

## ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1600-1750)

Ἡ πρόσφατη ἔκδοση ἑννέα ἀγνωστων ὡς τώρα δραματικῶν κειμένων ἀπὸ τῆ Χίο καὶ τὸν ἠῶρο τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης (ca. 1600-ca. 1750)<sup>1</sup>, καθὼς καὶ ἡ τεκμηρίωση μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ θεατρικῆς παραστάσεως στὸν ἴδιο ἠῶρο καὶ τὴν Κωνσταντινούπολη<sup>2</sup>, μετέβαλε τὴν ὅλη εἰκόνα

---

1. Συνολικὴ παρουσίαση στὴ μονογραφία W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft. (1580-1750)*, Wien 1999 (phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, Denkschriften 277).

2. Μὲ τίς παραστάσεις ἀσχολοῦνται εἰδικὰ τὰ ἐξῆς μελετήματα: Γ. Βαρζελιώτη/Β. Ποῦχνερ, «Ἀναστηλώνοντας μιὰ θεατρικὴ παράσταση: Ἡ παράσταση τῆς Ὑραγέδιας τοῦ Ἀγίου Δημητρίου» στῆς 29 Δεκεμβρίου 1723 στὴ Νάξο καὶ οἱ συντελεστὲς τῆς», *Παράβασις. Ἑντιστημονικὸ Δελτίο Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 3 (2000), σσ. 123-166 (σὲ συντομευμένη μορφή στὸν τόμο τοῦ Β. Ποῦχνερ, *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 2000, σσ. 77-101)· Β. Ποῦχνερ, «Θεατρολογικὰ, ἐκκλησιαστικὰ καὶ λαογραφικὰ τῆς παλαιᾶς Νάξου», *Παρουσία* 11-12 (1997 [1999]), σσ. 213-243 (καὶ διευρυμένο στὸν τόμο *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα*, Ἀθήνα 1997, σσ. 149-198)· τοῦ ἴδιου, «Θεατρικὴ παράσταση στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1623 μὲ ἔργο γιὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Χρυσοστόμο», *Θησαυρίσματα* 24 (1994), σσ. 235-262 (καὶ διευρυμένο στὸν τόμο *Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση*, Ἀθήνα 1995, σσ. 197-240)· τοῦ ἴδιου, «Νέες εἰδήσεις γιὰ θεατρικῆς παραστάσεις τῶν Ἰησοιτῶν στὴν Κωνσταντινούπολη 1614/15», *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 349-355· τοῦ ἴδιου, «Καὶ ἄλλες εἰδήσεις γιὰ θεατρικῆς παραστάσεις στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 17ο αἶωνα. Καπουκίνοι καὶ Ἰησοῖτες τὸ 1665/1666», *Θησαυρίσματα* 29 (1999), σσ. 327-334· καὶ σφαιρικὰ τοῦ ἴδιου, «Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ θερησκευτικοῦ θεάτρου στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὸ τουρκοκρατούμενο Αἶγαίον (1600-1750)», στὸν τόμο: *Διάλογοι καὶ διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 2000, σσ. 15-60 καὶ τοῦ ἴδιου, «Griechische (und französische) Theateraufführungen in Konstantinopel 1600-1900», *Südost-Forschungen* 58 (1999), σσ. 41-64.

τῆς ἱστορίας τοῦ προεπαναστατικοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου<sup>3</sup> καὶ αὐξήσε σημαν-  
τικά τὴν ἰσχνή δραματολογία τῆς κρητοεπανησιακῆς δραματοργίας τοῦ 17ου  
καὶ 18ου αἰῶνα καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ λογοτεχνία ἐν γένει.

Ὅλα αὐτὰ τὰ κείμενα ἔχουν ὀρισμένα χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα τὰ ἐνώ-  
νουν: τὴν ὀρθοσκευτικὴ θεματολογία καὶ τὸ χριστιανικὸ διδακτισμὸ, τὴ συσχέ-  
τισή τους μὲ τὴ θεατρικὴ δραστηριότητα στὰ κολλέγια τοῦ τάγματος τῶν Ἱη-  
σουϊτῶν (στὴ Χίο καὶ στὰ φροντιστήρια τῶν ὀρθοδόξων), τὴ μετριοπαθὴ χρῆση  
διαλεκτικῶν στοιχείων τῶν νησιωτικῶν ἰδιωμάτων, τὴ δραματικὴ μορφή, καὶ  
ἐν μέρει τὴ σύνδεση μὲ τὴν ἐγχώρια παράδοση τῆς κλασικίζουσας δραματοურ-  
γίας τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ σημαντικὲς διαφορές, ὥπως  
στὴν ἔκταση τῆς χρήσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς γλώσσας (στὰ ἔργα τῶν ὀρθοδό-  
ξων καὶ τοῦ «Ἡρώδη»), στὴν ἐπιδέξια ἢ ἀδέξια ἐφαρμογὴ δραματοουργικῶν  
τεχνικῶν, στὰ μετρικὰ σχήματα, τὴ χρῆση μουσικῆς, τὴν ὑπαρξὴ κωμικῆς ἀντι-  
πλοκῆς κτλ.

Τὸ μελέτημα τοῦτο ἐπιχειρεῖ νὰ συνοψίσει τίς συγγένειες καὶ διαφο-  
ρὲς αὐτές, ὑπὸ τὸ πρίσμα μιᾶς φιλολογικῆς καὶ θεατρολογικῆς ἐξέτασης, ὅπως  
προκύπτουν ἀπὸ μιὰ σύγκριση τῶν κειμένων μεταξύ τους· δὲν θὰ τὰ ἐντάξω  
ἀκόμα σὲ εὐρύτερα συμφραζόμενα, τῆς μεταβυζαντινῆς γλωσσικῆς ἐξέλιξης,  
τῆς νησιωτικῆς διαλεκτολογίας, τῆς προεπαναστατικῆς δραματοργίας<sup>4</sup> καὶ  
τῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας τοῦ Μπαρόκ καὶ τοῦ πρώιμου Διαφωτισμοῦ.  
Ἐπίσης δὲν θὰ ὑπεσέλω τοῦ μελέτημα αὐτοῦ σὲ θέματα χρονολόγησης καὶ  
πατρότητας, βιογραφίας τῶν δραματοργῶν ἢ παράδοσης τῶν κειμένων.

#### Πίνακας συντομογραφιῶν

**Δα.** — «Διάλογος τοῦ Δαβίδ» (Ἀγνώστου *Χίου Ποιητῆ, Δαβίδ*. Ἀνέκδο-  
το διαλογικὸ στιχοῦργημα. Ἀνεύρεση-κριτικὴ ἔκδοση Θ. Α. Παπαδοπούλου,  
Ἀθήνα 1979).

**Δη.** — «Τραγῆδια τοῦ Ἀγίου Δημητρίου» (*Ἡ Τραγῆδια τοῦ Ἀγίου Δη-  
μητρίου. Ὀρθοσκευτικὸ δράμα μὲ κωμικὰ ἰντερμέδια, ἀγνώστου ποιητῆ, ποῦ  
παραστάθηκε στὶς 29 Δεκεμβρίου 1723 στὴ Ναξία*. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ ἐισαγ-

3. Βλ. Β. Ποϋχνερ, «Ἡ νέα εἰκόνα τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου», *Thea-  
trum mundi*, β.π., σσ. 229-242.

4. Κάτι τέτοιο ἐπιχειρήθηκε πρόχειρα γιὰ τὰ ἰντερμέδια (βλ. Β. Ποϋχνερ, «Τὰ ἰντερ-  
μέδια στὴ νεοελληνικὴ δραματοργία. Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἐνδιάμεσης παράστασης», *Παράβασις*.  
Ἐπιστημονικὸ Δελτίο Τριμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν 2 (1998),  
σσ. 17-26 καὶ σὸν τόμο *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα  
1997, σσ. 231-250).

γωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†), Βάλτερ Ποϋχνερ, 'Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές 'Εκδόσεις Κρήτης 1999).

**Εισ.** — «Πρόλογος τῆς 'Υπεραγίας Θεοτόκου» [Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου] τοῦ Μιχαήλ Βεστάρχη ('*Ανέκδοτα στιχουργήματα τοῦ θεησκευτικοῦ θεάτρου τοῦ ΙΖ' αἰῶνα, ἔργα τῶν ὀρθοδόξων Χίων κληρικῶν Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοφᾶ*. "Ἐκδοση κριτική, μὲ εἰσαγωγή, σχόλια καὶ εὐρετήρια, Μανούσος 'Ι. Μανούσκακας, Βάλτερ Ποϋχνερ, 'Αθήνα, Κέντρον 'Ερευνῆς τοῦ Μεσαιωνικοῦ καὶ Νέου 'Ελληνισμοῦ τῆς 'Ακαδημίας 'Αθηνῶν 2000).

**Ἦρ.** — «'Ηρώδης ἡ 'Η σφαγὴ τῶν νηπίων» ('*Ηρώδης ἡ 'Η σφαγὴ τῶν νηπίων. Χριστογεννητάκι θεησκευτικὸ δρᾶμα ἀγνώστου ποιητῆ σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς 'Αντιμεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο Βάλτερ Ποϋχνερ. 'Αθήνα 1998 (Παράβασις. 'Επιστημονικὸ Δελτίο Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου 'Αθηνῶν, Παράρτημα: Κείμενα 1).*

**Ἰσ.** — «Σύνθεμα ἐστὶ Ρωμαίικον» [προσχέδιο γιὰ τραγωδία τοῦ 'Αγίου 'Ισιδώρου] (Β. Ποϋχνερ, «Προσχέδιο θεησκευτικοῦ δράματος ἀγνώστου Χίου ποιητῆ γιὰ τὸν 'Αγιο 'Ισίδωρο τὴν ἐποχὴ τῆς 'Αντιμεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ Εἰσαγωγή, Σημειώσεις καὶ Γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα* 28, 1998, σσ. 357-431).

**Μα.** — «Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὸν 'Ελεάζαρον καὶ τοὺς ἑπτὰ παῖδας τοὺς Μακκαβαίους καὶ τῆς μητρὸς αὐτῶν [sic] μετὰ τῆς Θυσίας τοῦ 'Αβραάμ καὶ ἐτέρων παρὰ ἱερέως Μιχαήλ Βεστάρχου» [Οἱ ἑπτὰ παῖδες Μακκαβαῖοι] ('*Ανέκδοτα στιχουργήματα, δ.π.*).

**Πα.** — «Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὴν 'Ανάστασιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν 'Ιησοῦ Χριστοῦ παρὰ ἱερέως Μιχαήλ Βεστάρχου» [Πάθη τοῦ Χριστοῦ] ('*Ανέκδοτα στιχουργήματα, δ.π.*).

**Παι.** — «Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τοὺς τρεῖς παῖδας παρὰ Ναβουχοδονόσωρ βασιλέως βαλθεῖων [sic] εἰς τὴν κάμινον ἐν χώρᾳ Βαβυλώνᾳ παρὰ Γληγορίου διδασκάλου τῷ Κονταράτῳ» [sic] [Τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ] ('*Ανέκδοτα στιχουργήματα, δ.π.*).

