

ΝΗΣΙΩΤΕΣ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Η εξέλιξη τῆς μορφῆς ἀπὸ τὴν πρώιμη Κωμωδία μετ’ Ἀσμάτων
στὸ Ἀθηναϊκὸ Κωμειδύλλιο*

Τὸ στερεότυπο γεωγραφικῆς προέλευσης χαρακτηριστικῶν τύπων ἔχει περγαμινῆς στὴ νεοελληνικὴ δραματολογία καὶ θεατρικὴ παράδοση. Συνδυετικὸς κῶμος ἀπὸ τὸν ὁποῖο περνοῦν καὶ διασταυρῶνονται διάφορα στοιχεῖα καὶ ἐπὶ μέρους τάσεις (ιδιωματικὴ ὁμιλία καὶ τοπικὴ ἐνδυμασία, ἡθογραφία καὶ λίγο πολὺ διαμορφωμένα στερεότυπα, κωμικὴ καὶ σατιρικὴ ἐκμετάλλευση κ.ο.κ.) ἀποτελεῖ ἡ Βαβυλωνία¹ τοῦ Δημητρίου Βυζαντίου, τὸ ἔργο ποὺ ἔσπασε τὸ φράγμα τοῦ ἀναγνωστικοῦ μόνο κοινοῦ μεταπηδώντας ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς φιλολογίας ἢ ἔστω τῆς ἱστορίας τῆς δραματολογίας, ὅπου περιορίζονται ἄλλα προγενέστερα ἢ σύγχρονά του δράματα, στὸ πεδίο τοῦ θεάτρου. Ἡ Βαβυλωνία ἔχει μόνο διαβάστηκε πολὺ μὲ ἀλλεπάλληλες ἐκδόσεις, ἀλλὰ παίχτηκε ἀσταμάτητα τὶς πρώτες δεκαετίες τῆς συγκρότησης τοῦ νεοελληνικοῦ ἐπαγγελματικοῦ θεάτρου, παιζόταν στὴ διάρκεια τῆς σύντομης περιόδου ἀκμῆς τοῦ Κωμειδύλλιου καὶ συνέχισε νὰ παίζεται ἀργότερα, μέχρι καὶ σήμερα.

Πρὶν ἀπὸ τὴ Βαβυλωνία, ὡς πρόδρομοι κατὰ κάποιον τρόπο ποὺ παρουσιάζουν μέσα στὴ δραματικὴ πλοκὴ πρόσωπα τὰ ὁποῖα ξεχωρίζουν μιλώντας τὸ

* Ἡ ἐργασία ἐκπονήθηκε ὕστερα ἀπὸ πρόσκληση γιὰ συμμετοχὴ στὸ Θεατρολογικὸ Συνέδριο Σύρου *Μορφὲς τῶν Κυκλάδων* (Ερμούπολη, 26 καὶ 27 Μαΐου 2001), ποὺ διοργανώθηκε ἀπὸ τὸ Κέντρο Μελέτης καὶ Ἑρευνας τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου-Θεατρικὸ Μουσεῖο, στὴ βιβλιοθήκη τοῦ ὁποίου φυλάσσονται καὶ τὰ ἀνέκδοτα χειρόγραφα τῶν κωμειδυλλίων ποὺ χρησιμοποιοῦθηκαν. Στὸ Συνέδριο ἀνακοινώθηκαν περιληπτικὰ μόνο τὸ γενικὸ πλαίσιο καὶ τὰ πορίσματα τῆς μελέτης.

1. Ἡ Βαβυλωνία ἢ Ἡ κατὰ τόπους διαφθορὰ τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης. Κωμωδία. Συντεθεῖσα παρὰ Δ. Κ. Βυζαντίου. Ἐν Ναυπλίῳ, 1836. Ἐπανάκδ. ἀπὸ τὸν συγγραφέα, ἐν Ἀθήναις, 1840. — Πρόσφατὴ ἐπανάκδοση καὶ τῶν δύο ἀπὸ τὸν Σπ. Εὐαγγελάτο, Ἀθήνα, ἐκδ. Ἑρμῆς, Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, 1972 (= ΘΕ 20), τὴν ὁποία θὰ ἀκολουθοῦν τὰ παραθέματα.

τοπικό τους γλωσσικό ιδίωμα, χωρίς ωστόσο να ενδιαφέρονται για τη σκιαγράφηση ιδιαίτερων χαρακτηριστικών έντοπιότητας γιατί έχουν διαφορετικούς στόχους, πρέπει να αναφερθούν δύο έργα: Τὰ Κορακιστικά² και Ὁ Ἐξηνταβελόνης³.

Ἡ λόγια κωμωδία τοῦ Ἰακωβάκη Ρίζου Νερουλοῦ ἀποσκοπεῖ στὴ σάτιρα τῆς γλωσσικῆς θεωρίας τοῦ Κοραῆ καὶ μὲ κύριο στόχο τὴν παρωδία αὐτῆς τῆς γλώσσας ἀπλῶς χρησιμοποιοῦν γιὰ κωμικὴ ἐκμετάλλευση καὶ τὴν ιδιωματικὴ ὁμιλία⁴. Πιὸ σύνθετο ἐνδιαφέρον στὴ χρῆση τῶν ιδιωμάτων παρουσιάζει τὸ δεύτερο — σχεδὸν σύγχρονο μὲ τὰ Κορακιστικά — ἔργο, ἡ διασκευὴ τοῦ Φιλάρ-γυρου τοῦ Μολιέρου ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Οἰκονόμο, ὁ ὁποῖος στὸν Πρό-λογο αἰτιολογεῖ τὴ γλωσσικὴ μεταφορὰ μαζὶ μὲ ὅλες τὶς ἐπεμβάσεις του γιὰ προσαρμογὴ στὰ ἑλληνικὰ ἤθη μὲ ρητὴ ἀναφορὰ στὸ ρεαλιστικὸ χρῶμα ποὺ ὀφείλει νὰ ἔχει ἡ Κωμωδία, γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὸν ἀπώτερο διδακτικὸ τῆς στόχο. Οἱ ρεαλιστικὲς προθέσεις τοῦ συγγραφέα, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ὑπὲρ τῆς Στροβίλης εἶναι Χιώτης καὶ μιλάει τὸ χιώτικο ιδίωμα, φέρνουν τὸν Ἐξηνταβελόνη πιὸ κοντὰ στοὺς προβληματισμοὺς ποὺ θὰ ἀπασχολήσουν αὐτὸ τὸ μελέτημα.

Σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴ Βαβυλωνία παρουσιάζεται μὲ τὸν Τυχοδιώκτη⁵ τοῦ Μιχαὴλ Χουρμούζη μία ἀκόμη περίπτωση χρησιμοποίησης τῶν ιδιωμάτων στὴν ὑπηρεσία ἄλλων στόχων. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἡ σάτιρα στρέφεται κατὰ τοῦ φαινομένου τῶν ξένων ποὺ εἶχαν κατακλύσει τὴ σύγχρονη τότε μετεπαναστα-τικὴ Ἑλλάδα μὲ ληστρικὲς προθέσεις ἐκμετάλλευσης καὶ εὐκόλου πλουτισμοῦ, καὶ ἡ συγκέντρωση ἐκπροσώπων ἀπὸ διάφορα γεωγραφικὰ διαμερίσματα τῆς χώρας (ἀνάμεσά τους βρίσκεται μάλιστα κι ἓνας Χιώτης) ποὺ μιλοῦν τὰ τοπικὰ τους ιδιώματα, ἔχει στόχο νὰ καταδείξει ὅτι σύσσωμη ἡ Ἑλλάδα, ἀπὸ ἄκρου σὲ ἄκρο, ἀποπέμπει τὸν παράσιτο ξένο⁶.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀλλάζει ριζικὰ μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς Βαβυλωνίας, παρ' ὅλο ποὺ πάλι ἄλλος εἶναι ὁ κύριος στόχος τῆς σάτιρας. Ὅπως ὑποδηλώνεται ἀπὸ τὸν τίτλο, Ἡ Βαβυλωνία ἢ Ἡ κατὰ τόπους διαφθορὰ τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης,

2. Κορακιστικά ἢ Διόρθωσις τῆς Ρωμαϊκῆς Γλώσσας. Κωμωδία εἰς τρεῖς πράξεις διαιρεμένη. Ὑπὸ τοῦ Λογίου καὶ Εὐγενοῦς κ. Ἰακώβου Ρίζου. Τύποις ἐκδοθεῖσα. Ἐν ἔτει 1813.

3. Ὁ Φιλάργυρος, κατὰ τὸν Μολιέρου. Κωμωδία εἰς πέντε πράξεις, ὑπὸ **** Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας. 1816.

4. Πρβλ. Κ. Θ. Δημαρᾶς, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας, Ἀθήνα, 2000 (9η ἐκδ.), σ. 269.

5. Ὁ Τυχοδιώκτης. Κωμωδία δευτέρα. Συντεθεῖσα ὑπὸ Μ. Χουρμούζη. Ἐν Ἀθήναις, 1835.

6. Πρβλ. καὶ Θ. Χατζηπανταζῆς, Τὸ Κωμειδύλλιο, Ἀθήνα, 1981, τόμ. Α', σσ. 229 ἐ., σημ. 14.

στὸ ἔργο διακωμωδεῖται καὶ διὰ τῆς ἀστειότητος⁷ καυτηριάζεται ἡ ἀδυναμία συνεννόησης ἐκπροσώπων ἀπὸ διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας, πού μιλοῦν ὁ καθένας τὸ τοπικὸ τοῦ ιδιώμα. Ὁ Βυζάντιος δὲν ἀρκέστηκε ὅμως στὴ σωστὴ ἀπόδοση τῶν διαλέκτων ἢ ἔστω στὴ μόνο διακοσμητικὴ ἐμφάνιση τῶν προσώπων μὲ τὴ διαφορετικὴ τοπικὴ τους ἐνδυμασία, ἀλλὰ προχώρησε σὲ ἓνα πολὺ πρὸ σημαντικὸ βῆμα βάζοντας πάνω στὴ σκηνὴ χαρακτηριστικούς τύπους πού ἀνταποκρίνονται στὴ στερεότυπη εἰκόνα ἐνὸς ἀτόμου πού κατάγεται ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο μέρος.

Στὴ *Βαβυλωνία* τοπικὸ γλωσσικὸ ιδίωμα, φορεσιά, συμπεριφορὰ καὶ ἰδιοσυγκρασία ἀκόμη, βρίσκονται σὲ ἀπόλυτη συνάρτηση μεταξὺ τους καὶ ὅλα αὐτὰ μαζὶ κάνουν γιὰ τὸ θεατὴ ἀναγνωρίσιμο τὸ δραματικὸ πρόσωπο ὡς Ἀρβανίτη, Ζακυνθινό, Ἀνατολίτη ἢ Χιώτη, γιατί καὶ ὁ θεατὴς ἔχει γι' αὐτοὺς τὴν ἴδια στερεότυπη εἰκόνα. Ἐνῶ δηλαδὴ πραγματικὰ ἓνας Χιώτης ἔτσι μιλάει, ἔτσι ντύνεται, ἔτσι συμπεριφέρεται, ὅπως τὸν παρουσιάζει ἡ *Βαβυλωνία*, πολὺ λίγη σημασία ἔχει ὅτι στὸν κατὰ Μολιέρο *Φιλόγυρο* τοῦ Οἰκονόμου ὁ ὑπηρέτης Στροβίλης εἶναι Χιώτης καὶ δὲν εἶναι κι αὐτὸς Συμυρνιός, ὅπως ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου, ὁπότε θὰ ἄλλαζε ιδίωμα, ἐνδεχομένως καὶ φορεσιά, δὲν θὰ γινόταν ὅμως ἄλλο δραματικὸ πρόσωπο, ἄλλος ρόλος.

Μετὰ τὴ *Βαβυλωνία* καὶ μὲ δεδομένη τὴ δικὴ της διαμόρφωση τοῦ Χιώτη, ὑπάρχουν καὶ κάποια ἄλλα θεατρικὰ ἔργα πού ἀνάμεσα στὰ πρόσωπά τους περιλαμβάνουν Αἰγαιοπελαγίτες. Χιώτης εἶναι ὁ Μισὲ Κωζῆς, ὁ ἐπώνυμος ἥρωας τοῦ ἐπόμενου χρονολογικὰ ἔργου⁸. Ὁ Κωνσταντινουπολίτης⁹ συγγραφέας, πού ἔχει διατηρήσει τὴν ἀνωνυμία του κάτω ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ Δ.Γ.Κ***, ἐξηγεῖ στὸν Πρόλογο πρὸς τοὺς ἀναγνώστες ὅτι σκοπὸς του ἦταν νὰ διδάξει τὴν καλοήθεια καὶ νὰ ἐξεικονίσει τὰ ἥθη, ἐνῶ γιὰ νὰ ἀποδείξει τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν ἡθῶν καὶ τῶν διαλέκτων διευκρινίζει ὅτι ἔχει κατοικήσει ὁ ἴδιος σ' ὅλους τοὺς τόπους στοὺς ὁποίους ἀναφέρεται καὶ ἔχει γνωρίσει ἐκ πείρας τοὺς χαρακτήρες, τονίζοντας μάλιστα ξεχωριστὰ γιὰ τὸν ἥρωά του, ἐγγνώρισα ἐπίσης καὶ τὸν ἀνθρώπον [...] ὅστις μ' ἐμύησεν εἰς τὸν χαρακτῆρα τοῦ Μισὲ Κωζῆ¹⁰.

Ἀκολουθεῖ τὴν ἐπόμενη δεκαετία ἡ διασκευὴ τῆς κωμωδίας *Les précieuses ridicules* τοῦ Μολιέρου ἀπὸ τὸν Δ. Ι. Λάκωνα, *Αἱ κερατσίτσαι*¹¹, μὲ

7. Ἀπὸ τὸν Πρόλογο πρὸς τοὺς ἀναγινώσκοντας τοῦ Δ. Βυζαντίου καὶ στίς δύο ἐκδόσεις τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν ἴδιο, 1836 καὶ 1840.

8. Ὁ Μισὲ Κωζῆς. Κωμωδία ἀστεία, Συντεθεῖσα καὶ ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Δ. Γ. Κ***. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1848.

9. Ἡ ἐντοπιότητα εἰκάζεται ἀπὸ τὸν τόπο καὶ τὴ χρονολογία τῆς ἐκδοσης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀναφορὰ τόπου (Ἐν Ταταούλοις) καὶ χρόνου (15 Μαρτίου 1848) στὸ τέλος τοῦ Προλόγου πρὸς τοὺς ἀναγνώστες.

10. Ὁ Μισὲ Κωζῆς, ὁ.π., σ. 3.

11. *Αἱ κερατσίτσαι*, (*Les précieuses ridicules*) κατὰ Μολιέρον. Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν ὑπὸ Δ. Ι. Λάκωνος. Ἀθήνησι, 1858.

