προτρέπει τους στρατιώτες του στην τελική προσπάθεια. Ο Ρινάλδος και οι Σταυροφόροι δγάζουν την πολεμική ιαχή. / Ο μαντατοφόρος του Σολιμάνου φέρνει ένα μήνυμα: αν τέσσερις Τούρκοι μπορέσουν να νικήσουν τέσσερις Χριστιανούς, ο Γοφρέδος θα πρέπει να αποχωρήσει· αλλιώς, η πόλη θα παραδοθεί. Ο Γοφρέδος εμπιστεύεται τη μάχη στον Ρινάλδο. / Οι Σταυροφόροι σκοτώνουν σε μορέσκα τους Τούρκους αντιπάλους τους και ο Ρινάλδος επιχαιρεί. / Ο Γοφρέδος εξυμνεί τα κατορθώματά του. Οι Σταυροφόροι καλούν τους ηττημένους να υποταχθούν. / Ο Σολιμάνος φέρνει έξω τα κλειδιά της πόλης και του θησαυροφυλακίου του, ζητώντας ταπεινά έλεος. Ο Γοφρέδος τον αφήνει να φύγει με όλη του την οικογένεια και τον θησαυρό του· του αρκεί που ξαναπήρε την Ιερουσαλήμ. Ο Σολιμάνος τον ευχαριστεί και συνοδεύει τους νικητές μέσα στην πόλη.

*Ιντερμέδια συνδεδεμένα με κείμενα της Πανώριας
και του Κατζούρμπου (8)*

5. *Σωφρονία και Ολίντος*. Πηγή: *Ger. Lib. II 1-54*. Σκηνή: η Ιερουσαλήμ, με πυρά (αργότερα). Ο Τούρκος βασιλιάς της Ιερουσαλήμ, παρακινούμενος από τον μάγο του, τον Ισμέν, απειλεί να κάψει τη χριστιανική κοινότητα, γιατί κλάπηκε μια εικόνα από το τζαμί. / Η Σωφρονία (Σωφρόνια), μια όμορφη κοπέλα, ομολογεί την κλοπή, με τον όρο να σωθούν οι άλλοι Χριστιανοί. Ο βασιλιάς στέλνει να φέρουν ξύλα για την πυρά όπου θα την κάψουν. / Ο Ισμέν της μεταφέρει την πρόταση του βασιλιά να αρνηθεί τον Χριστό και να μπει στο χαρέμι του· εκείνη αρνείται. / Η πυρά στήνεται από τους Γιαντίσαρους, που τη γδύνουν και τη δένουν στον πάσσαλο. / Ο Ολίντος, ένας νεαρός Χριστιανός, αναγνωρίζει τη Σωφρονία και λέει στον βασιλιά ότι είναι αθώα, γιατί εκείνος έκλεψε την εικόνα. Η Σωφρονία επιμένει ότι εκείνη πρέπει να πεθάνει. / Ο βασιλιάς υιοθετεί την πρόταση του Ισμέν και δάζει να δέσουν τον Ολίντο πλάτη με πλάτη με τη Σωφρονία. / Ο Ολίντος εκφράζει την επιθυμία του για μια στενότερη ένωση μαζί της· εκείνη τον συμβουλεύει να στρέψει τις σκέψεις του στον ουρανό. / Η Κλορίντα, μια πολεμιστρια που μπαίνει στην υπηρεσία του βασιλιά, συμπονεί το ζευγάρι. Ζητάει να αφεθούν ελεύθεροι, υποστηρίζοντας ότι είναι και οι δύο αθώοι· ο βασιλιάς υποχωρεί. / Το ζευγάρι, ελευθερωμένο, ευχαριστεί την ευεργέτιδά του. / Η Σωφρονία δέχεται την πρόταση γάμου του Ολίντου· πηγαίνουν στο σπίτι χέρι-χέρι.

6. *Γλαύκος και Σκύλλα*. Πηγή: Giovan Andrea dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio* (1561), XIII 253-XIV 27. Σκηνή: ποιμενική, με κρήνη. Ο θαλάσσιος θεός Γλαύκος (Γκλάβιος) είναι ερωτευμένος με τη Σκύλλα (Σίλα), η οποία απορρίπτει περιφρονητικά τις προτάσεις του. Έχει έρθει να ικετεύσει τη μάγισσα Κίρκη (Τσίρτσε) να τον βοηθήσει. / Η Κίρκη τον χαιρετάει σαγηνευτικά. Ακούγοντας την ιστορία του, προσφέρεται εκείνη στη θέση της Σκύλλας, όμως ο Γλαύκος αρνείται. Υπόσχεται να τον βοηθήσει και φέρνει δαίμονες από την κόλαση να μαγέψουν την κρήνη φωτιές δείχνουν ότι τα μάγια πέτυχαν. / Μόνη της, η Κίρκη αποκαλύπτει ότι σχεδιάζει να μεταμορφώσει τη Σκύλλα σε ... σκύλα. / Εμφανίζεται η Σκύλλα με τις συντρόφισσές της· οι κοπέλες χορεύουν. Εκείνη πηγαίνει να πλυθεί και μεταμορφώνεται σε σκύλα. / Ο Γλαύκος θρηνεί, συνειδητοποιώντας την προδοσία της Κίρκης· το σκυλί τού επιτίθεται. Σηκώνεται καταγίδα με βροχή και κεραυνούς· φεύγουν όλοι.

7. *Ιάσοντας και Μήδεια*. Πηγή: Anguillara VII 1-53. Σκηνή: ποιμενική, με πηγή. Ο Ιάσοντας (Γιαζόνες) έχει ζέψει τους άγριους ταύρους και η Μήδεια (Μεδέα) του δείχνει μια μαγική πέτρα και δοτάνια, με τα οποία θα αντιμετωπίσει τους πολεμιστές και τον δράκοντα. Υπόσχεται να την κάνει βασίλισσά του. / Οι πολεμιστές ξεφυτρώνουν από τους σπόρους που έχουν φυτευτεί και μπαίνουν στη σκηνή, αποφασισμένοι να σκοτώσουν τον Ιάσωνα. Εκείνος πετά ανάμεσά τους την πέτρα· πολεμούν μεταξύ τους ώσπου σκοτώνονται όλοι. / Εμφανίζεται ο δράκος, που δγάζει φωτιά από τα ρουθούνια του· ο Ιάσοντας τον υποτάσσει με τα δότανα και παίρνει το χρυσόμαλλο δέρας. / Η Μήδεια έρχεται και τον παρακινεί να φύγουν αμέσως· ο πατέρας της πληροφορήθηκε την προδοσία της. / Ο Ιάσοντας φεύγει πρώτος για το καράδι, ενώ η Μή-

δεια ανασταίνει τους πολεμιστές με νερό από την πηγή, για να καλύψουν την υποχώρησή τους.

8. *Η θυσία της Πολυξένης*. Πηγή: Anguillara XIII 144-77 (βλ. παρακάτω). Σκηνή: κοντά στην Τροία (ακτή:), με τον τάφο του Αχιλλέα. Οι Έλληνες, αφού πήραν την Τροία, δεν μπορούν να γυρίσουν στην πατρίδα τους λόγω της τρικυμίας· ο Αγαμέμνωνας και ο Οδυσσεύς αναρωτιούνται μήπως έχει προσβληθεί κάποιος θεός. / Το φάντασμα του Αχιλλέα απαιτεί τη θυσία της Πολυξένης πάνω στον τάφο του. / Ο Αγαμέμνωνας διστάζει να σκοτώσει το τελευταίο ζωντανό παιδί του Πριάμου, αλλά υποχωρεί κάτω από την πίεση του Οδυσσέα και του οξύθυμου γιου του Αχιλλέα, του Πύρρου. / Μόνος του, ο Αγαμέμνωνας οικτρίζει τον Πρίαμο για τις συμφορές του. / Φέρνουν την Πολυξένη, περήφανη και βασιλική. Ο Οδυσσεύς και ο Αγαμέμνωνας προσπαθούν να την κάνουν να αποδεχτεί τη θυσία της· χαιρέται που θα πεθάνει, αλλά λυπάται τη μητέρα της. / Ο Κάλχας (Καλκάντες) τη στολίζει με το στεφάνι της θυσίας· εκείνη δειλιάζει, αλλά ξαναβρίσκει το θάρρος της. / Ζητώντας να δώσουν το πτώμα της στην Εκάδη, γονατίζει στον τάφο. / Ο Πύρρος τη σφάζει. Ο Αγαμέμνωνας προσεύχεται για ήσυχες θάλασσες. / Μπαίνει η Εκάδη με τις γυναίκες της, τσακισμένη από τη θλίψη. Μαθαίνοντας για τη θυσία, σχεδόν λιποθυμεί. / Η Εκάδη και οι γυναίκες μοιρολογούν την Πολυξένη και παίρνουν το πτώμα της για την ταφή.

9. *Πολίταρχος και Νερίνα*. Πηγή: πιθανώς *Ger. Lib.* IV 43-9, 73· VII 17-8. Σκηνή: δάσος. Ο Πολίταρχος, με τρεις πιστούς ακολούθους, γυρεύει τη μνηστή του, την πριγκίπισσα Νερίνα, φυγάδα από το βασίλειό της. / Ενώ ψάχνουν στα δάση, εμφανίζεται η Νερίνα ντυμένη βοσκοπούλα· προσπαθεί να ξεφύγει από τον γάμο που θέλουν να της επιβάλουν μ' έναν βοσκό και φοβάται μήπως οι ιππότες που είδε έχουν σταλεί από τον πατέρα της για να τη σκοτώσουν. Αποφασίζει να ρωτήσει για τον Πολίταρχο με αλλαγμένη τη φωνή της. / Οι ιππότες τη ρωτούν αν ξέρει πού βρίσκεται η Νερίνα. Αναγνωρίζει τον Πολίταρχο, ο οποίος αναφωνεί για την αλλαγμένη της όψη. Εκείνη διηγείται πώς την έπιασαν ληστές βοσκοί, της έκλεψαν τα βασιλικά της ρούχα και θέλουν να την παντρέψουν με τον γιο του αρχηγού τους· φοβάται μήπως επιτεθούν. / Ο βοσκός που θέλει τη Νερίνα έρχεται με τρεις συντρόφους, απαιτώντας την επιστροφή της. Ο Πολίταρχος δηλώνει ότι εκείνος προηγείται. / Βοσκοί και ιππότες πολεμούν σε μορέσκα. Οι βοσκοί κατατροπώνονται και φεύγουν. / Ο Πολίταρχος και η Νερίνα φεύγουν για το πλοίο· ο πατέρας της έχει πεθάνει κ' έτσι θα κυβερνήσουν μαζί τη χώρα.