**Τυ.** — «Δράμα περὶ τοῦ γεννηθέντος τυφλοῦ μὲ μίαν ἱστορίαν τοῦ Δαρείου βασιλέως ὑπὸ Γαβριὴλ Προσοφᾶ» ('*Ανέκδοτα στιχουργήματα, δ.π.*).

'Επτὰ ἀπὸ τὰ ἔργα προέρχονται ἀπὸ τὴ Χίο (Δα., Εἰσ., 'Ισ., Μα., Πα., Παί., Τυ.), δύο ἀπὸ τὶς Κυκλάδες (Δη., 'Ηρ.), ἓνα εἶναι προσχέδιο ἀπλῶς ('Ισ.)· τέσσερα εἶναι ἀγνώστων ποιητῶν (Δα., 'Ισ., Δη., 'Ηρ.), πέντε ὀρθόδοξων κληρικῶν: Μιχ. Βεστάρχη (Εἰσ., Πα., Μα.), Γρηγ. Κονταράτου (Παι.) καὶ Γαβρ. Προσοφᾶ (Τυ.). 'Η παράδοση τῶν κειμένων καὶ τὰ κωδικολογικὰ τοὺς δεδομένα

έπηρεάζουν την ποιότητα της γλωσσικής απόδοσης: οί χιώτικες αντιγραφές του 'Ιωάννη Μαυροκορδάτου (Εισ., Πα., Μα., Παι., Τυ.) είναι ευνάγνωστες αλλά γεμάτες ὀρθογραφικά καὶ ἄλλα σφάλματα, ἔχουν ἐκπέσει καὶ μερικά φύλλα<sup>5</sup>, ἐνῶ τὰ δύο ἄλλα χιώτικα ἔργα (Δα., 'Ισ.) σώζονται στὰ κατάλοιπα τοῦ Λέοντος 'Αλλατίου στὴ Βαλτικελλιανὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ σὲ ἀντιγραφὴ, πιθανότατα, τοῦ Ραφαὴλ Βερνάτσα, τὸ πρῶτο στὰ φραγκοχιώτικα (ἐλληνικά μὲ λατινικούς χαρακτήρες), τὸ δεύτερο δυσανάγνωστο καὶ ἀνολοκλήρωτο μὲ ἐλληνικούς χαρακτήρες· πρόκειται γιὰ προσχέδιο ποὺ δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀνασυγκρότηση τῆς ὑπόθεσης σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες. Τὰ κυκλαδικὰ βρέθηκαν στὸ ἀρχεῖο τῆς μονῆς τῶν 'Ιησουιτῶν στὴ Σύρο (Δη., 'Ηρ.): τὸ πρῶτο εὐανάγνωστο καὶ καλογραμμένο, μὲ πληροφορίες γιὰ παράσταση καὶ συντελεστὲς στὸ τελευταῖο φύλλο, τὸ δεύτερο, σὲ πεζὸ λόγο, κολοβὸ σὲ κατεστραμμένο ἀπὸ τὴν ὑγρασία κώδικα, μὲ ἀπώλειες κειμένου, πάμπολλα σημάδια μεταγενέστερης ἐπεξεργασίας καὶ πληθὺς σκηνικὲς ὁδηγίες στὰ ἰταλικά<sup>6</sup>. 'Ὡς πρὸς τὴν παράδοση τοῦ κειμένου ὅλα τὰ δραματικὰ ἔργα παρουσιάζουν τὴν ἴδια κατάσταση καὶ δυσκολία: κριτικὴ ἔκδοση τοῦ κειμένου ἀπὸ ἓνα καὶ μοναδικὸ χειρόγραφο.

'Ιδιαίτερες δυσκολίες γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου παρουσίασαν τὰ πέντε χιώτικα στὴν ἀντιγραφὴ τοῦ Μαυροκορδάτου, γιὰτὶ κατὰ τὴ φωτοαναπαγωγή τοῦ σήμερα ἀπολεσμένου κώδικα, κυρίως στὰ κεντρικὰ μέρη τοῦ ὀγκώδους κώδικα, παραλείφθηκε στὶς recto-σελίδες μιὰ λουρίδα τοῦ φύλλου στὴν ἀριστερὴ πλαϊνὴ ἄκρη, ὅπου ἀναγράφονται συχνὰ σὲ συντομογραφία οἱ ἐνδείξεις τῶν ὁμιλούντων προσώπων· ἡ reconstruction τοῦ διαλόγου (ποὺς λέει ποτε χωρία) δὲν ἦταν εὐχερὴς λόγω τοῦ πολυπρόσωπου μερικῶν σκηνῶν καὶ ἔθετε λεπτεπίλεπτα ζητήματα δραματουργικά, ὕφους καὶ περιεχομένου. Παρόμοια προβλήματα ὑπῆρχαν στὸν κυκλαδικὸ 'Ηρ. λόγω τῆς ἔλλειψης τῶν πρώτων καὶ τελευταίων σελίδων, τῆς φθορᾶς κυρίως στὰ ἄκρα τῶν πρώτων καὶ τελευταίων φύλλων καὶ τῶν ὁπῶν μέσα στὸ κείμενο ἀπὸ τὴν ὑγρασία. Ἄλλα προβλήματα ἀποκατάστασης παρουσίασε ὁ 'Ισ. σὲ μιὰ ἰδιότυπη, σχεδὸν φωνητικὴ

5. Γιὰ τὴν περιπέτεια τοῦ χειρογράφου ποὺ σώζεται τελικὰ μόνο σὲ φωτοαντίγραφο βλ. Μ. 'Ι. Μανούσακα, «Πέντε ἄγνωστα στιχογραφήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴ Χίο (17ου αἰ.), ξαναφερόμενα στὸ φῶς ἀπὸ ἀφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 64 (1989), σσ. 316-334.

6. Γιὰ τὶς ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσες αὐτὲς διδασκαλίες βλ. Β. Πούχνερ, «Ἰταλικὲς (καὶ λατινικὲς) διδασκαλίες, «Πέντε ἄγνωστα στιχογραφήματα τοῦ ὀρθόδοξου θεάτρου τῶν 'Ιησουιτῶν στὸν αἰγαιοπελαγίτικο χώρο, τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης» στὸν τόμο: *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 1997, σσ. 199-230 καὶ τοῦ ἴδιου, «Italianische Bühnenanweisungen in griechischen Jesuitendramen auf den Ägäisinseln zur Zeit der Gegenreformation», *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* 32 (1995), σσ. 211-231.

ὀρθογραφία, ἐναλλακτικὲς γραφὲς καὶ σχόλια τοῦ ἀντιγραφέα in margine. Στὸ ἔργο αὐτὸ ἡ σειρά τῶν σκηνῶν δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἡ ὀριστικὴ καὶ σωστὴ. Καὶ στὸ Δη. ἔχει προστεθεῖ στὸ χειρόγραφο ἡ Γ' σκηνὴ στὸ τέλος, μαζὶ μὲ προλόγους γιὰ κάθε πράξη, ἕναν «ἐπίλογο ὑστερινὸν» καὶ τὰ τέσσερα κωμικὰ ἱντερμέδια μὲ τὸ ὄνομα «Διλοῦδια», ποὺ ἀναπαράγουν σκηνὲς τῆς κρητικῆς κωμωδίας τοῦ Κατζούρμπου<sup>7</sup>.

Ἀλλὰ τὰ δεδομένα τῆς παράδοσης τῶν κειμένων δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ. Ἀπὸ γλωσσολογικὴ ἄποψη τὰ δραματικὰ αὐτὰ ἔργα, παρὰ τὴ διαφορετικὴ τους προέλευση (Χίος, Κυκλάδες) καὶ τὴ διαφορετικὴ χρονολογικὴ τους τοποθέτηση (Εἰς. πιθανῶς ἦδη τὸ 1642 ἢ νωρίτερα, Πα. καὶ Μα. μεταξὺ 1642 καὶ 1662, τὰ ἄλλα ὅλα ἀργότερα)<sup>8</sup>, παρουσιάζουν κοινὰ φωνολογικὰ καὶ μορφολογικὰ στοιχεῖα καὶ δὲν φαίνονται στενὰ προσκολλημένα σὲ κάποιον τοπικὸ ἰδίωμα ἀλλὰ ἀνήκουν στὸ κοινὸ αἰγαιοπελαγίτικον ἰδίωμα καὶ τὸ κρητοκυκλαδικὸ γλωσσικὸ τοῦ ὑπόστρωμα<sup>9</sup>. Πιὸ ἐμπεριστατωμένες μελέτες ἴσως νὰ τροποποιήσουν τὴν εἰκόνα αὐτὴ σὲ ὀρισμένες λεπτομέρειες. Στὶς πιὸ συχνὲς φωνολογικὲς ιδιοτροπίες ἀνήκει ἡ ἀνάπτυξη προσθέτου -γ- στὶς ρηματικὲς καταλήξεις σὲ -εῦω, ἀλλὰ καὶ ἄλλες: γυρεῦγω, πιστεύγω, δουλεύγω, κοντεύγω, καύγω, μισεύγω, σκονταύγω, περισσεύγω, σκύβγω, κρύβγω, συμβουλεύγω, μαριολεύγω, ἀλλὰ καὶ θλίβγομαι, πορεύγομαι κτλ. Σ' αὐτὸ δὲν διαφέρουν τὰ χιώτικα ἀπὸ τὰ κυκλαδικά. Τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ρήματος, στὴν περίπτωσιν τοῦ ταιριγιάζω, τυραγιζώ, τυραγνεῖομαι κτλ.: ἐμφανίζεσαι καὶ ἀνάμεσα σὲ δύο φωνήεντα, ὅπως στὸ φταίγει, πλέγει (Δη.), ἐνῶ στὰ χιώτικα παρατηρεῖται καὶ ἡ παράλειψιν τοῦ -γ- στὶς περιπτώσεις σφαμένος, σφамός, φамένος, διαλεμένος, τυλιμένος κτλ. (Μα., Πα.). "Ἐνα χαρακτηριστικὸ σχεδὸν ὅλων τῶν ἔργων εἶναι ἡ χρονικὴ αὔξηση στὰ ρήματα ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ σύμφωνα: ἤβγαμεν, ἤνωμα, ἤχασα, ἤβαλεν, ἤπαθεν, ἤτρεξε, ἤφαν, ἤφερα, ἤζειν, ἤκαφεν, ἤμπα, ἤσφαλα, ἤσφιξεν κτλ. Σὲ ρήματα ποὺ ἀρχίζουν μὲ φωνῆεν ἡ χρονικὴ αὔξηση δηλώνεται εἴτε μὲ -ε- εἴτε μὲ -η-: ἐπόρησεν, ἔρεσα, ἔφηνα, ἐρνήστην, ἐπόδειξε, ἐνοιγεν, ἐνήβηκεν, ἐξίωσεν κτλ. ἀλλὰ καὶ ἤλλαξεν, ἤρχετον, ἤκουσα, ἤνοιξα, ἤγάπησα, ἤγαλλιᾶσαν, ἤμωσεν, ἤσταξεν κτλ. Οἱ ἴδιες αὐξήσεις παρατηροῦνται καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ρήματος μετὰ τὴν πρόθεσιν -ανα: νεθεματίζω, ἐνεγελοῦσαν, ἐνέθρεψα, ἀνεστάθηκεν, ἀνεσάνω, ἀνε-

7. Γιὰ τὸ ζήτημα βλ. εἰδικὰ Β. Ποῦχκερ, «Ἡ κληρονομία τοῦ κρητικοῦ θεάτρου στὴ Νάξο (17ος/πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα)», στὸν τόμο: *Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση*, Ἀθήνα 1995, σσ. 241-248.