τὴν Τήνια ὑπηρετρία Ζαμπέτα, ποὺ μιλάει τὴ διάλεκτο τοῦ νησιοῦ τῆς χωρὶς ὅμως ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ γεωγραφικοῦ τύπου νὰ ξεπερνάει τὸ στάδιο τοῦ ὑπηρετῆ Στροβίλη στὸν *Ἑξηνταβελόνη*, ἐνῶ δέκα χρόνια ἀργότερα ὑπάρχει πιά πρωτότυπο ἔργο μὲ Αἰγαιοπελαγίτη κεντρικὸ ἥρωα, ποὺ ὁ τόπος τῆς καταγωγῆς του ἀναφέρεται μάλιστα καὶ στὸν τίτλο, *Ὁ Καρπάθιος*¹², τοῦ Σωτηρίου Καρτεσιού¹³. Μὲ τὴ μονόπρακτὴ κωμωδία, τέλος, τοῦ Δημητρίου Κορομηλά, *Ἡ σύζυγος τοῦ Μισὲ Ζανῆ*¹⁴, καὶ τοὺς Χιῶτες πρωταγωνιστὲς τῆς ἔχει πλέον προσεγγισθεῖ ἡ περιοχὴ τοῦ Κωμειδύλλιου, ἀν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι ἦταν συνηθισμένη πρακτικὴ τοῦ συγγραφέα, ποὺ ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς κύριους μοχλοὺς τῆς κωμειδυλλιακῆς κίνησης, νὰ μετατρέπει προγενέστερες κωμωδίες του σὲ κωμειδύλλια μὲ τὴν προσθήκῃ τραγουδιῶν, πράγμα ποὺ ἔχει συμβεῖ καὶ στὸ συγκεκριμένο ἔργο¹⁵.

Αὐτὸ σὲ γενικὲς γραμμὲς ἦταν ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς παρουσίας χαρακτηριστικῶν τύπων αἰγαιοπελαγίτικης προέλευσης τὸ δραματουργικὸ καὶ θεατρικὸ ὑπέδαφος, ὅταν στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1880 ἐμφανίζεται ὡς νέο εἶδος τὸ Κωμειδύλλιο¹⁶, ποὺ παρὰ τὴ χρονικὰ πολὺ περιορισμένη διάρκειά του¹⁷ κατέχει μιά ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ θέση στὴν ἐξέλιξη τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου.

12. Κωμωδία *Ὁ Καρπάθιος ἢ Ὁ κατὰ φαντασίαν ἐρώμενος*, εἰς πράξεις τρεῖς ὑπὸ Σ. Καρτεσιού. Ἀθήνησι, 1862. Ἐπανέκδ. ὑπὸ Ἀρμοδίου Καρτεσιού, ἐν Ἀθήναις 1886, ὅπου θὰ γίνονται στὴ συνέχεια οἱ παραπομπές. — Ἐπισημαίνεται ἐδῶ, ἐπειδὴ ὁ λανθασμένος τονισμὸς "ἐρώμενος" ἔχει γίνεи καθεστὼς στὶς ἀναφορὲς τοῦ τίτλου (πρβλ. π.χ., Γ. Λαδογιάννη, *Ἀρχαί τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (Βιβλιογραφία τῶν ἐντυπῶν ἐκδόσεων 1637-1879)*, Ἰωάννινα, 1982, σ. 134, ἀλλὰ καὶ πρόσφατα Β. Ποῦχνερ, *Καταπακτὴ καὶ ὑποβολεῖο. Δέκα μελετήματα*, Ἀθήνα, 2002, μελέτημα ἀρ. 6, σσ. 153 ἐ.ε., καθὼς ἐπίσης καὶ σὲ καταλόγους ἔγκυρων βιβλιοθηκῶν κ.ά.), ὅτι ὄχι μόνο ὁ γραμματικῶς σωστὸς τύπος τῆς καθαρεύουσας (στὴν ὁποία ἔχει διατυπωθεῖ τόσο ὁ τίτλος, ὅσο καὶ ὁ πρόλογος τοῦ συγγραφέα) τονίζεται στὴν προπαραλήγουσα, ἀλλὰ ἐντοπίζεται καὶ σὲ ἀναγγελία τῆς ἐκδόσεως στὸν σύγχρονο Τύπο, *Αὐγή*, 18 Δεκ. 1861. (Γιὰ τὴν ὑπόδειξη τῆς πηγῆς εὐχαριστῶ τὸν Θ. Χατζηπανταζῆ).

13. Πρόκειται γιὰ τὸν ἡθοποιὸ Σωτῆριο Κουρτέση, ποὺ κατὰ διαδεδομένη πρακτικὴ τῆς ἐποχῆς εἶχε ἐξευγενισεῖ τὸ ὄνομά του.

14. Δημητρίου Ἀ. Κορομηλά, *Ἡ σύζυγος τοῦ Μισὲ Ζανῆ*. Κωμωδία. Ἐν Ἀθήναις [καὶ] Ἐν Κωνστ/πόλει, 1875.

15. Χειρόγραφο τῆς κωμειδυλλιακῆς μορφῆς τοῦ ἔργου, ποὺ περιλαμβάνει καὶ τὰ τραγούδια στὸ τέλος σὲ 20 ξεχωριστὲς σελίδες, ὑπάρχει στὸ Ἀρχεῖο Δημ. Κορομηλά (πρβλ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Α', σσ. 196 ἐ.). Διασώζεται ἐπίσης καὶ ἀντίγραφο τοῦ Διονύσιου Κανδηλιώτη, μὲ τίτλο *Ἡ σύζυγος τοῦ Μισσὲρ Τζανῆ καὶ χρονολογία ἀντιγραφῆς 14 Ἰουνίου 1892*, τὸ ὁποῖο φυλάσσεται στὴ βιβλιοθήκῃ τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου καὶ ἔχει τὰ τραγούδια ἐνσωματωμένα στὸ κείμενο.

16. Γιὰ τὸ εἶδος ὑπάρχει ἐμπεριστατωμένη ἐρευνήτικὴ προεργασία, ἀνάπτυξη καὶ κριτικὴ ἀξιολόγηση ἀπὸ τὸν Θόδωρο Χατζηπανταζῆ, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π.

17. Ἡ ἀπαρχὴ τοῦ Κωμειδύλλιου ὁριοθετεῖται στὰ 1888 μὲ τὴν παράσταση τῶν ἐμπλουτισμένων μὲ τραγούδια *Μυλωνάδων*, ἐνῶ στὰ 1895 τὸ εἶδος βρίσκεται ἤδη στὴν παρὰ κμή του.

Τὸ Κωμειδύλλιο εἶναι ἡ μουσικὴ ἡθογραφικὴ Κωμωδία, ποὺ δημιουργήθηκε ἀκολουθώντας καὶ μεταφέροντας στὰ “καθ’ ἡμᾶς”, κατὰ τὴν ἔκφραση τῆς ἐποχῆς, τὸ πρότυπο τοῦ γαλλικοῦ Vaudeville, γνωστοῦ καὶ δημοφιλέστατου εἴδους στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ ἀπὸ παραστάσεις ξένων θιάσων τοῦ ἐλαφροῦ μελοδραματικοῦ θεάτρου. Ἡ ἡθογραφικὴ πλευρὰ τοῦ Κωμειδύλλιου εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὴ ὄχι μόνον γιατί ὡς τάση τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὸ γαλλικὸ του πρότυπο¹⁸, ἀλλὰ γιατί ἡθογραφικὴ εἶναι ἡ κύρια ὁπτικὴ του γωνία, καθὼς παρυσιάζει ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς Ἡθογραφίας¹⁹ ἥθη, ἔθιμα καὶ χαρακτηριστικούς τύπους τόσο ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, ὅσο καί, κυρίως, ἀπὸ τὴν ὑπὸ διαμόρφωση τότε ἀστικὴ κοινωνία τῆς Ἀθήνας.

Μέσα στὸ πλαίσιο τῆς καθοριστικῆς ἡθογραφικῆς παραμέτρου τοῦ Κωμειδύλλιου ἐντάσσεται καὶ τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς ἐργασίας, ἡ ὁποία θὰ περιοριστεῖ στὴν ἐξέταση μορφῶν ἀπὸ τὸν Αἰγαιοπελαγῆτικο χῶρο, σὲ συνάρτηση βέβαια μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ προϋπῆρχε καὶ τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ ὑπεισέρχονται καὶ τὴν διαφοροποιοῦν. Ἀφετηρία τῶν παρατηρήσεων ἀποτελεῖ, λοιπόν, ἡ διαμόρφωση τοῦ τύπου ἀπὸ τὴ Βαβυλωνία ποὺ λειτουργεῖ ὡς πρότυπο, ἀκολουθοῦν οἱ ἐκδοχές του στὶς πρώιμες κωμωδίες μετ’ ἀσμάτων ποὺ μεσολαβοῦν μέχρι τὴν ἐμφάνιση τοῦ Κωμειδύλλιου καὶ κατόπιν θὰ ἐξεταστοῦν οἱ κωμειδυλλιακοὶ ἐκπρόσωποι τοῦ τύπου.

*

Α'. Η ΚΩΜΩΔΙΑ

1. Βαβυλωνία

Ἀνάμεσα στοὺς χαρακτηριστικούς τύπους ποὺ ἀποτελοῦν τὸν ὅμιλο τῶν πελατῶν στὴ Βαβυλωνία ἀπὸ τὸν γεωγραφικὸ χῶρο ποὺ ἀπασχολεῖ ἐδῶ ὑπάρχει ὁ Χίος. Εἶναι μάλιστα ἀξιοσημείωτο ὅτι δὲν ἐμφανίζεται ἓνας Χιώτης ἀλλὰ δύο, καθὼς ἓνα δεύτερο παράδειγμά του, ἔχει τὸ ρόλο τοῦ Ξενοδόχου, ἀνήκει δηλαδὴ στὸν κύκλο τῶν δραματικῶν προσώπων ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴν πλοκή, ὅπως ὁ Ἑπτανήσιος Ἀστυνόμος ἢ ὁ Γραμματέας καὶ οἱ Στρατιῶτες τῆς Ἀστυνομίας.

Ἡ ἐπαυξημένη παρουσία βρίσκειτὶς σὲ συμφωνία κατ’ ἀρχὴν μὲ τὴν προγενέστερη τῆς Βαβυλωνίας δραματογραφία, ἀλλὰ ἀντιστοιχεῖ ἐπίσης καὶ στὴν

18. Ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Θ. Χατζηπανταζῆς ὁ ὁποῖος διακρίνει ὡς ἡθογραφικὰ κυρίως τὰ δημῶδη, μὲ τὴ λαογραφικὴ ἔννοια, στοιχεῖα (πρβλ. *Τὸ Κωμειδύλλιο*, β.π., σσ. 33 καὶ 34 ἐ.ε.).

19. Ἡ Ἡθογραφία παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς περιγραφῆς χωρὶς νὰ ἐπιχειρεῖ ἐμβάθυνση ἢ ἀνάλυση.

άμέσως επόμενη της, όπου η παρουσία του Χίου είναι συγκριτικά με τύπους από άλλα γεωγραφικά διαμερίσματα πιο έντονη²⁰. Αυτό υποδηλώνει ότι η στερεότυπη εικόνα του Χιώτη πρέπει να ήταν πολύ οικεία στην υπόλοιπη Ελλάδα, πράγμα που μπορεί να εξηγηθεί με την κοινωνιολογική παρατήρηση ότι η πολυπραγμοσύνη και κινητικότητα του έμπορου από τη Χίο τον είχε μεταφέρει στον ευρύτερο χώρο των διάσπαρτων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ελληνικών κοινοτήτων.

Ός ρόλος ο Χίος-πελάτης έρχεται δεύτερος, άμέσως μετά τον Ανατολίτη που κατέχει την πρώτη θέση, παρ' όλο μάλιστα που για ένα μεγάλο διάστημα δεν έχει συμμετοχή, γιατί μέθυσε και κοιμάται. Αυτός δίνει το έναυσμα για την εξέλιξη της δράσης με την ιδέα να γλεντήσουν αδελφωμένα για τη λευτεριά, είναι πρώτος στο πιστό και το τραγούδι, ζητάει να φέρουν τα όργανα κ.λπ., αλλά και αργότερα στη φυλακή που η κωμική δράση έχει κύριους φορείς τον Ανατολίτη και τον Λογιώτατο, ο Χίος έχει πάλι δική του σκηνή, ενώ οι άλλοι έπαρχιώτες δεν έχουν. Πέρα από αυτά, στο διάστημα που αυτός μπαίνει δραματουργικά στο περιθώριο ένισχύεται ο ρόλος του Χίου-ξενοδόχου²¹.

Ο Χίος του Βυζαντίου ως μέλος της ομάδας των πελατών, ως ένας δηλ. από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους από τα διάφορα μέρη, παρουσιάζεται ως τύπος κοινωνικός και έξωστρεφής. Έτρεξε να πληροφορηθεί τα νέα από τη ναυμαχία και τα λέει άμέσως στους άλλους, προτείνει το γλέντι για τα χαρμόσυνα μαντάτα, στη διασκέδαση δεν σιγκουνεύεται, έχει τον τρόπο του και θέλει καλό φαγητό, κρασί, όργανα, είναι όμως και μετρημένος, νοικοκύρης όχι σπάταλος και κορόιδο, γιατί δεν παραλείπει να διασαφηνίσει από την αρχή για τον ρεφενέ. Είναι άνθρωπος του κόσμου, γνωρίζει τα νέα πράγματα και ήθη (σε αντίθεση, π.χ., με τον καθυστερημένο Ανατολίτη ξέρι από λίστες φαγητών στίς ευρωπαϊκού τύπου λοκάντες). Ταυτόχρονα όμως είναι άπλοϊκός και παιδικά άφελής, δείχνει π.χ. σάν πειστήριο για την ειλικρίνιά του ότι όντως έτρεξε για να μάθει τα νέα, τα λασπωμένα του παπούτσια, παίρνει όρκους για να τον πιστέψουν, ενώ στη φυλακή κλαψουρίζει με επιφωνήματα, άνησυχεί μην το μάθουν οι δικοί του και στο τέλος λιποθυμάει.

Γενικά μπορεί να πει κανείς ότι ο Χίος-πελάτης είναι αγαθός, μελίχιος, καλότροπος, παιδικά άφελής. Στο μεθύσι του, που πάντα βγάζει τον άληθινό χαρακτήρα στην επιφάνεια, έρχεται σε ευθυμία, σπάει ποτήρια, κάνει άστεϊα,

20. Χιώτης είναι, π.χ., ο υπηρέτης Μικές/Μύκης στα Κορακιστικά (1813), το ίδιο και ο Στροβίλης στον Φιλάργυρο (1816), από τον Τυχοδιώκτη (1835) δεν λείπει ο Χίος, Χιώτες είναι επίσης οι επώνυμοι ήρωες στον Μισέ Κωξή (1848) και στη Σύζυγο του Μισέ Ζανή (1875).

