

Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΓΙΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ (1650-1750)

Η τυπολογία της μορφής του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο συμπεριλαμβάνει βασικά τέσσερις διαφορετικές εκδοχές: 1) το σχολαστικό γιατρό, που προέρχεται από τη λατινοϊταλική δραματική παράδοση, 1α) στη συνηθισμένη κωμική έκφραση ή και 1β) σε σοβαρή παραλλαγή, 2) τον εμπειρικό γιατρό της λαϊκής ιατρικής, που συγγενεύει με τους μάγους τσαρλατάνους του Μεσαίωνα, τους «κομπογιαννίτες» της Τουρκοκρατίας και τον τύπο μεταμφίσεως των υπαίθριων λαϊκών παραστάσεων του καρναβαλιού, και 3) το γιατρό έπιστήμονα και δραματιστή του μέλλοντος, διανοούμενο και ήγέτη όπως εμφανίζεται στο «Θέατρο των Ίδεών» (1895-1922), επηρεασμένο από τους γιατρούς του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου, των Henrik Ibsen, Bernhard Shaw, Arthur Schnitzler κ.ά.¹ Στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο εμφανίζεται και ένας άλλος τύπος γιατρού, που έχει ληφθεί από την πραγματικότητα, όπως π.χ. στο «Διπλανό Κρεβάτι» του Μανώλη Κορρέ², του οποίου η μορφολογία και χαρακτηρολογία δεν επηρεάζεται τόσο από λογοτεχνικές συμβάσεις. Έδω ό γιατρός παρουσιάζεται ως τυπικός εκπρόσωπος μιας κοινωνικής τάξης κι ενός επαγγελματικού συστήματος που «ζει» (μεταφορικά και κυριολεκτικά) από την ασθένεια.

Η ρεαλιστική έκδοχή, με τις διαφοροποιήσεις της και τη σχιαγράφηση ατομικών χαρακτήρων, βρίσκεται πέρα από τον έρευνθητικό όρίζοντα του μελετήματος αυτού, το οποίο εστιάζει το φακό του στη λογοτεχνική σύμβαση του «γιατρού», ή οποία είναι γνωστή κυρίως στις ελληνικές κωμωδίες του 19ου

1. Για την πρόσληψη του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και έρευνθητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

2. Μαν. Κορρές, *Θέατρο Α'.* Το διπλανό κρεβάτι, *Επικίνδυνο παιχνίδι*, Αθήνα 1987, σσ. 9-132 (κριτικογραφία σσ. 133-159). Πρωτοπαίχθηκε στο Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο το χειμώνα του 1980-81.

αἰῶνα, μὲ τὴν τυπολογία τοῦ μολιερικοῦ γιατροῦ, ἀπὸ τὸν «Κατὰ φαντασίαν ἀσθενή», τὸν «Ἰατρὸ μὲ τὸ στανιόν», τὸν «Ἀκούσιο γιατρό», τὸν «Κύριο Πουρσονιάκο», τὸν «Ἰπτάμενο γιατρό» κι ἄλλες κωμωδίες, οἱ ὁποῖες εἶχαν τεράστια ἀπήχηση σ' ὅλο τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο· οἱ μεταφράσεις τέτοιων μολιερικῶν κωμωδιῶν σημειώνονται στὴν Ἑλλάδα ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνα³.

Ἡ προκείμενη ἀνάλυση περιορίζεται στὴν ἐξέταση τῶν «γιατρῶν» μέσα στὸ σκηνικὸ πληθυσμὸ τῶν ἐλληνικῶν δραματικῶν ἔργων τῆς φάσης 1650-1750, πρὶν ἐπιβληθοῦν, ὡς λογοτεχνικὴ σύμβαση καὶ ὡς τυποποιημένος κωμικὸς χαρακτήρας, οἱ μολιερικοὶ γιατροί⁴. Οἱ πρόδρομοὶ τους στὴν πρῶμην ἐλληνικὴ δραματογραφία ἔχουν βασικὰ δύο ξεχωριστὲς ρίζες, τόσο στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητά ὅσο καὶ στὴ λογοτεχνία: 1) τὸν τύπο τοῦ μάγου-ἀστρολόγου, ἀλλημιστῆ καὶ τσαρλατάνου γιατροῦ τῶν περιπλανώμενων vaganti καὶ scolari τοῦ Μεσαίωνα, μὲ παραδείγματα τὸν Dr. Faustus καὶ Dr. Paracelsus, ὁ ὁποῖος στὸ βαλκανικὸ χῶρο εἶχε τὸ ἀντίστοιχό του⁵ καὶ στὸν ἐλληνικὸ τοὺς περίφημους κομπογιαννίτες⁶, ποὺ κάνουν δυναμικὰ τὴν ἐμφά-

3. Βλ. τὴν ἐξῆς βιβλιογραφία: Γ. Σιδέρης «Πεπαιδευκε τὴν Ἑλλάδα», *Θέατρο* 37 (1974), σσ. 40-46· Α. Tambaki, *Le présence de Molière en Grèce. Autour de traductions de ses pièces en grec moderne*, Mémoire de maîtrise, Clermont-Ferrand 1976, γιὰ τὴν πρόκληση τοῦ Μολιέρου τὸν 18ο αἰῶνα Α. Ταμπάκη, «Ο Μολιέρος στὴ φαναριώτικη παιδεία. Τρεῖς χειρόγραφες μεταφράσεις», Ἀθήνα 1988 καὶ Γ. Ζώρας, «Μιὰ ἄγνωστη μετάφραση κωμωδίας τοῦ Μολιέρου στὰ ἐλληνικά», *Παρουσία* 7 (1990), σσ. 61-88. Γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ Μολιέρου στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19ου αἰῶνα βλ. Β. Ποϋχγερ, «Εὐρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις στὸ θέατρο, ἐλληνικὸ καὶ βαλκανικὸ, τὸν 19ο αἰῶνα», στὸν τόμο: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικὲς ἐπισημάνσεις*, Ἀθήνα 1992, σσ. 181-221, ἰδίως σσ. 189 ἐξ. καὶ στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο τοῦ ἴδιου, *Ἡ ἰδέα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὰ Βαλκάνια τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἱστορικὴ τραγωδία καὶ κοινωνιοκριτικὴ κωμωδία στὶς ἐθνικὲς λογοτεχνίες τῆς Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης*, Ἀθήνα 1993, pass.

4. Βλ. καὶ Ἀ. Ταμπάκη, «Ο Μολιέρος στὴν Ἑλλάδα. Α. Οἱ πρῶτες μεταφράσεις καὶ οἱ «τύχες» τους, Β. Οἱ μεταφράσεις τοῦ Γεωργίου Δαντίνου στὸν 19ο αἰῶνα, καὶ τῆς Ἰδίας, ὁ ὁ πρῶτος Κατὰ φαντασίαν ἀσθενῆς στὰ νέα ἐλληνικά (1834)», στὸν τόμο: *Λυτικὲς ἐπιδράσεις στὸ νεοελληνικὸ θέατρο τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα*, Ἀθήνα 1993, σσ. 149-164 καὶ 165-169.

5. Βλ. Ποϋχγερ, *Ἡ ἰδέα τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου*, ὁ.π., σ. 168ἐξ. Γιὰ τὴ μορφή τοῦ περιπλανώμενου νεκρομάντη, ζητιάνου-φοιτητῆ καὶ μάγου γιὰ τὴν πρόκληση βροχῆς στὰ Βαλκάνια, βλ. L. Kretzenbacher, *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande*, Klagenfurt 1968, εἰδικὰ κεφ. 10-13.

6. Παραστατικὴ περιγραφή τῶν πρακτικῶν γιατρῶν τῆς Τουρκοκρατίας ἔχει δώσει ὁ Ἑμμανουήλ: «Ο κομπογιαννίτης (πλὴν τῶν ἀπαραιτήτων ἐφοδίων τῆς τέχνης του τῆς ἀσυνειδησίας, ἀμαθείας καὶ κρυψινοίας, ἕτερα προσόντα του εἶχε τὴν σοβαροφάνειαν, τὴν ἀπληστίαν, τὴν σωματικὴν ἀκαμψίαν, τὴν πονηρίαν ἐν τῷ βλέμματι, τὴν ὑπομονὴν καὶ τὴν

νισή τους καὶ στὸ ἡθογραφικὸ διήγημα (π.χ. στὸ «Θάνατος παλληκαριοῦ» τοῦ Κωστή Παλαμᾶ 1891)⁷, 2) τὴ μορφή τοῦ σχολαστικοῦ γιατροῦ τῆς ἰταλικῆς κωμικῆς παράδοσης, τὸν *pedante* καὶ *dottore* τῆς *commedia erudita* καὶ τῆς *commedia dell'arte*, μὲ τὴ λογιосύνη του καὶ τὶς «λατινικοῦρες» του, ὁ ὁποῖος βέβαιος δὲν εἶναι πάντα γιατρός, ἀλλὰ πιὸ συχνὰ νομικός, στὴν κρητικὴ κωμωδία μάλιστα δάσκαλος⁸.