10. *Πύραμος και Θίση*. Πηγή: Anguillara IV 31-145, με μια ενδεχόμενη νύξη από τους στ. XIX 110-3 της *Ger. Lib.* Σκηνή: δάσος, πηγή. Η Θίση (Τίση) έχει έλθει να συναντήσει τον Πύραμο (Πυράμος)· σχεδιάζουν να κλεφτούν, αφού οι αντιμαχόμενοι γονείς τους τους απαγορεύουν να παντρευτούν. Ένα άγριο θηρίο ορμά καταπάνω της· εκείνη το δάζει στα πόδια. / Ο Πύραμος βρίσκει το ματωμένο πέπλο της Θίσης και νομίζει ότι την έφαγαν τα λιοντάρια. Μαχαιρώνεται. / Η Θίση τον βρίσκει αναίσθητο. Συνέρχεται ίσα-ίσα για να της εξηγήσει τι συνέβη και μετά χάνει τις αι-

σθήσεις του. / Πιστεύοντας ότι είναι νεκρός για χάρη της, η Θίση αποφασίζει να πεθάνει κι αυτή. / Μια φωνή από τον ουρανό της λέει ότι ο Πύραμος μπορεί να θεραπευτεί με δίκταμο και ότι οι γονείς τους συμφιλιώθηκαν. / Η Θίση μαζεύει δίκταμο και φτιάχνει κατάπλασμα και εκχύλισμα, με τα οποία γιατρεύει την πληγή του Πύραμου. / Πηγαίνουν να δρουν ένα ξέφωτο και περιμένουν τους γονείς τους.

11. *Περσέας και Ανδρομέδα*. Πηγή: Anguillara IV 411-44. Σκηνή: δάσος. Ο Περσέας (Περσέος) βρίσκει μια όμορφη κοπέλα να κλαίει δεμένη ανάμεσα στα δέντρα. / Του λέει ότι είναι η πριγκίπισσα Ανδρομέδα (Αντρόμετα), καταδικασμένη να φαγωθεί από ένα θηρίο για τις αμαρτίες της μητέρας της. Ο Περσέας ορκίζεται να τη σώσει. / Η Ανδρομέδα προσεύχεται, ενώ ο Περσέας πολεμάει και σκοτώνει το πελώριο θηρίο. / Αποκαλύπτοντας την ταυτότητά του, της ζητάει να τον παντρευτεί. Δέχεται, γιατί απέδειξε την αξία του.

12. *Η κοίση του Πάρη*. Πηγή: πιθανώς το ιντερμέδιο 16, το θέμα όμως ήταν πασίγνωστο. Σκηνή: δάσος, πηγή. Ο Ερμής (Μερκούριος) λέει στον Πάρη ότι ο Ζεός του ζητάει να δώσει το χρυσό μήλο στην ωραιότερη θεά· ο Πάρης δέχεται πρόθυμα. Η Ήρα (Γιουνόνε) του υπόσχεται ένα μερίδιο του κόσμου αν τη διαλέξει· η Αθηνά (Πάλλαντε), νίκη στον πόλεμο· και η Αφροδίτη (Βένερε), ένα όμορφο κορίτσι. Διαστακτικός στην αρχή, ο Πάρης δίνει τελικά το έπαθλο στην Αφροδίτη.

Τα ιντερμέδια του Στάθη (2)

13. *Ο Τσελεπής και οι Χριστιανοί*. Πηγή: άγνωστη (περίοδος της πολιορκίας). Σκηνή: ποιμενική. Ο Τούρκος στρατηγός Τσελεπής, με τρεις συντρόφους, έχει αιχμαλωτίσει μια Χριστιανή κοπέλα που κλαίει. / Τέσσερις Χριστιανοί στρατιώτες κατηγορούν τους Τούρκους ότι πιο πολύ είναι κλέφτες παρά τιμημένοι στρατιώτες. Οι Τούρκοι και οι Χριστιανοί συγκρούονται σε μορέσκα· οι Τούρκοι ηττώνται. / Ο Τσελεπής ζητάει έλεος· αυτός και οι άλλοι Τούρκοι σύρονται πέρα για να τιμωρηθούν.

14. *Πρίαμος και Μενέλαος*. Πηγή: η παράδοση του Τρωικού Πολέμου. Σκηνή: Τροία. Ο Παλαμήδης (Παλαμέντες), ο Οδυσσεύς (Ουλίσες) και ο Μενέλαος (Μενελάος) απαιτούν την επιστροφή της Ελένης (Έλενα) και των θησαυρών της στους Έλληνες. Ο Πρίαμος διατάζει να φέρουν την Ελένη για να απατήσει η ίδια. / Ο Μενέλαος της μιλάει ιδιαιτέρως, ικετεύοντάς τη να γυρίσει σ' αυτόν· δεν θα την κατηγορήσει ούτε θα τη δλάψει. (Χάσμα;) / Η Ελένη, κλαίγοντας, λέει στον Πρίαμο ότι θα σκοτωθεί αν αναγκαστεί να φύγει από την Τροία. / Ο βασιλιάς αισθάνεται υποχρεωμένος να σεβαστεί την απόφασή της, παρόλο που ο Οδυσσεύς και ο Μενέλαος απειλούν ότι θα κάψουν την Τροία. / Οι σύμβουλοι του Πριάμου διαφωνούν, ο ένας παροτρύνοντάς τον να επιστρέψει την Ελένη, ο άλλος αντιλέγοντας ότι κάτι τέτοιο θα έμοιαζε με δειλία. Ο βασιλιάς δεν θέλει να παραβεί την υπόσχεση που έδωσε στην Ελένη, προκαλώντας έτσι την έναρξη του Τρωικού Πολέμου.

Τα ιντερμέδια του Φορτουνάτου (4)

15. Το μήλο της έριδος. Πηγή: G.B. Marino, *Adone* II 40-179· βλ. Pecoraro 1972: 400, σημ. 56. Σκηνή: η κατοικία των θεών. Οι θεές μαλώνουν για ένα χρυσό μήλο που γράφει επάνω του ότι πρέπει να δοθεί στην ωραιότερη. Η Ήρα στηρίζεται στη βασιλική της θέση· η Αθηνά (Πάλλα) στη σοφία και την τιμή της· και η Αφροδίτη στη δύναμη του έρωτα. Ο Δίας (Ζευς) μάταια προειδοποιεί ότι το μήλο είναι φτιαγμένο για να προκαλέσει διαμάχη. Ο Απόλλωνας υποστηρίζει την Αθηνά, ο Άρης την Αφροδίτη. Ο Δίας αποφασίζει ότι πρέπει να οριστεί ένας κριτής πιο αμερόληπτος από τον ίδιο: ο Πάρις, ο γιος του Πριάμου, που ανατράφηκε σαν βοσκός στην Ίδη. Ο Ερμής αποστέλλεται με το μήλο.

16. Η κρίση του Πάρι. Πηγή: όπως στο ιντερμέδιο 15. Σκηνή: το δουνό Ίδη (κοντά στην Τροία). Ο Πάρις περιμένει την αγαπημένη του Νένω, όταν ο Ερμής του ανακοινώνει την απόφαση του Δία. Οι θεές τον πείθουν να υπακούσει. Εκθέτουν τα επιχειρήματά τους: η Ήρα τον δελεάζει με πλούτη, δύναμη και βασιλεία· η Αθηνά του υπόσχεται σοφία και ανδρεία· και η Αφροδίτη την ομορφότερη κοπέλα στον κόσμο. Ο Πάρις δίνει το μήλο στην Αφροδίτη. Εκείνη του λέει πού να βρει την Ελένη (Έλενα). Η Ήρα τον αποκαλεί ακόλαστο και η Αθηνά τον απειλεί ότι θα χάσει το μελλοντικό του βασίλειο· η Αφροδίτη όμως του υπόσχεται την προστασία της.

17. Η καταδίωξη της Ελένης. Πηγή: απόηχοι του Χορτάτση (βλ. παρακάτω). Σκηνή: ο ναός της Αφροδίτης, έξω από τα τείχη της Τροίας. Ο Πάρις και η Ελένη, που μόλις έχουν φτάσει, συζητούν για τις ελπίδες και τους φόβους τους και προσεύχονται στην Αφροδίτη. / Η εικόνα της θεάς τρέμει· οι ουρανοί ανοίγουν μέσα σε αστραπόβροντα και εμφανίζεται η Αφροδίτη (στον ουρανό;), ειδοποιώντας τους ότι ο Μενέλαος (Μενελάος) τους καταδιώκει. Οι ουρανοί κλείνουν. Εκείνοι καταφεύγουν στην πόλη. (Αφαίρεση του ναού;) / Έρχεται ο Μενέλαος με τον Οδυσσέα (Ουλίσεως) και δυο στρατιώτες, όλοι τους βαριά οπλισμένοι. Μια σάλπιγγα ηχεί για διαπραγματεύσεις· εμφανίζεται ένας κήρυκας από την Τροία. Ο Μενέλαος απαιτεί την τιμωρία του Πάρι (ένοχου για παραβίαση της φιλοξενίας και για κλοπή) και την επιστροφή της Ελένης, διαφορετικά η Τροία θα καεί. / Παρουσιάζονται ο Έκτορας και τρεις Τρώες στρατιώτες, αρνούνται να δώσουν πίσω την Ελένη και απαιτούν την επιστροφή της αδελφής του Πριάμου Ησιόνης (Εζιόνε). Οι Έλληνες και οι Τρώες συγκρούονται σε μορέσκα, που δεν έχει σαφή έκβαση. Δυο κήρυκες χωρίζουν τους μαχητές καθώς πέφτει η νύχτα.

18. Ο Δούρειος Ίππος. Πηγή: *Αινειάδα* II. Σκηνή: η πύλη και τα τείχη της Τροίας, με τον Ίππο (αργότερα). Ο Αγαμέμνονας και ο Πρίαμος κάνουν διαπραγματεύσεις· ούτε ο ένας ούτε ο άλλος δέχεται να επιστρέψει την Ελένη ή την Ησιόνη. / Γίνεται μια συμπλοκή μορέσκακ ανάμεσα σε τέσσερις Έλληνες με επικεφαλής τον Αχιλλέα και τέσσερις Τρώες με επικεφαλής τον Έκτορα. Και πάλι καταλήγει σε ισοπαλία. / Οι στρατιώτες του Αγαμέμνονα τραβούν μέσα το ξύλινο άλογο. Ο Αγαμέμνονας λέει στον Πρίαμο ότι εγκαταλείπει την εννιάχρονη πολιορκία και ζητάει να προσφερθεί ο

Ίππος στην Παλλάδα, για να ησυχάσει τις θάλασσες και να μπορέσουν να φύγουν. / Ο Λαοκόων (Λαοκοόντες) υποψιάζεται το δώρο του εχθρού, αλλά ο Πρίαμος επιμένει να το πάρουν μέσα στην Τροία. / Καθώς η πύλη είναι πολύ χαμηλή για ν' αφήσει τον Ίππο να περάσει, την γκρεμίζουν. / Ο Σίνων (Σινόνες) δίνει σήμα από τα τείχη ότι βγήκαν οι Έλληνες στρατιώτες που ήταν κρυμμένοι μέσα στον Ίππο. Ο Αγαμέμνονας με τους στρατιώτες του μπαίνει στην Τροία από την γκρεμισμένη πύλη. / Η λεηλασία της πόλης γίνεται αντιληπτή από τη φωτιά και τους καπνούς που φαίνονται πάνω από τα τείχη και από τις στριγγλιές των γυναικόπαιδων. / Βγαίνει ο Αινείας (Αινέας), μεταφέροντας τους Εφέστιους Θεούς, μαζί με τον ηλικιωμένο πατέρα του, τη γυναίκα του και τα δυο του παιδιά. Ο Αγκίσις (Αγκίζεξ) ικετεύει να τον αφήσουν εκεί να πεθάνει, ο Αινείας όμως τον παίρνει στους ώμους του. Φεύγουν για την εξορία, καθώς ο Αγκίσις θρηνεί τη μοίρα της Τροίας.