21. Π.χ. στην Γ' πράξη όταν ο Χίος-πελάτης λιποθυμάει, αρχίζει ο Χίος-ξενοδόχος τη δική του κωμική σκηνή με το λογαριασμό.

θέλει τραγούδια και ὄργανα, δὲν ἀντέχει ὅμως τὸ πιετὸ καὶ τὸν παίρνει εἰρηνικὰ ὁ ὕπνος. Χαρακτηριστικὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἡ παιδιάστικη ἀγωνία τοῦ μὴ μάθουν οἱ δικοὶ τοῦ γιὰ τὴν ἐξευτελιστικὴ περιπέτειά τοῦ καὶ ὁ φόβος τοῦ μὴ διαπομπευτεῖ ἂν τὸν δοῦν νὰ ὀδηγεῖται στὴ φυλακὴ, ποὺ ὑπαγορεύει τὴν προσπάθειά τοῦ νὰ δωροδοκῇ τὸν Ἀστυνόμο γιὰ νὰ μὴν τὸν φυλακίσει καὶ νὰ δώσει φιλοδώρημα στοὺς φρουροὺς γιὰ νὰ μὴν τὸν περάσουν ἀπὸ τὴν πλατεία ἢ γιὰ νὰ βροῦν τρόπο νὰ φύγει κρυφά. "Ὅλα αὐτὰ πέρα ἀπὸ τὴν ἀφέλεια ὑποδηλώνουν τὸν ἀστικὸ καθωσπρεπισμὸ τοῦ καὶ τὸν καθορίζουν ὡς τὸν τύπο τοῦ Χίου νοικοκύρη.

Ὁ Ξενοδόχος δὲν προσφέρει ἰδιαίτερα στοιχεῖα ποὺ νὰ ἐμπλουτίζουν τὴν εἰκόνα τοῦ Χίου. Ὡς τύπος νησιώτη εἶναι μᾶλλον οὐδέτερος, μιλάει βέβαια τὸ ἰδίωμα τοῦ νησιοῦ τοῦ, θὰ μπορούσε ὅμως νὰ εἶναι καὶ ἄλλης τοπικῆς προέλευσης. Καθοριστικὸ γι' αὐτὸν εἶναι τὸ ἐπάγγελμα, ὅχι ἡ καταγωγή τοῦ, καὶ ἡ διαμόρφωσή τοῦ ὡς δραματικοῦ προσώπου ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ στερεότυπο τῆς Κωμωδίας, τὸν τύπο τοῦ ἀνέντιμου καὶ πονηροῦ ξενοδόχου, παρὰ στὸ στερεότυπο τοῦ Χίου, νησιώτη καὶ ἔμπορα.

Ἴσως ὅμως δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι προτιμήθηκε ἡ χιώτικη καταγωγή γιὰ τὸν Ξενοδόχο, ποὺ ἐξ ἐπαγγέλματος εἶναι κοινωνικὸς καὶ ἔχει κοσμοπολιτικὸ ἀέρα συναλλασσόμενος σὲ καθημερινὴ βάση μὲ ἀνθρώπους κάθε εἵδους. Ὁ Χίος-ξενοδόχος τοῦ Βυζαντίου ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐμπόρου, ποὺ εἶναι χιώτικον γνῶρισμα, τονισμένα ὅμως σὲ ἀρνητικὴ ὑπερβολή, ποὺ εἶναι γνῶρισμα τῆς Κωμωδίας. Μοναδικὴ φροντίδα τοῦ εἶναι τὸ κέρδος, ἀνησυχεῖ μὴ χάσει τὰ τεφτέρια τοῦ, τὰ παίρνει μαζί τοῦ στὴ φυλακὴ ὅπου δὲν διστάζει νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τοὺς ἄλλους τὰ χρήματα ποὺ τοῦ χρωστοῦν γιὰ τὸ γεῦμα κλέβοντας καὶ ἐξαπατώντας τοὺς ἀνενδοίαστα στὸ λογαριασμὸ.

Ἄν ἐξαίρεσει κανεὶς αὐτὴ τὴν παράμετρο, ἡ ὁποία καθορίζεται ἀπὸ τὰ πρότυπα τῆς Κωμωδίας ποὺ θέλει τὸν ξενοδόχο πονηρὸ καὶ ἀνέντιμο, διακρίνονται ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κοινωνικότητα καὶ κάποιες ἄλλες ὁμοιότητες μὲ τὸν Χίο, ποὺ στὴν ἐκδοχὴ τοῦ πελάτη εἶναι ὅπωςδὴποτε πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸς γιὰ τὸ τοπικῆς προέλευσης στερεότυπο. Καὶ οἱ δύο ἀναστατώνονται εὐκολα, τὰ χάνουν, ἀνησυχοῦν ὑπερβολικά, ἀντιδροῦν κλαψουρίζοντας, εἶναι φοβητσιάρηδες, δειλοί.

Σημαντικὲς ἐνδείξεις γιὰ τὴ στερεότυπη εἰκόνα τοῦ Χίου, ὅπως ἐπικρατοῦσε στὴ σύγχρονη τότε ἐποχὴ, εἶναι βέβαια καὶ οἱ σχετικὲς κρίσεις ἢ παρατηρήσεις ποὺ κάνουν τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ δράματος. Τὴ λειτουργία αὐτὴ ἔχει ἐπωμιστεῖ κατὰ κύριο λόγο ὁ Ἀνατολίτης (ἀνταποκρινόμενος στὸ δικό τοῦ στερεότυπο τοῦ θυμόσοφου παρατηρητῆ) καὶ βοηθητικὰ ὁ Πελοποννήσιος (ποὺ κι αὐτὸν ἡ στερεότυπη ἐπιφυλακτικότητα καὶ καχυποψία τὸν κάνει νὰ παρακολουθεῖ τοὺς ἄλλους χωρὶς νὰ ἀναμειγνύεται). Ἀπὸ αὐτοὺς λοιπὸν ἐπιβεβαιώνεται τόσο τὸ στερεότυπο τοῦ φιλοχρήματου καὶ ἀνέντιμου ξενοδόχου, ὅσο

καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ συμπεριφορὰ τοῦ Χίου στὸ γλέντι καὶ στὸ μεθύσι²².

Ὁ Ἀνατολίτης κάνει ἄλλες δύο, ἐπίσης πολὺ εὐστοχες καὶ σημαντικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ Χιώτη στὴ φυλακὴ. Πρῶτον ὅτι ἀφοῦ εἶναι Χίος, εἶναι φοβητσιάρης καὶ δεύτερον ὅτι δὲν θέλει νὰ τὸν βάλουν φυλακὴ ἢ νὰ τὸν δοῦν σ' αὐτὴ τὴν κατάστασι, γιατί πέφτει ἡ ὑπόληψή του. Μέσα στὰ βασικά στερεότυπα χαρακτηριστικὰ τοῦ Χίου δὲν εἶναι δηλαδὴ τόσο τὸ ὅτι εἶναι ἔμπορος (ὁ Χίος τοῦ Βυζαντίου ἔχει ἐξάλλου τὸ ἐπίσης χαρακτηριστικὸ χιώτικο ἐπάγγελμα τοῦ ζαχαροπλάστη), ἀλλὰ τὸ ὅτι εἶναι ἀστός νοικοκύρης, ὡς ἐκ τοῦτου φιλήσυχος καὶ εἰρηνικός, ἀλλὰ καὶ καθὼς πρέπει μὲ τὴν ἀστικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου.

2. Μισὲ Κωζῆς

Στὴν κωμωδία Ὁ Μισὲ Κωζῆς ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπο τῆς συμβατικῆς Κωμωδίας τοῦ ἐξαπατημένου ἀπατεώνα, διακρίνονται πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὴ Βαβυλωνία τόσο στὴν ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς (ἐτερόκλητη συντροφιά, φαγοπότι, τραγούδια, μουσικοί, διαπληκτισμοί, ἀνησυχία τοῦ Ξενοδόχου καὶ τῆς Μαριόλλας ἀντίστοιχα γιὰ τὸν καβγά, ἐπέμβασι τῆς ἀστυνομίας, φυλακὴ κ.ἄ.), ὅσο καὶ στὸν τομέα ποὺ ἐδῶ ἐνδιαφέρει, τὴν παρουσία στερεότυπων χαρακτήρων ἀπὸ διάφορα μέρη. Ὁ στόχος ὅμως τῶν δύο συγγραφέων εἶναι διαφορετικός, καθὼς στὸν Κωζῆ χρησιμοποιοῦνται χαρακτηριστικοὶ τύποι μὲ ξεχωριστὴ τοπικὴ προέλευσι ποὺ μιλᾶνε ὁ καθένας τὸ ἰδίωμά του²³, χωρὶς ὡστόσο τὴν πρόθεσι νὰ καυτηριαστεῖ ἡ πολυγλωσσία ποὺ ἐπικρατεῖ, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ὁ ρεαλισμὸς ποὺ εἶναι ἀπαραίτητος γιὰ τοὺς ἡθοπλαστικοὺς διδακτικοὺς σκοποὺς τοῦ ἔργου²⁴.

Στὸν κατάλογο τῶν προσώπων δὲν χαρακτηρίζεται μόνο ὁ ἐπώνυμος ἥρωας ὡς Χίος ἀλλὰ, ὅπως καὶ στὴ Βαβυλωνία, γιὰ τὸν ὅμιλο τῶν πελατῶν τοῦ Χιώτη μεσίτη Μισὲ Κωζῆ ἀρκεῖ ὁ προσδιορισμὸς ἀπὸ τὴν καταγωγὴ τοῦ καθενός, Ἀλβανός, Ἑπτανήσιος, Λαζός, Τήνιος. Ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν γυναικῶν μόνο ἡ

22. Ἄς ἀναφερθεῖ καὶ ἡ παρατήρησι τοῦ Ἀνατολίτη γιὰ τὴν ἀντίδρασι στὸ οἰνόπνευμα καθενός ἀπὸ τοὺς συνδαιτυμόνες ποὺ εἶναι πολὺ διαφωτιστικὴ γιὰ τὴν ἰδιοσυγγρασία του: Ὁ Μωραΐτης λογαριάζει, ὁ Κύπριος συλλογιέται, ὁ Κρητικὸς καπνίζει, ὁ Λογιώτατος γράφει, ὁ Ἀρβανίτης ἐτοιμάζει καβγά, ἐνῶ ὁ Χιώτης, ποὺ εἶναι λίγο τρελὸς πρὶν πιεῖ καὶ μετὰ τρελαίνεται τελείως, κοιμᾶται, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὸν ἥμερο, πρᾶο χαρακτήρα του.

23. Πολὺ ἔντονα μάλιστα, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ προκαλεῖ δυσκολίες στὴν κατανόησι γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη, εἰδικότερα στὶς περιπτώσεις ποὺ ἀνακατεῦνται καὶ τούρκικα, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν βέβαια στὸ τοπικὸ χρῶμα καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ περιβάλλοντος τῆς Κωνσταντινούπολης στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰ., ὅμως γιὰ τὸν ἑλληνα ἀναγνώστη σήμερα εἶναι μιὰ ξένη γλώσσα.

24. Βλ. στὸν Πρόλογο τοῦ Μισὲ Κωζῆ, ὁ.π., σ. 3.

προεξάρχουσα Κοκώνα Μαριόλλα ἀναφέρεται ὡς Ψωμαθιανή, κάτοικος δηλ. τοῦ κωνσταντινουπολίτικου προάστιου ὅπου λαμβάνει χώρα τὸ γλέντι, ἐξυπακούεται ὅμως ὅτι τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς ἄλλες, συγγενεῖς ἢ φιλενάδες καὶ γνωστές της. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ βοηθητικὰ πρόσωπα, τὸν Καϊκετζῆ, τὸν Καφετζῆ καὶ τοὺς Μουσικοὺς (Ἰσραηλίτης ὁ πρῶτος καὶ Ἀρμένιοι οἱ ἄλλοι), δὲν παραλείπεται ἡ τοπικὴ προέλευση ποὺ καθορίζει τὸν τύπο, δίνοντας καὶ ἀφορμὴ γιὰ στερεότυπες κωμικὲς καταστάσεις. Μόνο γιὰ τὸν ἐκπρόσωπο τῆς ἐξουσίας, τὸν Ἀστυνόμο ὁ ὁποῖος μιλά καὶ τῇ δικῇ της γλώσσα, τὴν καθαρεύουσα (καὶ ὅταν χρειάζεται τούρκικα), δὲν δίνεται τέτοιος προσδιορισμός, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς ἄνδρες ποὺ τὸν συνοδεύουν. Ἡ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν τόπο καὶ τὴν ἐποχὴ πολυσπερμία ποὺ ἀναγνωρίζεται στὴ Βαβυλωνία, ἀποτυπώνεται καὶ στὸν Μισὲ Κωζῆ, καὶ μπορεῖ ἡ σύνθεσή της νὰ εἶναι στὰ δύο ἔργα διαφορετικὴ, διατηρεῖ ὅμως τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισης τῆς πραγματικότητας, ἀντιστοιχώντας καὶ στὶς δύο περιπτώσεις στὸ διαφορετικὸ κάθε φορὰ περιβάλλον (Ναύπλιο, πρωτεύουσα τοῦ νεοσύστατου ἐλληνικοῦ κράτους καὶ Κωνσταντινούπολη, πρωτεύουσα τῆς Ὄθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας ἀντίστοιχα).

Ὁ Χιώτης Μισὲ Κωζῆς, μεσίτης ποὺ μεσιτεύει κοριτζάκια²⁵, ἀποτελεῖ ἓνα, ἀκόμα χειρότερο ἀπὸ ἠθικὴ ἀποψη, παράδειγμα τοῦ εἵδους στὸ ὁποῖο ἀνήκει ὁ Χίος-ξενοδόχος τοῦ Βυζαντίου. Εἶναι ἓνας ἀπένταρος κατεργάρας, ἀνυπόληπτος καὶ αἰσχροῦς, μὲ ἀδυναμία στὸ πιστό, καὶ ἀνήθικος στὴν ἐρωτικὴ του συμπεριφορὰ. Φιλοχρήματος, ἐξαπατᾷ φανερά τὰ θύματά του γιὰ νὰ τοὺς ἀπομυζᾷ συνεχῶς χρήματα καὶ τοὺς καταδίδει, μᾶλλον γιὰ νὰ κερδίσει ἀκόμη περισσότερα, ἐνῶ ἐξαπατᾷ συγχρόνως καὶ τοὺς συνεργούς του, δὲν πληρώνει οὔτε τὴ Μαριόλλα οὔτε τὶς γυναῖκες, ἀλλὰ κρατᾷ ὁ ἴδιος τὰ χρήματα ποὺ ἔχει πάρει προκαταβολή γι' αὐτές. Θρασυδείλος καὶ ψευτοπαλληκαράς, στὰ λόγια ὅλο ἀπειλὲς (κυρίως ὅταν εἶναι μεθυσμένος²⁶), εἶναι ἐριστικὸς ἀλλὰ στοὺς καβγάδες καὶ τὶς χειροδικίες (ἀκόμα καὶ μὲ τὴ Μαριόλλα) πάντα αὐτὸς ξυλοφορτώνεται καὶ φεύγει εἴτε δίνοντας τάχα τόπο στὴν ὀργή εἴτε μὲ ἀπειλὲς γιὰ ἐκδίκηση.