8. Γιὰ τὰ ζητήματα τῆς χρονολόγησιν βλ. στὸν οἰκείον τόπον τῶν εἰσαγωγῶν.

9. Κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Κοντοσόπουλου (Ν. Γ. Κοντοσόπουλο, *Διάλεκτοι καὶ ἰδιώματα τῆς Νέας Ἑλληνικῆς*, ἀνανεωμένη ἔκδοσις, Ἀθήνα 1994, σσ. 55 ἐξ.).

τρομάξεις κτλ. Ἐπίσης παρατηρεῖται ἡ ἀνάπτυξη προσθετικοῦ -ε- στὶς περιπτώσεις ἐβλέπει, ἐθυμᾶται, ἐτρέφω, ἐχαλάσουν, ἐτιμῆσουν, ἐμοσχομυρίζουν, ἐσκληροσύνη, ἡ τροπὴ τοῦ ἀρχικοῦ φωνήεντος σὲ α-: ἀρώτηξε, ἀλάκερος, ἀπανδρεύω, ἀρμηνέψω, ἀμποδίζει, ποὺ συναντιέται καὶ στὴ μέση: τρομαρὸς (Ἡρ.). Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τοὺς συνηθισμένους τύπους ἀπομονῆ καὶ παραίνω, ποὺ μαρτυροῦν ἀντικατάσταση τοῦ *i* -> *a*, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀμνέγω (Μα.), ἀρμηνεύω (Μα.), ἀρφανὸ (Μα.), ἀμπρὸς (Δη.), ἀμπροστά, ἀπίσω (Δη.), ποὺ δηλώνουν τὴν ἀντικατάσταση τοῦ -ο μὲ -α.

Ἀπὸ φωνητικὲς μετατροπὲς συχνὲς εἶναι ἡ μεταβολὴ τοῦ *a* -> *η* (ἡγαπητὸς (Μα.), ἀπὸ *i* -> *e* (πλερώνω Μα., πλερωμὴ ἀλλὰ καὶ πληρωμὴ Μα., Π., σύγχεσις Ἡρ.), λιγότερο συναντιέται ἡ χαρακτηριστικὴ τῶν βόρειων ἰδιωμάτων μετατροπὴ *o* -> *ou* (χορυστῶ Ἡρ., γούνατο Ἡρ.)<sup>10</sup>, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίθετο *ou* -> *o* (ἀμμοδιά Ἡρ., μωροδάκι, σταυροδάκι Ἡρ.). Συχνὴ εἶναι ὅμως ἡ προσθήκη τοῦ -α- σὲ λέξεις ποὺ ἀρχίζουν μὲ σύμφωνο: ἀκαστερῶ (Πα.), ἀλησμονῶ (Παι.), ἀσηκῶνομαι (Πα.), ἀπεθαμένος (Ἰσ.), ἀπερνῶ (Ἰσ.) κτλ. Παρατηρεῖται ὅμως καὶ ἡ μετατροπὴ τοῦ *e* -> *ο*: ὄτοιμος (Δη.), ὄφκαιρος (Μα.), πορπατησιὰ (Εἰς.), προσθήκη ἐνὸς ἐνδιάμεσου -ι-: διέτεν (Παι.), κλιάματα (Τυ.), ἡλιοκαῖμένος (Ἡρ.), ἀλλὰ καὶ ἡ ἀφαίρεσή του: καμὸς (γιά «κακῆμός», Παι.), περσότερος (Μα), χοιρὸς (Μα.).

Στὰ σύμφωνα παρατηρεῖται μιὰ ἀρκετὰ ρευστὴ κατάσταση ἀνάμεσα σὲ *κ* -> *χ* (εἴχολα Παι.), *χ* -> *κ* (φούκτα Μα.), *χ* -> *γ* (ἐργισαν γιά «ἀρχισαν», Παι.), *κ* -> *γ* (καρέγα Τυ., ἐγγρεμίστηκε, δαγγάνει Ἰσ.), *π* -> *φ* (συχνά), *π* -> *μπ* (μυροβαίνω Παι., μπέννα Τυ.), *μπ* -> *π* (ὀμπροστά Μα., πορῶ Ἰσ.), *μπ* -> *μβ* (μβορῶ Ἰσ.), στὸν Ἰσ. χρησιμοποιεῖται γιά τὸ -f- καὶ τὸ β καὶ τὸ υ (αὐτήν = «ἄφ' τήν», ξαναυλέπει = «ξαναβλέπει»). Στὸν Ἡρ. ὑπάρχει καὶ σύγχυση ἀνάμεσα σὲ δ καὶ τ.

Στὶς ιδιοτροπιὲς τῶν τονισμῶν ἀνήκει τὸ χάρις (ὄχι πάντα), στὸν Ἡρ. τὰ βούνια, παῖδια (ἀλλὰ καὶ παιδία καὶ παιδιὰ)<sup>11</sup>. Σύμφωνα μὲ τὸ μεικτὸ χαρακτηριστὴρ τῶν κειμένων ἐμφανίζονται στοὺς τονισμοὺς καὶ ὀρισμένες τάσεις, ποὺ μαρτυροῦν προσπάθεια σχηματισμοῦ ἐνὸς λογιότερου τύπου μιᾶς δημοτικῆς λέξης: π.χ. γειτονία (Τυ.), ζουλία (Τυ., Ἡρ.), κλεψία (Πα.), κορμία (Τυ.), συντροφία (Παι.), τὸ ζημιόν (Ἡρ.), καλοριζικία (Ἡρ.), κοπανία (Ἡρ.), φτωχεία

10. Γνωστὸ στὴ Νάζο ἀπὸ τὸ 17ο αἰῶνα (βλ. I. K. Προμπόνας, «Ἡ γλῶσσα τῶν ναξιακῶν ἐγγράφων (1433-1837) καὶ τὸ παλαιότερον ναξιακὸν ἰδιῶμα». Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κωνσταντινικῶν Μελετῶν Ζ' (1968), σσ. 338-425, ἰδίως σ. 413). Ἐπίσης μαρτυρεῖται ἡ μετατροπὴ τοῦ *i* -> *ou*: προυκιά Παι, μαρτουριάζω Μα.

11. Στὸ ἔργο αὐτὸ οἱ ἰδιότυποι τονισμοὶ εἶναι ἀρκετὰ συχνοί: τὰ ἄγγεια, δάφνικος ἰάτρεια, χιλιοὺς κτλ.

(‘Ηρ.), *φαγλατία* (Δη.), *ψιλοκοπία* (Δη.), *παρακαλία* (Δη.). Την ίδια τάση εξυπηρετούν γραφές όπως: *μῆν πως γιά «μήπως»* (Δη., ‘Ηρ.), *γιά τί ἀντί «γιατί»* (‘Ηρ.), *διὰ τί «διατί»* (‘Ηρ.) κτλ. Αὐτὴ ἡ τάση δὲν ἀφορᾷ μόνο τοὺς τονισμοὺς ἀλλὰ καὶ τοὺς φθόγγους: *ἀπανδοχή* (Παι.), *καρβονέας* (Μα.), *αὐθεντάδες* (Παι.), *στάκτη* (Μα.) κτ. Παρατηρεῖται ὅμως καὶ ἡ ἀντίθετη τάση, λόγιες λέξεις νὰ ἀποδίδονται μὲ δημοτικούς τύπους: *ἀνομιὰ* (Μα.), *προφητεία* (Εἰς.), *ιατροεῖς* (Πα.), *ἐξουσιὰ* (Παι.), *ἐνδυσία* (Τυ.), *ἀστρονομία* (Μα.), *διωριὰ* (Δη.) κτλ. Στὸ Δη. ὑπάρχει καὶ μία ἀξιοσημείωτη τάση σχηματισμοῦ ἀφρημένων ἐννοιῶν μὲ τὴν κατάληξη -ότη: *θανατότη*, *εὐσεβότη*, *θυμότη*, *πρεπότη*, καὶ τὴν κατάληξη -άγρα: *λωλάγρα*, *τυφλάγρα*, *λιμάγρα*, ἀλλὰ καὶ σέ -όμι: *τὸ παρἀόμι*, καὶ -ίμι: *τὸ καταδίμι* κτλ.

Στὶς μορφολογικὲς ἰδιοτροπίες συγκαταλέγεται καὶ ὁ ἐναλλακτικὸς σχηματισμὸς τοῦ πληθυντικοῦ, π.χ. τὰ *ἄστρο* καὶ τὰ *ἄστρια* (‘Ισ.) καὶ τὰ *ἄστρο* (Μα.), τὰ *ἄθρη/ἄθρια*, οἱ *κίνδουνοι/τὰ κίνδυνα* (‘Ισ.), οἱ *δαρμοί/τὰ δάρματα* (Μα.), ἀλλὰ καὶ ὁ ἀνορθόδοξος σχηματισμὸς τοῦ πληθυντικοῦ οἱ *σύνχυσες* (Πα.), οἱ *ἀπόδειξες* (Παι., Τυ.), οἱ *γονεῖ* (Μα.), οἱ *ἐξόρισες* (Τυ.), οἱ *ἐργασες* (Τυ.), οἱ *πράξεις* (Δη.) κτλ. Οἱ γραμματικοὶ βιασμοὶ ἐν γένει δὲν εἶναι σπάνιοι. Ὁ μέλλοντας σχηματίζεται σχεδὸν πάντα μὲ θέλω + τὸ σχετικὸ ἀπαρεμφατικὸν τύπο, χωρὶς αὐτὸ νὰ δείχνει πῶς ἔχει σχέση μὲ κάποιον χρονολογικὸ προσδιορισμό<sup>12</sup>.