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΠΟΥ ΒΑΣΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟΝ ΤΑΣΣΟ

Η σύγκριση των κρητικών ιντερμεδίων του Χορτάτση με τα ιταλικά ποιήματα σε *ottava rima* που αποτέλεσαν σ' αυτή την περίπτωση την πηγή έμπνευσής του δείχνει ότι υπήρξε πρώτα απ' όλα δραματοουργός και μετά ποιητής και ρήτορας. Αν και «μεταφράζει» κάποιες ιδιαίτερα δραστικές ομιλίες, το μεγαλύτερο μέρος των διαλόγων, που καμιά φορά αποτελούν ανάπτυξη μιας σύντομης νύξης σε μια ομιλία ή συζήτηση σε αφηγηματική μορφή, είναι δικής του επινόησης. Επιλέγει επεισόδια με κριτήριο τη θεατρική τους δυναμική, τόσο ως προς τις αισθήσεις όσο και ως προς τον νου, και διασκευάζοντάς τα δεν χάνει ποτέ από τα μάτια του εκείνο το φευγαλέο, ακαθόριστο χαρακτηριστικό, την «έλξη των ακροατών», που αγγίζει κάποτε τα όρια του εντυπωσιασμού ή του μελοδράματος. Φροντίζει ιδιαίτερα να παρουσιάσει την ταυτότητα των νεοεμφανιζόμενων προσώπων και να επεξηγήσει τα βασικά γεγονότα που τα αφορούν· να υποδείξει, συχνά μέσα στον διάλογο (για προφύλαξη από επεμβάσεις ή παραλείψεις), τις κινήσεις, τις εκφράσεις και τις χειρονομίες των ηθοποιών· να εκμεταλλευτεί όσο μπορεί τον περιορισμένο σκηνικό χώρο· και να διεγείρει μάτι και αυτί, μυαλό και καρδιά. Ακολουθώντας τις οδηγίες του Οράτιου (*Ars Poetica* 333-44), στόχευε και στην τέρψη και στην ωφέλεια του κοινού του, ενσταλάζοντας μαθήματα ηθικής και συγχρόνως τέρποντας μ' ένα ελκυστικό μίγμα ειδυλλίου, ήθους, λυρισμού, ρητορικής και θεάματος.

Ο Tasso, στο έργο του *Gerusalemme Liberata*, είχε σκοπό να εξάρει τον προστάτη του, τον δούκα της Φερράρας Alfonso, με μια αφήγηση για την πρώτη σταυροφορία (1095-9), στην οποία παρουσιάζονται τα κατορθώματα του υποτιθέμενου προγόνου του δούκα, του πολεμιστή Rinaldo. Ο ηγέτης των Σταυροφόρων Godefroi de Bouillon κατάφερε, μετά από μακρόχρονη πολιορκία, να απελευθερώσει την Ιερουσαλήμ από τη μουσουλμανική κυριαρχία,

επιτρέποντας έτσι στους Χριστιανούς προσκυνητές να τελούν ελεύθερα τη λατρεία τους στον Πανάγιο Τάφο. Επειδή κατά τα τέλη του 16ου αιώνα ήταν δύσκολο να φτάσει κανείς ως εκεί, πολλοί Χριστιανοί, ιδιαίτερα μετά τη ναυμαχία της Ναυπάκτου, ονειρεύονταν μια νέα σταυροφορία, που θα απελευθέρωνε την Ιερουσαλήμ, καθώς και την Κωνσταντινούπολη, από τους Οθωμανούς δυνάστες της. Εφόσον η Κρήτη ήταν ιδιαίτερα ευάλωτη σε μια οθωμανική επίθεση και εθεωρείτο από ορισμένους ως κληρονόμος του Βυζαντίου, είναι πολύ εύκολο να καταλάβει κανείς το ενδιαφέρον του Χορτάτση γι' αυτό το θέμα. Μάλλον γι' αυτό τον λόγο ονόμασε τον δικό του βασιλιά της Ιερουσαλήμ Σολιμάνο, αν και πρέπει να γνώριζε (μια που ήξερε πολύ καλά ολόκληρο το ποίημα) ότι ο Tasso τον ονόμαζε Aladino· ο Solimano, που αποκαλείται επίσης «il Soldan», είναι στρατηγός του βασιλιά. Αν ληφθεί υπόψη η ευγένεια του χαρακτήρα που αποδίδει στον βασιλιά Σολιμάνο στα ιντερμέδια 3-5 (τονίζοντας την επιμονή του να τηρεί τις υποσχέσεις του), είναι πιθανόν να πήρε στοιχεία για την εικόνα του από τον Οθωμανό σουλτάνο Σουλείμάν τον Μεγαλοπρεπή (που πέθανε στα 1566), τον οποίο αποκαλούσαν «Νομοδότη» οι Μουσουλμάνοι και ο οποίος φημιζόταν για τη δικαιοσύνη του.¹⁰ Ο βασιλιάς δεν ονομάζεται Σολιμάνος στον κατάλογο των προσώπων του ιντερμεδίου 5, παρουσιάζεται όμως με την ίδια σχετική συμπάθεια. Παρομοίως, οι «άπιστοι» κυρίαρχοι της πόλης ονομάζονται «Τούρκοι».

Τα ιντερμέδια του Ρινάλδου και της Αρμίδας μπορούν επομένως να ερμηνευθούν ως έκκληση για σταυροφορία (πβ. *Ger. Lib.* I 4). Πρόκειται όμως για ένα πάρα πολύ ιδεαλιστικό είδος σταυροφορίας, που απαιτεί απόλυτους κανόνες ιπποτικής αρετής και την ελάχιστη δυνατή αιματοχυσία και διαρπαγή. Οι δυο συμπλοκές μορέσκας (=με παντομίμα) στα ιντερμέδια 3 και 4 συμβολίζουν βέβαια κανονικές μάχες· όμως η μεγαλοψυχία του Γοφρέδου, που επιτρέπει στον Σολιμάνο να φύγει σώος με την οικογένειά του και τους θησαυρούς του, έρχεται σε εκπληκτική αντίθεση με το αιματηρό τέλος του έπους του Tasso, όπου ο βασιλιάς Aladino πεθαίνει πέφτοντας, κυριολεκτικά, στην τελική μάχη και οι Σταυροφόροι σκοτώνουν, λεηλατούν και διαζούν, ώσπου να τους επαναφέρει σε τάξη ο διοικητής τους. Ο Χορτάτσης ανέπτυξε νύξεις που απαντούν στον Tasso για «ανθρωπιστικότερο» τρόπο πολέμου· αναρωτιέται όμως κανείς μήπως ήταν επηρεασμένος και από προσωπική αποδοκιμασία της επίθεσης των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη στα 1204, η οποία, παρεμπιπτόντως, οδήγησε στην παραχώρηση της Κρήτης στους Βενετούς.

Η διασκευή σε θεατρικό κείμενο ενός προϋπάρχοντος λογοτεχνικού έργου πάντοτε συνεπάγεται απλοποιήσεις· και ο Χορτάτσης απλούστευσε πολύ τις διάφορες τοποθεσίες της *Gerusalemme Liberata* στα ιντερμέδια του Ρινάλδου

¹⁰ Βλ. Harris και Levey 1975, λήμμα *Sulayman I.*

και της Αρμίδας. Η ομιλία του Δαίμονα, που λειτουργεί, όπως παρατήρησε ο Pecoraro, ως πρόλογος της ιστορίας, προέρχεται από ένα συμβούλιο των δαιμόνων στην κόλαση· ο Χορτάτσης μετέφερε το συμβούλιο στον κήπο της Αρμίδας, με την πρόφαση ότι οι δαίμονες μόλις τον κατασκεύασαν. (Στο έργο του Tasso, η Armida φτιάχνει το βασίλειό της στην κορυφή του βουνού αποκλειστικά με μάγια, «*per incanto*».) Οι Σταυροφόροι στον Tasso είναι εφοδιασμένοι μ' ένα χρυσό ραβδί (για να υποτάζουν τα άγρια θηρία), έναν χάρτη (για να τους οδηγεί μέσα σ' έναν λαβύρινθο) και μιαν αδαμάντινη ασπίδα (για να δείχνει στον Rinaldo την άσωτη αντανάκλασή του)· οι Σταυροφόροι του Χορτάτση είναι οπλισμένοι μόνο με τα κανονικά τους όπλα και το ραβδί. Αργότερα, η έκκληση της Αρμίδας στον βασιλιά της Ιερουσαλήμ αποτελεί διασκευή της προσφώνησής της στον βασιλιά της Αιγύπτου στο στρατόπεδό του στη Γάζα· ο Χορτάτσης αγνόησε τη συμβολή των αιγυπτιακών δυνάμεων στην τελική μάχη, που έγινε μετά την είσοδο στην Ιερουσαλήμ αλλά πριν από την απελευθέρωση του Τάφου. Η αντιπαράθεση απλώς Χριστιανών και Τούρκων είναι το μόνο που χρειάζεται.

Αν και ο Χορτάτσης θα έπρεπε, φυσικά, να προσαρμόσει τα κουστούμια και τα σκηνικά του στα διαθέσιμα χρήματα, μελετώντας κανείς το έργο του Tasso μπορεί να πάρει μια ιδέα της αρχικής οπτικής σύλληψής του. Ο Tasso περιγράφει το συμβούλιο των δαιμόνων με ανατριχιαστικό θεατρικό τρόπο: ο Pluto με το σκήπτρο του καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής και είναι τεράστιος, με κέρατα, κόκκινα μάτια και φωνή ταύρου· οι μικρότεροι δαίμονες, άλλοι με φιδίσια μαλλιά και μακριές ουρές, άλλοι όμοιοι με τις Άρπιες κτλ., παίρνουν θέση αριστερά και δεξιά. Ο κήπος περιγράφεται σαν ένα μέρος με λιμνούλες και τρεχούμενα νερά, ποικιλόχρωμα φυτά, δέντρα και χορτάρια, ηλιόλουστους λοφίσκους, σκιερές κοιλάδες και σπηλιές — ένας τυπικός ιταλικός «γκροτέσκος» κήπος που μιμείται το φυσικό τοπίο. Αυτό που παρουσιάζει ο Χορτάτσης μοιάζει περισσότερο μ' ένα κρητικό περιβόλι με οπωροφόρα δέντρα και βρύση. Η σκηνή της έκκλησης της Armida στον βασιλιά της Αιγύπτου, που είναι καθισμένος στον θρόνο, σχεδιάζεται εντυπωσιακά από τον Tasso· μπαίνει, ντυμένη τοξότισσα πάνω σ' ένα άρμα πολύτιμο κοσμημένο, ωραία αλλά απειλητική. Εδώ, ωστόσο, ο Χορτάτσης είχε άλλες ιδέες· το άρμα δεν ήταν δυνατόν να παρουσιαστεί με τόσους ανθρώπους πάνω στη σκηνή και η Αρμίδα φοράει μεγαλοπρεπές και θελκτικό ένδυμα.

Οι ακόλουθοι της Αρμίδας δεν υπάρχουν στον κήπο του Tasso. Ο Χορτάτσης έφτιαξε αυτό τον χορό από μια εμφάνιση της Armida στο Μαγεμένο Δάσος αργότερα στο ποίημα,¹¹ πριν από την οποία εμφανίζονται νύμφες που χορεύουν, τραγουδούν και καλωσορίζουν τον Rinaldo. Στην κρητική διασκευή, η

¹¹ *Ger. Lib.* XVIII 26-31.