Κινητικὸς, τρέχει ἀπὸ δῶ, πηγαίνει ἀπὸ κεῖ, φροντίζει τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο, τὸ καῖνι, τὸ δεῖπνο, τὰ κορίτσια, τὴ μουσικὴ, πολυπράγμων καὶ κοινωνικὸς, νομίζει ὅτι εἶναι πονηρὸς ἀλλὰ τὴν παθαίνει χιότικη²⁷. Ἀνταποκρίνεται στὸ στερεότυπο τοῦ ἀφελῆ Χιώτη ποὺ πιάνεται κορόιδο, ὅχι ὅμως καὶ τοῦ καθωσπρέπει ἀστοῦ. Δὲν εἶναι ὁ Χίος ἔμπορος, ἀλλὰ ἓνας μεσίτης μὲ ἀνήθικες δραστηριότητες, ἐντελῶς ἀρνητικὸς, κουτοπόνηρος καὶ ἀνέντιμος, μικροκατεργάρας

25. Ὁ Μισὲ Κωζῆς, β.π., σ. 8.

26. Πράγμα ποὺ ἀναγνωρίζει καὶ ὁ ἴδιος: πᾶ νὰ πιῶ κρασί, νὰ μεθύσω καὶ νὰρθῶ νὰ σὲ σκοτώσω, ν' ἀκουστῇ καθὼς πρέπει, νὰ ποῦν ἓνας Χιώτης σκότωσε ἓναν Ἀρβανίτη (β.π., σ. 43).

27. Ὅπως ἐπισημαίνει καὶ ὁ ἴδιος γιὰ τὸν ἑαυτοῦ του (πρβλ. β.π., σσ. 16, 17 ἐ.).

και δειλός. Τελικά αυτός είναι ο χαμένος, τρώει ξύλο, τιμωρείται, αλλά δεν το βάζει κάτω. Παραμένει αδιόρθωτος και μετά την απέλαση σκοπεύει να συνεχίσει στη Σμύρνη τις υποπτες δουλειές του, ενώ το απαραίτητο ήθικό διδάγμα της συμβατικής ήθοπλαστικής Κωμωδίας για τη δίκαιη τιμωρία της αίσχρο-κέρδειας, 'Ο κακῶς ποιήσας κακὸν ἀπολαμβάνει'²⁸, διατυπώνεται από τον 'Α-στυνόμο.

Όπως στη *Βαβυλωνία* έτσι κι εδώ το στερεότυπο του ανέντιμου στις συναλλαγές του επαγγελματία (ξενοδόχος και μεσίτης αντίστοιχα) είναι πολύ ισχυρό και χρειάζεται να επιστρατευτεί ένα άλλο δραματικό πρόσωπο για τον τύπο του νοικοκύρη. Σε αντίστοιχία με τον Χίο-πελάτη της *Βαβυλωνίας* βρίσκεται στον *Μισέ Κωζή* ένας άλλος νησιώτης, ο Τήνιος, που κι αυτός μέσα στην ομάδα των πελατών έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Είναι ο μόνος επώνυμος, Μάστρο Μάρκος Ντούτης, και έχει άστική υπόσταση, είναι νοικοκύρης με την τέχνη του (τσαγκάρης), έχει προϊστορία (σχετίζεται φιλικά με τον 'Επτανήσιο²⁹), οικογένεια (παίρνει γράμμα από τη μάνα του), συγγενικά πρόσωπα στην Κωνσταντινούπολη και είναι ευκατάστατος. Έχει χρήματα και δεν τσιγκουνεύεται, όπως κάνουν άλλοι από την ομάδα, στην παραγγελία του δείπνου τὰ θέλει όλα πλούσια και καλά, δίνει απλόχερα κολονάτα για να έρθουν τὰ κορίτσια, κ.λπ.

Παριστάνει τον έμπειρο σε τέτοιου είδους πονηρές συναλλαγές και υποψιάζεται την εντιμότητα του Κωζή, όμως η έμπειρία του αυτή είναι ως θύμα, γιατί παραδέχεται ήφαγα τὰ μαλοκέφαλάμ' σ' αυτούς τους διαβόλους· κι' ίσως δά μ' ούφαγε και τούτος [ο Κωζής] καμπόσα ριάλλια³⁰. Είναι επίσης ο πιο έντονα, κωμικά όμως, έρωτύλος από όλους.

Είναι έριστικός, κάνει την πρόταση να δείρουν τον Κωζή για να του πάρουν την έρωμένη του Σμαράγδα (ο 'Αλβανός όμως είναι εκείνος που όπως και στη *Βαβυλωνία* αρχίζει τη χειροδικία), αργότερα είναι δικό του σχέδιο να ξυλοφορτώσουν και να καταγγείλουν στην 'Αστυνομία τον Κωζή, ενώ στα παζάρια και τον καβγά με τον 'Εβραίο καϊκτζή θέλει να τον μαχαιρώσει. Όταν ωστόσο τὰ πράγματα σοβαρεύουν και βρίσκεται στη φυλακή λειτουργούν οι άστικές αναστολές του: Θέλει να βάλει μέσον για να γλιτώσει, φοβάται μήπως κολλήσει ψείρες και σκέφτεται την υπόληψή του. Στην απαίτηση του Κωζή να του δώσουν κι άλλα χρήματα για να τους βγάλει από τη φυλακή, ενώ οι άλλοι γκερινιάζουν, αυτός πάρ' όλο που καταλαβαίνει την απάτη είναι πρόθυμος να τὰ δώσει, γιατί δεν θέλει να ρεζιλευτεί, τὸ πουνγίς' να κήνης μασκαρά τς' εσύ να μὴ γέ-

28. "Ο.π., σ. 60.

29. 'Ο 'Επτανήσιος, που η γεωγραφική προέλευσή του είναι δηλωτική για την άστική του υπόσταση, συνεπικουρεί τον Τήνιο στον πρωταγωνιστικό ρόλο και αποτελεί ένα δεύτερο παράδειγμα του ίδιου τύπου με αρκετά κοινά σημεία στην ιδιουσγκρασία και συμπεριφορά.

30. "Ο.π., σ. 15.

νεσαι!³¹. Εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἐπαναβρίσκει τὸ ἀστικὸ πλαίσιο, μεταμελεῖται γιὰ τὸ παραστράτημά του καὶ βγάζει τὸ συμπέρασμα πὼς πρέπει νὰ τοὺς γίνεи μάθημα, μιὰ τοῦ φίλ', δυὸ τοῦ φίλ', τρεῖς καὶ τὴν κατζή του μέρα³², καὶ μὲ προτροπὴ δική του πᾶνε ὅλοι νὰ κοιμηθοῦν σὲ συγγενικὸ του σπίτι.

3. Καρπάθιος

Συμβατικὸ κωμικὸ πρότυπο καὶ παραδοσιακοὺς ἡθοπλαστικοὺς σατιρικούς στόχους ἔχει καὶ Ὁ Καρπάθιος ἢ Ὁ κατὰ φαντασίαν ἐρώμενος. Ἡ συμβατικὴ μορφή ἀναγνωρίζεται στὸν διπλὸ τίτλο, ἐνῶ ἡ μολιερικὴ συνειρμικὴ ἀναφορὰ ὑποδείχνει καὶ τὸν παιδαγωγικὸ στόχο τῆς σάτιρας, τὸν ὁποῖο ἐξάγει ἰδιαιτέρα ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, ποὺ στὸν πρόλογο τῆς α' ἐκδοσης ἔγραφε ὅτι προσπάθησε ὥστε πρὸς τὸ ἀστείον, νὰ συνυπάρχη καὶ ὁ ἡθικὸς τοῦ δράματος σκοπός³³, διευκρινίζοντας ποιά κοινωνικὰ ἐλαττώματα μαστιγώνονται ἀπὸ τὰ διάφορα πρόσωπα τῆς κωμωδίας. Ἀπὸ τὸν ἐπώνυμο ἥρωα συγκεκριμένα, τὸν Καρπάθιο, διδάσκονται νέοι τινὲς ἀσυλλόγιστοι, ὅτι ἀρεπὲς καὶ μεγίστης μωρίας ἴδιον εἶναι νὰ γίνονται ὀχληροὶ [...] διὰ τὴν ἐπιπολαιότητα καὶ ἀκρισίαν τῶν³⁴.

Ὁ Μηνακός, λοιπόν, ὁ Καρπάθιος τοῦ τίτλου, κτίστηκε ἀπὸ τὴν Κάρπαθο ποὺ ἐργάζεται στὴν Ἀθήνα, εἶναι κατὰ φαντασίαν ἐρώμενος, πιστεύει δηλ. ἀπὸ ἀκρισίαν³⁵ ὅτι τὸν ἀγαπᾷ μιὰ νέα, ἡ Εὐγενική, ὑπηρετρία σὲ μεγαλοαστικὸ ἀθηναϊκὸ σπίτι, ἐπειδὴ ἀπλῶς τοῦ φέρθηκε κάποτε μὲ καλὸ τρόπο. Πρόκειται γιὰ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν Μισὲ Κωζή κωμικὸ τύπο ἀλλὰ ἐπίσης παραδοσιακό. Δὲν εἶναι κωμικὸς ὡς ἐξαπατημένος ἀπατεώνας, μὲ τὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ γελά ὁ τίμιος θεατὴς καὶ νὰ διδάσκεται ταυτόχρονα ὅτι ἡ ἡθικὴ συμπεριφορὰ εἶναι ἐν τέλει προτιμότερη, ἀλλὰ γίνεται περίγελως, καταγέλαστος γιὰ τὴν ἀνοησία του. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας αὐτῆς τῆς κωμωδίας ἀνήκει ὡς ρόλος στὸ κωμικὸ εἶδος τοῦ μπουφο, καὶ τὸ ἡθικὸ δίδαγμα ποὺ βγαίνει εἶναι γενικότερο, ὁ καθένας πρέπει νὰ ἀρκεῖται στὰ ὅριά του.

Ἡ δομὴ, ἡ δρᾶση, οἱ καταστάσεις, ἡ λύση μὲ τὴν προοπτικὴ τῶν διπλῶν γάμων κ.λπ., ἀκολουθοῦν ἐπίσης τοὺς κανόνες καὶ τοὺς τόπους τῆς συμβατικῆς κωμωδίας, τὰ ὀνόματα εἶναι συμβατικὰ (ἀρχαιοελληνικὰ γιὰ τοὺς κυρίους, ἀπλὰ γιὰ τοὺς λαϊκοὺς), κάποια εἶναι δηλωτικὰ (Εὐθύφρων, Εὐγενική), ὁ κωμικὸς

31. Ὁ.π., σ. 56.

32. Ὁ.π., σ. 62.

33. Ἀπόσπασμα τοῦ προλόγου τῆς α' ἐκδοσης ποὺ μεταφέρεται ἀπὸ τὸν ἐκδότη τῆς β' ἐκδ. καὶ γιὰ τοῦ συγγραφέα στὸ δικό του Πρόλογο πρὸς τοὺς Ἀναγνώστας (πρβλ. Ὁ Καρπάθιος, ὅ.π., σ. ε').

34. Ὁ.π., σσ. ε'-στ'.

35. Ὁ.π., σ. στ'.

ήρωας γελοιοποιεῖται ἀπὸ φάρσα πού τοῦ παίζουν τὰ σοβαρὰ πρόσωπα, καὶ συνεχίζεται ἡ παράδοση, πού ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὰ Κορακιστικά ἤδη, νὰ μιλοῦν διάφορα πρόσωπα, ὁ Καρπάθιος, ἡ Ἀθηναία³⁶, ὁ Ἀκαρνὰν καὶ ὁ Ἑπτανήσιος [...] ὁ ἐκ Χειμάρρας [...] κατὰ τοὺς ιδιωτισμούς τῆς πατρίδας³⁷ τους. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ, γιατί εἶναι ἓνα στοιχεῖο πού θὰ ἀπαντηθεῖ καὶ στὸ Κωμειδύλλιο, ὅτι ἡ ὑπηρετρία Εὐγενική δὲν μιλάει κάποιο τοπικὸ ιδίωμα ἀλλὰ τὴν ἀπλὴ γλώσσα τῶν λαϊκῶν ἀνθρώπων. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ θετικὸ πρόσωπο, εἶναι τίμια, ἠθική, φρόνιμη, ἐργατική, ἐνισχύοντας ἀπὸ δραματογραφικὴ ἄποψη τὸ πρότυπο τῆς ἐπίσης φρόνιμης καὶ ἠθικῆς, ἀπόλυτα θετικῆς ὡς δραματικὸ πρόσωπο κυρίας τῆς, ἡ ὁποία χωρὶς νὰ ἔχει ἀπαρχαιωμένες ἀντιλήψεις, σέβεται τὶς παραδόσεις καὶ τὰ χρηστὰ ἑλληνικὰ ἥθη, σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴν ἀρνητικὴ Καλλιόπη πού ἐκπροσωπεῖ τὰ νέα, εὐρωπαϊκὰ ἥθη, μὲ τὰ λούσα, τοὺς χορούς, τὰ φτιασίδια, τοὺς ἀγαπητικούς, τὴν ἀνηθικότητα, καὶ ἐνῶ ἔχει ἔρθει καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, μιλάει ἐπιτηδευμένα ὅλο λάθη τὴν καθαρεύουσα³⁸.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὰ γλωσσικὰ ιδιώματα διακρίνονται στὴ διάπλαση τῶν χαρακτήρων καὶ ἡθογραφικὰ στοιχεῖα, ὁ ὑπηρετὴς Λαλαπανόρης, π.χ., φουστανελάς μὲ φέσι ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία, τραγουδαίει τὴν Καλιακούδα καὶ παρ' ὅλα τὰ δικά του ὀλισθήματα εἶναι ἐκπρόσωπος τῆς αὐστηρῆς ἠθικῆς τῆς ἐπαρχίας καυτηριάζοντας τὰ ἥθη τῆς πρωτεύουσας.