Ὡστόσο ὑπάρχουν καὶ ἀξιοπρόσεκτες διαφοροποιήσεις, π.χ. ἀνάμεσα στὰ δύο κυκλαδικὰ ἔργα: ἐνῶ ὁ Δη. ἔχει τὴ χαρακτηριστικὴ προσθήκη ἐνὸς τελικοῦ -νε στὶς ρηματικὲς καταλήξεις στὸ τρίτο πρόσωπο ἐνικού καὶ στὴν προστακτικὴν πληθυντικοῦ: *ἐμπόρειε νε*, *ἐπαίνανε*, *πάμενε*, *φάμενε*, *ἐγύρισέ νε* κτλ., δὲν τὴν ἔχει ὁ ‘Ηρ., ἀλλὰ οἱ χιώτικοι Παι. (*κλαίτενε*, *στεκούστενε*): καὶ ἡ ἐπίσης χαρακτηριστικὴ κυκλαδικὴ μετατροπὴ τοῦ α -> ε στὴν πρόθεση ἀνα- στοὺς ρηματικούς καὶ ὀνομαστικούς τύπους: *ἀνεγαλλιᾶζει*, *ἀνεσαίνει*, *ἀνεπεύγεις*, *ἀνεκατώνει*, *ἀνεγελοῦσιν*, κτλ., δὲν παρατηρεῖται στὸν ‘Ηρ., ὅπου παρατίθενται οἱ σχετικοὶ γλωσσικοὶ τύποι ἀμετάβλητοι: *ἀναγαλιῶ*, *ἀναγελῶ*, *ἀναγυρεύω*, *ἀνακατώνω*, *ἀναπαμένο*, *ἀναστεσμός* κτλ., ἐνῶ εἶναι συνηθέστατη στὰ χιώτικα (βλ. παραπάνω). Στὰ χιώτικα σῶζονται ἀρκετοὶ «κρητικοὶ» τύποι ρημάτων ὅπως *βρυχᾶτον* (Πα.), *ῥέγουντον* (Παι.), *ὑπακούσουσιν* (Μα.), *θανατώθουσι* (Μα.), *ἐφέρασι* (Πα.), *ἐτρέξασι* (Πα.), *ἐκλέψασι* (Πα.), *ἐσβέσσασι* (Μα.), ἀλλὰ καὶ ἡ ἀποβολὴ τοῦ τελικοῦ -ν στὸ τρίτο πρόσωπο πληθυντικοῦ: *κρεμάσου* (Πα.) *ἐμπαίζουμε* (Μα.), *κάμνου* (Παι.). Στὴ Δη. ἐμφανίζονται καὶ ἀσυνήθιστες ρηματικὲς καταλήξεις σέ -ίζω: *μαρτυρίζω*, *παρσιζώ*, *σαλίζω*, ἀλλὰ καὶ *πράζει*

12. Βλ. D. Holton, «The formation of the future in Modern Greek literary texts up to the 17th century», Ν. Παναγιωτόκης (ἐπιμ.), *Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, τόμ. Α', Βενετία 1994, σσ. 118-128.

κτλ. Δὲν εἶναι ἐφικτὸ νὰ ἀναλυθοῦν ἢ νὰ ἀναφερθοῦν ὅλα τὰ ἀξιοπεριεργα ἐδῶ.

Στὸ πεδίο τοῦ λεξιλογίου διακρίνει κανεῖς, σὲ ὅλα τὰ ἔργα, τρία γλωσσικὰ στρώματα: 1) ἓνα κρητοκυκλαδικὸ ὑπόστρωμα (ποὺ ἰσχύει ἐξίσου γιὰ τὴ Χίο), τὸ ὁποῖο εἶναι ἀρκετὰ ἔντονο, χωρὶς ὅμως νὰ ἐπιδέχεται καμιά σύγκριση μὲ τὰ ἔργα τῆς ὀψιμῆς Κρητικῆς λογοτεχνίας, ποὺ εἶναι σαφῶς «διαλεκτικότερα». 2) ἓνα στρώμα ἐκκλησιαστικῆς γλώσσας μὲ ἀρχαϊσμοὺς καὶ ἔννοιες ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη (Εἰς., Π.α. Μ.α., Π.αι., Τυ.) ἢ καὶ τὴ δυτικὴ παράδοση (ιδίως Ἑρ.), ἀρκετὰ ἰσχυρὸ λόγῳ τῆς θεματολογίας τῶν ἔργων· καὶ 3) ἓνα ἐλαφρῶς ἰδιωματικὸ γλωσσικὸ στρώμα, ἐν μέρει χιώτικο, ἐν μέρει κυκλαδικὸ ἢ καὶ εὐρύτερα αἰγαιοπελαγίτικο, τὸ ὁποῖο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν κρητικὴ λογοτεχνία καὶ ἐξεῖσεται πρὸς τὴν κοινὴ δημοτικὴ, περιλαμβάνει ὅμως καὶ τοπικὰ διαλεκτικὰ στοιχεῖα καὶ ὑφολογικὰ («εὐρήματα») τῶν ποιητῶν.

Ἐμφανεῖς εἶναι καὶ οἱ ἰταλισμοί, ποὺ κάπως διαφέρουν ἀπὸ αὐτοὺς τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας: ἄερε (Δη.), ἀμπασάδα (Δη.), ἀπαντουνάρω (Μ.α.), ἄρρα (Μ.α.), βατζέλι (Μ.α.), βεραμέντε (Μ.α.), βέστα (Μ.α., Δη.), βιάτζο (Δη.), βιβάρι (Π.αι.), βίζιτα (Δη.), βισταλό(γ)κα (Μ.α.), γγιόγια (Τυ.), δοτρίνα (Δη.), ἐξερτσιτάρω (Δη.), ζαμινάρω (Δη.), καθενέτα (Δη.), καϊνέτα (Τυ.), καλάρω (Δη.), κάνοι (Π.α.), κάρικα (Δη.), καστιγάρω (Δη.), κολόρε (Δη.), κομπανία (Δη.), κόρτε (Δη.), κορτεγιάνοι (Δη.), κομπανιάζω (Εἰς.), κούν-σουλός (Δημ.), κουράρω (Δη.), κρέστα (Μ.α.), μαλαβιάντζο (Μ.α.), μαντινιέ-ρω (Δη.), μαριολάκι, μαριολιά, μαριώλος (Π.αι., Δη.), μεδιτσίνα (Δη.), με-στιέρι (Δη.), μύδο(ς) (Μ.α., Δη.), μπάρακια (Μ.α.), μεέννα (Τυ.), νοτάριος (Τυ.), ντάνος (Δη.), ὀρδινιά (Μ.α.), πασαγιάρω (Π.αι.), πέρ μάρε (Μ.α.), πέρ τέρρα (Μ.α.), οἱ πόντες (Δη.), ραζουνάρω (Δη.), ρεβέρσο (Δη.), ριάλι (Τυ.), ριβεριόρω (Δη.), ρόμπα (Μ.α.), ρούγα (Μ.α.), σαῖτα (Π.αι.), σαλτάρω (Δη.), σατισφάρω (Π.α.), σένα (Ἰσ. «χαίνα»), σέντζα φέδε (Π.α.), σκαλονπίζω (Δη.), σκολκάρω (Δη.), σκλιμίρα (Δη.), σκούζα (Δη.), σκοντέλι (Μ.α.), σόρτα (Τυ.), σουλτάδοι (Δη.), στράτα (συχνά), τάργα (Τυ.), τζούκα (Π.αι.), φαμελιά (Μ.α., Τυ.), φενδέντε (Δη.), φίνος (Τυ.), φόρος (Μ.α.), φόρισι (Δη.), φούρκα (Δη.), φουσάτο (Π.αι.). Ἀντίθετα τουρκικὲς λέξεις εἶναι σπάνιες· στὰ ἔργα τοῦ Βε-στάρχη ὑπάρχουν μερικὲς ἐβραϊκές.

Στὸ λεξιλόγιο τοῦ κρητοκυκλαδικοῦ ὑποστρώματος, ποὺ συναντιέται καὶ στὴν κρητικὴ λογοτεχνία, ἀνήκουν μεταξὺ ἄλλων: ἀγκαλὰ καί, ἀκουμπίζω, ἀμάχι, ἀμώνω, ἀμποτες, ἀνίσως, ἀπαντοχή, ἀπατός, ἀπέκειας, ἀπιλογία, ἀπλα-δένια, ἀποδιαβάζω, ἀποκοτιά, ἀπομονάρι, ἀραθυμῶ, ἀργητα, ἀρμηγνῶ, ἀτός, ἀφ(ι)κορῶμαι, ἄφτω, βιγλίζω, γλακῶ, δούλεψη, δράμω, ἐμιλιά, ἐξετρέχω, ἐπά, ἐφές, ζό, θανμάζομαι, θρονί, ἴντα, κανισκεύω, κατάρατος, κλάημα, κο-πέλι, κοπελλάκι, κοπελούδα, λαδουρίζω, λογιάζω, λωλός, μανίζω, μαντάτο, μερί, μονγγρισμός, ντηροῦμαι, ξίτσασμα, ξόμπλι, ὁμάδι, πασαεῖς, πούβετις,

πούρι, πρίκα (πίκρα), πριχοῦ, σιμά, σιμώνω, σκολάζω, φονμίζομαι, χρεία, ψηφῶ κτλ.

Λόγιες λέξεις και ἀρχαϊσμοὶ εἶναι ἀρκετὰ συχνοὶ στὸ βαθμὸ, ποὺ τὸ κείμενο μερικῶν ἔργων ἀναπαράγει χωρὶα τῆς Γραφῆς ἢ τῆς ὑμονογραφίας (κυρίως στὸ Εἶς): σὲ ἐπιλογή: ἀεὶ (Ἑρ.), ἀθλητῆς (athleta, Δη.), αἰδέσιμος (Ἑρ., Δη.), αἵρεσις (Δη.), ἀκαταλήπτως (Ἑρ.), ἀμέτρητος (Ἑρ.), ἄμετρος (Ἑρ.), ἀμήτωρ (Ἑρ.), ἀναρχος (Ἑρ.), ἀντίληψις (Ἑρ.), ἀπάτωρ (Ἑρ.), ἀπειρανδρος (Ἑρ.), ἀπογηράσκω (Ἑρ.), ἀποθνήσκω (Ἑρ.), ἀπολωλὸς (Ἑρ.), ἀπορος (Ἰσ.), ἀποστάτης (Δη.), ἀρχέκακος (Ἑρ.), ἄρρητος (Ἑρ.), ἀρχιμενοῦχος (Παι.), ἄσπιλος (Ἑρ.), ὁστοχασία (Ἰσ.), βῆμα (Ἑρ.), γερούσια (Μα.), γνώρισις (Τυ.), δεσπότης (Δη.), διαθήκη (Ἑρ.), διαρρηγνύω (Ἑρ.), ἐγκράτεια (Ἑρ.), ἐκγονος (Μα.), ἐκδικος (Μα.), εἰδωλολατρύνω (Παι.), ἐλληγνίζω (Μα.), ἐπιτακτικοῦ (Ἑρ.), εὐμορφος (Παι.), θεόμαχος (Ἑρ.), θεοσεβεία (Δη.), ἱεροσυλία (Ἑρ.), καθηγητής (Πα.), κάψις (Ἰσ.), κιβωτὸς (Ἑρ.), κολασμένος (Ἑρ.), λόγχευσις (Πα.), μεγαλύνω (Ἑρ.), μεθίσταμαι (Εἰς., Μα.), δολοκάρπωσις (Τυ.), ὁμομήτριος (Τυ.), ὄψις (Ἰσ.), πανάχραντος (Δη.), παραβάτης (Δη.), ρικτω (Παι.), σέβας (Ἑρ.), σκλητάδα (Ἑρ.), σῶριγξ (Παι.), ὄδωρ (Παι.), ὕπανδρος (Μα.), ὕπατος (Παι.), ὑπόκρισις (Μα.), ὑπόμνημα (Μα.), ὑπουργία (Ἑρ.), φωστήρ (Ἑρ.), φώτισις (Εἰς., Παι.) κτλ.