Γιὰ τὸν τύπο τοῦ γιατροῦ μάγου-ἀστρολόγου ὑπάρχει στὴν ἑλληνικὴ δραματογραφία τὸ παράδειγμα τοῦ Εὐφημianoῦ ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη τῆς κρητοεπανησιακῆς τραγωδίας «Ζήνων» (μεταξὺ 1648 καὶ 1683)⁹. Σ' αὐτὴν

ἐπιτήδευσιν τῶν τρόπων. Τερατολόγος, φαντασιόπληκτος καὶ ψεύτης, διὰ πᾶν ὅτι ἀπήτη τοῦ συμφέρον του, τολμηρὸς εἰς ὑποσχέσεις θεραπείας παντὸς νοσήματος καὶ ἀκαταγώνιστος ἐμφαλωτῆς πάσης ἀποτυχίας του. Ὀλιγόλογος, ἀπέφευγε μακρὰς συζητήσεις, ἵνα μὴ καταφανῶσιν αἱ γνώσεις του, ἅς ἐπεδείκνυε μόνον εἰς ἀμαθεῖς, δεισιδαίμονας, πνευματικῶς ἐσκοτισμένους καὶ ἡλιθίους, παρ' ὧν ἐλογίζετο σοφός. Ἀποστηθίσας κεφάλαια τινὰ ἱατροσοφίαν ἐξετόξευε ταῦτα, ὅπου ἐγνώριζεν ὅτι θὰ κάμουν ἐντύπωσιν. Εἰς τοὺς ἀφελεστεροὺς πελάτας του ο κομπογιαννίτης ἐξήσκει καὶ εἶδος τι μαγγανείας, ἵνα διὰ τῆς ὑποβολῆς ἐπιτύχῃ εἰς τὸ ἔργον του. Πάντως ὁ τελικὸς σκοπὸς τοῦ ἀγύρτου τούτου ἦτο ὁ χρηματισμὸς» ('Ε. Ἐμμανουήλ, *Ἱατροσόφια καὶ τσαρλατάνοι*, Ἀθήνα 1938, σσ. 8 ἐξ.). Γιὰ τὴν ἱατρικὴ καὶ τοὺς ἐμπειρικοὺς γιατροὺς τῆς Τουρκοκρατίας βλ. σὲ ἐπιλογή: Κ. Ν. Σάθας, «Ἡ ἱατρικὴ ἐν Ἑλλάδι», ἔφημ. «Κλειῶ» (Τεργέστης) ΚΒ' ἀρ. 1146 (4/16 Ἰουνίου 1883) σσ. 1-2· Δ. Κ. Βουρδουνιώτης, «Ὁ ἱατρὸς κὺρ Ἀνδρέας - Ἡθογραφία Κομπογιαννίτου», *Ἑθνικὸν Ἡμερολόγιον* 1892, σσ. 321 ἐξ. (ἰδίως σσ. 339-343)· Ἀ. Π. Κούζης, «Οἱ ἐμπειρικοὶ ἱατροὶ κατὰ τοὺς χρόνους τῆς δουλείας», *Ἀρχεῖα Ἱατρικῆς Β'* (1906), σσ. 272 ἐξ. τοῦ ἴδιου, στὴ *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια* τόμ. ΙΔ' σ. 792 ἐξ. (μὲ βιβλιογραφία). Δ. Τουλιάτου, «Οἱ Κομπογιαννίτες στὴν ἀρχαία καὶ στὴν τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα», *Ἱστορία καὶ Ζωὴ* 3 (Ἰούλ. 1956), σσ. 172-175· Τ. Λάππας, «Ἐνας Ρουμελιώτης ὀθωμανὸς γιατρός στὸ Εἰκασίενα», *Φθιώτις* 2 (1956) ἀρ. 7, σσ. 444-461· Δ. Β. Οἰκονομίδης, «Δημῶδης ἱατρικὴ ἐν Θράκῃ», *Ἀρχεῖον Θρακικοῦ Γλωσσικοῦ καὶ Λογογραφικοῦ Θησαυροῦ* 16 (1951) σσ. 181-228· Σπ. Ζεχερλῆς, «Ἡ κακία ὥρα καὶ οἱ γιάτρισσες», *Μακεδονικὴ Ζωὴ* 175 (1980), σ. 46· Γ. Α. Βαρβαρέτος, *Κομπογιαννίτες Ματσουκάδες, οἱ ἔξαισμενοὶ αὐτοδίδακτοι γιατροὶ ἀπ' τὸ Ζαγόρι τῆς Ἡπείρου*, Ἀθήνα 1972· Γ. Κ. Πουρναρόπουλος, «Ἡ ἱατρικὴ τοῦ Ἀγῶνος», *Παρθενός* 13 (1971), σσ. 289-317· Α. Μπίμπη-Παπασπυροπούλου, *Παραδοσιακὴ ἱατρικὴ στὴν Πελοπόννησο*, Διδ. διατρ., Ἀθήνα 1985· Γ. Κ. Χατζόπουλος, «Ἡ λαϊκὴ ἱατρικὴ εἰς τὸ χωρίον Ἀντρεάντων Ἀμισοῦ Πόντου», *Ἀρχεῖον Πόντου* 34 (1977/78), σσ. 204-247 κ.τ.λ.

7. Γιὰ λεπτομερεῖα καὶ ἀνάλυση βλ. Β. Ποῦχνερ, «Παλαμικά: Ἀ' Θάνατος παλληκαριοῦ», στὸν τόμο: *Φιλολογικὰ καὶ θεατρολογικὰ ἀνάλεκτα*, Ἀθήνα 1995, σσ. 77-195.

8. Γιὰ τοὺς δασκάλους τῆς Κρητικῆς κωμωδίας βλ. τώρα Α. Vincent, «Κωμωδία», στὸν τόμο: D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία καὶ Κοινωνία στὴν Κρήτη τῆς Ἀναγέννησης*, Ἡράκλειο 1997, σσ. 125-156, ἰδίως σσ. 147-150.

9. Γιὰ τὴ χρονολόγησιν βλ. τελευταῖα Β. Ποῦχνερ, «Ὁ «Ζήνων» καὶ τὸ πρότυπό του», στὸν τόμο: *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*, Ἀθήνα 1988, σσ. 215-297.

ό βυζαντινός αυτοκράτορας έρχεται στο «φροντιστήριο» αὐτοῦ τοῦ Dr. Faustus, γιὰ νὰ τὸν ρωτήσει γιὰ τὸ μέλλον του¹⁰. Κωμικὴ παραλλαγὴ αὐτοῦ τοῦ τύπου συναντοῦμε σὲ κωμικὸ ἰντερμέδιο τῆς τρίτης τραγωδίας τοῦ Μιχαὴλ Βεστάρχη γιὰ τοὺς «Ἑπτὰ Παῖδες Μακκαβαίους» (Χίος μεταξὺ 1642-1662)¹¹, ὅπου αὐτός, μὲ λεκανομαντεία, τὴν παρατήρηση τῶν ἄστρον καὶ τὰ βιβλία του βρίσκει τὰ πιὸ αὐτονόητα πράγματα:

Ἕλλον ἔνα νὰ ξεύρετε, ὁπού ἔναι πλιὸ μεγάλο,
θαῦμα πολλὰ παράξενο παρὰ κανένα ἄλλο:

(στ. 1498-99)

Σὰ βασιλέφῃ ὁ ἥλιος, ἔχει νὰ σκοτεινάσῃ
καὶ σὰν κρυφτῇ μέσ' στὰ βουνά, βέβαια θὲ βραδυνάσει.

(στ. 1502-03)

Σὲ ἐπίδοξο πατέρα προλέγει, πὼς ἡ γυναῖκα του ἔχει νὰ γεννήσῃ ἀγόρι ἢ κορίτσι, ἀπὸ τὰ δύο τὸ ἓνα, σὲ ταξιδιώτῃ γιὰ τὴν Αἴγυπτο προφητεύει, πὼς εἴτε θὰ φτάσῃ καλὰ εἴτε θὰ πνιγεῖ. Ἀνάμεσα στὶς σπουδές του ποὺ ἀπαριθμεῖ σὰν τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαίτε ἀναφέρει λογικὴ, φιλοσοφία, ρητορικὴ, μουσικὴ καὶ ἀστρονομία, ὅχι ὅμως καὶ τὴν ἱατρικὴ (στ. 1557 ἐξ.). οὐσιαστικὰ πρόκειται γιὰ καρικατούρα τοῦ μάντη, ὅπως παρουσιάζεται πάλι σὲ μιὰν ἄλλη τραγωδία μὲ κωμικὸ τέλος, τὴν «Ἰφιγένεια» τοῦ Πέτρου Κατσαίτη (1720)¹².

Ὁ πρῶτος πραγματικὸς γιαιτρός τῆς νεοελληνικῆς δραματογραφίας εἶναι ὁ γιαιτρός Λούρας ἀπὸ τὴν Κεφαλλονιά —συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ Ληξούρι—, στὴν κρητικὴ κωμωδία «Φορτουνάτος» τοῦ Μάρκου Ἀντωνίου Φοσκόλου, ποὺ γράφτηκε τὸ 1655 στὸ πολιορκημένο ἤδη ἀπὸ τοὺς Τούρκους Μεγάλο Κάστρο (Χάνδακας, Ἡράκλειο)¹³. Αὐτὴ ἡ κωμικὴ ἀλλὰ συμπαθητικὴ ἐκδοχὴ τοῦ σχολαστικοῦ γιαιτροῦ, προδρόμου τῶν μοιερικῶν γιαιτρῶν μὲ τὸ

10. Στ. Ἀλεξίου / Μ. Ἀποστίτη, *Ζήνων, Κρητοεπανησιακὴ τραγωδία*, Ἀθῆνα 1991, σσ. 133-138 (στίχοι Α' 69-182).

11. Τώρα στὴν ἔκδοση Μ. Ι. Μανούσασκα / Β. Πούχνερ, *Πέντε στιχουργήματα τοῦ, θρησκευτικοῦ θεάτρου τριῶν Χίων κληρικῶν τοῦ ΙΖ' αἰῶνα (Μιχαὴλ Βεστάρχη, Γρηγορίου Κονταράτου, Γαβριὴλ Προσopfά)*. Ἐκδοση κριτικὴ μὲ Εἰσαγωγή, Σχόλια καὶ Λεξιλόγιο Ἀθῆνα 2000.

12. Γιὰ τὴ διακωμώδηση τῆς μαντικῆς στὴν πρώιμη νεοελληνικὴ δραματολογία βλ. Β. Πούχνερ, «Ὁ Πέτρος Κατσαίτης καὶ τὸ κρητικὸ θέατρο», στὸν τόμο: *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, Ἀθῆνα 1984, σ. 213 ἐξ. Τὸ ἀπόσπασμα καὶ στὸ Μ. Ι. Μανούσασκα, «Πέντε ἄγνωστα στιχουργήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴ Χίο (17ου αἰ.), ξαναφερμένα στὸ φῶς ἀπὸ ἀφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 64 (1989), σσ. 316-334, ἰδίως σ. 328.

13. Μάρκου Ἀντωνίου Φοσκόλου, *Φορτουνάτος*, Κριτικὴ ἔκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο. Alfred Vincent, Ἡράκλειο 1980.