Πέρα ἀπὸ αὐτὰ τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα, στὸ ζήτημα πού ἐδῶ ἐνδιαφέρει, τὸ νησιώτικο στερεότυπο γιὰ τὸν κεντρικὸ ἥρωα, πρέπει νὰ τονιστεῖ εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ὅτι στὴ διάπλαση τοῦ Μηνακοῦ ὑπερισχέει τὸ στερεότυπο τῆς Κωμωδίας (ὁ μπουφόνικος ρόλος) καὶ γι' αὐτὸ εἶναι δύσκολο νὰ ἀξιολογηθεῖ ὡς χαρακτηριστικὸς ἢ στερεότυπος γιὰ τὴν τοπικὴ προέλευσή του τύπος. Ἡ λύρα, βέβαια, καὶ ἡ ἔφεση γιὰ τὸ τραγοῦδι ἀποτελοῦν καὶ μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα νησιώτικο στερεότυπο, ἐνῶ γιὰ τὴν ἐρωτύλο φύση του καὶ τὴν τάση του νὰ πίνει ὑπάρχει σχετικὴ ἀναφορὰ στὸ κείμενο: οἱ Σκαρπάθιοι ἀγαποῦν πολλὰ τὸν ἔρωτα καὶ τὸ γλυκὸ κρασί³⁹. Γιὰ τὸ κατὰ πόσον ὅμως ὁ χτίστης ἦταν, ὅπως μοιάζει προφανές, συνηθισμένο ἐπάγγελμα τῶν Καρπάθιων ἐκείνη τὴν πρώιμη ἐποχὴ στὴν Ἀθήνα, δὲν εἶναι δυνατὸ σήμερα νὰ ἀποφανθεῖ κανεῖς.

Μιλάει, πάντως, ιδιωματικά καὶ δηλώνεται ὡς νοικοκυροπαίδι καὶ τεχνίτης. Ὁ ἔρωτας ὅμως τὸν ἀποδιοργάνωσε, ἔχει καὶ τὸ μειονέκτημα νὰ τοῦ ἀρέσει τὸ κρασί, χάνει λοιπὸν τὶς νοικοκυρίστικες ιδιότητες, σταματάει τὴ δουλειά, πίνει καὶ ξεμεροβραδιάζεται ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς καλῆς του μὲ τραγοῦδια καὶ

36. Ἐννοεῖ τὴ λαϊκὴ γριὰ Ἀθηναία, Κασσοῦ. Ἡ ὁμάδα τῶν μεγαλοαστῶν Ἀθηναίων, ἀντίθετα, μιλά τὴ σωστὴ καθαρεύουσα τῆς ἐποχῆς.

37. Ὁ.π., σ. στ'.

38. Ὅπως θὰ κάνουν ἀργότερα καὶ οἱ διάφοροι ξιπασμένοι νεόκοποι πρωτευουσianoὶ καὶ πρῶην ἐπαρχιώτες τοῦ Κωμειδύλλιου.

39. Ὁ.π., σ. 19.

τη λύρα του, μεθάει και διαπληκτίζεται στο καπηλειό, κάνει και τρεῖς μῆνες φυλακή. "Έτσι είναι πιά ώριμος νὰ γίνει κωμικός ἥρωας.

Ἡ ἀφήγηση τῆς προῖστορίας ἀπὸ τὸν ἴδιο εἶναι πολὺ διαφωτιστική γιὰ τὸν χαρακτήρα του: Μπῆκε στὴ φυλακή, ἀλλὰ ἡ περιπέτεια δὲν ξεκίνησε ἀπὸ δικό του λάθος⁴⁰. Ἀρχικὰ πῆγε νὰ ζητήσῃ τὸ μεροκάματό του (δίκαιο) καὶ τοῦ ἀρνήθηκαν, τότε πῆγε στὸ καπηλειὸ καὶ μέθυσε (λάθος), γίνεται παρεξήγηση, καβγάς, πέφτει ξύλο, κάποιος τὸν χτύπησε, αὐτὸς ἔβγαλε μαχαίρι⁴¹, ἔφεραν τοὺς χωροφύλακες καὶ βρέθηκε στὴ φυλακή. "Ὅλα αὐτὰ εἶναι, βέβαια, ὅπως ἀρμόζει καὶ στὸν μπουφόνικο κωμικὸ ρόλο, παινέματα καὶ ψευτοπαλληκαριές, ἀφοῦ εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι αὐτὸς καὶ ξύλο ἔφαγε καὶ πλήρωσε τὰ σπασμένα⁴².

Ὅπως δὴποτε τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο ποὺ ἀναφέρεται καὶ ὡς ιδιότητά του στὸν τίτλο, εἶναι τὸ κυριότερο κωμικὸ χαρακτηριστικὸ του. Ἐξαιτίας αὐτοῦ τοῦ πάθους βρίσκεται στὴν κακὴ τωρινή του κατάσταση καὶ αὐτὸ δίνει τὴ βάση γιὰ τὴ γελοιοποίησή του. Εἶναι γελοῖος στὴν ἐκδήλωση τοῦ ἐρωτὰ του, πιστεύει ὅτι μὲ τὰ τραγούδια θὰ κερδίσει τὴν Εὐγενική, χρησιμοποιοῖ κωμικὰς ἐκφράσεις καὶ παρ' ὅλες τὶς ἐξηγήσεις, τὶς νουθεσίες, τὶς σκαιότητες καὶ τὴν ἀποπομπή του ἀπὸ τὴ νύφη, αὐτὸς ἐπιμένει μέχρι τέλος: *Εὐζενίτσή μου! μάτια μου! ἔ με λυπᾶσαι; θυγὰ σκωτωθῶ θυγέλω γιὰ σέ*⁴³. Εἶναι ἐρωτύλος, στὸ τραπέζι τὴ θέλει δίπλα του, στὰ γόνατά του, πράγμα ποὺ ὑπενθυμίζει ἀνάλογη συμπεριφορὰ τοῦ Τήνιου στὸν *Μισὲ Κωζή*⁴⁴, ἐνῶ ἡ ἐξήγηση ποὺ δίνει ὅτι ἔτσι κάνουν στὴν πατρίδα του, ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸ ἐρώτημα μήπως ἕνας ἐρωτισμὸς ἡ ὑπερβάλλουσα ἐρωτικὴ οἰκειότητα ἀποτελοῦσε ἐνδεχομένως στερεότυπο γνώρισμα στὴν εἰκόνα τῆς ἐποχῆς γιὰ τοὺς Νησιῶτες.

Στὶς κωμικὲς τοῦ ιδιότητες ἀνήκει καὶ ἡ μεγάλῃ ιδέα ποὺ ἔχει γιὰ τὸν ἑαυτό του, παρ' ὅλη τὴν τωρινὴ κατάντια του, ἐνῶ ἡ ἀναντιστοιχία αὐτῆς τῆς ἀνε-

40. Ὁ παραλληλισμὸς μὲ τὴ γενικότερη ἐξέλιξή του εἶναι φανερός, γιατί οὔτε τὸ νὰ ἐρωτευτεῖ μιά κοπέλα εἶναι ἀπὸ μόνο του λάθος. Λάθος εἶναι ὅ,τι κάνει μετὰ, ποὺ πιστεύει χωρὶς λόγῳ πὼς τὸν ἀγαπάει κι αὐτὴ, ἡ ἐπιμονή του καὶ τελικὰ ὁ ξεπεσμός του μὲ ἀεργία, πιστό, ἐνοχλητικὰ τραγούδια.

41. Σημειολογικὴ υπογράμμιση τοῦ ἐκπεσμοῦ του ἀπὸ τὸ ἀστικὸ πλαίσιο, γιατί τὸ τράβηγμα μαχαιριοῦ πάνω στὸ μεθύσι ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὴ συμπεριφορὰ τῶν περιθωριακῶν στοιχείων τῆς ἐποχῆς, τῶν Κουτσαβάκηδων.

42. Σύμφωνα με τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς ἡ μορφή μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πρόδρομος τοῦ κατοπινότερου σταθεροῦ κωμικοῦ τύπου τοῦ Κουτσαβάκη: Πίνει, ἀφηγεῖται φανταστικὰ κατορθώματα, ἀλλὰ εἶναι δειλὸς καὶ τὶς τρώει, χρησιμοποιοῖ ἐπίσης τὴ στερεότυπη δικαιολογία ὅτι λυπήθηκε τοὺς Ἀστυνόμους καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἀντιστάθηκε μὲ τὸ μαχαίρι, ἐνῶ ἕνα ἄλλο κοινὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι πὼς κι αὐτὸς εἶναι ἐρωτοχτυπημένος. (Γιὰ τὸν Κουτσαβάκη πρβλ. λήμμα Ἀθῆναι στὴ *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Παύλου Δρανδάκη, ἐκδ. 2α, τόμ. 2, σ. 205).

43. Ὁ.π., σ. 95.

44. Πρβλ. *Μισὲ Κωζῆς*, ὁ.π., σσ. 26, 30, 35.

δαφικῆς αὐταρέσκειας μὲ τὴν περιφρονητικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ἄλλων ἐνισχύει τὴν κωμικότητα. Εἶναι στόχος ἐμπαιγμοῦ, λοιδοριῶν, προσβολῶν, ὅλοι θεωροῦν ὅτι εἶναι καλλίτεροί του, τὸν περιγελοῦν καὶ τὸν νοθεύουν, τὸν μαλώνουν καὶ τὸν ἀποπαίρνουν, τὸν ἐξευτελίζουν. Ἀκόμα καὶ τὰ ταξικὰ κατώτερα πρόσωπα τοῦ ἔργου, καὶ μάλιστα ὄχι μόνο ἡ Εὐγενικὴ ἢ ὁ Αλαπαανόρης ποὺ ἀνέχονται κατὰ κάποιον τρόπο στὴν παράταξη τῶν ἀφεντικῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ Κασσοῦ τὸν ἐκθέτει, τὸν ἀποκαλεῖ μπεκρούλιακα ποὺ τῆς χρωστᾷ λεφτὰ γιὰ τὸ κρασί καὶ ἔχει μαζὶ του κωμικὸ διαπληκτισμὸ μὲ ἀπειλὲς καὶ βρισιὲς ἐκατέρωθεν, οἱ Ἀστυνομικοὶ τὸν ξυλοφορτώνουν κ.ο.κ.

Κωμικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ἐριστικότητά ποὺ τὸν διακρίνει, ἐνῶ αὐτὸς εἶναι πάντα ὁ χαμένος, πράγμα ποὺ ὀφείλεται βέβαια στὸν μπουφόνικο κωμικὸ του τύπο καὶ ὄχι σὲ νησιώτικο στερεότυπο. Ἀκόμα καὶ ὅταν βρίσκεται στὴ χειρότερη κατάσταση, μὲ τοὺς χωροφύλακες νὰ θέλουν νὰ τὸν πᾶνε φυλακὴ καὶ τὰ ἀφεντικὰ δίνουν ἐξηγήσεις γιὰ νὰ τὸν διασώσουν, αὐτὸς θυμῶνεται καὶ ἀπειλεῖ, θέλει νὰ βγάλει τὸ μαχαίρι, ἀλλὰ ἡ γελοιοποίησή του συνεχίζεται, καθὼς ἀντὶ γιὰ μαχαίρι βγάζει μιὰ κουτάλα ποὺ τοῦ ἔχουν βάλει στὴ θέση του. Στὸ τέλος (καὶ αὐτὸ πάλι σύμφωνα μὲ τὴ δραματουργικὴ σύμβαση) παραμένει ἀδιόρθωτος. Φεύγει φουρκισμένος καὶ χωρὶς νὰ ἔχει χάσει τὴν καλὴ ἰδέα γιὰ τὸν ἑαυτὸ του: "Αὐτε μουροὶ χυλόπιστοι, κ' ἐγὼ νεῖμαι γιὰ σᾶς νεγιώ⁴⁵ [κι ἐγὼ γιὰ σᾶς δὲν εἶμαι ὄχι ἐγώ].

"Αν ἐξαίρεσει κανεὶς τὸ ὅτι εἶναι περίγελως ὅλων καὶ καταγέλαστος ἀπὸ τὸ κοινό, πράγμα ποὺ ὅπως ἀναφέρθηκε ὀφείλεται στὸν κωμικὸ του τύπο τοῦ μπουφόν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν παραλληλισμὸ μὲ τὸν Τήνιο τοῦ *Μισὲ Κωζῆ* ποὺ ἐντοπίστηκε, διακρίνονται ὁμοιότητες καὶ μὲ τὸν Χίο νοικοκύρη τῆς *Βαβυλωνίας* ποὺ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ γεωγραφικὸ στερεότυπο, χωρὶς τὴν ἐπιβάρυνση στοιχείων τοῦ κωμικοῦ τύπου ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς Κωμωδίας, καθὼς κι αὐτὸς εἶναι ἀφελὴς καὶ ἀπλοϊκός.

4. *Μισὲ Ζανῆς*

Μὲ τὸ ἐπόμενο ἔργο ποὺ θὰ ἀπασχολήσει ἐδῶ, τὴ μονόπρακτὴ κωμωδία τοῦ Δημητρίου Κορομηλᾶ *Ἡ σὺζυγος τοῦ Μισὲ Ζανῆ*⁴⁶, ἀνοίγει ἕνα διαφορετικὸς κύκλος. Ἐγκαταλείπεται ἡ παραδοσιακὴ συμβατικὴ Κωμωδία χαρακτήρων μὲ διδακτικὸ στόχο στὴ σάτιρά της, στὴν ὁποία ἐντάσσονται τὰ παραδείγ-

45. "Ο.π., σ. 96.

46. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔκδοση (ὅ.π.), ποὺ εἶναι ἀπλὴ Κωμωδία χωρὶς ἄσματα καὶ στὴν ὁποία θὰ γίνονται στὴ συνέχεια οἱ παραπομπές, ὑπάρχουν, ὅπως ἀναφέρθηκε πρὶν πάνω, καὶ δύο κατοπινότερα χγφ. τοῦ ἔργου ποὺ μὲ τὴν προσθήκη ἀσμάτων ἔχει πάρει κωμειδυλιακὴ μορφή (πρβλ. πρὶν πάνω, σημ. 15).

ματα που εξετάστηκαν (με τὰ ὅποια ἡθογραφικὰ στοιχεῖα ἀναγνωρίστηκαν στὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ περιβάλλοντος χώρου, τῶν προσώπων, τῆς ἰδιωματικῆς ὁμιλίας κ.λπ.), καὶ ἀρχίζει ἡ νεώτερη ἡθογραφικὴ Κωμωδία. Διαφοροποιημένος εἶναι ὁ στόχος πού δὲν ἀποσκοπεῖ πλέον στὴ σατιρικὴ γελοιοποίηση χαρὰ κτήρων ἢ καταστάσεων καὶ στὴν δι' αὐτῆς ἡθοπλαστικὴ διδασκαλία τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ στὴν παρουσίαση τύπων καὶ τῶν ἡθῶν τους, πού γίνονται κωμικοὶ στὴν ἀναχρονιστικότητά τους σὲ ἀντιπαράβολή μὲ ἄλλους, κοινωνικὰ σωστούς, πού ἀναποκρίνονται στὰ πρότυπα μιᾶς νεώτερης ἐποχῆς, τὰ ὅποια ἀσπάζεται καὶ τὸ σύγχρονο μὲ τὴν κωμωδίᾳ κοινά.