Παρά τὴν ἔντονη παρουσία τῆς ἐκκλησιαστικῆς γλώσσας τὸ πιὸ ἰσχυρὸ γλωσσικὸ στρῶμα ἀποτελεῖ ἡ κοινὴ δημοτικὴ, ἐμπλουτισμένη μὲ ἰδιωματικὰ στοιχεῖα ἀγαιοπελαγίτικα, χιώτικα, κυκλαδικὰ ἢ προσωπικὰ τῶν ποιητῶν. Γιὰ τὸ σαφὴ διαχωρισμὸ τῶν χιώτικων στοιχείων ἀπὸ τὰ αἰγαιοπελαγίτικα ἰδιώματα δὲν προσκομίζονται ἀρκετὰ στοιχεῖα: ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ γλώσσα τῶν ἔργων μοιάζει ἀρκετά. Ἐνδελεχέστερες μελέτες ὕσως μπορέσουν νὰ ἐντοπίσουν ἀκριβέστερα συγκεκριμένους διαφορές. Ἰδιωματικὰ στοιχεῖα καὶ στοιχεῖα τῆς κοινῆς δημοτικῆς, ἀποκλίνοντα ἀπὸ τὸ κρητικὸ ἰδίωμα εἶναι (σὲ ἐπιλογή): ἀγαπητικός (ἀγαπητός, Ἑρ.), ἀγριογορυλλῶνω (Ἑρ.), ἀδρὶ (Ἑρ.), ἀετονυχάτες (Ἑρ.), ἀκρια (Παι.), ἀναγορεύω (Ἑρ.), ἀνταλισμὸς (Ἑρ.), ἀεγγενῶ (Ἑρ., Ἰσ.), ἀπλάδα (ἀνοιχτὸς χώρος Ἑρ.) ἀποδίνω (ἐπιστρέφω, Ἑρ.), ἀρβελίζω (Ἰσ.), ἀργ' ὦρα (Μα.), ἀργητα (Τυ.), ἄρχος (Μα.), ἀστρακιά (Μα.), ἀχυλιά (Παι.), βάθρακες (Δη.), βαστακτερός (Ἰσ.), βλαμμένος (ποὺ ἔχει βλαφθεῖ, Δη.), βόλι (Δη.), βουθῶ (Μα.), βουθὶ (Μα.), βουτσὶ (Δη.), βρίσμα (βρίσιμο, Δη.), γαργαρεῶνας (Ἑρ.), γεμένος (ποὺ εἶχε γεῦμα, Δη.), γερομοίριο (Δη.), γεροντζιά (Μα.), γομάρι (Παι.), ἐμπασμὸς (Εἰς.), εὐχίτα (Μα., Παι.), κακοφοροῦμαι (Ἑρ.), κανεύω (Ἑρ.), κλοτσοφορτώνω (Δη.), κοῦβακος (Τυ.), κούνουπος (Μα.), κοῦτζαυλος (Μα.), λαγνὶ (Δη.), λαπάδες (Ἑρ.), λεφτοκάρι (Ἰσ.), λιλωρίζει (Μα.), λιμάγρα (Παι.), μεθίρα (Δη.), μιζοφαγῶ (Μα.), μούζα (Μα.), μονζοσταχτώματα (Μα.), μοντζαλιά (Ἰσ.), μητσημόντης (Δη.), ξανασιάνω (Ἑρ.), ξελυγκοῦμαι (Ἰσ.), ξελουλουδιασμένος (Ἑρ.), ξεστρατίζω

(‘Ηρ.), νίδρο (Δη.), ὀριὰ (οὐρά, (Μα.), ὀρνιθερό (Δη.), ὄσκιὰ (’Ισ.), παραδέρια (Πα.), παράδει(ς) (παράδεισος, Εἰς., Μα., ’Ισ.), παρακαθίσματα (Πα.), παράστρατα (Πα.), πάστρα (Μα.), πετρίτικος (Τυ.), ποδότης (ὀδηγός, ‘Ηρ.), ρεματίζομαι (‘Ηρ.), ρινιαστής (Μα.), σάμπερα (Παί.), σιδερίτικος (Μα.), σουσουμιάζω (Μα.), σπαρτάρα (Μα.), στενάδα (‘Ηρ.), συχαριάζω (’Ισ.), συχοσπαράρω (Δη.), τεχνεύομαι (‘Ηρ.), τζετζελιάζω (‘Ηρ.), τὺς (Μα., Παί.), τριπηδῶ (Δα., ‘Ηρ.), φοῦσκος (Δη.), ’φταμινίζω (Μα.), χαδὰς (Δη.), χάλαζα (Μα.), χειρικό (‘Ηρ.), χαρίνο Παι.), ψεματαριά (Εἰς.) κτλ.

’Ο Βεστάρχης δείχνει στὰ τρία ἔργα του ἰδιαίτερη προτίμηση σὲ σύνθετες λέξεις πού δείχνουν σὲ μερικές περιπτώσεις κάποια πρωτοτυπία ἢ καὶ χιουμοριστική διάθεση (π.χ. ἄρον μὲ ἄροῦ Μα.): ἀγγελολαμωμένος (Εἰς.), ἀδικοφονεμένα (Μα.), ἀρφανοθρεμμένα (Μα.), βαρβαροφονεύτρα (Μα.), ἐπρωτοσυμβούλευσες (Πα.), εὐσεβοσύνη (Μα.), θεοχάρακτος (Μα.), κατακακόμοιρε (Μα.), καταμανρισμένος (Μα.), μουτζοσταχτώματα (Μα.), ροδοκοκκινιασμένος (Μα.), στανροθανατωμένη (Εἰς.), τρισκαταραμένος (Μα.), φιλακουσταί (Μα.), φονογραμματαῖοι (Πα.). ’Ο ‘Ηρ. βρίθει καὶ ἀπὸ ὑβριστικές ἐκφράσεις καὶ δημοτικές λέξεις ἀπὸ τὸν ποιμενικό καὶ ἀλιευτικό βίο, καθὼς καὶ τῇ λαϊκῇ ἱατρικῇ<sup>13</sup>. ’Απὸ τὴν ἄλλη τὸ ἔργο μαρτυρεῖ τὴ συνειδητὴ ἐφαρμογὴ περίπλοκων συντακτικῶν σχημάτων μὲ ἐπαναλήψεις καὶ κλιμακώσεις καὶ ἄλλες ρητορικές τεχνικές, ὅπως συνηθίζονται στὴν ἐκκλησιαστικὴ ρητορικὴ<sup>14</sup>. ’Αλλὰ δλ’ αὐτά, συντακτικές ἰδιοτροπίες, ὑφολογία, realia κτλ. δὲν μποροῦν νὰ συζητηθοῦν ἐδῶ.

’Επίσης ἐνδιαφέρον εἶναι τὰ μετρικὰ σχήματα, γιὰτὶ φαίνεται πὼς συσχετίζονται, τουλάχιστον στὴ χιώτικη δραματοποιία, μὲ κάποια χρονολογικὴ ἐξέλιξη. ’Ο ‘Ηρ. εἶναι σὲ πεζὸ λόγο καὶ δὲν ἐνέχει σχεδὸν κανένα τεκμήριο χρονολόγησής περὰ ἀπὸ τὴν μαρὰκ ὑφολογία του. ’Η βάση ὅλων τῶν ὑπολοίπων ἔργων εἶναι οἱ δεκαπεντασύλλαβοι («πολιτικοὶ στίχοι»), ὅπως ἀναφέρεται ἤδη στὸν τίτλο τῶν Πα., Μα. καὶ Παι.) μὲ ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία καὶ με τομὴ μετὰ τὴν ὀγδοῇ συλλαβή. ’Ενῶ στὰ τρία ἔργα τοῦ Βεστάρχη (Εἰς., Πα., Μα.), γραμμένα ἀνάμεσα στὰ 1642 καὶ 1662, αὐτὸς ὁ κανὼνας παρακολουθεῖται ἀπαρέγκλιτα (καὶ στὸν κυκλαδικό Δη., τὸ 1723), στὰ πῶ ὀψιμα χιώτικα ἔργα (ὀψι-

13. Βλ. Β. Πούχχερ, «Λόγια καὶ λαϊκὰ στοιχεῖα στὴν κυκλαδικὴ δραματοποιία τῆς ’Αντιμεταρρύθμισης». *Θεσσαρίσματα* 26 (1996), σσ. 317-329.

14. Βλ. Β. Πούχχερ, «’Αγνωστο δραματικὸ ἔργο σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Κυκλάδων μὲ θέμα τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων ἀπὸ τὸν Ἡρώδη (δεύτερο μισὸ τοῦ 17ου αἰῶνα - πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου)», J.-M. Egea/J. Alonso (eds), *Prosa y verso en griego medieval. Rapports of the International Congress «Neograeca Medii Aevi III» Vittoria 1994*. Amsterdam 1996, σσ. 301-313.

μα και ύφολογικά, γιατί πλησιάζουν τὸ Ροκοκό), με εξαίρεση τὸν Τυ., ἐμφανίζονται καὶ ἄλλα μέτρα: στοὺς Παι, πρόκειται γιὰ τραγούδια με μουσικὴ ὑπόκρουση<sup>15</sup>, ὅπου ἐμφανίζονται ὀκτασύλλαβοι με ἢ χωρὶς ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία (ἀκόμα καὶ τριπλή), καθὼς καὶ χωρία ποὺ πλησιάζουν στὸν πεζὸ λόγο. Ἡ ἐμφάνιση ποικιλίας τῶν μέτρων καὶ ἡ ἔντονη χρῆση τῆς μουσικῆς φαίνεται πὼς συνδέονται με κάποια δραματουργικὴ ἐξέλιξη μέσα στὸ 17ο αἰῶνα: παρατηρήθηκαν καὶ στὴν περίπτωσή τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου<sup>16</sup>. Τέτοια «τραγούδια» ἐμφανίζονται καὶ στὸ Δα.<sup>17</sup>, ὅπου ἡ δευτέρη σκηνὴ με τὰ διαβολάκια μοιάζει με χορευτικὸ νούμερο, καὶ παρατηροῦνται τετρασύλλαβοι ἱαμβικοὶ καὶ τροχαϊκοί, πεντασύλλαβοι ἱαμβικοὶ παροξύτονοι, ἑξασύλλαβοι ἀναπαιστικοὶ δίμετροι ὀξύτονοι καὶ τροχαϊκοὶ παροξύτονοι, ἑπτασύλλαβοι τροχαϊκοὶ ὀξύτονοι καὶ ἀναπαιστικοὶ δίμετροι παροξύτονοι, καθὼς καὶ ἱαμβικοὶ με τρεῖς τόνους, ὀκτασύλλαβοι τροχαϊκοὶ παροξύτονοι καὶ ἱαμβικοὶ παροξύτονοι, καθὼς καὶ ἑνδεκασύλλαβοι ἱαμβικοὶ παροξύτονοι. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει καὶ στὸν Ἰσ., ὅπου στὰ τραγουδισμένα χωρία σημειώνεται, συνήθως σὲ συντομογραφία, «αὔρες»<sup>18</sup>. Ἐδῶ ἡ ποικιλία τῶν μέτρων εἶναι πολὺ μεγάλη (ἱαμβοί: τετρασύλλαβοι, πεντασύλλαβοι, ἑξασύλλαβοι, ἑπτασύλλαβοι — τὸ πιὸ συχνό — ὀκτασύλλαβοι, ἑνδεκασύλλαβοι, ἑνδεκασύλλαβοι· τροχαῖοι: τετρασύλλαβοι, ἑξασύλλαβοι, ἑπτασύλλαβοι, ὀκτασύλλαβοι — οἱ πιὸ συχνοί —, δωδεκασύλλαβοι· ἀνάπαιστοι: δίμετροι καὶ τρίμετροι· μεσότονα)· στὸ ἔργο αὐτὸ ὑπάρχουν καὶ φράσεις καὶ σκηνὲς ὁλόκληρες σὲ πεζὸ λόγο. Μαζί με τὸ παιγνιδιάρικο ὕφος τοῦ Ροκοκό, τὰ βουκολικὰ καὶ τίς (γλυκίζουσες) σκηνὲς τὰ ἔργα αὐτὰ δείχνουν μιὰν ὀψιμη χρονολογικὴ τοποθέτηση μέσα στὴν ὕφολογία τοῦ Μπαρόκ.