τιμητική υποδοχή που επιφυλάσσεται στον Ρινάλδο στον κήπο ίσως οφείλει κάτι σε μνήμες από τις επίσημες τελετές υποδοχής των Βενετών αξιωματούχων που επισκέπτονταν την Κρήτη, οργανωμένες πολλές φορές από την τοπική ακαδημία. Ο κήπος όμως συμβολίζει κυρίως τις αμαρτίες της αισθησιακής ηδονής και τους κινδύνους της μαγείας. Παρόλο που η ειλικρίνεια της Armida αμφισβητείται καμιά φορά στον Tasso, ειδικά στα πρώτα επεισόδια, ο Ιταλός ποιητής μοιάζει να ξεχνά κάποτε ότι πρόκειται για μάγισσα, σύμμαχο του Διαβόλου. Όχι όμως και ο Χορτάσης, για τον οποίο το ότι ερωτεύτηκε τον Ρινάλδο δεν δικαιολογεί τίποτε. Ο Ρινάλδος του δεν υπόσχεται, αμέσως μετά τη διάσωσή του, να γίνει ο ιππότης της· δεν την ακολουθεί στο πεδίο της μάχης ούτε την εμποδίζει να αυτοκτονήσει ούτε την παίρνει στην αγκαλιά του καθώς λιποθυμεί ούτε υπόσχεται να την παντρευτεί αν γίνει Χριστιανή. Η Αρμίδα του Χορτάση παραμένει σταθερά η κακιά γόησσα που συνωμότησε για να κρατήσει τους Χριστιανούς έξω από την Ιερουσαλήμ· από τη στιγμή που οι πολεμιστές της σκοτώνονται (ιντερμέδιο 3), η απειλή που έθετε εκλείπει κ' έτσι δεν αναφέρεται πια. Ο Ρινάλδος πρέπει να παλέψει για τη μοίρα του, αποποιούμενος όλα όσα βρήκε στον κήπο, έρωτα, μουσική, πολυτέλεια, ευωχίες και απραξία· μόνο έτσι μπορεί να είναι άγιος Χριστιανός ιππότης, που ανταποκρίνεται στην υποχρέωση αγαμίας και ασκητισμού. Ίσως ο Χορτάσης να είχε συζητήσει με τον Αντώνιο Αχέλη¹² για το στρατιωτικό και θρησκευτικό τάγμα των Ιωαννιτών Ιπποτών, που στα 1565 κατάφεραν να αποκρούσουν μια οθωμανική επίθεση στη Μάλτα.

Το επεισόδιο της Sofronia και του Olindo είναι κοντά στην αρχή του έπους του Tasso, πριν από την έναρξη της πολιορκίας, και φαίνεται φτιαγμένο για να δείξει τα δεινά της «σκλαβωμένης» χριστιανικής κοινότητας της Ιερουσαλήμ. Το κρητικό ιντερμέδιο θα μπορούσε ενδεχομένως να είχε γραφτεί για να παρασταθεί στη σειρά της Αρμίδας και του Ρινάλδου, ίσως μετά το ιντερμέδιο 2, όπου υπάρχει αλλαγή σκηνικού,¹³ ως σύντομο κομμάτι που αντιπαραθέτει τον ιερό και τον εγκόσμιο έρωτα. Στον Tasso η ιστορία αρχίζει με την αίτηση του Ισμέν να τοποθετηθεί στο τζαμί μια χριστιανική εικόνα της Παναγίας, καθώς έτσι, πιστεύει, θα προστατευθεί η πόλη από τους Σταυροφόρους. Η εικόνα αφαιρείται από τη χριστιανική εκκλησία, εξαφανίζεται όμως μόλις τοποθετηθεί στο τζαμί, υποτίθεται από θεία ενέργεια. Ο τυραννικός γέρος βασιλιάς υποψιάζεται για την κλοπή τους Χριστιανούς· έξαλλος, διατάζει την

¹² Ο Αχέλης είναι ο συγγραφέας ενός ποιήματος για την πολιορκία της Μάλτας (τυπώθηκε στη Βενετία στα 1571, νεότερη έκδοση από τον Remot 1910· αναμένεται νέα έκδοση από τον Στέφανο Κακλαμάνη). Εφόσον και οι δύο είχαν γεννηθεί στο Ρέθυμνο και έγραψαν στίχους στη δημόδη κρητική διάλεκτο, είναι πολύ πιθανόν να γνωρίζονταν.

¹³ Μια εξωτερική άποψη της Ιερουσαλήμ διαδέχεται τον μαγεμένο κήπο.

καταστροφή τους διά πυρός και σιδήρου. Αλλά τότε ακριβώς εμφανίζεται η Sofronia, μια Χριστιανή νέα, και δηλώνει ότι γνωρίζει την ταυτότητα του κλέφτη. Ο Aladino, δάζοντας στο μάτι τα κάλλη της, προθυμοποιείται να υποσχεθεί ότι, αν τον αποκαλύψει, θα τιμωρηθεί μόνον ο κλέφτης. Μένει κατάπληκτος όταν η κόρη ομολογεί ότι εκείνη πήρε την εικόνα και την έκαψε για να τη σώσει από τη βεβήλωση. Εξαγριωμένος, δάζει να τη δέσουν στην πυρά. Ο Olindo, που είναι κρυφά ερωτευμένος με την ενάρετη κόρη, την αναγνωρίζει και λέει στον βασιλιά ότι είναι τρελή και ότι αυτός είναι ο ένοχος. Η Sofronia διαμαρτύρεται ότι το δίκαιο είναι να τιμωρηθεί εκείνη. Ο βασιλιάς αποφασίζει να πεθάνουν και οι δύο. Η Clorinda, μια πολεμίστρια, φτάνει και συμπονεί το ζευγάρι· ζητά, ως προκαταβολή για τις υπηρεσίες της ενάντια στους Σταυροφόρους, να συγχωρηθούν. Απρόθυμα, ο βασιλιάς της κάνει τη χάρη, αλλά εξορίζει τους ερωτευμένους από την Παλαιστίνη.

Ο Χορτάσης δελτίωσε πολύ αυτή την ηθοπλαστική ιστορία του παραλίγο μαρτυρίου, προσθέτοντάς της ένα στοιχείο μυστηρίου (ποιος πήρε την εικόνα;) και κάνοντας πιο ενδιαφέρουσα τη διαμόρφωση των προσώπων. Το ιντερμέδιο αρχίζει όταν η εικόνα έχει ήδη εξαφανιστεί· ο βασιλιάς έχει αποφασίσει ότι θα καούν όλοι οι Χριστιανοί, εκτός κι αν ο κλέφτης ομολογήσει. Ο Ισμέν, που παρουσιάζεται ως το κακό δαιμόνιο ενός κατά τα άλλα μετριοπαθή μονάρχη, τον παρακινεί να προδεί σε άμεσα αντίποινα· οι Χριστιανοί είναι συνασπισμένοι με τους Σταυροφόρους και έκλεψαν την εικόνα για να ανατρέψουν τα μάγια του. (Ο Χορτάσης αρνείται την ιδέα ότι μια χριστιανική εικόνα θα προστάτευε ένα μη χριστιανικό καθεστώς.) Ο βασιλιάς, αν και θυμωμένος, επιμένει να περιμένει ως την ώρα που έχει ορίσει. Η Σωφρονία, προτού ομολογήσει, του αποσπά την υπόσχεση ότι θα σωθούν οι άλλοι Χριστιανοί. Την εκφοβίζει με αυταρχικές ερωτήσεις (ο βασιλιάς του Tasso είναι ηπιότερος σ' αυτό το σημείο) και, όταν εκείνη προσβάλλει τη θρησκεία του, στέλνει στρατιώτες να φέρουν ξύλα για την πυρά. Ακολουθεί τότε μια σκηνή που δεν υπάρχει στον Tasso: η πρόταση του βασιλιά, που γίνεται μέσω του Ισμέν, να την πάρει στο σεράι του αν απαρνηθεί την πίστη της και λατρέψει τον Μωάμεθ. Εκείνη μένει πιστή στον Χριστό, παρόλο που αυτό σημαίνει τον θάνατό της. Ο Ισμέν ωθεί τον βασιλιά να ανακοινώσει τη θανατική της καταδίκη και επιδίδει το στήσιμο της πυράς.

Η άφιξη του Ολίντου και ο συναγωνισμός του με τη Σωφρονία είναι περίπου όπως στο έργο του Tasso, οι ομιλίες όμως γίνονται πιο ανθρώπινες, αποκτώντας τόνους αγάπης· ακόμη και η Σωφρονία, την οποία οι επικριτές του Tasso έχουν χαρακτηρίσει παγερή, προδίδει την αρχή μιας αγάπης για τον Ολίντο, παρακαλώντας τον να λυπηθεί «τη νιότη του τη δροσερή». Ο βασιλιάς παραδέχεται ότι δεν ξέρει ποιον να πιστέψει· ο Ισμέν είναι εκείνος που προτείνει να τους κάψουν και τους δυο. Έτσι, οι ερωτευμένοι δένονται πλάτη με πλάτη στην πυρά — ένα συγκινητικό θέαμα. Ο Ολίντος θρηνεί για τη μοίρα

της Σωφρονίας και την ανολοκλήρωτη αγάπη τους, ενώ η άγια παρθένα αποδοκιμάζει τις υλικές του σκέψεις και του λέει να στρέψει το βλέμμα στον ουρανό. (Ο Olindo του Tasso κλαίει, ενώ η Sofronia, σιωπηλή αλλά ακλόνητη, κοιτάζει εκστατικά προς τα πάνω.) Η άφιξη της Κλορίντας αντιμετωπίζεται λιτά από τον Χορτάτση, με τις ελάχιστες δυνατές διευκρινίσεις. Λύνει εν μέρει το μυστήριο, εξηγώντας στον βασιλιά ότι η ομολογία της Σωφρονίας είχε κινήσει την αγάπη του Χριστού, ενώ του Ολίντου την αγάπη της Σωφρονίας. Η ερμηνεία της ότι ο Μωάμεθ μηχανεύτηκε την εξαφάνιση επειδή δεν θέλει εικόνες στα τζαμιά δεν πείθει ένα χριστιανικό ακροατήριο, το οποίο θα σκεφτεί, φυσικά, μια διαφορετική εξήγηση. Κατατροπώνει τον φαύλο Ισμέν με την περιφρόνησή της για μια νίκη που οφείλεται περισσότερο στα μάγια παρά στη γενναιότητα. Ο βασιλιάς συγχωρεί ευσπλαχνικά το ζευγάρι και τους αφήνει ελεύθερους να πάνε στα σπίτια τους. Ο βασιλιάς και η συνοδεία του αποσύρονται αφού οι ερωτευμένοι εκφράσουν την ευγνωμοσύνη τους και η Σωφρονία δέχεται με χαρά την πρόταση γάμου του Ολίντου. Έτσι, η ερωτική πίστη και η θρησκευτική σταθερότητα ανταμείβονται και δίνονται δύο παραδείγματα γυναικείου ηρωισμού, αρετής και ευφυΐας σε αντιδιαστολή με τις δολοπλοκίες της Αρμίδας.