κλύσμα στὸ χέρι καὶ τὰ λατινικά στὸ στόμα, ἀποτελεῖ συμπύλημα δύο διαφορετικῶν λογοτεχνικῶν συμβάσεων¹⁴: 1) τοῦ *senex amans* τῆς λατινικῆς κωμωδίας, τοῦ ἐρωτευμένου γέρου, τυποποιημένου στοιχείου τῆς ἀναγεννησιακῆς κωμωδίας, ποὺ ἀπειλεῖ τὴν εὐτυχία τῶν νεαρῶν *innamorati* ἢ *amoris*: τίς ὀρέξεις του ματαιώνουν οἱ πονηροὶ καὶ φαγάδες ὑπηρέτες καὶ ἐκμεταλλεύονται οἱ μεσίτρες (*ruffiane*) προχωρημένης ἡλικίας: τὸ στερεότυπο *finale* ἐγκτεῖται στὸ γεγονός, πὼς ὁ γέροντας βρίσκεται γελασμένος, γιατί ἡ νεαρή ἀποδεικνύεται, μὲ τὴ μέθοδο τῆς ἀρχαίας «ἀναγνωρίσεως», συγγενῆς τοῦ ἡ μνηστὴ τοῦ χαμένου γιοῦ του· (ἡ δευτέρα ἐκδοχὴ ἀποτελεῖ τὴν ὑπόθεση τοῦ «Φορτουνάτου», τὸν ὁποῖο κουρσάροι εἶχαν ἀρπάξει, παιδὶ ἀκόμα, στὴν Κεφαλονιά). 2) τοῦ στοργικοῦ πατέρα, ποὺ ξαναβρίσκει τὸ παιδί του, ἐπίσης τυποποιημένης μορφῆς τῶν κωμωδιῶν τοῦ Μενάνδρου, τοῦ Πλάτου καὶ τοῦ Τερεντίου. Ἔτσι ἡ ὕψιμη *libido* τοῦ Λούρα μετατρέπεται ἀμέσως σὲ πατρικὴ στοργή, ποὺ εὐχαρίστως ἐνδίδει στὸ σμίξιμο τοῦ γιοῦ του μὲ τὴ νέα. Ὁ Λούρας εἶναι ὁ μοναδικὸς γιατρός στὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα καὶ πιὸ ἐπιτυχημένα σκηνικὰ πρόσωπα¹⁵. Ἀσφαλῶς ὁ Λούρας εἶναι πολὺ περήφανος γιὰ τίς σπουδές του τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὰ ἰταλικά πανεπιστήμια¹⁶, καὶ στὴ Β' σκηνὴ τῆς πρώτης πράξης κάνει στὸν ὑπηρέτῃ του Μποζίκην ὀλόκληρη διάλεξη γιὰ τὸ πὼς θεράπευσε τὴν κυρὰ Μηλιά (ἐκεῖ γνῶρισε τὴν Πετρονέλα, ποὺ τὸν κάνει νὰ χάσει τὸν ὕπνο του): τὸ πάθημά της ἦταν ἓνας πόνος «ὀπίσω στὸ ζερβὸ νεφρὸ, κι ἤρχετο στὸ βυζὶ τζι, / μὲ φόβο καὶ μὲ κίντυνο νὰ πάσῃ τὴ ζωὴ τζι» (στ. Α' 149-150), ποὺ ἄλλοι γιατροὶ δὲν μπόρεσαν νὰ γιατρέψουν, «γιατὶ δὲν ἦσαν πράτικοι, καθὼς ἡ τέχνη θέλει, / μὴδ' ἐστουδιὰρα Γαληνὸ μὴδὲ καὶ Ἀριστοτέλη, / Ἀντρομάχο, Ἐσκούλατιο, Ἀβιτσένα, Μιτριντάτη, / Διοσκόριδῃ τὸ θαμαστὸ καὶ τὸ σοφὸ Ἴπποκράτη» (στ. Α' 155-158). Τὸ χωρίο ἔχει κάποια υπερβολή: ὁ Ἴπποκράτης, ὁ Ἀριστοτέλης καὶ ὁ Γαληνὸς ταιριάζουν· ὁ «Μιτριντάτης» εἶναι ὁ Μιθριδάτης ὁ ΣΤ', βασιλιάς τοῦ Πόντου, ποὺ νικήθηκε ἀπὸ τὸν Πομπηεῖο στὰ 66 π.Χ. καὶ φέρεται ὅτι ἐπινόησε τὸ «μιθριδάτειο ἀντίδοτο», γιατί φοβόταν

14. Γιὰ τὴ μορφή τοῦ Λούρα βλ. Σ. Μαρινᾶτος, «Ὁ γέρο Λούρας ἀπὸ τὸ Ληζούρι», *Κρητικὲς Σελίδες* 1 (1936), σσ. 9-11 καὶ Α. L. Vincent, «Ὁ Κεφαλονίτης γιατρός Λούρας στὴν Κρητικὴ κωμωδία "Φορτουνάτος"», «Ἡ Κεφαλονίτικη Πρόδος» 23-24 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1973). Ἐπίσης τοῦ ἴδιου, «Κωμωδία», στὸν τόμο: Holton (ed.), *Λογοτεχνία καὶ Κοινωνία στὴν Κρήτη τῆς Ἀναγέννησης*, δ.π., σσ. 150 ἔξ.

15. Βλ. Α. Vincent, «Εἰσαγωγή», στὸν τόμο: Μάρκου Ἀντωνίου Φοσχόλου, *Φορτουνάτος*, δ.π., σ. λα' ἔξ.

16. Βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ἡ παιδεία κατὰ τὴν βενετοκρατίαν», στὸν τόμο: *Κρήτη, Ἱστορία καὶ Πολιτισμὸς*, τόμ. 2, Κρήτη 1988, σσ. 163-196.

πώς θα δηλητηριαστεί¹⁷. ὁ «Ἀντρόμαχος» ὁ Ἀνδρόμαχος, ὁ προσωπικός γιατρός τοῦ Νέρωνα, βελτίωσε τὸ πιὸ πάνω ἀντίδοτο, ποὺ ὀνομάστηκε ὕστερα «θηριακή» (συνταγὲς γιὰ τὴ «θηριακή» ὡς γενικὸ ἐλιξήριο ὑπῆρχαν ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Φοσκόλου)¹⁸. ὁ «Διοσκόριδης» τοῦ Λούρα εἶναι ὁ Διοσκορίδης Πεδάνιος, στρατιωτικὸς γιατρός τοῦ 1ου αἰῶνα μ.Χ., μεγάλος φαρμακολόγος καὶ βοτανολόγος (τὸ ἔργο του «Περὶ ὕλης ἱατρικῆς» χρησίμευε ὡς βασικὸ ἐγχειρίδιο ἀκόμα καὶ κατὰ τὸ 17ο αἰῶνα), καὶ ὁ «Ἀβιτσέννας» εἶναι ὁ Ἀβικέννας ἢ Ἰμπν Σινά (986-1037 μ.Χ.), ὁ πιὸ διάσημος ἀντιπρόσωπος τῆς κλασικῆς περιόδου τῆς ἀραβικῆς ἱατρικῆς (ἀποτελοῦσε ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης βασικὴ πηγή)¹⁹. ἐντούτοις ἡ ἀναφορὰ τοῦ «Ἐσκούλαπιου» (Esculapio, Aesculapius, Ἀσκληπιὸς) ἀποτελεῖ κωμικὴ ὑπερβολὴ τοῦ Λούρα, γιατί ὁ Ἀσκληπιὸς δὲν εἶναι συγγραφέας ἱατρικῶν βιβλίων²⁰. Ἡ ἀναφορὰ τέτοιων καταλόγων αὐθεντιῶν τῆς ἱατρικῆς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὸ Μεσαίωνα ἀποτελεῖ καὶ ἓνα συμβατικὸ στοιχεῖο τῆς ἀντίστοιχης ἰταλικῆς κωμωδίας²¹, μολονότι τοὺς ἀρχαίους γιατροὺς καὶ τοὺς Ἀραβες διαδόχους τοὺς μελετοῦσαν ἀκόμα τὴν ἐποχὴ τοῦ 17ου αἰῶνα²², ἀποδεδειγμένα καὶ στὴν Κρήτη²³.

17. Vincent, ὁ.π., σ. 147 ἐξ.

18. Βλ. π.χ. G. Watson, *Theriac and mithridatium: a study in therapeutics*, London 1966.

19. Vincent, ὁ.π., σ. 148.

20. Ὁ Vincent συζητεῖ καὶ τὴν ἐκδοχή, μήπως πρόκειται γιὰ τὸ γιατρὸ μὲ αὐτὸ τὸ ὄνομα, ποὺ εἶχε συντάξει μιὰ σειρὰ ἀπὸ σχόλια στὸν Ἱπποκράτη καὶ μνημονεύεται ἀπὸ τὸ Γαληνὸ (βλ. τὸ ἄρθρο «Ἀσκληπιὸς (8)» στὴν *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften* τῶν A. Pauly καὶ G. Wissowa, Vincent, ὁ.π., σ. 148), ἀλλὰ μιὰ τέτοια ἐξεζητημένη ἀναφορὰ, πῶς νὰ λειτουργήσει κωμικὰ στὴ σκηνή;

21. Π.χ. στὴν κωμωδία «Il geloso» τοῦ Ercole Bentivoglio (1538/9), ὁ γιατρός Erminio ἀναφέρει τὸν Ἱπποκράτη, τὸ Ἀβικέννα, τὸ Γαληνὸ, τὸ Διοσκορίδη καὶ τὸν Πλίνιο (στ. Α' 117-118). «Οἱ αὐτοὶ ἐκτός ἀπὸ τὸν Πλίνιο ἀναφέρονται ὅμως καὶ στὴν «Κόλαση» τοῦ Δάντη (IV 140 καὶ 143). Τὸ ἐλληνικὸ «Συναξάριον τῶν εὐγενικῶν γυναικῶν» τοῦ 15ου αἰῶνα μνημονεύει τὸ Γαληνὸ, τὸν Ἱπποκράτη, τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Ἀβικέννα (K. Krumbacher, *Sitzungsberichte der philos.- philol. u. hist. Kl. der Königl. Bayr. Akad. d. Wiss.*, München 1905, III, σσ. 335-433, στ. 158-159).