Πολὺ πρόσφορο γιὰ τὸ ζήτημα πού ἐξετάζεται, τὴ σκιαγράφηση τοῦ νησιώτικου τύπου, εἶναι ὅτι τὸ πρωταγωνιστικὸ καὶ ἐπώνυμο στὸν τίτλο ζευγος, ὁ Μισὲ Ζανῆς καὶ ἡ σύζυγός του, εἶναι Χίοι, βρίσκονται δηλαδὴ στὴ συνέχεια τῆς παράδοσης πού ξεκινάει ἀπὸ τὴ Βαβυλωνία, ἐγκατεστημένοι ὅμως στὴν Ἀθήνα, ὅπου διαδραματίζεται τὸ ἔργο σὲ σύγχρονη μὲ τὴ συγγραφὴ του ἐποχῇ (1875). Τὸ περιβάλλον μὲ ἄλλα λόγια συνεχίζει νὰ εἶναι ρεαλιστικὸ, ἀποδίδοντας ὅμως τὴν ἐξέλιξη τῆς κοινωνιολογικῆς κατάστασης, πού ἔχει ὡς κέντρο πλέον τὴν Ἀθήνα μὲ τὴ δική της μοντέρνα κοινωνικὴ δομὴ, τὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύει τὸ ἐρωτευμένο ζευγάρι τῶν νέων, τοῦ ἀνιψιοῦ τους Φίλιππου πού ἔχει δεσμὸ μὲ τὴ Σοφία.

Ὁ ἡθογραφικὸς καὶ ὄχι σατιρικὸς στόχος αὐτῆς τῆς μονόπρακτης κωμωδίας φέρνει στὸ ἐπίκεντρο τὰ δραματικὰ πρόσωπα καὶ ὁδηγεῖ σὲ πιὸ πιστὴ ἀπόδοση τῶν τυπικῶν χαρακτηριστικῶν τους, πού ὑποβοηθεῖται ἀπὸ τὴν ἐλαφρὰ διαφοροποιημένη ἐπανάληψη, καθὼς παρουσιάζονται ὡς ζεύγη.

Στὸ ζευγάρι τῶν ἡλικιωμένων Χίων εὐκόλα ἀναγνωρίζεται τὸ πρότυπο τοῦ Χίου νοικοκύρη πού ἐντοπίστηκε καὶ στὰ παλαιότερα ἔργα μὲ ἀρχὴ τὴ Βαβυλωνία. Χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἐντονα ἰδιωματικὴ ὁμιλία⁴⁷ καὶ παραδοσιακὴ συμπεριφορά. Ὁ Μισὲ Ζανῆς στὴν οἰκιακὴ του περιβολὴ ἐκτὸς ἀπὸ *κοιτωνίτην* καὶ *ἐμβάδας* (πού ἀνήκουν στὴν παράδοση τῆς Κωμωδίας) φέρει καὶ *χιακὸν σκουφον*⁴⁸, ἡ σύζυγός του Ἀμμία Λούλα στὸν πρῶτο μονόλογό της, πρὶν μπεῖ στὴ δίνη τῶν προσωπικῶν της παθῶν, ἐκφράζει ὡς νοικοκυρὰ παλαιῶν ἀρχῶν τὶς παραδοσιακὰς ἠθικὰς ἀξίες ἀσκώντας κριτικὴ γιὰ τὴν ἀνηθικότητα, *Ἡ χάλασεν ὁ κόσμος*⁴⁹, τὰ κορίτσια κοιτᾶνε νὰ τὰ φτιάξουν μὲ νέους, ὁ μπακάλης εἶναι ἀνέντιμος, ἡ δούλα ἀμφίβολης ἠθικῆς συμπεριφορᾶς, ἐνῶ παρὰ ἅλλα μὲ τὴν ἠθικὴ ἐνδιαφέρεται καὶ γιὰ τὴν οἰκονομία, καθὼς ἡ κριτικὴ στὴ δούλα ἐκτὸς ἀπὸ

47. Πόση σημασία δίνει ὁ συγγραφέας σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀφιέρωση τοῦ ἔργου σὲ φίλο του πού τὸν βοήθησε νὰ γράφει τὸ *χιακὸν ἰδίωμα* (*Ἡ σύζυγος τοῦ Μισὲ Ζανῆ*, β. π., σ. 1).

48. *Ὁ. π.*, σ. 5.

49. *Ὁ. π.*, σ. 4.

πὴν ἡθική της, ποὺ πάει στὸν μπακάλη γιατί γυαλίζει του⁵⁰, ἔχει καὶ τὸ δεύτερο σκέλος ὅτι γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν πάει στὸ παζάρι ἀλλὰ σ' αὐτὸν ποὺ τῆς δίνει ἀκριβὰ καὶ κακῆς ποιότητας πράγματα.

Τὸ γνῶρισμα τοῦ οἰκονόμου νοικοκύρη εἶναι στὸν Μισέ Ζανῆ πολὺ ἐντονότερο φτάνοντας στὰ ὅρια τῆς τσιγκουνιάς. Ἡ πρώτη του σκέψη ὅταν ἡ γυναίκα του μὲ φωνές τοῦ λέει πὼς πῆρε φωτιά τὸ σπίτι τους (ἐννοώντας τὴ συζυγική τους σχέση), εἶναι πὼς δὲν ἔχουν ἀσφαλίσει τὸ βιός τους. Παρ' ὅλο ποὺ ἀγαπάει τὴ γυναίκα του καὶ ἀναστατώνεται ἀπὸ τὸ κακὸ ποὺ νομίζει πὼς τὴ βρῆκε, ἀρχικὰ διστάζει νὰ φωνάξουν τὸν πατριώτη τους γιατρὸ γιατί εἶναι ἀκριβός, καὶ παρ' ὅλο ποὺ θέλει νὰ τρέξει γιὰ βοήθεια καὶ πραγματικὰ τὸ κάνει, ἀναλογίζεται ὅτι εἶναι γιορτὴ καὶ τὰ ἀγῶγια εἶναι πιὸ ἀκριβὰ, μὲ ἐπιστέγασμα τοὺς ἐνδοιασμούς του στὸ τέλος νὰ δώσουν μέρος τῆς περιουσίας τους στὸν ἀνιψιὸ γιατί ἔχουν οἱ ἴδιοι ἀνάγκες τώρα στὰ γεράματα. Μέσα ἀπὸ αὐτὲς τὲς ἀντιδράσεις φαίνεται καθαρὰ ὁ τύπος τοῦ οἰκονόμου, σφιχτοχέρη νοικοκύρη, ποὺ δὲν εἶναι φιλάργυρος, ἀλλὰ οἰκονομικὰ ἀνασφαλῆς.

Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ γιὰ τοὺς δυὸ μιὰ ἀφελῆς ἀπλοϊκότητα, μιὰ εὐπιστία μὲ τὴν ὁποία πείθονται ὅτι αὐτὸ ποὺ τοὺς λένε ἢ αὐτὸ ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως ἀντιλαμβάνονται καὶ ἡ ἐξήγηση ποὺ μποροῦν νὰ τοῦ δώσουν, εἶναι ἀπόλυτα καὶ ὅπωςδήποτε σωστό. Ἡ Λούλα βλέποντας τὴ Σοφία νὰ κάνει νοήματα εἶναι βέβαιη ὅτι ἀποδέκτης εἶναι ὁ δικός της ἄντρας, ὁ Ζανῆς, καὶ τυφλωμένη ἀπὸ τὴν ἀγάπη καὶ τὴ ζήλια της εἶναι σίγουρη ὅτι ἐπιδίδκει νὰ τῆς τὸν ξελογιάσει, οὔτε πτοεῖται ἀπὸ τὴν περιγραφή τῆς νέας ὅτι ἀγαπᾷ ἓνα ὥραϊον νέον, εὐφρεστάτον, κομψόν, μὲ πολλὰ προτερήματα⁵¹, γιατί προφανῶς ἔτσι τὸν βλέπει ἡ ἴδια ἀκόμα, μετὰ ἀπὸ τριάντα χρόνια γάμου. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ζανῆς εἶναι ἐντελῶς ἀφελῆς καὶ δὲν καταλαβαίνει εὐκολα τί τρέχει. Παίρνει κατὰ λέξη τὲς φωνές της γιὰ φωτιά καὶ θέλει πρῶτα νὰ φωνάξει πυροσβέστες καὶ μετὰ μὴ μπορώντας ἀπὸ τὴν ἀπλοϊκότητά του νὰ κατανοήσει τὰ λόγια καὶ τὴ συμπεριφορὰ της, καθὼς εἶναι ἀδύνατο νὰ πάει τὸ μυαλό του πὼς τοῦ κάνει σκηνὴ ζηλοτυπίας, θεωρεῖ βέβαιον ὅτι τοὺς βρῆκε μεγάλη συμφορὰ, ἡ γυναίκα του ἔχασε ξαφνικὰ τὰ λογικά της.

Χαρακτηριστικὴ καὶ ὁλόιδια εἶναι ἐπίσης ἡ παιδικὴ ἀντίδραση καὶ τῶν δύο μπροστὰ σ' ἓνα ξαφνικὸ κακὸ μὲ φωνές καὶ κλάματα. Αὐτὴ πιὸ πληθωρικὴ, κλαίει καὶ ὀδύρεται ἀλλὰ θυμώνει ἐπίσης, κάνει σκηνές, παράπονα, φτάνει μέχρι τὰ ἄκρα ζητώντας νὰ χωρίσουν. Στὴ συνομιλία της μὲ τὴ Σοφία συγκρατεῖται, ἀλλὰ βράζει ἀπὸ μέσα της, στὰ κατ' ἰδίαν θέλει νὰ τὴ δαγκώσει, νὰ τῆς βγάλει τὰ μάτια, νὰ τὴ δεῖρει κ.λπ. Ἀφελῆς, ἀπλοϊκὴ, εὐπιστὴ, παιδιάστικη καὶ κωμικὴ στὴν ὑπερβολὴ τῶν αἰσθημάτων της καὶ στὸν τρόπο τῆς ἐκδήλωσής

50. Ὁ.π., σ. 3.

51. Ὁ.π., σ. 32.

τους, ἀλλὰ ὡς δραματικὸ πρόσωπο σὲ τελευταία ἀνάλυση θετικὴ καὶ σὲ γενικὲς γραμμὲς συμπαθὲς, ἀγαπᾷ τὸν ἄντρα της, τὸν ἀνιψιὸ της, θέλει νὰ εὐτυχήσουν οἱ νέοι κ.ο.κ.

Ἐκεῖνος πιδ ἥπιος στὶς ἀντιδράσεις του, τὰ χάνει, σαστίζει, ἀρχίζει τὶς κλάψες καὶ τὰ ἐπιφωνήματα, τρέχει πᾶνω κάτω, τραβάει τὰ μαλλιά του. Μοιράζεται μὲ τὴ γυναίκα του τὴν εὐπιστία, ἀφέλεια καὶ ἀπλοϊκότητα, τὴν παιδικότητα, μπορεῖ νὰ γίνει εὐκολα θύμα, μέχρι τὸ τέλος δὲν καταλαβαίνει τίποτε, εἶναι ὑποχωρητικὸς, κωμικὸς κι αὐτὸς στὶς ἀντιδράσεις του, ἀλλὰ κι αὐτὸς συμπαθὲς, καλὸ γινωμος, ἀγαθὸς, σταθερὰ φιλικὸς πρὸς τὸ νέο ζευγάρι καὶ ἀγαπᾷ τὴ γυναίκα του, τὴ νοιάζεται, δὲν θέλει νὰ τὴ στενοχωρήσει.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῶν δυὸ τους, προσωπικῆς χροιάς ὥστος οἷο τυπικὸ ἀπὸ τὴν ἄποψη εἶτε τῆς κωμικῆς παράδοσης εἶτε τῆς τοπικῆς τους προέλευσης, ἀλλὰ πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὴν κωμικὴ καὶ ὄχι σατιρικὴ ἀπόδοσή τους, εἶναι ὁ συζυγικὸς ἔρωτας, ποὺ δὲν ἔχει ἀμβλυνθεῖ μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια. Καὶ ἐδῶ ἡ Λούλα πιδ ἔντονα συναισθηματικὴ, αἰσθάνεται ἀκόμα ἐρωτικὴ ζήλια, πιστεύει ὅτι μπορεῖ νὰ τῆς τὸν ξελογιάσουν, τὸν βρῖσκει ἄξιο νὰ τὸν ἀγαπήσει μιὰ κοπέλα, ἐνῶ ἡ δική του ἀγάπη φαίνεται ἀπὸ τὰ λόγια καὶ τὴ συμπεριφορὰ του, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ὑπερισχύει ἡ φροντίδα του γι' αὐτὴν πᾶνω ἀπὸ κάθε οἰκονομικὸ ἐνδοιασμό⁵².

Τὸ ζευγάρι τῶν Χίων στὴν κωμωδία τοῦ Κορομηλά δὲν ἔχει διαφορὲς τύπου (ὅπως ὁ Χίος-ξενοδόχος καὶ ὁ Χίος-πελάτης στὸν Βυζάντιο). Ἀνήκουν καὶ οἱ δύο στὸν τύπο τοῦ Χιώτη νοικοκύρη, καὶ μὲ τὴ διπλὴ παρουσίαση ἀφήνουν νὰ φανοῦν πιδ εὐκολα τὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ τύπου ποὺ ἀναγνωρίστηκαν ἤδη στὸν Χίο-πελάτῃ τῆς Βαβυλωνίας καὶ πρέπει νὰ ἀνταποκρίνονται στὸ στερεότυπο: εἶναι εὐπιστος, ἀφελὴς, ἀπλοϊκός, τὰ χάνει εὐκολα, εἶναι φοβητσιάρης, φέρνει τὸν κατακλυσμὸ μὲ φωνὲς καὶ κλάματα ἂν συμβεῖ κάτι, εἶναι σφιχτοχέρης, ἀλλὰ ἔχει μιὰ παιδικότητα καὶ μιὰ δόση τρέλας, εἶναι καλοκάγαθος, καλὸ γινωμος, ὑποχωρητικὸς, πρᾶος, ἔχει τρυφερὰ αἰσθήματα.