Το ιντερμέδιο 9, αν και δεν είναι, νομίζω, έργο του Χορτάτση, έχει πλοκή που μπορεί να προήλθε από δύο επεισόδια του έπους του Tasso. Στο IV της *Ger. Lib.*, η Armida λέει μια ψεύτικη ιστορία, πως ξέφυγε από έναν κακό θείο, που σχεδίαζε να της πάρει το βασίλειό της· αρνείται να παντρευτεί τον γιο του, ενώ το φάντασμα της μητέρας της την προειδοποιεί ότι εκείνος θέλει να τη σκοτώσει. Αργότερα (VII), η ενάρετη πριγκίπισσα Erminia, που είναι τρελά ερωτευμένη με τον Tancredi, δραπετεύει από τους απαγωγείς της φορώντας μια δανεική πανοπλία, καταφεύγει σ' έναν καλό γέρο βοσκό και τη γυναίκα του και ντύνεται βοσκοπούλα. Υπάρχει μια ελαφρά ομοιότητα ανάμεσα στα ονόματα Erminia και Νερίνα.¹⁴ Στην ουσία, ωστόσο, το ιντερμέδιο είναι μια ρομαντική ιστορία δύο ερωτευμένων που ξαναβρίσκονται μετά από μακροχρόνιο χωρισμό, με κάποια δόση στρατιωτικής προπαγάνδας στο ειρωνικό σχόλιο για την ανικανότητα των βοσκών στα όπλα. Αυτό θα ταίριαζε τόσο στους αγύμναστους άνδρες που στρατολογούνταν από την κρητική ύπαιθρο όσο και στους Βενετούς φεουδάρχες, που ήταν πολύ οκνηροί για να ασκηθούν στρατιωτικά. Υπήρχε ανάγκη να είναι σε θέση οι κάτοικοι της Κρήτης να υπερασπίσουν το νησί ενάντια στην οθωμανική εισβολή· ο Foscarini (που υπηρέτησε στην Κρήτη στα 1574-7), όπως και άλλοι Βενετοί γενικοί προνοητές, έδινε μεγάλη έμφαση στην εκπαίδευση του ιππικού και του πεζικού. Ίσως και

¹⁴ Βλ. Bancroft-Marcus 1977: 11 και Pecoraro 1972: 398, σημ. 53. Ο Pecoraro επισημαίνει ότι το όνομα Nerina απαντά στον *Amita* του Tasso, από τον οποίο πήρε υλικό ο Χορτάτσης για την *Πανώρα* και την *Ερωφίλη*.

ο συγγραφέας των ιντερμεδίων του Ρινάλδου και της Αρμίδας να είχε κατά νου έναν τέτοιο προπαγανδιστικό στόχο.

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΠΟΥ ΒΑΣΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟΝ ANGUILLARA

Η τεχνική της διασκευής είναι βασικά η ίδια με εκείνη των ιντερμεδίων που προέρχονται από τον Tasso, αλλά ο τόνος είναι μάλλον ελαφρότερος, με εξαίρεση το ιντερμέδιο της Πολυξένης (αρ. 8), που θα σχολιασθεί τελευταίο. Αντίθετα με τον Anguillara, ο Χορτάτσης δεν περιοριζόταν από την ανάγκη πιστής απόδοσης των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου· αναζητούσε ευχάριστα δραματικά σκετς, όχι αναγκαστικά με μεταμορφώσεις, τα οποία θα απολάμβανε το κρητικό κοινό. Αισθανόταν επομένως ελεύθερος να αλλάξει ορισμένα πράγματα στην πλοκή.

Η ιστορία του Γλαύκου, της Κίρκης και της Σκύλλας καταλαμβάνει αρκετή έκταση στον Anguillara. Η Σκύλλα, μια όμορφη κόρη από τη Μεσσήνη, ακούει τις εκμυστηρεύσεις της θαλάσσιας νύμφης Γαλάτειας, όταν την ξεχωρίζει από μακριά ο Γλαύκος και την ερωτεύεται. Τη φλερτάρει, αφηγούμενος την ιστορία της μεταμόρφωσής του σε θαλάσσιο θεό, αλλά εκείνη φεύγει τρέχοντας, απωθημένη από την παράξενη όψη του (μακριά πράσινη γενειάδα, ουρά ψαριού κτλ.). Η κρητική διασκευή (ιντερμέδιο 6) αρχίζει εκεί που ο Γλαύκος έρχεται να συμβουλευτεί τη μάγισσα Κίρκη. Οι δύο τοποθεσίες στον Anguillara —η παραλία κοντά στη Μεσσήνη και το ακρωτήριο του Λατίου, όπου ζει ο Γλαύκος— συγχωνεύονται, για να επιτευχθεί η «ενότητα του χώρου», σε ένα ποιμενικό σκηνικό με βρύση, τη σκηνογραφία και των άλλων μυθολογικών ιντερμεδίων.

Ο τόνος του ιντερμεδίου είναι τόνος ελαφράς ιλαροτραγωδίας. Ο Γλαύκος παρουσιάζεται ως ερωτοχτυπημένος θαλάσσιος θεός· αφήνει να εννοηθεί ότι είναι ορατά θρεγμένος, μια που μόλις βγήκε από το νερό. Στον χαιρετισμό της, η Κίρκη εκδηλώνει μια κάποια ευαισθησία για τη θεϊκή του δύναμη και την ωραία του εμφάνιση. (Ο Anguillara δρίσκει αναγκαίο να εκθέσει την ερωτική της διάθεση σε μιαν αφηγηματική παρένθεση· ο Χορτάτσης το κάνει αυτό μέσω του διαλόγου.) Όταν ο Γλαύκος την παρακαλεί για κάποιο ξόρκι που να κάνει τη Σκύλλα να τον ποθήσει, η Κίρκη, αδιάντροπα, προσφέρεται η ίδια, καμαρώνοντας για τη θεία καταγωγή της, τις μαγικές της ικανότητες και το πλήθος των εραστών της. Ο Γλαύκος προσπαθεί να είναι διακριτικός· εκθειάζει την ομορφιά της Κίρκης (ο Γλαύκος του Anguillara είναι λιγότερο αδρός), λέει όμως ότι έχει ήδη δώσει την καρδιά του στην ωραία Σκύλλα. Προφανώς οι παρθενικές χάρες της Σκύλλας ξεπερνούν τα άλλα προσόντα της Κίρκης.

Εφόσον ο Anguillara διηγείται την υπόλοιπη ιστορία σε αφηγηματική μορφή, ο Χορτάτσης δημιούργησε τις ομιλίες που ακολουθούν και επέφερε ακόμη

πολλές αλλαγές στη δράση. Στην ιταλική εκδοχή, η Κίρκη δάζει αμέσως μπρος να εκδικηθεί τη Σκύλλα και δεν λείπει πια λέξη στον Γλαύκο, που την παρακολουθεί και την ακολουθεί καθώς παρασκευάζει ένα απαίσιο φίλτρο, τρέχει πάνω στη θάλασσα και ρίχνει το υγρό στον όρμο όπου συνηθίζει να κάνει μπάνιο η Σκύλλα. Η άτυχη Σκύλλα κολυμπά και μεταμορφώνεται από το στήθος και κάτω σε τριχωτή σκύλα, μαινόμενη με λύσσα. Στο κρητικό ιντερμέδιο, το κοινό αρχικά δεν μαθαίνει ότι η Κίρκη έχει κακές προθέσεις, αν και η υποκρισία της φαίνεται σε αντιφατικές φράσεις, τις οποίες ο Γλαύκος είναι πολύ κουτός ή αποβλακωμένος για να προσέξει. Η Κίρκη κάνει μάγια στην πηγή, αφού η Σκύλλα πλένεται και πίνει εκεί νερό, καλώντας ονομαστικά τους δαίμονες από την κόλαση· αυτό και τα παράξενα φώτα που δείχνουν ότι πέτυχαν τα μάγια της είναι τροποποιήσεις που έγιναν με προφανή θεατρικά κίνητρα. Αφού απομακρύνει τον Γλαύκο, η μάγισσα αποκαλύπτει το διαβολικό της σχέδιο να μεταμορφώσει τη Σκύλλα σε σκύλα. Γίνεται φανερό τώρα ότι η υποσχέση της να κάνει τη Σκύλλα να ακολουθεί τον Γλαύκο σαν σκύλα στην εποχή της ήταν συγκαλυμμένη απειλή. Φεύγει και αφήνει τη σκηνή ελεύθερη για ένα χαριτωμένο και πολύ διαφορετικό θέαμα κοριτσιίστικης αθωότητας. Μπαίνει η Σκύλλα με τις φίλες της (άλλος ένας χορός γυναικών· ο Χορτάσης τους αγαπούσε, όπως δείχνει και η *Ερωφίλη*) και χορεύουν κάμποσο. Αλλά η μοιραία στιγμή πλησιάζει· η Σκύλλα πηγαίνει στην πηγή να δροοιστεί. Η μεταμόρφωσή της φαίνεται ότι θα καλυπτόταν από τις άλλες κοπέλες, που θα μαζεύονταν γύρω της εκείνη την ώρα· μάλλον θα ήταν πλήρης (χρησιμοποιούσαν άραγε κάποιο εκπαιδευμένο σκυλί;). Όταν επιστρέφει ο Γλαύκος, ο Χορός του δείχνει την καλή του μεταμορφωμένη, η οποία, κάπως γελοία, του επιτίθεται. Οι θρήνοι του, καθώς συνειδητοποιεί το διπλό παιχνίδι της Κίρκης, διακόπτονται από την καταγίδα που τους διώχνει όλους από τη σκηνή. Αυτό το ιντερμέδιο έχει κυρίως σκοπό το θέαμα, αλλά η εικόνα της κακίας της Κίρκης και της ευπιστίας του Γλαύκου είναι θαυμάσια δοσμένη και λειτουργεί ως παραδειγματικό μάθημα του τι παθαίνει κανείς αν καταφεύγει σε μάγισσες (και τέτοιες υπήρχαν πολλές στην Κρήτη εκείνης της εποχής).¹⁵

Στο ιντερμέδιο 7, ο Χορτάσης έχει μετατρέψει και πάλι ένα κυρίως αφηγηματικό κείμενο του Anguillara σε θεαματικό εργάκι με λεπτούς τόνους στην παρουσίαση των προσώπων. Στην ιταλική εκδοχή, οι Αργοναύτες, με αρχηγό τον Ιάσονα, φτάνουν στην Κολχίδα και ζητούν από τον βασιλιά το χρυσόμαλλο δέρας. Για να το αποκτήσουν, πρέπει να ζέψουν δυο άγριους ταύρους, να οργώσουν το χώμα, να το σπείρουν με δόντια δράκοντα, να νικήσουν τους πολεμιστές που θα ξεφυτρώσουν και να αποκοιμήσουν τον φύλακα-δράκοντα. Η Μήδεια, η κόρη του βασιλιά, ερωτεύεται τον Ιάσονα, ο οποίος εκμεταλλεύεται τον έρωτά της για να έχει τη βοήθειά της (ξέρει να κάνει μάγια με τα δότανα).

¹⁵ Π6. Στάθης Β 73-5.

Αφού παλέψει με τη συνείδησή της, συγκατατίθεται, με τον όρο ότι θα την παντρευτεί όταν φτάσουν στην Ελλάδα. Του μαθαίνει μετά τα μάγια που είναι απαραίτητα για να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας. Οι Αργοναύτες που παρακολουθούν ζητωκραυγάζουν καθώς ο Ιάσονας αντιμετωπίζει τους ταύρους, τους πολεμιστές και τον δράκοντα. Φεύγουν με το πλοίο τους, παίρνοντας μαζί τους το δέρας και τη Μήδεια.