22. Οἱ γιατροὶ πρωτοπόροι τῆς Ἀναγέννησης, ὅπως ὁ Βεσάλιος καὶ ὁ Παράκελσος ἄργησαν πολὺ νὰ γίνουν γνωστοὶ ἔξω ἀπὸ τοὺς κύκλους τῶν εἰδικῶν (βλ. A. Castiglioni, *A history of medicine*, New York 1947, σ. 490). Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πολιορκίας τοῦ Χάνδακα ὁ γνωστὸς Κρητικὸς γιατρός Ἀθανάσιος Πιρκὸς κατέφειγε ἀκόμα στὸν Ἀβικέννα καὶ τὸν Ἱπποκράτη ὡς αὐθεντίες γιὰ τὴν πανῶλη (Γ. Ἡ. Πεντόγαλος, «Ἱστορήματα γιατρῶν στὸ Fr. Morosini γιὰ τὴν πανῶλη στὸ Χάνδακα τὸ 1660», *Κρητολογία* 7, 1978, σσ. 75-80, ἰδίως σσ. 79 ἐξ.).

23. Ἀπὸ τὴν ἀπογραφὴ τῆς περιουσίας τοῦ γιατροῦ Τζουάνε Ροδίτη ἀπὸ τὸ Χάν-

Ὁ ὑπηρετὴς τοῦ Λούρα ἀπαντᾷ στὴν ἐντυπωσιακὴ ἀπαρίθμηση τῶν ἱατρικῶν ἀναγνωσμάτων τοῦ ἀφεντικοῦ του, μὲ τὴν ἀναφώνηση: «Ἀνάθεμα τῇ μοίρᾳ σου, ντετόρε Κασομάτη!» (στ. 158α). Τὸ ἀστεῖο τῆς ἀποστροφῆς πρὸς τὸ κοινὸ («κατ' ἰδίαν», *aparte, aside*)²⁴ ἔγκειται στὸ γεγονὸς πιθανῶς, ὅτι ὁ γιатρoς αὐτὸς θὰ ἦταν ὑπαρκτὸς καὶ γνωστὸς: ἡ οἰκογένεια Κασομάτη ἔδωσε στὸ Κάστρο ἀρκετοὺς γιатρoὺς κατὰ τὴ Βενετοκρατία²⁵. Ὁ Λούρας συνηθίζει κατὰ τὰ ἄλλα νὰ διανθίζει τὴ γλώσσα του μὲ ἰταλικὲς λέξεις ποὺ μαρτυροῦν τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιστημονικῆς του στάθμης (*sciencia* Α' 164, *unguento* Α' 171, *sacramento* Γ' 189, *refrescativa* Γ' 209, *confortative* Γ' 210 κτλ.)²⁶. Ἡ γελοιopoίησή του ὡς γέροιο ἐρωτευμένου ὥστόσο ἀντισταθμίζεται ἀπὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὸ λειτούργημά του· ὁ νοῦς του εἶναι συνεχῶς στὴν ἱατρικὴ· ὅταν ὁ Δάσκαλος τοῦ μιλᾷ γιὰ τὰ «μορμπιά» (καπρίτσια) τῶν κοριτσιῶν, αὐτὸς νομίζει πὼς μιλάει γιὰ ἀρρώστιες, ποὺ μποροῦν νὰ θεραπευθοῦν μὲ «σορόπια ἀπὸν τὸ σπλετσερεϊδὸν» (Γ' 210). Κι ὅταν τὸν ρωτοῦν ἂν θυμᾶται κανένα «σημάδι» ἀπὸ τὸ χαμένο γιό του, ἀναφέρει μιὰ οὐλὴ ἀπὸ κάποια μικρὴ ἐπέμβαση ποὺ τοῦ εἶχε κάνει (Δ' 537-540)²⁷. Ὅταν τὸν τοξεύουν τὰ βέλη τοῦ Ἑρωτα, μπαίνει στὸ κρεβάτι γιὰ νὰ τοῦ περάσει (Α' 242 ἐξ.)· κι ὅταν τὸν ρίχνει κάτω ὁ Δάσκαλος, τρέχει στὸ σπίτι νὰ ἀλειφθεῖ μὲ ροδέλαιο (Γ' 230 ἐξ.). Ὡς γερο-ἐρωτευμένος ὑφίσταται τοὺς χλευασμοὺς τοῦ ὑπηρετῆ τοῦ, ἀφήνει τίς «βίξιτές» του καὶ βρίσκεται στὶς ἀγκάλες τοῦ

δακα, ποὺ ἔγινε στὰ 1647, γνωρίζουμε, πὸς στὴ βιβλιοθήκη του ὑπῆρχε ὁ Ἱπποκράτης, ὁ Διοσκορίδης, ὁ Γαληνός, ὁ Ἀβικέννας καὶ ὁ Βεσάλιος (Μ. Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στὸ Χάνδακα σὲ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνα», *Θησαυρίσματα* 12, 1975, σσ. 35-136, ἰδίως σ. 121).

24. Γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ «κατ' ἰδίαν» στὴν κρητικὴ δραματουργία, βλ. Β. Ποῦχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, Ἀθήνα 1991, σσ. 112 ἐξ., 139, 150, 212, 230, 242, 255, 332, 369, 401, 409, 422, 430, 432 ἐξ., 444 καὶ pass.

25. Βλ. τὰ στοιχεῖα καὶ τίς πηγὲς στὸν Vincent, ὁ.π., σ. 149 ἐξ. Ἐνῶς ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς γιатρoὺς τῆς οἰκογένειας εἶναι ὁ Ἰωάννης Κασσιμάτης, ποὺ ζοῦσε στὴν αὐλὴ τῆς Ferrara καὶ ἔγινε γνωστὸς στὴν Κρήτη γιὰ τίς φιλομεταρρυθμιστικὰς του ἰδέες· τὸ 1568 ἀναγκάζεται ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Ἐξέταση δημοσίως νὰ ἀποκηρύξει τίς ἰδέες του καὶ νὰ κάψει τὰ βιβλία του· τελειώνει τὴ ζωὴ του στὶς φυλακὲς τῆς Βενετίας. Πρόκειται, κατὰ μιὰ θεωρίαν, γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ εἰσήγαγε τὸ θέατρο στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη (Nix. Μ. Παναγιωτάκης, «Ὁ Ἰωάννης Κασσιμάτης καὶ τὸ Κρητικὸ θέατρο», *Ἀριάδνη* 1 (1983), σσ. 86-102, καὶ στὸν τόμο τοῦ Ἰδίου, *Ὁ ποιητὴς τοῦ "Ἑρωτοκριτοῦ" καὶ ἄλλα βενετοκρητικὰ μελετήματα*, Ἡράκλειο 1989).

26. Vincent, ὁ.π., σ. λβ'.

27. Vincent, ὁ.π., σ. λβ'.

πόθου του, που σέ όρισμένα σημεία εκφράζει απροκάλυπτα και παραστατικά²⁸. Προσπαθεϊ νά κρύψει και τά χρόνια του: στήν 3η σκηνή τής Γ' πράξης άπέναντι στο Δάσκαλο ισχυρίζεται πώς είναι 46 έτών («Τέσσερεις χρόνους λείπομαι νά φτάσω τσι πενήντα», στ. Γ' 164, ενώ εκείνος ισχυρίζεται πώς είναι «γέροντας *che passa settanta anni*» στ. Γ' 157), άργότερα άπέναντι στήν κυρά - Πετρού, ισχυρίζεται πώς «άκόμη τή σαρανταρά δέν είμαι περασμένος» (Δ' 365): στήν πέμπτη σκηνή τής Δ' πράξης έμφανίζεται με κομμένα γένια και νεανική ένδυμασία (Δ' 461 έξ.).

Έντούτοις πρὸς τὸ τέλος τής κωμωδίας βαραίνει περισσότερο ή σοβαρή πλευρά του ως στοργικού πατέρα: ακόμα και ή άκαιρη παντρεία του δικαιολογείται με τήν επιθυμία τής κληρονομιάς (και για νά κάμω και παιδι νά με κληρονομήση, / δέν έχοντας τὸ πράμα μου [περιουσία], σάν ξένος, πού τ' αφήσει) Γ' 309-10). Και στο τέλος τοῦ έργου, όταν ό γιός του θά παντρευτεί τήν κοπέλα που έρωτεύτηκε εκείνος, θά χαρεϊ διπλά, γιατί θά είναι τώρα και παιδί του²⁹. Η θετικότερη έκδοχή τοῦ γιατροῦ γέρου-έρωτευμένου συμβαδίζει με τήν ήθικότερη δομή τής όλης κωμωδίας «Φορτουνάτος» συγκριτικά με τήν κωμωδία «Κατζούρμπος» τοῦ Χορτάτση³⁰.

Μιά άλλη μορφή τοῦ κωμικοῦ σχολαστικοῦ γιατροῦ, χωρίς όμως τὸ στοιχείο τοῦ έρωτευμένου, μάς παρουσιάζουν τά κωμικά έντερμέδια («Διλούδια») ³¹ τής «Τραγέδιας τοῦ Ἁγίου Δημητρίου», που παραστάθηκε στή Νάξο

28. Δ' 499-500 «Κερά - Πετροῦ μου, δέ θωρῶ τήν ὥρα νά σιμῶσω / στή Πιτρονέλας τὰ βυζά τὸ χέρι μου νά άπλώσω».

29. «Πλιότερα θά τήν αγαπῶ τώρα, γιατί παιδί μου / θέ νά τήν κάμω, σά θωρεϊς, και νύφην άκριβή μου» (Ε' 201-2).

30. Αὐτή ή ήθικότερη έκδοχή προκύπτει, όπως αναφέρθηκε, από τὸν συγκερασμό δύο διαφορετικῶν τύπων τής κωμικῆς παράδοσης, τοῦ γέρου-έρωτευμένου και τοῦ στοργικοῦ πατέρα. Ο Vincent σημειώνει σχετικά: «Όπωςδήποτε υπάρχει μιὰ κάποια ένταση ανάμεσα στις δύο πλευρές τοῦ χαρακτήρα τοῦ Λούρα. Ο Ξεκουτιάρας έραστής τής Α' Πράξης δέν συγκατοικεϊ εύκολα στο ἴδιο πετσί με τὸ σεμνὸ, ήλικιωμένο κύριο τοῦ τέλους τής κωμωδίας. Πρόκειται για μιὰ «άσυνέπεια» που όφείλεται στους διαφορετικούς συμβατικούς ρόλους (τοῦ έρωτευμένου γέρου και τοῦ άπελπισμένου πατέρα) που συγκεντρώνονται στο πρόσωπό του. Γενικά όμως, ό χαρακτήρας τοῦ Λούρα ως κωμικοῦ γιατροῦ σκιαγραφείται με πολλὸ κέφι και έφευρηματικότητα, και με τὰ άστεϊα του καμῶματα κρατᾶ ζωντανὸ τὸ ένδιαφέρον του θεατῆ. Η «σοβαρή» πλευρά τοῦ χαρακτήρα του προσθέτει μιὰ δόση άνθρωπισμοῦ στο πρόσωπο τοῦ γέρο Λούρα, που τελικά κερδίζει τή συμπάθειά μας» (Vincent, δ.π., σ. λβ').