Ἡ παραβίαση τοῦ μετρικοῦ σχήματος εἶναι συχνὴ στὸ Βεστάρχη (καὶ στὸν Ἰσ.), ὁ ὁποῖος ὥστόσο ἔχει καὶ μερικὲς πρωτότυπες ὁμοιοκαταληξίες. Οἱ ῥίμες σπάνια εἶναι «πλούσιες», συχνὰ εἶναι πρόχειρες ἢ καὶ τελείως ἀνεπιτυχεῖς. Ἡ συνίζηση ἀποφεύγεται, ἐνῶ οἱ χασμωδίες εἶναι ἀρκετὰ συχνές· διασκελισμοὶ σπανίζουν. Σπάνια ὁ στίχος μοιράζεται σὲ δύο ἢ καὶ περισσότερα πρόσωπα (με κάποια συχνότητα στὰ κωμικὰ «Διλοῦδια» τοῦ Δη.). Ἐνῶ ὁ στίχος τοῦ Βεστάρχη χαρακτηρίζεται ἀπὸ ρυθμικὴ μονοτονία (δὲν ἐναλλάσσει τὰ μέτρα), στὸ Δη. ἡ ρυθμικὴ ποικιλία ἐπιτυγχάνεται με δραματουργικὰ μέσα καὶ οἱ στιχουργικὲς

15. Στ. 151-165, 228-232, 349-369, 370-384, 488-495 (οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες 513/514 καὶ 533/534 ἀπαιτοῦν ἐπανάληψή τῶν τραγουδιῶν), 602-612, 781-795 (834-839 εἶναι ἄμετρο), 910-919.

16. Β. Ποῦχχερ, «Ὁ ρόλος τῆς μουσικῆς στὸ Κρητικὸ θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, Ἀθήνα 1991, σσ. 179-211.

17. Στ. 83-132, 305-328, 333-344, 413-461, 542-557, 588-629.

18. Στ. 136-147, 148-151, 177-184, 192-199, 206-209, 210-213, 265-268, 305, 320, 369-385, συνολικὰ 108 στίχοι ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν 477 (σχεδὸν τὸ ἓν τέταρτο).

άνωμαλίες βρίσκονται και στην ύπηρεσία της δραματουργίας και της ύποκριτικής. Ένσυνειδητη επανάληψη και συμβολική φόρτιση ρίμας, όπως παρατηρείται στον Χορτάση<sup>19</sup>, δέν συναντούμε στα έργα αυτά. Γενικά δείχνουν την εικόνα μιας δραματουργίας «χρήσεως» χωρίς μεγάλες ποιητικές αξιώσεις και φροντίδες, σε καμία περίπτωση συγκρίσιμες με τα δραματικά έργα του Κρητικού θεάτρου. Από την άλλη όμως φανερώουν μιάν αύξημένη εξοικείωση με τη δραματική φόρμα και τη θεατρική λειτουργικότητα, εξέλιξη φανερή στα τρία έργα του Βεστάρχη, αλλά και στα «Ψίμα», που κάνουν συνειδητή χρήση θεματικών και ύφολογικών στοιχείων για την πρόκληση της μέθεξης εκ μέρους του κοινού. Αυτό φανερώνεται π.χ. από τη στρατηγική της στίξης στο Δη., όπου εμφανίζονται αρκετά συχνά αποσιωπητικά<sup>20</sup>, που δηλώνουν συνήθως μία παύση στην άπαγγελία του στίχου: αυτή ή παύση επιβάλλεται από ένα πραγματικό κενό στο στιχογραφικό σχήμα ή λειτουργεί απλώς ως σημείο καθυστέρησης της έκφορας του λόγου, χωρίς το μετρικό σχήμα να παρουσιάζει κενό. Η χρήση τους επιβάλλεται συνήθως από δραματουργικές ανάγκες: δηλώνουν απορία, μέθη, ξύπνημα από λιποθυμία, εκπληξη, αλλά και σκηνικά δρώμενα όπως πέσιμο, δεικτική χειρονομία, χτύπημα κτλ. Τα αποσιωπητικά λοιπόν υποδηλώνουν τόσο παύσεις στην άπαγγელία όσο και σκηνικά δρώμενα και λειτουργούν και ως σημάδια της ύποκριτικής. Κάτι τέτοιο ήταν άγνωστο ακόμα στο Κρητικό θέατρο<sup>21</sup>. Η δραματογραφία προσανατολίζεται τώρα πια έντονα προς τη σκηνική παρουσίαση παρά στη γλωσσική επεξεργασία.

Από δραματουργική άποψη (αποφεύγουμε την παράθεση στοιχείων της ποσοτικής ανάλυσης και παραπέμπουμε στις εισαγωγές των κριτικών εκδόσεων) κυριαρχούν οι διαφοροποιήσεις: τα Εισ. ουσιαστικά έχουν προ-δραματική διάθρωση, τα Πα. φέρουν βαρύ το φορτίο της εκκλησιαστικήςποίησης και της άφηρηματικότητας των εκτός σκηνής διαδραματιζομένων γεγονότων της Ανάστασης, άρχέγονη γραμμική δομή φανερώνει ο Δα., ενώ ο Ίσ., στην μισοτελειωμένη του μορφή, δέν επιτρέπει και πολλές κρίσεις για την τελική του μορφή. Σύνθετο δραματικό χαρακτήρα διαθέτουν μόνο τα Μα., Παι., Τυ., Ήρ.

19. Β. Ποϋχνερ, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Έπτανησιακού θεάτρου», *Μελέτηματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, δ.π., σσ. 445-446, ιδίως σσ. 452 έξ., 457 έξ.

20. Μία πρόχειρη σφαιρική προσέγγιση για τα αποσιωπητικά σε χειρόγραφα και τυπωμένα δραματικά έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας βλ. στο μελέτημα του Β. Ποϋχνερ, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ίάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 393-420, ιδίως σσ. 401 έξ.

21. Βλ. για τις «έμμεσες» σκηνικές οδηγίες Β. Ποϋχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Έπτανησιακό θέατρο», στον τόμο: *Μελέτηματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, δ.π., σσ. 363-444, ιδίως σσ. 428-444.

και Δη. πού διαθέτουν και μιὰ ἀντιπλοκή: Μα. και Παί., μιὰ ἀστεία μὲ τοὺς δαίμονες (ὅπως ἄλλωστε και ὁ Δα. και ὁ Ἴσ.), ὁ Ἡρ. ἀλληγορικὲς προσωποποιήσεις τῶν παθῶν τῆς Ζουλίας, τῆς Ὁργῆς, τῆς Φιλοτιμίας και τοῦ Δαίμονος, πού πείθουν τελικὰ τὸν Ἡρώδη γιὰ τὴν παιδοκτονία, στὸν Τυ. εἶναι τὰ δύο ἱντερμέδια γιὰ τοὺς τρεῖς σωματοφύλακες τοῦ Πέρση βασιλιᾷ Δαρείου και τὴν ἀπόφαση τῆς ἀνοικοδόμησης τῆς Ἱερουσαλήμ, και στὸ Δη. τὰ τέσσερα κωμικὰ «διλούδια», πού παίζονται ἀνάμεσα στὶς πράξεις. Ὡς πρὸς τὰ ἱντερμέδια ἀνάμεσα στὶς πράξεις (Τυ., Δη.) παρατηρεῖται μιὰ διπλὴ ἐξέλιξη: ἀπὸ τὴ μιὰ ἐνσωματώνονται στὸ ἔργο, ὅπως τὸ ἱντερμέδιο τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραὰμ στοὺς Μα. τοῦ Βεστάρχη (πρὶν τὸ 1662), ἀπὸ τὴν ἄλλη τοποθετεῖται στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὅπως τὸ κωμικὸ ἱντερμέδιο γιὰ τὸ μάγο ἀστρολόγο στοὺς Μα. και τὶς κωμικὲς σκηνὲς στὸ τέλος τῆς Ἱφιγένειας τοῦ Πέτρου Κατσαῖτη (1721), και ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ ἔργο, ὅπως στὸ Ἱντερμέδιο τῆς Κυρα-Λιδᾶς τοῦ Σαβόγια Ρούσμελνι στὴν ἐπτανησιακὴ δραματογραφία<sup>22</sup>. Καὶ ἡ δραματογραφικὴ σύμβαση τοῦ προλόγου δείχνει μιὰ διπλὴ ἐξέλιξη: ἀπὸ τὴ μιὰ ἀναπτύσσεται σὲ εἰσαγωγικὴ διαλογικὴ σκηνή, ὅπως στὸ Ζήνωνα, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐκτείνεται και στὴν πρώτη πράξη ὅπως στὸ Θυέστη και στὴν Ἱφιγένεια τοῦ Κατσαῖτη· στὴν περίπτωσιν τοῦ Δη. μάλιστα ἐμφανίζεται κάθε πράξη μὲ εἰδικὸ πρόλογο<sup>23</sup>. Ἄλλες συμβάσεις τῆς κλασικίζουσας δραματογραφίας ἐξαφανίζονται ἢ ἀτονοῦν, ὅπως τὰ χορικά (στὸ Τυ. κάθε πράξη τελειώνει μὲ ψαλμούς), τὸ πεντάπρακτο σχῆμα (ὁ Τυ. τρίπρακτος), ἐνῶ διατηρεῖται ἐν μέρει ὁ ἐπίλογος σὲ ἐκτενέστερα ἔργα. Ἄλλες δραματογραφικὲς τεχνικὲς, ὅπως ἡ ἀναγγελία τοῦ προσώπου πού μπαίνει στὴ σκηνή ἢ φόρμουλες ἐξόδου τροποποιοῦνται και ἀτονοῦν<sup>24</sup>, σκηνὲς κρυφακούσματος, «κατ' ἰδίαν» κτλ. σημειώνονται μόνο στὰ κωμικὰ μέρη, ἐνῶ σκηνὲς μειωμένης σκηνικῆς ἐπικοινωνίας σπανίζουν<sup>25</sup>.