Το κρητικό ιντερμέδιο αρχίζει μετά το ζέψιμο των ταύρων και πριν από τη σπορά, εκτός και αν το ζέψιμο παριστανόταν αρχικά πριν από την έναρξη του διαλόγου. Η Μήδεια εξηγεί στον Ιάσονα τι πρέπει να κάνει και του ζητάει διαβεβαιώσεις για τον έρωτά του. Η απάντηση του Ιάσονα είναι γεμάτη από εκφράσεις σχετικές με «δέσμευση» και ακούγεται κάπως συγκαλυμμένη· αμφιβάλλει κανείς για την ειλικρίνειά του. Δεν είναι σαφές σε ποιο σημείο σπέρνει τους «σπόρους», σύντομα όμως ανεβαίνουν στη σκηνή οι πολεμιστές κραδαίνοντας τα σπαθιά τους. Ο Ιάσονας καταπτοείται· χωρίς να κάνει καμιά προσπάθεια να τους πολεμήσει, πετάει τη μαγική πέτρα που τους στρέφει τον έναν ενάντια στον άλλο. (Τα πτώματα ίσως στοιβάζονται σε μian άκρη, προκειμένου ν' αφήσουν χώρο για τη μάχη με το τέρας.) Εμφανίζεται ο δράκοντας· και πάλι τρομοκρατείται ο Ιάσονας και τον υποτάσσει χωρίς προσπάθεια, ρίχνοντας πάνω του μαγικά δότανα. Αυτή η μικροψυχία και η αποκλειστική του εξάρτηση από τα μάγια δεν είναι καθόλου κολακευτικές γι' αυτόν, όταν μάλιστα συγκριθούν με την ανδρεία των Σταυροφόρων στο ιντερμέδιο 2· εκείνοι δοκιμάζουν να σκοτώσουν με τα σπαθιά τους τα τέρατα προτού χρησιμοποιήσουν το μαγικό ραβδί.

Η Μήδεια επιστρέφει και τον παρακινεί να φύγουν την ίδια στιγμή, προτείνοντας να αναστήσει τους πολεμιστές για να καλύψουν την υποχώρησή τους. Εντελώς αδιάφορος, της λέει «Όπως θέλεις, αγαπητή μου» και την αφήνει μόνη να εκτελέσει το σχέδιό της. Η Μήδεια διατάζει τα πτώματα να αναστηθούν, ραντίζοντάς τα με νερό της πηγής από το στόμα της· σηκώνονται, με τη δεόντως ανατριχιαστική παντομίμα ασφαλώς, και την ακολουθούν έξω από τη σκηνή. Πέρα από το άμεσο θεατρικό αποτέλεσμα μιας τέτοιας σκηνής, δίνεται μια ιδέα και για τη μελλοντική σταδιοδρομία της Μήδειας, την οποία δεν πρόκειται να απολαύσει ο Ιάσονας. Δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο στον Anguillara· η πλησιέστερη αναλογία βρίσκεται σε μια διασκευή του μύθου, κατά την οποία η Μήδεια καθυστερεί την καταδίωξη από τον πατέρα της κάνοντας κομμάτια τον αδελφό της και σκορπίζοντάς τα. Για τον Ιταλό ποιητή, η Μήδεια αδικήθηκε περισσότερο απ' ό,τι η ίδια αμάρτησε — μια άτυχη κοπέλα που την εκμεταλλεύτηκε ένας αδίστακτος ξένος. Του Χορτάση, δεν του περισσεύει συμπάθεια για τις μάγισσες.

Το ιντερμέδιο 10 προέρχεται από την ιστορία του Πύραμου και της Θίσθης, όπως την αφηγείται στο κείμενο του Anguillara η Αλκινόη στις αδελφές της, που συγκινούνται υπέροχα από το πάθος της. (Αυτό ίσως υποστηρίζει

την υπόθεση ότι τα ιντερμέδια αυτά προορίζονταν για «αγώνισμα κυριών», που άρχιζε με τον Πρόλογο του Απόλλωνα.) Οι δυο τους είναι πολύ ερωτευμένοι, αλλά ο γάμος τους εμποδίζεται από την έχθρα των γονιών τους. Από μια χαραμάδα στον τοίχο (πβ. το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Shakespeare), κάνουν σχέδια να κλεφτούν. Ο Πύραμος κάνει αντικλείδια του σπιτιού· φεύγουν κρυφά από τα σπίτια τους μέσα στη νύχτα, σκοπεύοντας να συναντηθούν στο δάσος και να πάνε σε μια μακρινή πόλη. Πρώτη φτάνει η Θίση, όμως φεύγει μακριά για να γλυτώσει από ένα λιοντάρι με αίματα στο στόμα, που τραβολογεί το δέμα με τα ρούχα της και το πεσμένο πέπλο της. Τα ματωμένα ρούχα οδηγούν τον Πύραμο στο συμπέρασμα ότι η Θίση καταβροχθίστηκε κ' έτσι μαχαιρώνεται· το αίμα του δάφει τους λευκούς καρπούς του διπλανού δέντρου. Η Θίση τον βρίσκει εκεί ετοιμοθάνατο και ρίχνεται πάνω στο ξίφος του. Προτού πεθάνει, αφηγείται με σθησιμένη φωνή την ιστορία τους σ' έναν περαστικό. Οι γονείς τους, που συμφιλιώνονται μέσα στη θλίψη τους, θάβουν το ζευγάρι σ' ένα μαρμάρινο μνήμα· από τότε, οι καρποί της μουριάς είναι κόκκινοι.

Ο Χορτάσης αρχίζει το ιντερμέδιο στο σημείο που η Θίση φτάνει στο ραντεβού. Μετά την ομιλία της στην οποία εκθέτει την κατάσταση, ακολουθεί τον Anguillara αρκετά πιστά (ακόμη και σε κάποια λογοπαίγνια με το αίμα, τα οποία θα προτιμούσε κανείς να είχε παραλείψει), χρησιμοποιώντας τις ομιλίες των δύο ερωτευμένων καθώς αυτοκτονούν. Παρά την εύλογη έκκληση του Πύραμου στη Θίση να μην ακολουθήσει το παράδειγμά του, εκείνη είναι έτοιμη να καρφώσει το μαχαίρι, όταν μια ουράνια φωνή τη σταματά, εξηγώντας ότι συμφιλιώθηκαν οι γονείς τους και ότι το τραύμα του Πύραμου δεν είναι θανάσιμο, αλλά μπορεί να γιατρευτεί με δίκταμο. Αυτό το μοτίβο μπορεί να προέρχεται από την *Gerusalemme Liberata* του Tasso, όπου η Erminia (που ξέρει από φαρμακευτικά βότανα) δένει τις πληγές του αγαπημένου της Tancredi με τα μαλλιά της, μόνο και μόνο γιατί δεν έχει δίκταμο ή σαφράνι. Πιστευόταν ότι το δίκταμο φύτρωνε μόνο στις πλαγιές της Δίκτης στην Κρήτη και ήταν ευρύτατα γνωστός ο θρύλος για τις ιαματικές του ιδιότητες σε πληγές ελαφιών από βέλη. Αφού γιατρευτεί ο Πύραμος, πηγαίνουν να βρουν ένα λιγότερο δασωμένο μέρος κ' εκεί περιμένουν τους γονείς τους (και τον γάμο τους). Αυτή η πολύ κρητική αίσια έκβαση ίσως ήταν πειραματισμός στο νέο είδος της *tragedia di lieto fine* που είχε επινοήσει ο Giralaldi, του οποίου η τραγωδία *Altile*, μια διασκευή με αίσιο τέλος της *Orbecche*, ήταν γνωστή στον Χορτάση.¹⁶

Το ιντερμέδιο 11 είναι ένα μάλλον επιπόλαιο θέαμα για μιαν απελπισμένη κόρη, με μια εντυπωσιακή μάχη με τέρας. Στον Anguillara, ο Περσέας πετά πάνω από την Αιθιοπία με το φτερωτό του άλογο, τον Πήγασο, όταν βλέπει

μιαν αξιαγάπητη κοπέλα δεμένη γυμνή σ' έναν θράχο στην ακτή. Μαθαίνει από τις σπασμένες, ντροπαλές κουδέντες της ότι είναι η πριγκίπισσα Ανδρομέδα, καταδικασμένη να καταβροχθιστεί από ένα θαλάσσιο τέρας για να εξιλεωθεί η αλαζονεία της μητέρας της. Καθώς πλησιάζει η πελώρια φάλαινα, η Ανδρομέδα στριγγλίζει και οι γονείς της θρηνούν. Ο Περσέας υπόσχεται στους γονείς της να τη σώσει, με τον όρο ότι θα του τη δώσουν σε γάμο· δέχονται (χωρίς να ρωτήσουν την Ανδρομέδα). Ο Περσέας επιτίθεται στη φάλαινα από τον Πήγασο και τελικά την οδηγεί στ' ανοιχτά και την κάνει πέτρα με το κεφάλι της Μέδουσας (αργότερα χρησιμοποιείται από τις Νηρηίδες για να φτιάξουν κοράλλι). Επιστρέφει, ενώ τον επευφημεί το πλήθος που παρακολουθεί, και ζητάει τη νύφη του. Αφού ευχαριστήσουν τους θεούς, γιορτάζουν τον γάμο τους.

Όπως και με το ιντερμέδιο 6, ο Χορτάσης μεταφέρει τη δράση από την ακρογιαλιά σ' ένα βουκολικό σκηνικό· η Ανδρομέδα του είναι αλυσοδεμένη ανάμεσα σε δύο δέντρα. Ίσως είναι μισόγυμνη, μια και στην αρχή έχει χαμηλωμένο με σεμνότητα το πρόσωπό της. Αφού ακούσει την ιστορία της, ο Περσέας αρνείται να πιστέψει ότι ο θάνατός της είναι θέλημα των θεών και κηρύσσεται υπερασπιστής της. Πολεμά το τέρας (λιοντάρι; δράκοντα; αρκούδα;) με την ανδρεία Χριστιανού ιπλότη. Μόνο αφού το σκοτώσει, συστήνεται ως γιος του Δία (και της Δανάης) και εγγονός του Αγκίστη και ζητά το χέρι της. Η Ανδρομέδα δέχεται με προθυμία, αφού είναι και οι δυο από ευγενική γενιά!

Αφήσαμε τελευταίο το ιντερμέδιο 8, γιατί ο τόπος του είναι τραγικός και το θέμα του περισσότερο ιστορικό παρά μυθολογικό. Βρίσκεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου λόγω της μεταμόρφωσης της Εκάδης, από τη λύπη της, σε σκυλί. Το φάντασμα του Αχιλλέα παρουσιάζεται σε όραμα στον Αγαμέμνονα μετά την άλωση της Τροίας και απαιτεί να θυσιαστεί η Πολυξένη. Αφού συσχεφθεί με τον ιερέα Κάλχα, στέλνει τους άνδρες του να πάρουν την κοπέλα από την αγκαλιά της μητέρας της, καθώς μόνον έτσι θα ησυχάσει η θάλασσα. Η Πολυξένη μπάνει περήφανα και, δλέποντας τον γιο του Αχιλλέα Πύρρο να την κοιτάζει, τον προκαλεί να τη θυσιάσει· όμως κανένα ανδρικό χέρι δεν πρέπει να αμαυρώσει την παρθενική της αγνότητα και το πτώμα της πρέπει να δοθεί, όχι να πουληθεί, στην Εκάδη για να ταφεί. Είναι όμως ο Κάλχας εκείνος που τη θυσιάζει· και οι Έλληνες πηγαίνουν το πτώμα της στις Τρωάδες. Η Εκάδη θρηνεί αρκετή ώρα, υβρίζοντας τον Αχιλλέα· τελικά παραφρονεί, επιτίθεται στους Έλληνες και μεταμορφώνεται σε σκυλί.