Ὡς δραματικὰ πρόσωπα οἱ Χιώτες Μισὲ Ζανῆς καὶ Ἀμμια Λούλα εἶναι θετικοί, δὲν εἶναι καταγέλαστοι ἀλλὰ κωμικοὶ στὴν ὑπερβολή τους, ιδιότητα ποὺ ἀποτελεῖ παραδοσιακὸ στοιχεῖο τῆς Κωμωδίας, ὅπως ἐπίσης παραδοσιακὸ εἶναι καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμά τους σὲ ἓνα ἄλλο ζευγάρι τοῦ ἔργου, στοὺς δύο νέους, ποὺ ἐπιτρέπει νὰ φωτιστεῖ ἡ κωμικότητα τῆς δικῆς τους ὑπερβολῆς. Ὁ ἔρωτας, π.χ., στοὺς νέους εἶναι ἡ φυσιολογικὴ κατάσταση, καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἀφύσικη ὑπερβολή στὴν περίπτωση τῆς ζηλοτυπίας τῆς πεννητάρας Ἀμμίας Λούλας γιὰ τὸν γέροντα σύζυγό της.

52. Στὸ τέλος μάλιστα ὁ λόγος ποὺ δέχεται νὰ δώσει μέρος τῆς περιουσίας τους στὸν ἀνιψιὸ εἶναι μόνο ὅτι πιστεύει πὼς ἡ Λούλα δὲν εἶναι ἀκόμη ἐντελὴς στὰ συγκαλά της καὶ δὲν θέλει νὰ τῆς ἐναντιωθεῖ.

Ὁ Φίλιππος ὡς ἀνιψιὸς τῆς Λούλας ἔχει βέβαια χιῶτικη καταγωγή, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν παίζει κανένα ρόλο στὴ διάπλασή του ὡς δραματικοῦ προσώπου, γι' αὐτὸ δὲν γίνεται καμιὰ ἀναφορὰ στὴν καταγωγή του, ὅπως δὲν γίνεται οὔτε στὴν καταγωγή τῆς Σοφίας. Δὲν εἶναι τυχαῖο ἐπίσης ὅτι οἱ δύο νέοι δὲν χρησιμοποιοῦν τοπικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα, χιῶτικο ἢ κάποιο ἄλλο, ἀλλὰ τὴν καθομιλουμένη τῆς ἐποχῆς ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς μορφωμένους μὲ τὴ σωστὴ γραμματικὴ τῆς καθαρεύουσας χωρὶς ἀρχαϊσμούς.

Οἱ δύο τους, ἀπόλυτα θετικοί, συμπαθεῖς, φρόνιμοι καὶ ἠθικοί, ἐκπροσωποῦν τὴ νέα γενιὰ τῶν σύγχρονων, προοδευμένων Ἀθηναίων, μὲ ρίζες ὅπως οἱ περισσότεροι κάτοικοι τῆς πρωτεύουσας στὴν ἐπαρχία. Ζοῦν ἐνσωματωμένοι στὴ δική τους ἐποχὴ καὶ στὸ περιβάλλον τῆς Ἀθήνας, ἔχουν ἐκμοντερνιστεῖ χωρὶς ὅμως νὰ ἔχουν ἀπαρνηθεῖ τίς παλαιότερες ἠθικὲς ἀξίες. Ἡ νέα αὐτὴ ἠθική, ποὺ διαφοροποιεῖται χωρὶς νὰ καταδικάζει τὴν παλαιότερη, διατυπώνεται ξεκάθαρα ἀπὸ τὴ Σοφία, ὅταν ὑποστηρίζει τὴ στάση τῆς ἐξηγώντας πῶς συμφωνεῖ ὅτι δὲν εἶναι σωστὸ οἱ μητέρες νὰ ἀφήνουν χωρὶς ἐλεγχὸ ἐλεύθερα τὰ κορίτσια, ἀλλὰ καὶ τὰ κορίτσια ἔχουν δίκαιον, διότι ἐπὶ τέλους ἂν μία νέα ἀγαπήσῃ κανένα αὐτὴ θὰ ζήσει μὲ αὐτὸν καὶ ὄχι ἡ μητέρα⁵³. Ἡ Σοφία, ὅπως ἡ Ἀσπασία στὸν *Καρπάθιο*, εἶναι μοντέρνα ἀλλὰ σοβαρή, ἠθικὴ καὶ φρόνιμη, ἀγάπησε ἓνα νέο ποὺ ἐκτίμησε τίς ἀρετές του καὶ θέλει νὰ τὸν παντρευτεῖ. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ Φίλιππος, λογικὸς καὶ ψυχραίμος, συνετὸς καὶ ἐντιμος, ἀγάπησε μιὰ νέα καὶ τὴ ζήτησε ἀπὸ τὸν πατέρα της. Ἄν τὸ νεαρὸ ζευγάρι ἀναγκάζεται νὰ βλῆται κρυφὰ (ἐλαφρῶς μὴ ἠθικό), γι' αὐτὸ ὑπεύθυνος εἶναι μόνο ὁ πατέρας τῆς νέας, ποὺ ἀρνήθηκε τὸ γάμο γιατί θέλει πλούσιο γαμπρὸ (ἐντελῶς μὴ ἠθικό).

Αὐτὴ ἡ ἰδεολογία ἀντικαθρεφτίζεται καὶ στὴ στάση τους ἀπέναντι στὸ ζευγάρι τῶν θείων, τοὺς ὁποίους ἀδιαμφισβήτητα συμπαθοῦν. Δὲν τοὺς περιγελοῦν μὲ τὴν ὑπεροψία τοῦ μοντέρνου ποὺ περιφρονεῖ τὴν παλαιότερη γενιὰ γιὰ τὴν ὀπισθοδρομικότητά της καὶ τὴν προσκόλλησιν σὲ ἀπαρχαιωμένες παραδόσεις, ἀλλὰ τοὺς ἀντιμετωπίζουν μὲ σοβαρότητα, τρυφερότητα καὶ κάποια ἀμυδρὴ συγκινατάβαση. Τὴν ἴδια στάση κρατᾷ τόσο ὁ συγγραφέας τους ποὺ δὲν σατιρίζει καυστικὰ ἀλλὰ περιγράφει, ὅσο καὶ τὸ κοινὸ ποὺ διασκεδάζει, γελάει συγκαταβατικὰ χωρὶς νὰ καταδικάζει. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, προφανῶς καὶ στὴν ἐποχὴ του, δὲν διακρίνεται ἀνάμεσα στὸ παλιὸ καὶ τὸ νέο, καὶ αὐτὸ ἀφορᾷ καὶ τίς δύο πλευρές, ἀντιπαράθεση, ἀνταγωνισμὸς ἢ ἀντιπαλότητα.

*

Ἡ σύζυγος τοῦ *Μισέ Ζανή* δὲν εἶναι κωμωδία μετ' ἀσμάτων, εἶναι μιὰ ἀπλὴ μονόπρακτὴ κωμωδία, ποὺ σὲ κατοπινότερο στάδιο, χωρὶς ἄλλη δραμα-

τουργική επέμβαση αλλά μόνο με την προσθήκη εμβόλιμων τραγουδιών, μετατράπηκε από τον συγγραφέα της σε κωμειδύλλιο. Ἡ πρακτική αὐτή μπορούσε νὰ ἐφαρμοστεῖ χωρίς δυσκολία γιατί ὑπάρχει μιὰ καθοριστική διαφορὰ στὴ λειτουργία τῶν τραγουδιῶν ἀνάμεσα στὸ παλαιότερο καὶ τὸ νεώτερο δραματικὸ εἶδος. Στὴ *Βαβυλωνία*, τὸν *Μισὲ Κωζῆ* καὶ τὸν *Καρπάθιο*, γιὰ παράδειγμα, τὰ τραγούδια εἶναι δραματουργικά ἐνσωματωμένα στὴ δράση. Ὑπάρχει κάποιος λόγος, γλέντι συνήθως, ποὺ οἱ ἥρωες λένε καὶ κανένα τραγουδάκι, ἢ ὁ ἐρωτικὸς καημὸς στὴν περίπτωσι τοῦ *Μηνακοῦ*. Στὸ *Κωμειδύλλιο* ἀντίθετα, ποὺ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο προσανατολίζεται πρὸς τὰ μοντέρνα εὐρωπαϊκὰ εἶδη τοῦ *Βωντεβίλ* καὶ τῆς Ὁπερέτας ἀφήνοντας πίσω του τὴν παράδοση τῆς *Κωμωδίας μετ' ἀσμάτων*, τὰ τραγούδια δὲν ἔχουν δραματουργικὴ σύνδεση ἀλλὰ εἶναι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ δραματικὴ πλοκὴ, δίνουν μιὰ ἐπὶ πλέον ἔκφραση στὴ συναισθηματικὴ κατάστασι τῶν δραματικῶν προσώπων καὶ δὲν ἐκλαμβάνονται κὰν ὡς τραγούδι ἀπὸ αὐτά⁵⁴.

Προάγγελος αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἐλληνικῆς δραματολογικῆς παράδοσης μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἓνα τραγούδι τοῦ *Μισὲ Κωζῆ* τὸ ὁποῖο, σὲ ἀντίθεσι με ὅλα τὰ ἄλλα τραγούδια τοῦ ἔργου ποὺ εἶναι αἰτιολογημένα δραματουργικά, παρατίθεται ἀνεξάρτητο, μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἔργου καὶ με δικό του ξεχωριστὸ τίτλο, *Παράτιον τοῦ Μισὲ Κωζῆ εἰς τὴν ἐρωμένην του*. Τὸ τραγούδι αὐτὸ δίνει μιὰ ἐκτὸς δραματικῆς δράσης ἔκφρασι σὲ ἓνα στοιχεῖο τῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ ἥρωα, ποὺ εἶναι ἐρωτύλος, ζοδεύει χρήματα σὲ ἐλαφριὲς γυναικὲς κ.λπ., ἀλλὰ καὶ στὴ γενικότερα ἐρωτικὴ πλευρὰ τῶν συναλλαγῶν του⁵⁵.

Ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἐπικράτησι τῶν μοντέρνων δραματουργικῶν ἀντιλήψεων στὸ μουσικὸ θέατρο ποὺ σημειώνεται με τὴν ἐπέλασι τοῦ *Κωμειδύλλιου* στὴν ἐλληνικὴ Σκηνή, ὀφείλεται στὶς κοινωνιολογικὲς ἐξελίξεις καὶ ἰδεολογικὲς ἀνακατατάξεις τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 19ου αἰ., ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ἐνίσχυσι τῶν ἀστικῶν δυνάμεων καὶ τὸν σαφὴ δικὸν τους προσανατολισμὸ πρὸς τὴ δυτικὴ Εὐρώπη. Ἀπὸ δραματουργικὴ ἄποψι ἐξάλλου τὸ ἔδαφος εἶχε προετοιμαστεῖ, καθὼς με τὶς περιοδεῖες τῶν εὐρωπαϊκῶν μελοδραματικῶν θιάσων ἢ Ὁπερέτα καὶ τὸ *Βωντεβίλ* τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ἐλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου ἦταν γνωστὰ καὶ δημοφιλέστατα εἶδη⁵⁶.

Ἡ κωμειδυλλιακὴ μορφή τοῦ *Μισὲ Ζανῆ* χρονολογεῖται στὰ 1892 καὶ ἀνή-

54. Περβλ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, 6.π., τόμ. Α', σ. 128.

55. Κάποια συγγένεια μπορεῖ ἐνδεχομένως νὰ διαπιστωθεῖ καὶ με τὰ ἐρωτικά τραγούδια τοῦ *Καρπάθιου* ποὺ εἶναι, βέβαια, δραματουργικά δικαιολογημένα, δίνουν ὅμως παράλληλα καὶ μιὰ ἐπὶ πλέον ἔκφρασι στὸν ἥρωά του.

56. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ αὐλαία γιὰ τὴ σύντομη ἀλλὰ δυναμικὴ καὶ γόνιμη παρουσία τοῦ *Κωμειδύλλιου* στὸ ἐλληνικὸ θέατρο ἀνοίγει με τὴν προσθήκη τραγουδιῶν στὴν ἐλληνικὴ μετάφρασι-διασκευὴ τῆς ἰταλικῆς ἡθοιογραφικῆς κωμωδίας, *Οἱ Μυλωνάδες*, τὸ 1888.

και στην περίοδο τῆς ἀκμῆς τοῦ εἵδους, ἐξαιτίας ὅμως τῆς πρώιμης συγγραφῆς τοῦ ἔργου ὡς κωμωδίας (1875) ἀντιπροσωπεύει ἓνα μεταβατικό στάδιο καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι βρίσκεται στὸ μεταίχμιο ἀνάμεσα στὴν ἡθογραφικὴ Κωμωδία καὶ τὸ Κωμειδύλλιο. Ἡ προσθήκη τῶν τραγουδιῶν, ποὺ εἶναι τὸ μοντέρνο στοιχεῖο τοῦ ἔργου γιατί δὲν ἔχουν δραματουργικὴ σύνδεση, ἀλλὰ ἀποτυπώνουν τὶς νέες ἀντιλήψεις, ὅπως τὶς γνωρίζει ἡ Ὀπερέτα ὅπου τὸ τραγούδι εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ δραματικὴ πλοκὴ, εἶναι γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο ταυτόχρονα καὶ ἡ αἰτία ποὺ ἡ κωμωδία τοῦ Κορομηλᾶ δὲν ἐκμοντερνίζεται κατὰ τὴ μετατροπὴ τῆς καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα, ἀλλὰ παραμένει πιστὴ τόσο στὴ χιωτικὴ καταγωγή τῶν ἡρώων, ποὺ στὸ πιὸ μοντέρνο Κωμειδύλλιο θὰ μποῦν στὸ περιθώριο⁵⁷, ὅσο καὶ κυρίως στὴν ἰδεολογία ποὺ ἐκφράζει.

Τὸ ἔργο συνεχίζει καὶ ὡς κωμειδύλλιο νὰ ἀνταποκρίνεται στὸ βασικὸ μοντέλο τῆς Κωμωδίας Ἡθῶν, ὅπου γίνεται συγκαταβατικὴ διακωμώδηση καὶ ὄχι καυστικὴ γελοιοποίηση καὶ δὲν ὀδηγεῖ σὲ ἀντιπαράθεση τὸν ἐπαρχιώτη μὲ τὴν πρωτεύουσα καὶ τοὺς πρωτευουσianoύς. Οἱ ἴδιοι οἱ δραματικοὶ ἥρωες εἶναι νεοφερμένοι στὴν πρωτεύουσα, τὰ παιδιὰ τους μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν πλέον Ἀθηναῖοι, ἀλλὰ βρίσκονται ἀκόμα πολὺ κοντὰ στὶς παραδόσεις, τὰ ἤθη ἀλλάζουν σιγὰ-σιγὰ, οἱ νέοι ἐκσυγχρονίζονται ὀργανικά. Ὁ Φίλιππος καὶ ἡ Σοφία τοῦ Μισέ Ζανῆ ποὺ δὲν εἶναι διαφορετικοὶ ἀπὸ τὴν τριάδα τῶν θετικῶν Ἀθηναίων στὸν Καρπάθιο, τὸν Ἀλκιβιάδη, τὴν Ἀσπασία καὶ τὸν Ἀλέξανδρο, γελοῦν συγκαταβατικά μὲ τὸν ἀναχρονισμό τῶν ἡλικιωμένων θεῶν τους, ἀλλὰ δὲν τοὺς περιγελοῦν, ὅπως θὰ γίνεῖ στὸ ἐπόμενο στάδιο.