31. Για τὰ έντερμέδια στή νεοελληνική δραματούργια βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Τὰ έντερμέδια στή νεοελληνική δραματούργια. Η εξέλιξη τής ένδιάμεσης παράστασης», στόν τόμο: *Κείμενα και Ἀντικείμενα*, Ἀθήνα 1997, σσ. 231-250.

στὶς 29 Δεκεμβρίου 1723³². Κι ἐδῶ ὁ γιατρὸς ἀγαπάει τὸ «μεστιέρν» του (ἐπάγγελμα) καὶ περηφανεύεται γιὰ τὴν παραμονή του στὰ «μέρη τῆς Φραγκιάς», εἶναι ὅμως πιδ φιλοχρήματος³³. Καὶ αὐτοῦ ὁ νοῦς εἶναι συνεχῶς στὴν ἱατρική, ὥστε παρερμηνεύει τὴν «πληγὴ» τοῦ Κάσσανδρου στὴν περιοχή τοῦ στομαχίου («Ἐνα κοπέλι τὴν κοιλιὰν μου ὄσφαξεν τὴν καημένην», στ. 107), ἐπειδὴ δὲν βλέπει αἷμα νὰ τρέχει· ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ τὴ συμβατική πεῖνα τοῦ δούλου φαγᾶ (ἡ ὅλη σκηνὴ εἶναι δανεισμένη ἀπὸ τὸν «Κατζούρμπο» τοῦ Χορτάτση)³⁴. Περηφανεύεται γιὰ τὶς ικανότητές του καὶ περιμένει τὴν εὐκαιρία νὰ δείξει «τὴν δοτρίνα» του «μὲ τὸ διάφορο» του (στ. 134)· δὲν πηγαίνει νὰ θεραπεύσει παιδάκια, ἀλλὰ θέλει δύσκολες περιπτώσεις, «διὰ νὰ μπορέσω εὐκολα γοργὸ νὰ τοὺς ἱατρέψω / ἢ πάλι, ἂν δὲν ἤμπορῶ, στὸν Ἄδην νὰ τοὺς πέσω» (στ. 147-148). Δανεῖζεται καὶ τὶς «ἰταλικοῦρες» καὶ «λατινικοῦρες» τοῦ Δασκάλου ἀπὸ τὸν «Κατζούρμπο» (στ. 189-200, 291-295). Ὅταν στὸ τέταρτο ἰντερμέδιο ὁ Πολέμαρχος γυρίζει λαβωμένος (πῆγε νὰ πολεμήσει στὴ Φραγκιά, ἀλλὰ ληστές τοῦ πῆραν τὸ ὅπλο στὸ δρόμο), ὁ «Δοτῆρες» δείχνει πραγματικὸ ἐνδιαφέρον (Διλ. 381 ἐξ.)³⁵: ἡ ἐξέταση δὲν μπορεῖ νὰ γίνει στὸ δρόμο καὶ βιάζεται νὰ τὸν μεταφέρουν στὸ ἀρχοντικό του, «διατὶ βραδιάζει καὶ νυχτιάζει / καὶ δὲν ἐβλέπει πιδ κανεὶς νὰ δῇ καὶ διὰ νὰ πιάσῃ / τὲς πληγές του ποὺ τρέχουσιν» (στ. 389-391). Καὶ στὰ τέσσερα αὐτὰ ἰντερμέδια παρατηρεῖται πρὸς τὸ τέλος ἡ τάση νὰ ὑπερισχύσει ὁ σεβασμὸς πρὸς τὴ μορφή τοῦ γιατροῦ καὶ ὑποσκελίζονται τὰ κωμικά του χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ ὕμνος ἔρωτας, ἀλλὰ ἡ φιλαργυρία· ὁ «Δοτῆρες» δὲν σχηματίζεται κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Pantalone τῆς ἰταλικῆς κωμικῆς παράδοσης, ἀλλὰ δανεῖζεται ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Δάσκαλο τῶν κρητικῶν κωμωδιῶν· ὁ Ἱησοῦτης διασκευαστὴς τῶν χωρίων αὐτῶν τοῦ «Κατζούρμπο»

32. Νικ. Μ. Παναγιωτάκης (†) / Β. Ποῦγερ, Τραγῆδια τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Θρησκευτικὸ δράμα μὲ κωμικὰ ἰντερμέδια ἀγνωστου ποιητῆ ποὺ παραστάθηκε στὶς 29 Δεκεμβρίου 1723 στὴ Ναξία. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο, Ἡράκλειο 1998.

33. «...μὲ δίχως κόπο / ἱατρέψω, γιὰνὰ τσ' ἄρρωστους, κι ὅλοι μὲ ριβερίουν, / τὴν βρίζα ταχὺ βραδὺ ὅλοι μου τήνε δίνουν. / Τρώγω καὶ πίνω ἀξέγνωιστα καὶ βάνω στὸ πονηρί μου / πολλὰ τορνέσια καὶ βαρεῖ, νὰ ζήσῃ τὸ κορμί μου. / Φορῶ καὶ ρούχα δημορφα κ' ἔχω κι ἄλλα ἀκόμη, / ἔστειλα νὰ μοῦ φέρουσι πιδ δημορφα ἀπ' τὴν Πόλιν. / Καὶ ὕστερα θὰ στέκωμαι ὅτοιμος νὰ μπορέσω / νὰ βρῶ τίποτις ἱατρικά, ἄσπρα διὰ νὰ κερδέσω» (Διλ. 92-100).

34. Βλ. Β. Ποῦγερ, «Ἡ κληρονομιά τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου στὴ Νάξο (17ος/πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα)», Πρακτικά τοῦ Α' Πανελληνίου Συνεδρίου μὲ θέμα «Ἡ Νάξος διὰ μέσου τῶν αἰῶνων» Φιλῶτι 3-6 Σεπτ. 1992, Ἀθήνα 1994, σσ. 589-596.

35. «Πέ μου, νὰ ζῆς, ἀφέντη μου, πῶς γροικᾷς τὴν καρδιά σου; / ἀναστενάζει καὶ πονεῖ, τρέμον τὰ κόκαλά σου;» (στ. 375-376).

ἐξοβελίζει ὅμως τὴ συμβατικὴ ὁμοφυλοφιλία τοῦ Δασκάλου καὶ παρακάμπτει τελείως, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ «Ratio Studiorum»—, τὸ ἐκπαιδευτικὸ πρόγραμμα τοῦ ἰησουιτικῶν κολεγίων σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη— τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο (δὲν προβλέπονται ἄλλωστε γυναικεῖοι ρόλοι)³⁶.

Στὴν πρώιμη νεοελληνικὴ δραματουργία ἐμφανίζεται ὅμως καὶ μιὰ ἐκδοχὴ τοῦ γιαιτροῦ, χωρὶς κανένα κωμικὸ στοιχεῖο: στὸ χριστουγεννιάτικο ἔργο σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὶς Κυκλάδες (ποὺ πρέπει νὰ ἔχει γραφεῖ ἀνάμεσα στὰ 1650-1750 ἀπὸ ἄγνωστο συγγραφέα) μὲ τὸ συμβατικὸ τίτλο «Ἡρώδης ἢ Ἡ Σφαγὴ τῶν Νηπίων»³⁷. Στὸ ἔργο αὐτό, στίς τελευταῖες σκηνὲς τῆς Ε' πράξης, ὅταν ἐκδηλώνεται πλέον ἡ ἀσθένεια τοῦ Ἡρώδη (κατὰ τὴν «Ἰουδαϊκὴ Ἀρχαιολογία» τοῦ Ἰωσήπου ὁ Ἡρώδης ὁ Μέγας πέθανε τὸ 4 π. Χρ. ἀπὸ καρκίνο μὲ ὑδρωπικία μέσα σὲ κατὰσταση μανιοκαταθλιπτικῶν ἐκδηλώσεων)³⁸, μέσα στὴν τρέλα του προσπαθεῖ αὐτὸς νὰ σκοτώσει καὶ τὸ δικό του παιδί, τὸν Ἀντίγονο, πρῶγμα ποὺ τελικὰ θὰ κατορθώσει, καὶ μαζί μ' αὐτὸ καὶ τὴ γυναῖκα του Μαριάμνη· ὁ Μαχάων (τὸ ὄνομα τοῦ γιαιτροῦ εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν ὁμηρικὴ «Ἰλιάδα») προειδοποιεῖ τὴ βασίλισσα, πὼς «ἡ ἀρρώστια τοῦ βασιλέως ἀργητὰ δὲν θέλει» (Ε' 299), ἀλλὰ δὲν προλαβαίνει τὶς ἐξελλίξεις. Στὴ σκηνὴ 5 σχολιάζει πὼς ὁ φρενοβλαβὴς συνέρχεται σιγὰ σιγὰ καὶ ἀναγνωρίζει τὶς πράξεις του («Ἀφίηται, ἡμερώνεται ἢ φρένα...» Ε' 373)· ὁ Μαχάων παίρνει καὶ τὸ σπαθί, ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν Ἡρώδη, γιὰ νὰ μὴν αὐτοκτονήσῃ³⁹ («Ἐβγάλετε γλῆγορα ἄσματα, νὰ μὴν τὰ ξαναπίσση χολομανίζοντας...» Ε'

36. «Tragoediarum et comoediarum quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quidquam actibus interponatur quod latinum non sit ac decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur» (κανόνες 13: *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, Roma 1616).

37. Ὁ πραγματικὸς τίτλος δὲν εἶναι γνωστός, γιατί τὸ πρῶτο καὶ τελευταῖο φύλλο τοῦ μισοκατεστραμμένου χειρογράφου λείπει. Βλ. Β. Ποϋγερ, *Ἡρώδης ἢ Ἡ Σφαγὴ τῶν Νηπίων*. Χριστουγεννιάτικο θερησκευτικὸ δράμα ἄγνωστο ποιητὴ σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο, Ἀθήνα 1998 (Παράβασις, Κείμενα 1).