Το κρητικό ιντερμέδιο αρχίζει με τους Έλληνες να συζητούν για ποιο λόγο εμποδίζει την επιστροφή τους η θυμωμένη θάλασσα· ο Αγαμέμνονας και ο Οδυσσεύς συμφωνούν ότι είναι ανάγκη να γίνει μια εξιλαστήρια θυσία. Ξαφνικά, εμφανίζεται το φάντασμα του νεκρού Αχιλλέα και απευθύνεται σε όλους, απαιτώντας τη θυσία της Πολυξένης. Ο Αγαμέμνονας διστάζει, μη θέ-

¹⁶ Bancroft-Marcus 1978: 143-4.

λοντας να στερήσει τη χήρα του Πριάμου από το τελευταίο παιδί που της έχει μείνει. Ο Οδυσσεύς επιμένει ότι είναι αναγκαίο και ο Πύρρος απειλεί με δία, αν δεν γίνει αυτό που ζήτησε ο πατέρας του. Ο Αγαμέμνονας υποχωρεί και, ενώ οι άλλοι πάνε να φέρουν την κοπέλα, συλλογίζεται την τραγικότητα των ανθρωπίνων, όπως τη δείχνει η μοίρα του Πριάμου. Τα καθέκαστα της ζωής του Πριάμου μαρτυρούν ανεξάρτητη γνώση της ιστορίας του Τρωικού Πολέμου, ενώ ίσως υπάρχει και κάποιο προμήνυμα για την τύχη που περιμένει τον Αγαμέμνονα:

*Στη βασιλεία του εκάθετο πλούσος και μπορεμένος
κι' απ' ολωνών των βασιλιών του κόσμου ζηλεμένος.
Τράντα παιδιά 'χε ο άχαρος κ' εθώρειε ομπροστά του
κι' ολημερνίς πασίχαρη εστέκετο η καρδιά του.
Όλοι τον προσκυνούσανε κι' όλοι τον εδουλεύαν
και χίλοι τα θελήματα να κάμουν τογυρεύαν
και σ' έν' ανοιγοσφάλισμα των ομματιών του αντάμι
χίλοι στρατιώτες έτρεμαν ομπρός του σαν καλάμι.
Κ' εις το 'στερο, σ' είντά 'πεσε! πρώτά ειδε σκοτωμένα
ομπρός του τα παιδάκια του τα πολυαγαπημένα
κ' ύστερα απόθανε κι' αυτός στο αίμα των παιδιών του
κ' η γης ετούτη εχόρτασε το αίμα το δικόν του
κ' η χώρα του ερήμαξε, πένθος εκαταστάθη
και τ' όνομά τ'ξη εδούλιαξε κ' η ευγενειά τ'ξη εχάθη.*

(Ιντερμέδιο 8, 61-74)

Όταν φέρνουν την Πολυξένη, της μιλάει αυστηρά αλλά με συμπόνια, προσπαθώντας να τη συμφιλιώσει με τη μοίρα της (στον Anguillara υπάρχει απλώς μια νύξη στην αναγκαιότητα αποδοχής της θυσίας από το θύμα). Εκείνη συμφωνεί ότι ο θάνατος είναι προτιμότερος από τη σκλαδιά, ζητάει όμως έλεος για χάρη της μητέρας της. Ο Αγαμέμνονας της λέει ότι κάποτε χρειάστηκε να θυσιάσει την ίδια του την κόρη, την Ιφιγένεια· ούτε αυτό προέρχεται από τον Anguillara. Η Πολυξένη περνά μια θλιβερή στιγμή κατά την οποία δειλιάζει, όταν ο Κάλχας της βάζει στο κεφάλι το στεφάνι της θυσίας· αλλά της λέει ότι θα πάει στον ουρανό (χριστιανικός αναχρονισμός, ίσως αναγκαίος για να ανακουφιστεί το κοινό). Εκείνη ανεβαίνει στον τάφο του Αχιλλέα και ο Κάλχας καλεί τον Πύρρο να τη θυσιάσει. Ο νεαρός της μιλάει σκληρά και επιχειρεί να τη ρίξει στα γόνατά της· εκείνη τραδιέται με φρίκη από το δέδηλο άγγιγμά του. Μετά, γονατίζοντας μόνη της, λέει τα τελευταία της λόγια (εδώ ακολουθείται πιστά το κείμενο του Anguillara). Τελικά όμως είναι ο Πύρρος εκείνος που δυθίζει το μαχαίρι· ο Χορτάτσης παρακολούθησε την πρόκληση της ηρωίδας του ιταλικού επεισοδίου ως τη λογική της έκβαση. Η εκτέ-

λεση της κοπέλας από αυτό τον αιμοδιψή νέο, με τα προσωπικά του κίνητρα, επιτείνει κατά πολύ τη συγκινησιακή δύναμη της θυσίας, ειδικά για όσους γνωρίζουν ότι ο Πύρρος είχε σκοτώσει έναν αδελφό και τον πατέρα της.

Ο Αγαμέμνονας λυπάται τη νεκρή κοπέλα και προσεύχεται να μαλακώσει τώρα ο Αχιλλέας. Όταν μπαίνει η Εκάδη, με τις υπηρέτριές της να στηρίζουν τα κλονισμένα της δήματα, της λέει γρήγορα την είδηση και οι Έλληνες αφήνουν τις γυναίκες στον θρήνο τους. Ο Χορτάτσης, φρονίμως, συντομεύει τον θρήνο της Εκάδης· γίνεται έτσι πιο συγκινητικός, χωρίς κατάρες, παραφροσύνη ή αναξιοπρατείς μεταμορφώσεις. Οι πονεμένες γυναίκες παίρνουν την Πολυξένη για να τη θάψουν, σεβόμενες την επιθυμία της να μην την αγγίξει ανδρικό χέρι.

Ο Χορτάτσης, με βάση μια ξερή αφήγηση και τρεις ομιλίες, κατασκεύασε μια μίνι-τραγωδία μεγάλου πάθους και απρόσμενου δάθους, με συνέπειες πίσω και πέρα από την ίδια την πράξη της θυσίας. Στον μονόλογο του Αγαμέμνονα, ίσως είχε επηρεαστεί από τους συλλογισμούς του Goffredo για «τη σκληρή ανθρώπινη τραγωδία» στο XX 73 της *Ger. Lib.* του Tasso ή από την περιγραφή του θανάτου του Πριάμου, με τα σχόλιά της για την καταστροφική του τύχη, στο II 506-58 της *Αινειάδας* του Βιργιλίου, ιδίως από τους πέντε τελευταίους στίχους. Εφόσον η μορφή των ονομάτων είναι ελληνική και όχι ιταλική (π.χ. Οδυσσεύς αντί Ουλίσερ, Πολυξένη αντί Πολισένα, Εκάδη αντί Έκουμπα), ίσως να είχε διαβάσει Όμηρο στο πρωτότυπο, όχι αναγκαστικά στη δημόδη διασκευή του Λουκάνη (16ος αιώνας· πανομοιότυπη ανατύπωση: Walton 1979). Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τον χορό και η αίσθηση του τραγικού ήθους και διάνοιας υποδεικνύουν ότι είχε επίσης διαβάσει τους Έλληνες τραγικούς, ειδικά, ίσως, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την *Εκάδη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Αξίζει να σημειωθεί, τόσο για την *Ερωφίλη* όσο και για τα ιντερμέδια του Χορτάτση, ότι το κρητικό κοινό δεν είχε αντίρρηση στο να παριστάνονται επί σκηνής βίαιοι θάνατοι, αν και θα αντιδρούσε ίσως με φρίκη, όπως ο Οράτιος, στη σφαγή παιδιών («ne pueros coram populi Medea trucidet»: «η Μήδεια δεν θα έφρεπε να σκοτώσει τα παιδιά της μπροστά στα μάτια του κοινού», *Ars Poetica* 185).

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ

Δεν είναι δυνατόν να γίνει συγκριτική μελέτη εκείνων των ιντερμεδίων που δεν γράφτηκαν από τον Χορτάτση και των οποίων οι πηγές είναι άγνωστες· ο γενικός τους χαρακτήρας φαίνεται από την περιλήψή τους. Ωστόσο, η σχέση ανάμεσα στα δύο πρώτα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* του Φόσκολου και τον *Adone* του Giambattista Marino αξίζει σίγουρα να διερευνηθεί, εφόσον ο Pecoraro επισημαίνει πειστικές αναλογίες, που δείχνουν περισσότερο άμεση

παρά έμμεση επίδραση. Υπάρχουν επίσης δομικές ομοιότητες και αρκετά πιστές παραφράσεις χωρίων που στηρίζουν την υπόθεσή του, αν και οι διαφορές είναι πολύ πιο εντυπωσιακές από τις ομοιότητες.

Ο *Adone* είναι ένα δυσνόητο εγκεφαλικό έργο, με είκοσι άσματα σε *ottava rima*, γεμάτα αλληγορικούς συμβολισμούς. Παρά τα πολλά ωραία περιγραφικά χωρία του, είναι ανιαρό για μας σήμερα, έτσι που μοιάζει να γράφτηκε με σκοπό να μελετηθεί από λόγιους φιλοσόφους, οι οποίοι θα συζητούσαν μετά τη σημασία του με τους συναδέλφους τους σε κάποιο ακαδημαϊκό σεμινάριο. Τα κρητικά ιντερμέδια, αν και δεν τους λείπει κάποιο φιλοσοφικό στοιχείο, είναι σαφώς αμεσότερα και πιο ζωντανά, με ομιλίες φτιαγμένες για να παρουσιάσουν τα κύρια δεδομένα με τρόπο μεστό και ευχάριστο, καθώς και για να φανερώσουν τις αντικρουόμενες αξιώσεις των τριών θεαινών (ιντερμέδιο 16) και την προσωπικότητα των ομιλητών. Είναι φτιαγμένα για τη σκηνή, με σκοπό να παρασταθούν σ' ένα κοινό που αποτελείται τόσο από διανοούμενους όσο και από σχετικά αμαθείς.