Ἐφόσον ἡ δραματογραφία αὐτὴ δὲν ἀκολουθεῖ πιὰ τὰ αἰσθητικὰ μοντέλα τῆς κλασικίζουσας δραματογραφίας μὲ τὶς τρεῖς ἐνότητες, οἱ διαφοροποιήσεις ἀφορροῦν και τὴν ὑπόθεση: ἐνῶ ὁ ὀλιγοπρόσωπος Τυ. κρατᾷ μιὰ κλασικιστικὴ ἰσορροπία τῶν δραματογραφικῶν μεγεθῶν, οἱ Μα. παρουσιάζουν ἕνα ἀνοικονόμητο ρητορικὸ και θεαματικὸ μεγαλεῖο, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἐπανάληψη και ἡ κλι-

22. Βλ. Β. Ποῦχερ, «Τὰ ἱντερμέδια στὴ νεοελληνικὴ δραματογραφία», ὅ.π.

23. Αὐτοὶ προστέθηκαν ἐκ τῶν ὑστέρων και βρίσκονται στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου.

24. Γιὰ τὶς τεχνικὲς και τοὺς λογότυπους αὐτοὺς στὴν κρητοεπτανησιακὴ δραματογραφία βλ. Β. Ποῦχερ, «Ἐξοδοὶ και εἰσοδοὶ στὴν Κρητικὴ καὶ Ἑπτανησιακὴ δραματογραφία», στὸν τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, ὅ.π., σσ. 65-108.

25. Γιὰ τὶς στρατηγικὲς αὐτὲς πρόσθετης πληροφόρησης τοῦ θεατῆ στὸ κρητοεπτανησιακὸ θέατρο βλ. Β. Ποῦχερ, «Ζητήματα ἐπικοινωνίας στὸ Κρητικὸ καὶ Ἑπτανησιακὸ θέατρο. Ἡ ἐξέλιξη δύο δραματογραφικῶν συμβάσεων», στὸν τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, ὅ.π., σσ. 109-152.

μάκωση, καθώς και ἡ ἀντίστιξη ἀνάμεσα στὴν τραγικὴ ὑπόθεση τοῦ ὀκταπλοῦ μαρτυρίου καὶ τὴν κωμικὴ ἀντιπλοκὴ τῶν δαιμόνων. Στοὺς Παι. ὑπάρχει ἀπὸ τὴν ἄλλη μιὰ τριπλὴ πλασίωση τῆς ὑπόθεσης: μὲ τὸ παιδάκι ποὺ «ἐβγαίνει εἰς γέλοιον» καὶ βρίζει τὸ κοινό, ποὺ ἐμφανίζεται πρὶν ἀπὸ τὸν πρόλογο καὶ μετὰ τὸν ἐπίλογο στὸ τέλος τοῦ ἔργου, μὲ τὸν πρόλογο τῆς Νηστείας καὶ τοῦ Ἀγγέλου, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸν ἐπίλογο τοῦ Κήρυκα, καὶ στὴν ἀρχικὴ καὶ τελικὴ σκηνὴ τῶν διαβόλων, οἱ ὁποῖοι καταστρώνουν τὸ «διαβολικόν» τοὺς σχέδιο καὶ στὸ τέλος κλαίνει γιὰ τὶς ἀπώλειές τοὺς σὲ ἀνθρώπινες ψυχές. Πάλι διαφορετικὸς ὁ Ἡρ., οἱ ὁποῖοι παρουσιάζει συνολικὰ ὀκτὼ διαφορετικὰς ὑποθέσεις, ποὺ ἀναπτύσσονται ἀντιστικτικὰ σὲ ὥσεις, διαπλέκονται, ἀπομακρύνονται, καὶ σχηματίζουν στὸ σύνολό τοὺς ἓνα καλειδοσκοπικὴ σκηνῶν γύρω ἀπὸ τὰ χριστουγεννιάτικα γεγονότα, ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ Ἡρώδη ὡς τοὺς περιπλανώμενους βοσκούς μέσα στὴ νύχτα, ποὺ κρύβουν τὰ παιδιὰ ἀπὸ τὴ μανία τῶν στρατιωτῶν, ἀπὸ τὴν φάτνη τῆς ἀγίας οἰκογένειας μὲ τὸ νεογέννητο Χριστὸ ὡς τὸ σύμβολο τῶν δαιμόνων καὶ τὸ φρικτὸ τέλος τοῦ Ἡρώδη.

Μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ δραματουργικοῦ μοντέλου, ἀπὸ τὴν τραγωδίαν τῆς Ἀναγέννησης στὴν τραγωδίαν μαρτύρων τοῦ Μπαρόκ, ποὺ οὐσιαστικὰ τραγικωμωδία εἶναι, γιὰ τὸ τέλος τοῦ ἥρωα μεταβάλλεται σὲ πνευματικὸ θρίαμβο στὸ μαρτύριο, χαρούμενο καὶ ἐορταστικὸ γεγονός, ποὺ σημαδεύεται μὲ τὴν ἀποθέωση ἀπὸ τοὺς Ἀγγέλους, τὴ στέψη τοῦ μάρτυρα, τὰ ἐγκώμια τῶν Χριστιανῶν κτλ., συμπαράσφρονται καὶ οἱ ἄλλες ἐνότητες τῆς κλασικίζουσας δραματουργίας, ὅπως αὕτὴ τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, ποὺ δὲν προσδιορίζονται πιά πάντα μὲ σαφήνεια, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ *verisimilitudo* (πιθανοφάνεια, ἀληθοφάνεια) τῆς ἀναγεννησιακῆς δραματουργίας, π.χ. στὴν τέταρτη σκηνὴ τῶν Μα., ποὺ μᾶς μεταφέρει ἀπὸ τὴ συναγωγὴ καὶ τὸ παλάτι τοῦ Ἀντίοχου τοῦ Ἐπιφανοῦς στὴ βουνοκορυφὴ τῆς θυσίας τοῦ Ἰσαάκ, ἢ στὸ Δη., ὅπου ἡ δολοφονία τοῦ Ἀγαπητοῦ δείχνεται ὡς ἀποτέλεσμα ἐπὶ σκηνῆς, ἀνοίγοντας τὴ «σένα»<sup>26</sup>. Δομὲς τῆς μονοτοπικῆς σκηνῆς τῆς ἀναγεννησιακῆς δραματουργίας, ὅπως ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν κεντροαξονικὴ προοπτικὴ καὶ τὰ ἀμβλυγώνια τεράρα τοῦ Sebastiano Serlio, ποὺ ἦταν καθοριστικὰ καὶ γιὰ τὰ σκηνικὰ τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου<sup>27</sup>, διατρυοῦνται ἐν μέρει στὸν Τυ. καὶ τὸν Ἡρ., μὲ τὸ παλάτι ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴ σπηλιὰ (τῆς γέννησης) ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀν καὶ χρειάζονται καὶ μηχανισμοὶ γιὰ νὰ δείξουν ἐσωτερικὲς σκηνές (δηλαδὴ μιὰ σκηνὴ τοῦ τύπου τῆς «ἐνάλ-

26. Γιὰ τοὺς σκηνικοὺς ὁρους βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Δραματικὴ καὶ σκηνικὴ ὁρολογία στὸ ἑλληνικὸ θέατρο πρὶν τὸ 1821», στὸν τόμο: *Ὁ μῖτος τῆς Ἀριάδνης. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 2000, σσ. 206-219.

27. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ὁ σκηνικὸς χώρος στὸ κρητικὸ θέατρο», στὸν τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, ὁ.π., σσ. 153 ἐξ.

λακτικῆς σκηνῆς», με ἐναλλακτικὴ χρήση προσκηνίου καὶ σκηνῆς, σκεπασμένης με αὐλαία καὶ με ζωγραφισμένη σκηνογραφία, ὅπως ὑποτίθεται γιὰ τὸν *Ζήνωνα*)<sup>28</sup>. Στοὺς Παι. πρέπει νὰ ὑπάρχει τρόπος νὰ ἐμφανιστεῖ ἡ φλεγόμενη κάμινος με τὰ τρία παιδιά καὶ τὸν Ἄγγελο ἐπὶ σκηνῆς. Στὸ Δη. χρειάζεται ἐσωτερικὸς χώρος ποὺ δείχνει τὸ Δη. «στὴ χάψη». Ὅπωςδήποτε χρειάζονται καταπακτὲς γιὰ τὴν ἐμφάνιση καὶ ἐξαφάνιση τῶν δαιμόνων (ὅπως καὶ στὴν Ἑρωφίλη). Ὡστόσο δὲν πρέπει νὰ ὑποθέσουμε παρὰ μόνο πρωτόγονες ἐγκαταστάσεις, γιὰτὶ ἡ Χίος ἢ οἱ Κυκλάδες δὲν διέθεταν σὲ καμιά περίπτωση περίπλοκους σκηνικοὺς μηχανισμούς.

Ὡστόσο ἡ θρησκευτικὴ παράδοση τῆς ἐλληνικῆς δραματουργίας οὐδέποτε ἀκολούθησε τὴν ἐνότητα τοῦ σκηνικοῦ χώρου, ὅπως τὸ ἀποδεικνύει ἡ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ* (*il monte che si apre*), ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπτανησιακὴ *Εὐγένα*, ποὺ ἀπαιτεῖ γιὰ τὴν παράστασή της τουλάχιστον τρεῖς διαφορετικοὺς σκηνικοὺς τόπους<sup>29</sup>. Καὶ μηχανισμοὶ ἀνοίγματος τῆς «σένας» ἢ «προσπεττίβας» χρειάζονται καὶ γιὰ τὸ *Ζήνωνα* (στὴ σκηνὴ με τὸν Εὐφημιανὸ) ἀλλὰ καὶ τὴν *Πανώρια*, ὅταν ἀνοίγει ὁ ναὸς τῆς Ἀφροδίτης. Καὶ ἡ Ἑρωφίλη ἔχει βρεῖ ἄλλες λύσεις, γιὰ νὰ δείξει τὴν κάμαρα τῆς βασιλοπούλας τῆς Μέμφιδος καὶ τὴν αἴθουσα με τὸ «θρονί», παρόλο ποὺ τὸ σκηνικὸ δείχνει μιὰ πανοραμικὴ ὕψη τῆς αἰγυπτιακῆς πόλης με τίς «πυράμιδες» [*sic*] στὸ βάθος. Δεῖγμα τῆς αὐξανόμενης θεαματικότητας συνιστοῦν ὅμως τὰ σκηνικὰ ἀπαιτούμενα (*requisits*), ποὺ σὲ μερικὰ ἔργα εἶναι ἀρκετά. Θυμίζω μόνο τὸν ὀκταπλὸ βασανισμὸ καὶ θάνατο ἐπὶ σκηνῆς στοὺς Μα., ὅπου γιὰ τὴ σκηνὴ αὐτὴ χρειάζονται τὸ «βῆμα» καὶ ὁ θρόνος τοῦ βασιλέα, τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀρη, ἓνα τραπέζι με τὰ «εἰδωλόθута τὰ ὕεια τὰ κρέη», ποὺ εἶναι μέσα σ' ἓνα «βατζέλι» «ἀσημίτικο», θυσιαστήριο γιὰ τὸν Ἀρη καὶ τὸν Κρόνο, ἐνῶ ἀπὸ ὄργανα βασανιστηρίων ὑπάρχει ὀλόκληρο ὄπλοστάσιο: «τροχοί», «τηγάνια» καὶ λέβητες με πίσσα, «πῦρ» ἀπὸ κάρβουνα, ἢ «στία», «ὀβελίσκοι», «νύχια σιδερίτικα», «ξυράφι» γιὰ τὸ κόψιμο τῆς γλώσσας, «καταπέλτες». Παρόμοια δραματικὰ εἶναι καὶ τὰ βασανιστήρια ποὺ παρουσιάζονται ὡς ἐξῆς: ὅσους ἀρνοῦνται νὰ θυσιάσουν, τοὺς γδύνουν, τοὺς δένουν τὰ χέρια στὴν πλάτη καὶ τοὺς δέρνουν, τοὺς βάζουν στὸν τροχό, ὥσπου ἐξαρθρώνονται οἱ κλειδώσεις, τοὺς γδέρνουν με νύχια «σιδερίτικα», τοὺς καῖνε στὸ «πῦρ», τοὺς χώνουν «ὀβελίσκοις» στὰ «μετάφρενα» καὶ στὸν ἐγκέφαλο, τοὺς κόβουν τὰ μέλη, τὴ γλώσσα με «ξυράφι», τοὺς ἀποκεφαλίζουν, τοὺς ρίχνουν στοὺς λέβητες, ἢ τὰ πτώματά τους ρίχνουν ἔξω στὰ σκυλιὰ ἢ τὰ ἀφήνουν «βρώμα τῶν πτηνῶν». Ὁ