38. *Flavii Iosephi Opera*, edidit et apparatu critico instruxit Benedictus Niese. Vol. IV. Berolini MCMLV, γιὰ τὴ νόσο καὶ τὸ θάνατό του βιβλίον XVII, σσ. 96 ἐξ. καὶ 146 ἐξ. Βλ. Σ. Χ. Ἀγουρίδης, *Ἱστορία τῶν χρόνων τῆς Καινῆς Διαθήκης*, Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 265 ἐξ.

39. Τὰ σκηνικὰ δρώμενα στὸ ἔργο αὐτὸ δηλώνονται μὲ πρόσθετες ἰταλικὲς σκηνικὲς ὁδηγίες. Γιὰ τὴν ἀνάλυσή τους βλ. Β. Ποϋγερ, «Ἰταλικὲς (καὶ λατινικὲς) διδασκαλίες σὲ ἑλληνικὰ δραματικὰ ἔργα τοῦ θερησκευτικοῦ θεάτρου τῶν Ἰησουϊτῶν στὸν αἰγαιοπελαγίτικο χῶρο, τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης», στὸν τόμο: *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα*, δ.π., σσ. 199-230.

422). Ἀμέσως μετὰ προσπαθεῖ ὁ Ἡρώδης νὰ πνιγεῖ: ὁ γιατρὸς τρέχει, τὸν κρατοῦν καὶ τοῦ περνοῦν ζουρλομανδύα: ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ βασιλιᾶ βγαίνει ἀφρὸς καὶ στὸ πρόσωπό του ἐμφανίζονται «μελανάδες», ἐνῶ κρῦος καὶ βρωμερὸς ἰδρώτας βγαίνει ἀπὸ τὸ σῶμα του (ὁ Μαχάων ἐξηγεῖ: «Ἴδου ἀναπαμένος κείμεται καὶ μὲ τὸν ἰδρωτὸν τὸ φαρμακερόν, τὸ βρωμισμένον, ἐβγαίνει ἡ λύσσα» Ε' 447-8). Ἀμέσως μετὰ ὁ Μαχάων παρατηρεῖ: «Πῶς ὄλο ξύεται, ὄλο τρώγεται μέσα, ὄλο ἄφτει καὶ ἀγριώνεται χολή!» (στ. 455). στὸ στῆθος φαίνονται «Λοιμικὰ ἐξανθήματα... καὶ φλογεροὶ ἄνθρακες» ἀν δὲν σποῦνε κινδυνεύει» (Ε' 459). Ἀλλὰ ἡ ἀρρώστια προχωρεῖ πὺρ γρήγορα ἀπ' ὅ,τι μπορεῖ νὰ παρακολουθήσῃ ἡ ἱατρικὴ. Περιγράφει ὁ Μαχάων: «ὦ θαύμασμα, ποῦ ἔφτασεν ἡ ἀρρώστια! Εἰς ὄλο τὸ κορμὶ τὰ σκουλήκια βράζουν. Τοῦτα ὑπερβαίνουν τὴν φύσιν, ἀπὸ τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τὸ δακτύλι τοῦ Θεοῦ ἔρχεται τοῦτη ἡ ἀρρώστια, ἀπ' ἐκεῖνο μοναχὰ μπορεῖ νὰ ἱατρευθῇ. "Οὐκ τὲς ἀπόκ[ρυφές] μας τέχνες καταπονᾷ, σεληνοβληθεὶς ἐφάνηκαν πρῶτα, ἀλλὰ ὀφθαλμοφανῶς τώρα οὐρανοβληθεὶς φαίνεται» ὅπου τὸ δακτύλι τοῦ Θεοῦ εἶναι, τὸ χέρι τοῦ ἱατροῦ δὲν φτάνει. Πῶς ἀνακατωμένος εἶναι ὁ σφυγμός του, πῶς συγκοτυπᾷ μὲ μεγάλην ἀταξίαν μυρμηχιάζοντας! Πολλὰ ἥσφαλεν τὸ χέρι, ποῦ τόσο σφάλλουν οἱ φλέβες» (Ε' 458-466). Δὲν ὑπάρχει πιὰ ἐλπίδα γιὰ τὸν τύραννο: «τοῦ Χάρου εἶναι. Ὁ θάνατος μεγάλος εἶναι ὅλων τῶν νόσων ἱατρὸς» (Ε' 469-470). Ἡ κρίση ὅμως περνᾷε πρόσκαιρα, καὶ ὁ ἄρρωστος φαίνεται πῶς ἀποκοιμίζεται: «Σιγὰ σιγὰ, φαίνεται πῶς νυστάζει· ἄμμε ὁ ὕπνος θανάτου συγγενὴς καὶ συντόπιος λογᾶται» (Ε' 477-478). Στὴν τελευταία σκηνή ὁ Μαχάων προσπαθεῖ νὰ δώσει κάτι στὸν ἐτοιμοθάνατο· προφανῶς δηλητήριο, γιὰ νὰ διευκολύνει τὸ τέλος του (τὸ τελευταῖο φύλλο τοῦ μισοκατεστραμμένου χειρόγραφου, ποῦ λείπει, μᾶς στέρησε τὸ ἀκριβὲς τέλος τοῦ Ἡρώδη). Ἡ ρεαλιστικὴ περιγραφή τῆς ἀρρώστιας τοῦ Ἡρώδη περιέχει πολλὲς καθαρὰ ἱατρικὲς παρατηρήσεις· ἡ ὀνομασία τοῦ γιατροῦ τοῦ βασιλιᾶ κατὰ τὸ θρυλικὸν γιατρὸ τοῦ ἐλληνικοῦ στρατόπεδου μπροστὰ στὴν Τροίαν φανερώνῃ τὴ σοβαρότητα καὶ τὸ σεβασμό, ὅπου ὁ ἄγνωστος συγγραφέας ἀντιμεταπίπτει τὴ μορφή τοῦ γιατροῦ τοῦ Ἡρώδη, ποῦ παρουσιάζεται ὑπεύθυνος, προνοητικὸς καὶ σοφὸς μέσα στὸ λειτουργημά του, μακριὰ ἀπὸ τὴν κωμικὴ παράδοση τῶν ὑπόλοιπων γιατρῶν τῆς ἐλληνικῆς δραματουργίας, ἀν καὶ τελικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποτρέψῃ τὴν τραγωδίαν· ἡ τιμωρία τοῦ τυράννου προδιαγράφεται ἀπὸ τὴν δραματικὴν οἰκονομίαν τοῦ ἔργου, τὴ χριστιανικὴν κοσμοθεωρίαν καὶ τὴν ἰσορροπία τῆς δικαιοσύνης τῆς, ὅπως καὶ ἀπὸ τίς ἱστορικὲς πηγὲς ποῦ χρησιμοποιεῖ τὸ ἔργο. Αὐτὴ θὰ εἶναι γιὰ πολλὰ χρόνια ἡ πιὸ σοβαρὴ ἐκδοχὴ τοῦ γιατροῦ στὸ νεοελληνικὸ θέατρο, ὥσπου νὰ ἔλθουμε στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Νίκου Καζαντζάκη: στὸ «Ξημερώνει» (1906) θὰ ἐμφανιστεῖ ὁ γιατρὸς - οὐτοπιστής, καὶ στὸ «Φασγὰν» (1907) ὁ γιατρὸς καλλιτέχνης καὶ διανοούμενος, κορυφαία

μορφή στην εποχή της επιστήμης⁴⁰. 'Αλλά αυτές οι μοντέρνες έκδοχές διαδραματίζονται σε μιάν εποχή, όπου η επιστήμη τείνει να αντικαταστήσει τη θρησκεία⁴¹.

Στην ενδιάμεση περίοδο, κατά το 18ο και 19ο αιώνα, κυριαρχούν οι κωμικοί γιατροί, καρικατούρες της ανικανότητας, της κενής λογισμένης και της φιλαργυρίας. Τους περιφνημούς «κομπογιαννίτες», τους περιπλανώμενους πρακτικούς γιατρούς από τα 'Ιωάννινα και από τα Ζαγόρια, που περιοδεύουν κατά την Τουρκοκρατία σ' όλα τα Βαλκάνια, ανεβάζει στη σκηνή η «Κωμωδία τῶν Ψευτογιατρῶν» τοῦ Σαβόγια Ρούσμελη (1745), που ξετυλίγεται στη Ζάκυνθο και αποτελεί σάτιρα τῶν κομπογιαννιτῶν ἀλλὰ καὶ τῆς κοινωνίας τοῦ *fior di Levante*⁴². Οἱ τέσσερις πρακτικοὶ γιατροί, ποὺ ἔρχονται γιὰ business στὸ νησί, αὐτὸ μαζέψουν μὲ τίς «κυῖρες» τοὺς γρήγορα χρήματα καὶ νὰ εξαφανιστοῦν ἐξίσου γρήγορα, ἀναφέρουν ὅμως καὶ ὑπαρκτοὺς γιατροὺς καὶ γιατροφιλόσοφους τῆς ἐποχῆς στὴ Ζάκυνθο (Α' 23-28)⁴³ καὶ φοβοῦνται μήπως ἀποκαλυφθοῦν ὅμως τὴν πονηριά τῶν Κεφαλλονιτῶν καὶ τὴν ἔλλειψη

40. Βλ. Β. Ποϋγερ, «Τὸ πρῶμο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸν τόμο: *Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση*, Ἀθήνα 1995, σσ. 318-434, ἰδίως σσ. 331-332 καὶ σσ. 363-364.

41. Κατὰ τίς ἀντιλήψεις τοῦ Γιατροῦ στὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Καζαντζάκη.

42. Ἔκδοση τοῦ κεμένου στὴ Γλ. Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγια Ρούσμελης*, Ἀθήνα 1971, σσ. 37-94.