Στο ποίημα του Marino, η Κρίση του Πάρη (άσμα II) είναι ένα από τα πολλά διακοσμιακά ανέκδοτα που συνδέονται χαλαρά με την ιστορία του Άδωνη. Οι τρεις θεές συμβολίζουν την επιλογή ανάμεσα στη ζωή της δράσης (Ήρα), του στοχασμού (Αθηνά) και της αισθησιακής ηδονής (Αφροδίτη): ο Πάρης κάνει τη συνηθισμένη ανθρώπινη επιλογή υπέρ του τρίτου. Ο ποιητής διηγείται πώς πέταξε η Διχόνοια στο τραπέζι του συμποσίου των θεών ένα χρυσό μήλο με την επιγραφή «να δοθεί στην ωραιότερη», προκαλώντας έτσι αντιζηλία στις θεές. Η διεκδίκηση της Ήρας υποστηρίζεται από τον άνδρα της τον Δία, της Αθηνάς από τον αδελφό της Απόλλωνα και της Αφροδίτης από τον εραστή της Άρη. Ο Δίας θεωρεί ότι είναι ακατάλληλος για κριτής, αφού συνδέεται και με τις τρεις υποψήφιες, αποφασίζει λοιπόν ότι το βραβείο πρέπει να απονεμίει ο Πάρης, γιος του βασιλιά της Τροίας Πριάμου. Οι θεές βάζουν τα καλά τους και συνοδεύονται από τον Ερμή στις δασωμένες πλαγιές της Ίδης στη Φρυγία, όπου ζει ο Πάρης σαν βοσκός και ερωτοτροπεί με την Οινόνη (Επον στα ιταλικά κ' έτσι Νένω στα κρητικά). Ο Ερμής του ανακοινώνει την απόφαση του Δία και ο Πάρης δέχεται απρόθυμα να εκτελέσει την εντολή. Μιλάει με τη σειρά της κάθε θεά, δηλώνοντας ότι εκείνη δικαιούται να πάρει το μήλο: ο Πάρης απαντά σε κάθε μία με ευγένεια, αλλά χωρίς να παίρνει θέση. Ανίκανος να αποφασίσει, τους ζητάει να δγάλουν τα ρούχα τους. Η Αφροδίτη του κάνει πρόθυμα το χατίρι: οι άλλες τη μιμούνται με διαμαρτυρίες. Ο Πάρης παίρνει κατά μέρος την κάθε μια τους για ιδιαίτερη συνέντευξη, κατά τη διάρκεια της οποίας η Ήρα του υπόσχεται υλική δύναμη και δόξα, η Αθηνά υπεροχή στη μάχη και η Αφροδίτη την Ελένη. Ο Πάρης δίνει το μήλο στην Αφροδίτη, που πανηγυρίζει για τον θρίαμβό της. Η Ήρα και η Αθηνά τον καταριούνται να δυστυχήσει στο μέλλον, η Αφροδίτη όμως του υπόσχεται την αδιάκοπη προστασία της.

Από πλευράς δομής, τα κρητικά ιντερμέδια είναι αρκετά κοντά στον *Adone*: οι ομιλίες ακολουθούν σχεδόν την ίδια σειρά, μολονότι τα επιχειρήματα που προσάγονται συνήθως διαφέρουν. Τον Κρητικό συγγραφέα απασχολούσε η δραματοποίηση της ιστορίας και η έκθεσή του είναι εύστοχη και απρόσκοπτη. Οι θεές έχουν μόνο μία ομιλία για να υποστηρίξουν τις διεκδικήσεις τους, καταλήγοντας κάθε φορά με τις υποσχέσεις που δίνουν στην ιδιαίτερη συνέντευξη: τόσο η διεκδίκηση όσο και η δωροδοκία γίνονται δημοσίως. Δεν υπάρχει γύμνωμα (ο *Adone* είχε κατηγορηθεί για αισχροτήτα!): προφανώς, οι θεές ήταν ήδη όσο ελαφρά ντυμένες μπορούσε να επιτρέψει η κρητική σεμνότητα. Τα χωρία της φραστικής μίμησης δεν εμφανίζονται αναγκαστικά με την ίδια σειρά, ενώ είναι φανερό ότι ο Κρητικός συγγραφέας χρησιμοποίησε τον *Adone* απλώς ως πηγή για σενάριο: δεν τίθεται θέμα λογοκλοπής. Υπάρχουν ορισμένες διαφορές στις ομιλίες των θεαινών (που ονομάζονται Ήρα, Παλλάς και Αφροδίτη). Δεν χρησιμοποιείται η αξίωση της Ήρας να λατρεύει την ομορφιά της ο Ήλιος, επειδή οι Κρητικοί ταύτιζαν τον Ήλιο με τον Απόλλωνα και ο Απόλλωνας υποστηρίζει την Αθηνά: ούτε τονίζεται η δύναμή της όσο στον *Adone*. Η Παλλάδα βασίζεται στην αρετή: αυτό αναπτύσσεται πολύ περισσότερο στο κρητικό ιντερμέδιο, όπου η Αθηνά συνδέεται με τη σοφία και τη γενναιότητα. Ενώ η Αφροδίτη του Marino δηλώνει απλώς ότι είναι ωραία, η Αφροδίτη του ιντερμεδίου τονίζει τη δύναμή της, σε μια ομιλία που θυμίζει τους στ. Δ 277-96 της *Πανώριας*. Στον *Adone*, οι θεές είναι εντυπωσιακά αλαζόνες σε σύγκριση με τις αντίστοιχες κρητικές: «μόλις που αξίζει αυτό το μήλο να το δεχτώ»!

Το πρώτο και το δεύτερο ζεύγος των ιντερμεδίων του *Φορτωνάτου* (15-16 και 17-18) συνδέονται με τα κοινά πρόσωπα του Πάρη (που φέρνει την Ελένη στην Τροία) και της Αφροδίτης (που προειδοποιεί το ένοχο ζευγάρι ότι ο Μενέλαος τους ακολουθεί κατά πόδας). Η εχθρότητα των προσβεδλημένων θεαινών αρχίζει τώρα να εκδηλώνεται, ενώ η προστασία της Αφροδίτης δεν θα αρκέσει για να σωθεί η Τροία. Η υποχώρηση του Πάρη στους πειρασμούς της σαρκικής λαγνείας (σαν τον Ρινάλδο, χωρίς τη μεταστροφή του) και η πεισματική άρνηση του πατέρα του, του Πριάμου, να επιστρέψει την Ελένη θα φέρουν την καταστροφή του βασιλείου του τελευταίου, το οποίο περιμένει υβριστικά ο Πάρης ότι θα κληρονομήσει (ιντερμέδιο 17).

Στοιχεία υπέρ της ταύτισης του συγγραφέα αυτών των ιντερμεδίων με τον Φόσκολο —ένα επιχείρημα που δεν μπορούμε να προεξοφλήσουμε, εφόσον είναι δεμένα μετά το κείμενο της κωμωδίας και έχουν διαφορετική κειμενική προέλευση— παρέχουν ορισμένες απηχήσεις του Χορτάτση σ' αυτά. Η κωμωδία του Φόσκολου είναι διαποτισμένη με απόηχους της *Πανώριας*, της *Ερωφίλης* και των ιντερμεδίων που προέρχονται από τον Tasso. Το ιντερμέδιο 15 εμφανίζει απηχήσεις της άφιξης του Ρινάλδου και της Αρμίδας στον κήπο (ιντερμέδιο 1) και της σκηνής με την Αφροδίτη στην τέταρτη πράξη της *Πα-*

νώριος: οι συμπλοκές της μορέσκας στα ιντερμέδια 16 και 17 είναι σαν εκείνες στα ιντερμέδια 3 και 4· και το ιντερμέδιο 16 θυμίζει σημεία από τους λόγους του Γοφρέδου. Ο στίχος παρουσιάζει τις ατέλειες του Φόσκολου, πάρα πολλή χασμωδία και, καμιά φορά, αναπηρία: από την άλλη, ο χαρακτηριστικός ζωηρός ρυθμός της κωμωδίας γίνεται εντονότερος στα ιντερμέδια. Η σχετικά αρχαϊκή γλώσσα πρέπει να αποδοθεί στην αλλαγή είδους, καθώς τα ιντερμέδια είναι ηρωικά και οι κωμωδίες ελαφρές. Οι ομιλίες είναι καλά οργανωμένες στα επιχειρήματά τους και φαίνονται πρωτότυπες, πράγμα που υποδεικνύει ότι υπάρχει κάποια πείρα δικανικής ρητορικής.

Όπως και στα ιντερμέδια 3-4, οι αιματηρές συγκρούσεις ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες περιορίζονται σε δύο συμπλοκές μορέσκας, με τέσσερις πολεμιστές σε κάθε πλευρά. Η ιστορία της πτώσης της Τροίας, που παρουσιάζεται στο δεύτερο μισό του τελευταίου ιντερμεδίου, βασίζεται στη δεύτερη ραψωδία της *Αινειάδας* του Βιργιλίου (πβ. παραπάνω σχετικά με το ιντερμέδιο 8), με τη δράση πολύ απλοποιημένη και ιδωμένη από απόσταση. Η δόλια ιστορία του Σίνωνα και ο φρικτός θάνατος του Λαοκόοντα αποσιωπούνται, αν και χρησιμοποιείται η προειδοποίηση του τελευταίου να φυλαχτούν από τον Ίππο. Ο Vincent (1980: 192) παρατήρησε ότι οι στ. 127-30 ίσως απηχούν τον στίχο του Βιργιλίου «*timeo Danaos et dona ferentes*» («φοβάμαι τους Δαναούς ακόμη και όταν φέρνουν δώρα»): είναι ενδιαφέρον ότι η λέξη «Έλληνες» αντικαθίσταται με τη λέξη «εχθρός», αποφεύγοντας το στίγμα (που θα ήταν προσβλητικό για το κρητικό ακροατήριο) και δίνοντας γενικότερη εφαρμογή στην ιδέα.

Στον Βιργίλιο, ο Αινείας πείθει με μεγάλη δυσκολία τον πατέρα του να τον συνοδεύσει στην εξορία που του μέλλεται, ενώ αποφασιστικός παράγοντας είναι ένας διάπτοντας αστέρας: το κρητικό ιντερμέδιο συμπυκνώνει αυτό το επεισόδιο σε δύο συγκινητικές ομιλίες, που θυμίζουν αόριστα τους στ. Π 639-49 και 707-10 της *Αινειάδας*. Στο ιντερμέδιο, ο Αινείας βγαίνει από την πόλη με τον πατέρα του, τη γυναίκα του και τα δυο του παιδιά: στον Βιργίλιο, φεύγει με τον Αγχίση, την Κρέουσα και τον Ίουλο, χάνει όμως την Κρέουσα καθ' οδόν και, όταν γυρίζει, συναντά το φάντασμά της, που τον προτρέπει να αναζητήσει την τύχη του. Τα ιντερμέδια, αντίθετα με την *Αινειάδα*, δεν γράφτηκαν για να υμνήσουν την ίδρυση της Ρώμης, αλλά για να περιγράψουν τις αιτίες και τα πάθη της πτώσης μιας πόλης. Η πτώση της Τροίας προκλήθηκε από την αμαρτία του Πάριη· αφού λεηλατήθηκε η πόλη, οι επιζώντες είναι καταδικασμένοι να εξοριστούν. Το τελευταίο δίστιχο του Αγχίση το δείχνει αυτό καθαρά:

*Όφον και πώς τα κρίματα βουλού τσι πολιτείες,
χαλούσι και εις τον άνεμο πέμπου τσι βασιλείες!*

Τα ιντερμέδια αυτά συνοδεύουν μια κωμωδία γραμμένη γύρω στα 1655, επτά χρόνια μετά την έναρξη της πολιορκίας του Χάνδακα, η οποία, παρά τη γενναία αντίσταση των κατοίκων του, κατέληξε σε συνθηκολόγηση υπέρ των Οθωμανών και εξορία για πολλούς Καστρονούς. Φαίνεται πολύ πιθανόν να γράφτηκαν από τον Φόσκολο ανάμεσα στα 1648 και 1655, σε μια εποχή που οι αποκλεισμένοι στην πόλη πίστευαν ότι η πολιορκία ήταν τιμωρία για τις αμαρτίες τους.