28. Βλ. Β. Ποῦγερ, «Ὁ *Ζήνων* καὶ τὸ πρότυπό του», στὸν τόμο: *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*, Ἀθήνα 1988, σσ. 215-297.

29. Β. Ποῦγερ, «Σκηνικὸς χώρος καὶ χρόνος στὴν *Εὐγένα* τοῦ Μοντσελέζε», στὸν τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, β.π., σσ. 325-348.

Ἐλεάζαρος, οἱ α', γ' καὶ ε' παῖδες ξαναπαίρνουν τὸ λόγο, μετὰ τὸ μαρτύριό τους καὶ πρὶν ξεψυχήσουν· ἄρα τὰ βασανιστήρια πρέπει νὰ γίνονται ἐπὶ σκηνῆς. Ὅστος οἱ πληροφορίες γιὰ τὶς συγκεκριμένες διαδικασίες εἶναι συγκεχυμένες καὶ ἀποβλέπουν μᾶλλον σὲ λεκτικὸ ἐντυπωσιασμό, καθὼς ὑποδηλώνουν στίχοι ὅπως: «Δαρμούς, τιμωρία, βάσανα, τροχοὺς καὶ ἄλλα μύρια» ἢ «στὸ λέβητα τὸν ρίξετε, μέσα στοὺς καταπέλτες». Οἱ περιγραφὲς αὐτὲς δὲν κυριολεκτοῦν, ὅπως καὶ αὐτὲς γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῶν κομμένων μελῶν, καρδιῶν καὶ κεφαλῶν τῶν σκοτωμένων παιδιῶν ἀπὸ τὴ μητέρα τους, ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ στὴν Ε' πράξη τῆς «Ἐρωφίλης». Ἄλλα ἀντικείμενα χρειάζονται γιὰ τὴ θυσία τοῦ Ἰσαάκ, καθὼς καὶ γιὰ τὸ κωμικὸ ἰντερμέδιο στὸ τέλος, ποὺ διαδραματίζεται στὸ φαυστικὸ σπουδαστήριό τοῦ ἀστρολόγου (λεκάνη μὲ νερό, βιβλία, «βισταλόγκα», σφαίρα καὶ ἄλλα «ἐργαλεία», καθὼς καὶ τὰ γυαλιὰ τοῦ μάγου).

Θρόνοι καὶ καθίσματα χρειάζονται σχεδὸν γιὰ ὅλα τὰ ἔργα, γιὰ τοὺς Παι. καὶ ἡ χρυσὴ «εἰκὼν» καὶ ἡ φλεγόμενη κάμινος, στὸν Ἡρ. τὸ φωτερὸ ἄστρο γιὰ τοὺς τρεῖς μάγους (φανάρι πάνω σὲ κοντάρι, ποὺ σβήνει ὕστερα ὁ Ἄγγελος ὅταν δὲν χρειάζεται πιά), σπαθιά, τὰ δῶρα τῶν μάγων, τὸ δέρμα καμήλας (γιὰ τὸν Ἰωάννη Πρόδρομο), τὰ φτηνὰ καὶ τὰ πλούσια ρούχα τοῦ μικροῦ Ἀντίγονου, «τὰ κατσιβέλικά μας χρειατζίδια» τῆς Ἀγίας Οἰκογένειας (ρούχα, φασιέες, ἓνα μαξιλάρι, ψωμὶ καὶ ἓνα πιάτο ρόδια), ἡ «μπόλια» τῆς Ἰουδίθ, τὰ αἰμόφυρτα πτώματα δύο παιδιῶν, ἓνας ζουρλομανδύας γιὰ τὸν τρελὸ Ἡρώδη κτλ. Στὸ ἔργο αὐτὸ γίνονται καὶ ἰδιαιτέρως ἀναφορὲς στὶς ἐνδυμασίες, γιὰτὶ ἡ ἀλληγορικὴς φιγούρες τῶν δαιμόνων πρέπει νὰ εἶχαν καὶ συμβολικὲς ἐνδυμασίες (βλ. «τὰ σιχαμένα τῆς φύσης σας σύμβολα» Α' 36).

Τὸ πιὸ σημαντικὸν θέμα, ἀπὸ θεατρολογικὴ ἀποψη, δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ ἀναπτυχθεῖ ἐδῶ, σὲ περιορισμένο χῶρο καὶ χρόνο: εἶναι ἡ σταδιακὴ ἀπόκτηση τῆς ἐμπειρίας τῆς λειτουργίας μιᾶς θεατρικῆς παράστασης, γιὰ τὴν ὁποία προορίζονται τὰ δραματικὰ αὐτὰ κείμενα, ὁ ὅλοένα αὐξανόμενος (ὅσο πλησιάζουμε ἢ ὑπερβαίνουμε τὸ 1700) ὑπολογισμὸς τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ (ἐκδηλος ἤδη στὸ τρίτο ἔργο τοῦ Βεστάρχη, τοὺς Μα. πρὶν τὸ 1662), ὅπου πραγματοποιοῦνται ἐκκλησίες στοὺς «ἄρχοντες» καὶ στὶς «ἀρχόντισσες», γιὰ νὰ συμπάσχουν μὲ τοὺς σκηνικοὺς χαρακτήρες, καὶ παρατηρεῖται μιὰ ἐξισοροποιημένη μεῖξις καὶ ἐναλλαγὴ τραγικῶν καὶ κωμικῶν σκηνῶν, συναισθηματικῆς φόρτισης καὶ ἀποφόρτισης μὲ τὸ ξέσπασμα τοῦ γέλιου, δραματοργικὴ στρατηγικὴ ποὺ ἐπιτρέπει στὸ θεατὴ μιὰ πλούσια καὶ «χορταστικὴ» μέθεξι καὶ στὸ τέλος μιὰ ἱκανοποιητικὴ «κἀθάρση». Αὐτὴ ἡ «συγκινησιακὴ δραματοργία» βέβαια δὲν εἶναι αὐτοσκοπός, ἀλλὰ ὡς τέλος ἔχει τὴν πιὸ ἱκανοποιητικὴ διδασχὴ τοῦ θερησκευτικοῦ μαθήματος. Ἀκόμα καὶ τὸ γέλιο ἐπιστρατεύεται στὴ στρατηγικὴ αὐτῇ: ὅσοι σατιρίζονται καὶ γελοιοποιοῦνται εἶναι πάντα οἱ «κακοί», εἴτε πρόκειται γιὰ «εἰδωλόλατρες», «Ἑλληνες», Ρωμαίους αὐτοκράτορες, μάντις, μά-

γους και άστρολόγους, είτε για φαρισαίους και άρχιερείς, είτε για διαβόλους και δαιμόνια, που ματαιοπονοῦν στο έργο τους, είτε για ύπολείμματα τής Ιταλικής κωμικῆς παράδοσης, ὅπως ὁ άστεῖος και τεμπέλης φαγάς-ύπηρέτης, ὁ καυχής-σίαρης μπράβος ἢ ὁ περισπούδαστος *dottore*<sup>30</sup>. Αὐτὴ ἡ περιορισμένη και ἔλεγχόμενη χρῆση τοῦ γέλιου προῖδεάξει ἤδη για τὴ θεωρία τοῦ γέλιου στο δράμα τοῦ Διαφωτισμοῦ. Στὸ φῶς τῆς χριστιανικῆς τελεολογίας ἡ γνήσια τραγικότητα ἀναστέλλεται, γιατί ἡ καταστροφή τοῦ ἥρωα εἶναι ὁ θρίαμβος του, τὸ αἶσιο τέλος τοῦ έργου. Αὐτὴ ἡ μεταφυσικὴ ἀντιμετάθεση τῆς ἁλθέριας ἐκβάσης τῆς τραγωδίας δὲν ὀδηγεῖ σὲ σύγκρουση και σχετικοποίηση τῶν ἀξιοκρατικῶν συστημάτων, ἀλλὰ σὲ ἐπιβεβαίωση τῆς κοσμοθεωρίας ποὺ παρουσιάζεται ἀσπρόμαυρα ἀπὸ τὴ σχετικὴ δραματογραφία: ἡ ἔνταση δὲν ἐπικεντρώνεται στὴν τελικὴ νίκη τῶν Καλῶν ἢ Κακῶν, ἀλλὰ στὰ ἐμπόδια ποὺ ἀναβάλλουν ἢ ἀπειλοῦν νὰ ματαιώσουν τὸ ποθητὸ μαρτύριο τοῦ ἥρωα. Ἡ φαινομενικὴ νίκη τῶν Κακῶν εἶναι ἡ πραγματικὴ νίκη τῶν Καλῶν. Αὐτὸ εἶναι και μιὰ ἰδεολογικὴ ἀντιστροφή τῆς τραγωδίας, ἓνας ἰδιότυπος τύπος τραγικωμωδίας, ἡ ὁποία θὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ δραματογραφία κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα, για νὰ ἐμφανιστεῖ και πάλι, κάτω ἀπὸ ἄλλες ἰδεολογικὲς προδιαγραφές, στο Ρομαντισμὸ τοῦ 19ου αἰῶνα.

Ἡ λεπτομερέστερη ἀνάλυση τῆς ὑφολογίας, τῶν διαφόρων ἐκφάνσεων τοῦ ἑλληνικοῦ Μπαρόκ στὴ δραματογραφία ἀνήκει σὲ ἓνα ἄλλο μελέτημα.

30. Για τὴ μορφή τοῦ γιατροῦ στὴν πρώιμη νεοελληνικὴ δραματογραφία, βλ. τώρα Β. Ποῦχνερ, «Ἡ μορφή τοῦ γιατροῦ στὴν πρώιμη νεοελληνικὴ δραματογραφία (1650-1750)», στὸν τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 2000, σσ. 93-118.