43. «Ἐδῶ εἶναι ὁ πλῆσις θανμαστός καὶ ξακονστός Κβερίνος, / καὶ ὁ Ἀθηναῖος ὁ σοφός, ὁ ἰατρός ἐκεῖνος. / Ἐδῶ ὑδρίσκεται Ἀλφρόν, Νταλβίτζες, Ταγιατέρας, / καὶ ὁ Κυβετός καὶ ἄλλοι πολλοὶ ἐτούτας τὰς ἡμέρας» (Α' 23-28). Γιὰ τὴν ταύτιση τῶν προσώπων αὐτῶν βλ. Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, ὁ.π., σ. 30. Ὁ Ἀθηναῖος εἶναι γιατρός τῆς Ζακύνθου ποὺ πέθανε στὶς ἀρχὲς τοῦ 10' αἰῶνα σὲ ἡλικία ἄνω τῶν 80 ἐτῶν (Σπ. Δὲ Βιάζης, «Οἱ ἱατροὶ τῆς Ἑπτανήσου. Τὶ προήνεγεν ἡ ἱατρικὴ τῆς Ἑπτανήσου εἰς τὴν παγκόσμιον ἱατρικὴν», ἐφημ. «Ἐλπίς» (Ζακ.), τόμ. ΜΑ', 1915, ἀρ. 2067, σ. 1). Γιὰ τὸν Ἀλφρόν: ἀπὸ τὸ 1712 ὑπάρχει ἐβραϊκὴ οἰκογένεια Albron στὸ νησί, τὸ 1741 μάλιστα ἕνας Ἰάκωβος Albron φέρεται ὡς γιατρός καὶ φυσικός (Λ. Χ. Ζώης, *Λεξικὸν καὶ Ἱστορικὸν καὶ Λαογραφικὸν Ζακύνθου*, τόμ. Α', Ἀθήνα 1963, σ. 38). Ὡς πρὸς τὸν Κβερίνο πρόκειται πιθανότατα γιὰ τὸν Ἑμμ. Κουερίνη, συγγραφέα ἑλληνικῶν καὶ λατινικῶν ἐπιγραμματῶν (βλ. Ν. Κατραμῆ, *Φιλολογικὰ Ἀνάλεκτα Ζακύνθου*, ἐν Ζακύνθῳ 1880, σσ. 376-377). Ὁ Γρηγόριος Κυβετός εἶναι μέλος ἀριστοκρατικῆς οἰκογένειας, ποὺ ἐγγράφεται στὸ *libro d'oro* το 1748 (Ζώης, ὁ.π., σ. 335, Eug. Rizo-Rangabé, *Livre d'or de la noblesse Ionienne* vol. III: *Zante*, Athènes 1927, σσ. 59-60). Ὁ Ἀναστάσιος Στέλλας, γιατρός στὴ Ζάκυνθο γύρω στὰ 1750, ἀσχοῦσε τὴν ἱατρικὴ ἀργότερα στὴν Πάτρα, ὥσπου τὸ 1770, μετὰ ἀπὸ πρκαχιά στὸ σπίτι του, ἐπιστρέφει στὴ Ζάκυνθο (Λ. Χ. Ζώης, «Κρητικὰ σελίδες», *Κρητικὰ Χρονικά* Θ', 1955, σ. 73). Ὁ Φρ. Ταγιαπιέρας εἶναι ἀπόγονος τῆς γνωστῆς στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ τὸ 15ο αἰῶνα οἰκογένειας, σπούδασε ἱατρικὴ στὴν Πάδοβα καὶ ἦταν ἱατροφιλόσοφος (Κατραμῆ, ὁ.π., σσ. 372-373).

φιλοξενίας τῶν κατοίκων τῆς Κέρκυρας φοβοῦνται ἀκόμα περισσότερο. Ἡ κωμωδία ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ γραμμικὴ σειρὰ ἐπεισοδίων, ἐπηρεασμένων στὴ δομὴ τους σαφῶς ἀπὸ τὴν *commedia dell'arte*, ὅπου ξετυλίγονται ἔξι διαφορετικὲς ὑποθέσεις ἀσθενειῶν καὶ προτεινόμενης θεραπείας μὲ τὴν πληρωμὴ προκαταβολῆς γιὰ τὴν προετοιμασίαν τῶν βοτάνων: Στὴν πρώτη ἡ Μπάρμπαρα μὲ τὸν ἄνδρα τῆς Μένεγο, ποὺ πάσχει ἀπὸ φυματίωση, στέλνει τὴν ὑπερέτρια Καλὴ στοὺς γιатρούς νὰ τῆς δώσουν φάρμακο ποὺ εἶναι φαρμάκι, γιὰ νὰ πεθάνει ὁ ἄντρας τῆς καὶ γιὰ νὰ παντρευτεῖ ἐπιτέλους τὸν ἐραστὴ τῆς. Στὴ δευτέρα ὁ «σπασμένος» (ἀνάπηρος) Σπήλιος γυρεῖ ἀνακούφιση ἀπὸ τοὺς πόνους του καὶ πληρώνει ἀκριβὰ τίς συμβουλὲς τῶν κομπογιαννιτῶν. Στὴν τρίτη ἡ Λουτζία μὲ τὸν τυφλὸ ἄνδρα τῆς ἀκολουθεῖ τὴ συμβουλὴ τῆς φίλης τῆς Ἑργίνας νὰ βάλει τὸν ἐραστὴ τῆς, τὸν Διατζίντο, νὰ παρίστανει τὸ γιатρὸ καὶ ἔτσι πληρώνεται κιόλας ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἄνδρα τῆς. Στὴν τέταρτη ἡ Ἑργίνα μὲ τὸν ἄρρωστο ἄνδρα τῆς Λουκά ἀλληλοβορίζονται ἀνελέητα μπροστὰ στοὺς γιатρούς. Στὴν πέμπτη ἡ Ροζάνα θέλει φάρμακα γιὰ νὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀδιάφορου ἐραστῆ τῆς Μαρκέζου, ἐκεῖνος ὅμως τὴν ἀφήνει, καὶ αὐτὴ γυρίζει στὸν καλὸ ἄνδρα τῆς Ζέπο, ποὺ τὴ συγχωρεῖ. Στὴν τελευταία ὁ «σγόμπος» (κυφὸς) Βιττόριος ἀπὸ τὴν Κεφαλλονιά παρακολουθεῖ κρυφὰ τίς συναλλαγὰς καὶ «θεραπεῖες» τῶν γιатρῶν καὶ τίς σχολιάζει εἰρωνικὰ ἀπὸ τὸν κρυψώνα του, ζητᾷ ὅμως καὶ αὐτὸς βοήθεια, ἀλλὰ ἀρνιέται νὰ δώσει προκαταβολή. Δὲν ὀλοκληρώνονται ὅμως ὅλα τὰ ἐπεισόδια: στὴν κακούργα Μπάρμπαρα οἱ γιатροὶ δίνουν ἀντὶ φαρμάκι φάρμακο, ποὺ βελτιώνει τὴν κατάστασιν τοῦ ἄντρα τῆς· στὴ συνέχεια ἔρχεται ὁ ἴδιος σ' αὐτοὺς νὰ ζητήσει καὶ ἄλλες «κοῦρες»· ἐκεῖνοι ἐλπίζουν σὲ πληρωμὲς καὶ ἀπὸ τίς δύο πλευρὲς· ὁ Βιττόριος τελικὰ φέρνει καὶ ἄλλα μέλη τῆς συμμορίας του, καὶ πρὶν ἀναχωρήσουν οἱ γιатροὶ γιὰ τὴν πατρίδα τους, ἐπάνω στὴ μοιρασιά τῶν κερδῶν τους, τοὺς ληστεύουν καὶ τοὺς παίρνουν ὅλες τίς ἄνομες εἰσπράξεις τους.

Οἱ κομπογιαννίτες γυρίζουν τὴν πόλιν καὶ διαλαλοῦν, πὼς τὰ βότανά τους ἀνασταίνουν νεκροὺς (Α' 165 ἑξ.), γιатρεύουν τὴν ἀνδρική ἀνικανότητα ποὺ σπρώχνει τίς γυναῖκες τους στὶς ἀγκυλιὰς τῶν ἐραστῶν (Α' 169-184)⁴⁴, τὴ φυματίωση —νὰ μὴ λυπηθεῖ κανεὶς χρήματα γιὰ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ αὐτὴν⁴⁵.

44. «Πρῶτον, καθένas ποὺ βαστᾷ καὶ ὀπῶχει αὐτὴ τὴ βλάβη / καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παντρευτῇ, γυναῖκα αὐτὸς νὰ λάβῃ, / μόνο τὸν ἀποστρέφεται, γιὰτὶ τ' ἀμπόδιο ἂν τόχη / μέσα 'ς τὸ παραδάγκαλο, τὸ πρῆσμα καὶ τὴ λόχη / καὶ ἂ δὲ γνωιστῇ νὰ γιатρευτῇ καὶ νὰν τὸ γληγορέψῃ, / τοῦ περισσεύει καὶ ἄκαιρα γιатρεία μπορεῖ νὰ γυρέψῃ, / γιат' εἶναι πράγμα' ἀδύνατο...» (Α' 169-175).

45. «Δεύτερο, ὅποιος εἶν' αὐτὸς, ποὺ βήχας του πληθαίνει / καὶ φτεῖ τὸ αἷμα τὸ συχνὸ

ή αλοιφή στο «βατσέλι» γενικά θεραπεύει όλες τις «βλάβες» σε «σπλήνα, μάτια και αφτιά, φλάτα [τυμπανισμό] ποδάγρα, κι άλλα, / σιάτικα [ισχυ-αλγία] και 'σε νεφρά, 'ς βγαλσίματα μεγάλα, / 'σε μαλαθράκη [μέλας άν-θραξ, εξάνθημα], εις κάνκαρο [έσχαρά της πληγής], 'ς μελαγχολιά κ' εις χρήσι / κ' εις γυναικα πού 'ν' κλειστή και δέν μπορά γεννήσει, / και εις στείρα, πού παιδιά ούκ ήμπορεί νά κάνη, / έμεις δυνόμεστε παιδι νά κάμη με βοτάνι, / κ' εις κορασιά, πού παρθενειά έφθειρε κ' έχει ανοίξει / έμεις πάλι δυνόμαστε ως κορασιά νά δείξη, / κ' εις μαλαφράντζα, εις όρτουλες [όρτο-λα, έλκος άφροδισιακό], 'ς πανόκες [άφροδισιακά] κ' εις ό,τι άλλο» (Α' 201-214). Οί διάφορες άρρώστιες περιγράφονται με τρόπο παραστατικό: του Σπήλιου «έξεχύθηκαν κ' έπέσα τ' άντερα» (Α' 155), είναι «βλαμμένος» (Β' 113), ό Μένεγος ««συχνά-συχνά τó φλέμα / από τó στόμα βγάξει αυτός άντάμα με τó αίμα»» (Β' 51-52), ό έραστής τής Ροζάνας είναι «κρατημένος» (Β' 236 διδ.), ό Λουκάς «χλεμπονιάρης» (Γ' 1 διδ., φυματικός), αλλά και ή Μπάμπαρα έχει «καούρα όλημερνίς με τσούξιμο άντάμα» (Γ' 218). Έννοείται πώς οί «κοϋρες» είναι πανάκριβες, περίπλοκες και χρονοβόρες⁴⁶: κυριαρχούν οί αλοιφές, τά λάδια και τó κλύσμα (γλυστήρι). Οί διαγνώσεις είναι άμεσες και άπόλυτες: ό Ζέπος και ή Ροζάνα, πού τά κόκαλά τους πονούν, πάσχουν από «μαλαφράντζα»⁴⁷ και οί θεραπευτικές άγωγές, όπως έίπα, πολύπλοκες: ό Μένεγος για τή φυματίωσή του θέλει «σορόπια, καθαροες, δικόττα [άρέσιμο], χάπια κι άλλα, / κάσιες [φυτά], ραμπάρμπαρα [ραβένι] πολλά και γιατρικά μεγάλα, / σούγο ντι λικορίτσια [χυμός γλυκόριζας], έντερα πολυμόρια [πνευ-μόνια], / τεντούρες [βάμμα, tintura] κάθε λογής...» κτλ. (Ε' 39-42). Δέν βρι-σκόμαστε μακριά από τά λαϊκά γιατροσόφια με τó κόκαλο τής νυχτερίδας και τίς μαγικές δεισιδαίμονίες τής πρακτικής ιατρικής του λαϊκού πολιτισμού. Για νά «σιάζει» τήν καμπούρα του Βιττόριου ό γιατρός χρειάζεται «άέρομα της φώκιας» και «ξύγκι νά σ' άχνίζω / μέρες σαράντα» (Ε' 89-90), καθώς

κι άλάφρωση δέν παίρνει, / άς έλθω έγώ τó βότανο νά δώσω εις ατέينو / νά λάβη αυτός τήν ίασι κ' έγώ τó κέρδο έκείνο» (Α 185-188).

46. Π.χ. για τόν Λουκά τó φυματικό προβλέπουν τά έξής: ««Έν πρώτοις θά μαζώ-ξωμε λάδια πολλών λογίωνε, / κρινόλαδα, δαφνόλαδο, λάδια τών μυγαλιώνε, / ροδόλαδο, ατζιφόλαδο, σκινόλαδο και άλλα / χορτάρια ακριβότατα νά βράσω με τó γάλα. / Γνωστήρα νά σου κάμωμε, πούρι όχι ένα μόνο, / μα κάθε μέρα θές ατά έως και ένα χρόνο. / Κι άπέξω πάλι 'ς τήν κοιλιά με χόρτο χαμολεύκι / μαζί με τó πολύνγω, όσο νά λάβης ζείνα. / Θέ νά σου κάμωμ' έμπλαστρα συγνά, κι από τó στόμα / νά παίρνης όλο καθαροες, ως νά 'βγή ατέιν' ή βρώμα, / όπδχεις μέσα σου, ως θωρείς, κ' έτσι θωρώ τυχαίνει / και με ραμπάρ-μπαρα ως παιδιού τó αίμα σου νά γένη» (Δ' 89-100).

47. Δ' 234 έξ. 'Η θεραπεία είναι περίπλοκη και πανάκριβη.

καὶ «πλάκα μιὰ μολυβωτὴ ᾗς τὲς πλάτες νὰ σοῦ βάλῳ» (Ε' 91), ὕστερα θὰ τὸν ἀλείφει μὲ ροδόλαδο καὶ «ἔπειτα μὲ φασκιὰ σφιχτὰ τυχαίνει νὰ σὲ δένῳ» (Ε' 94). Ὁ πονηρὸς Κεφαλόνιτης καμπούρης ξεφεύγει ὅμως ἀπὸ τὴ θεραπεία αὐτῇ· παρόμοιας φύσεως ἐπεμβάσεις θὰ στοιχίσουν στὸ Μῆτρο τὸ Ρουμελιώτη, στὸ ἡθογραφικὸ διήγημα «Θάνατος παλληκαροῦ» τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ (1891), τὴν ἴδια του τὴ ζωὴ· ἐκεῖ ὁ κόσμος τῶν κομπογιαννιτῶν ἔχει γινεῖ ἀπὸ ἀστεῖος ἐφιαλτικὸς.

Μ' αὐτὴ τὴ λαϊκὴ σατιρικὴ ἐκδοχὴ τοῦ γιατροῦ κλείνει ὁ κύκλος τῶν προμολιερικῶν γιατρῶν στὴν ἑλληνικὴ δραματογραφία. Δὲν διαφέρει πιά αὐτὸς πολὺ ἀπὸ τὶς λαϊκὲς μεταμφιέσεις καὶ τὰ δρώμενα τοῦ ὑπαίθριου καρναβαλιοῦ, ὅπου ἡ μορφή του καὶ ἡ ἱατρικὴ ἐξέταση ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ στερεότυπα «νούμερα» τῶν παραστάσεων: ὁ γιατρός συνήθως ἀνασταίνει, μετὰ ἀπὸ ἀστεῖα ἐξέταση, τὸ σκοτωμένο («γαμπρό»), ποὺ «φονεύθηκε» στὴ φιλονικία του μὲ τὸν «ἀράπη» γιὰ τὴ «ἀνύφη» καὶ συνεχίζεται ὁ χορός. Ὁ γιατρός ἔχει τὴν τυπικὴ ἐνδυμασία τοῦ 19οῦ αἰῶνα: φράκιο, ρεπούμπλικα, ἱατρικὴ τσάντα μὲ τὰ ἐργαλεῖα καὶ τὰ «φάρμακά» τῆς· ἡ ἱατρικὴ ἐξέταση εἶναι γελοιογραφικὴ: τὸ ρολοὶ τοῦ γιατροῦ εἶναι ἓνα κρεμμύδι, ἡ «ἀνάσταση» τοῦ «νεκροῦ» γίνεται μὲ «χάπια» ἀπὸ σαποῦνι, «σορόπια» ποὺ εἶναι κρασί κτλ. Ὁ γιατρός γράφει καὶ «ρετσέτες» γιὰ τὸν κόσμο καὶ εἰσπράττει χρήματα. Καμιά φορὰ ὑπάρχει καὶ ἡ γιατρίνα, νοσοκόμος κτλ.⁴⁸, στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ μοντέρνα ἱατρικὴ παραμερίζει σταδιακὰ τὴν παραδοσιακὴ λαϊκὴ⁴⁹.

Ἡ νεοελληνικὴ δραματογραφία στὸ χρονικὸ διάστημα 1650-1750 καλύπτει λοιπὸν σχεδὸν ὅλες τὶς ἐκδοχὲς τῆς μορφῆς τοῦ γιατροῦ, ἀπὸ τὸ ὑπεύθυνο λειτούργημα τοῦ βασιλικοῦ ἱατροῦ τοῦ Ἡρώδη ὡς τοὺς τσαρλατάνους κομπογιαννίτες στὴν κωμωδία τοῦ Ρούσμελη γιὰ τὴ Ζάκυνθο. Οἱ σοβαρὲς ἐκδοχὲς τοῦ ἱατρικοῦ ἐπαγγέλματος στὴ σκηνή, —τὰ θετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀγάπης γιὰ τὴν ἱατρικὴ δὲν ἀπουσιάζουν οὔτε ἀπὸ τὸν Κεφαλόνιτη Λούρα στὴν Κρήτη οὔτε ἀπὸ τὸν Δοτόρε τῆς Νάξου, — ἐξαφανίζονται στὴ συνέχεια μὲ τὴν καταλυτικὴ ἐπίδραση τῶν κωμωδιῶν τοῦ Μολιέρου στὴ νεοελληνικὴ σκηνή⁵⁰.

48. Τὸ ἑλληνικὸ ὕλικό συγκεντρωμένο στὸν W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, pass.

49. Γιὰ τὴ διαδικασία αὐτὴ βλ. κυρίως R. & E. Blum, *Health and healing in Rural Greece. A Study of Three Communities*, Stanford 1965 καὶ τῶν ἰδίων, *The Dangerous Hour. The Role of Crisis and Mystery in Rural Greece*, London 1970.

50. Συχνὰ συμφέρεται καὶ ἡ σάτιρα τοῦ σχολαστικοῦ γιατροῦ μὲ τοῦ κομπογιαννίτη, ὅπως π.χ. στὸν «Ματσούκα» τοῦ Βηλαρά ('Ι. Βηλαράς, *Ἀπαντα*, Ἀθῆνα [1935], σσ. 50-55). Ὁ Ἀλέξανδρος Σούτσος στὸν «Ἄσωτον» δίνει μιὰ πιστὴ εἰκόνα τῶν γιατρῶν τὴν ἐποχὴ τῆς Ἐπανάστασης ('Α. Σοῦτσος, *Ὁ Ἄσωτος*, κωμωδία εἰς πέντε πράξεις, ἐν Ναυ-

Στὸ «Θέατρο τῶν Ἰδεῶν», πλέον ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐμφανίζονται οἱ σοβαροὶ γιατροὶ μὲ νέες ἀξιώσεις καὶ διαστάσεις, ὡς ἐκπρόσωποι τῆς Νέας Ἐποχῆς, τοῦ αἰῶνα τῆς ἐπιστήμης, ἐπιφορτισμένοι μὲ οὐτοπικὰς προσδοκίαις γιὰ τὴ μελλοντικὴ κοινωνία. Οἱ ἱατροφιλόσοφοι τοῦ παρελθόντος τώρα εἶναι διανοούμενοι-ἡγέτες, ποὺ θὰ καθοδηγήσουν τοὺς λαοὺς πρὸς τὸ δρόμο τῆς προόδου.

πλὴν 1830, σ. 50). Ὁ Βυζάντιος στὴν κωμωδία «Βαβυλωνία» δίνει μὲ τὸν «ντεττὸρ Τζαλάπα» μᾶλλον τὴν περίπτωσιν τοῦ «καλογιατροῦ» (Κ. Μπίρης, *Ἡ Βαβυλωνία τοῦ Δ. Βυζαντίου*, Ἀθῆναι 1948, σ. 64). Σάτιρες γιατρῶν βρίσκουμε καὶ στὸ Σολωμὸ («Ἡ Πρωτοχρονιά», «Τὸ Ἱατροσυμβούλιον» κτλ.). Βλ. Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, *δ.π.*, σ. 20.