Ἡ ἰδεολογία τοῦ Κωμειδύλλιου ποὺ καθορίζει τὴν ἡθογραφικὴ πλευρὰ του (στὴν ὁποία ἐμπέπει ἡ διερευνήση αὐτῆς τῆς μελέτης γιὰ τὸν τύπο τοῦ Νησιώτη), εἶναι δίπλα στὴν ἀλλαγὴ τῆς δραματουργικῆς λειτουργίας τῶν τραγουδιῶν ἡ πιὸ σημαντικὴ διαφοροποίηση τοῦ νέου εἵδους ἀπὸ τὴν μέχρι τότε ἑλληνικὴ δραματικὴ του παράδοση. Στὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ μοντέρνου καὶ προοδευτικοῦ Κωμειδύλλιου δὲν εἶναι ἡ ὑποστήριξη τῶν χρηστῶν πατροπαράδοτων ἠθῶν ποὺ κινδυνεύουν ἀπὸ νεωτερισμούς καὶ εἰσηγμένες ἀπὸ τὴν Εὐρώπῃ ἀνηθικότητες⁵⁸, ἀλλὰ ἡ ἐδραίωση τῆς ἀστικῆς διαμόρφωσης τῆς κοινωνίας ποὺ συνεπάγεται τὴν εἰσαγωγὴ τῶν νέων ἠθῶν. Τὸ θετικὸ πρόσημο λοιπὸν μπαίνει σ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ καὶ τοὺς ἐκπροσώπους τῆς, στὴν πρωτεύουσα καὶ

57. Πρβλ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Α', σ. 110. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς *Προικιόθρας* τοῦ Δημ. Οἱ. Καλαποθάκη (πρεμιέρα 14 Ἰουλίου 1893, χγφ. στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου) ποὺ ἀναφέρει ὁ Θ. Χατζηπανταζῆς, μὲ τὸν πλούσιο χιωτὴ θεῖο Μισέ Τζανῆ Χρυσωμένο ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ Λονδίνο, Χίος εἶναι καὶ ὁ ἀπλοϊκός, ἠθικός καὶ ἐργατικός μάγειρος Μιχὰς στὸ κωμειδύλλιο τοῦ Νικολάου Β. Βωτυρά, *Μπάμπης ὁ λοκαντιέρης* (ἐκδ. ἐν Πάτραις, 1892).

58. Πρβλ. πιὸ πάνω τὴν ἀντιδιαστολὴ Ἀσπασίας καὶ Καλλιόπης ἀκόμα καὶ στὸν λίγο προγενέστερο *Καρπάθιο* (1862).

τους πρωτευουσάνους, ενώ οι φορεΐς των παλαιών αντιλήψεων, έπαρχιώτες με τις γραφικές πλέον τοπικές ένδυμασίες τους και τους γλωσσικούς ιδιωματοισμούς τους, είναι όπισθοδρομικοί, άναχρονιστικοί, οι αντιδράσεις τους κωμικές⁵⁹.

Καθώς λοιπόν ή βασιική έδεολογική σύγκρουση, από την όποία άπορρέει και ή κωμική, είναι ή αντιπαράθεση του νέου με το παλιό, τής προοδευτικής άστικής μετεξέλιξης με τους κοινωνικούς άναχρονισμούς και άγκυλώσεις, άπαράιτητο στοιχείο για την κωμική δράση του Κωμειδύλλιου είναι ή άντιδιαστολή πάνω στη σκηνή των δύο κόσμων και των φορέων τους. Έτσι ή παρουσία των έπαρχιωτών είναι πολύ έντονη, σε σημείο που να θεωρηθεί το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του δραματικού είδους και ό λόγος για τον όποιο συνήθως, αλλά έσφαλμένα, κατατάσσεται στην 'Ηθογραφία.

Το Κωμειδύλλιο είναι ήθογραφικό είδος, όχι όμως εξαιτίας τής παρουσίας των γραφικών τύπων από την όρεσίβια ή νησιώτική έλληνική έπαρχία, αλλά γιατί περιγράφει κοινωνικά φαινόμενα, ήθη, χαρακτηριστικούς τύπους και τυπικούς χαρακτήρες, τη ζωή και την κοινωνική εικόνα γενικότερα τής 'Αθήνας τής εποχής. Σ' αυτή την εικόνα εκτός από τη νέα τάξη των άστών με τα όποια θετικά ή και άρνητικά τους στοιχεία, άνηχαν, φυσικά, και οι άφελείς έπαρχιώτες που έρχονταν στην πρωτεύουσα είτε ως έπισκέπτες είτε για να έγκατασταθούν, γραφικοί με την εμφάνισή τους, άστεϊοι με τον τρόπο όμιλίας τους, κωμικοί στην άντίδρασή τους άπέναντι στα νέα ήθη, άμήχανοι, άδέξιοι, εύπιστοι, που θαυμάζουν, τα χάνουν ή έξοργίζονται κ.ο.κ. Το Κωμειδύλλιο είναι 'Ηθογραφία, έπειδή παρουσιάζει πιστά την έπιφανειακή κοινωνική εικόνα χωρίς να έπιχειρεί άνάλυση ή έρμηνεία της, έπειδή όμως ή εικόνα που παρουσιάζει είναι ή κοινωνία τής 'Αθήνας, γι' αυτό άκριβέστερος προσδιορισμός του θα ήταν, 'Αθηναϊκή 'Ηθογραφία.

Μέσα στο πολύχρωμο πλήθος που άποτελεί την εικόνα τής ρεαλιστικής αθηναϊκής πραγματικότητας, αλλά και τής πλασματικής πραγματικότητας τής κωμικής δράσης του Κωμειδύλλιου, υπάρχουν και νησιώτες⁶⁰. Δέν είναι πάρα πολλοί, πρώτον γιατί και τα κωμειδύλλια που το κείμενό τους έχει διασωθεί είτε ως εκδοση είτε ως χειρόγραφο δέν είναι πολλά⁶¹, αλλά και γιατί δεύτερον

59. Αυτή ή κωμικότητα δέν άναιρείται ούτε στις περιπτώσεις που ό έπαρχιώτης στο τέλος δικαιώνεται ήθικά. Έπειδή έρχεται σε αντιπαράθεση με κάποιες άρνητικές πλευρές ή άρνητικούς εκπροσώπους τής αθηναϊκής άστικής κοινωνίας που πρέπει να καυτηριαστούν, ό ίδιος δέν παύει να είναι ό άφελής, άδέξιος, χοντροκομμένος, βρακοφόρος ή φουστανελός που μιλάει βλάχικα ή νησιώτικα προκαλώντας τη θυμηδία του κοινού.

60. Πρβλ. και Θ. Χατζηπανταζή που άποκαλεί τον νησιώτη κορυφαία κατάνκτηση του Κωμειδύλλιου (Το Κωμειδύλλιο, δ.π., σ. 108).

61. Στο Παράρτημα τής μελέτης του ό Θ. Χατζηπανταζής καταγράφει 22 χειρόγραφα που βρίσκονται στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου και άλλα 7 στο άρχείο Δημ. Κορομηλά (βλ. Το Κωμειδύλλιο, δ.π., σσ. 189 έ.έ.).

στην κοινωνιολογική σύνθεση τῆς Ἀθήνας τῆς ἐποχῆς δὲν ἀποτελοῦσαν αὐτοὶ τὴν πλειοψηφία, ἀλλὰ οἱ στεριανοὶ ποὺ εἶχαν καὶ εὐκολότερη πρόσβαση, ὁ Πελοποννήσιος χωρικός, ὁ ὀρεσίβιος ἀπὸ τῆς Στερεᾶς Ἑλλάδας, ὁ Ἡπειρώτης κ.λπ.⁶² Καὶ γίνονται ἀκόμη λιγότεροι ἂν γιὰ νὰ περιοριστοῦν στοὺς Αἰγαιοπελαγίτες ἐξαιρεθοῦν οἱ πολὺ συνηθισμένοι Ἑπτανήσιοι καὶ Κρητικοὶ μὲ τὴ μεγάλη δραματικὴ παράδοση, ἐνδεχομένως καὶ οἱ Ἀρβανίτες τῶν κοντινῶν στὴν Ἀττικὴ νησιῶν οἱ ὁποῖοι εἶναι στεριανοὶ καὶ στεροῦνται παντελῶς ἰδιαίτερων νησιώτικων χαρακτηριστικῶν.

Σὲ χρονολογικὴ σειρὰ διακρίνονται, λοιπόν, ἡ Μαρούλα καὶ ὁ πατέρας τῆς ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος ἀπὸ τὴν Ἄνδρο στὰ τρία κωμειδύλλια ποὺ πραγματεύονται τὴν ἱστορίαν τῆς (*Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*, πρεμιέρα Σεπτ. 1889, *Ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος*, Αὐγ. 1890 καὶ *Ὁ ἐπίλογος τῆς Μαρούλας*, Σεπτ. 1890), ἡ Τήνια Ζαμπέττα μὲ τὸν γέρο πατέρα τῆς καὶ τὸ γαμπρὸ ποὺ τῆς φέρνει ἀπὸ τὸ νησί (*Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας*, Σεπτ. 1890), ὁ Καπετὰν-Γιακουμῆς ἀπὸ τὴν Ὑδρα καὶ ὁ πολιτικός του ἀντίπαλος Κιμπρίτης ἀπὸ τὴν Τήνο (*Ὁ Καπετὰν-Γιακουμῆς*, Γεν. 1892), ἡ Κλυταιμνήστρα καὶ ὁ ἄντρας τῆς ἀπὸ τῆς Σαντορίνης (*Τὸ πράσινο φουστάνι*, Ἰούλ. 1892), ὁ Χιώτης μάγειρας Μικὲς (*Μπάμπης ὁ λοκαντιέρης*, ἔκδ. 1892), ὁ ἐπίσης Χίος πλούσιος ὁμογενὴς ἀπὸ τὸ Λονδίνο (*Οἱ προικοθηρὰι*, Ἰούλ. 1893), ἕνα ὁλόκληρο χωρὶ σφουγγαράδων (*Οἱ σφουγγαράδες*, Ἰούν. 1894), ὁ γέρος πατέρας ἀπὸ τῆς Νάξου (*Πὰ-ντὲ-κάτρ*, Ἰούν. 1895) καὶ ἔστω καταχρηστικά οἱ Ἀρβανίτες τῆς Κούλουρης (*Ἡ νύφη τῆς Κούλουρης*, Σεπτ. 1895) καὶ ἡ παραλιακὴ Συμυριά, ἀστὴ μᾶλλον Νίνα, μὲ τὸν ψαρὰ ὅμως θεῖο τῆς καὶ τοὺς συντρόφους τοῦ (*Οἱ ἔρωτες τῆς Νίνας*, Σμύρνη, καλοκαίρι 1891).

Β'. ΤΟ ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ

1. *Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*

Ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας καθαρόαιμο ἑλληνικὸ κωμειδύλλιο, τὴν *Τύχη τῆς Μαρούλας*⁶³, ποὺ ἀνοίγει τὴ σειρὰ καὶ ἀπὸ τὴν πρεμιέρα τοῦ 1889 παρέμεινε

62. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ βρίσκεται, ἐξἄλλου, σὲ συμφωνία μὲ τὴν παράδοση τοῦ Κωμειδύλλου ἀπὸ τὸ γαλλικὸ Βαντεβίλ, δραματικὸ εἶδος μιᾶς χώρας ποὺ σπανίζουν τὰ νησιά. Ἀλλὰ καὶ στὸ ἔργο ποὺ λειτούργησε ὡς πρότυπο, τοὺς *Μυλωνάδες*, οἱ ἥρωες ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐπαρχιώτη γενικά, κυρίως στεριανοῦ.

63. Δημητρίου Κορομηλά, *Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*, πρεμιέρα 16 Σεπτ. 1889. Ἐκδ. Κων/πολη, 1891. Ἐπανάκδ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Β', σσ. 20-102, στὴν ὁποία θὰ γίνονται οἱ παραπομπές. — Τὸ τρίπρακτο κωμειδύλλιο προέρχεται κατὰ συνηθισμένη πρακτικὴ τοῦ Δ. Κορομηλά ἀπὸ τῆς μᾶλλον ἄπαιχτης μονόπρακτῆς κωμωδίας τοῦ ἴδιου, *Ἡ πέτρα τοῦ σκανδάλου*, ποὺ τὸ κείμενό της δὲν ἔχει διασωθεῖ (πρβλ. Θ. Χ., *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Β', σσ. 12 ἐ.).

ἡ ἀνεπανάληπτη θεατρικὴ ἐπιτυχία, διακρίνεται ἡ ἀντιδιαστολὴ τῶν δύο κόσμων ποὺ ἐκπροσωποῦνται ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ μεγαλοαστικὴ οἰκογένεια ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὴν ἀνδριώτισσα πλύντρια, τὸν χωρικὸ πατέρα της καὶ τὸ ὑπόλοιπο ὑπηρετικὸ προσωπικὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Βέβαια γιὰ τοὺς ἄλλους ὑπηρετές, μὲ ἐξαίρεση τὸν ζακυνθινὸ ἀμαξά, δὲν εἶναι γνωστὴ κάποια συγκεκριμένη γεωγραφικὴ προέλευση, ὥστόσο στὴν πλειοψηφία τους τουλάχιστον θὰ πρέπει νὰ ἔχουν ἔρθει κι αὐτοὶ ἀπὸ κάποια περιοχὴ στὴν Ἀθήνα, καὶ εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ χορὸς ποὺ στήνουν στὸ τέλος τοῦ ἔργου γιὰ νὰ γιορτάσουν τὸ γάμο εἶναι ἐλληνικὸς δημοτικός. Ὅλοι ὅμως, ἀκόμα καὶ ἡ Μαρούλα, παρουσιάζονται ἐνσωματωμένοι στὸ νέο τους περιβάλλον, τὴν πρωτεύουσα, καὶ δὲν χρησιμοποιοῦν πιὰ τοπικὸ ἰδιῶμα, ἀλλὰ μιλᾶνε τὴν ἀπλὴ γλῶσσα τῶν λαϊκῶν ἀνθρώπων.

Ἡ κωμικὴ πάντως σύγκρουση τῶν δύο κόσμων δὲν διεξάγεται ἀνάμεσα στὰ ἀφεντικά καὶ τοὺς ὑπηρετές, ἀφοῦ ὅλοι ἀνήκουν στὸν ἴδιο χῶρο, ἀλλὰ ἐπέρχεται μὲ τὴν ἀφίξι τοῦ Μπάρμπα-Λινάρδου, τοῦ χωρικοῦ ἀπὸ τὴν Ἄνδρο, τοῦ βρακοφόρου μὲ τὸ φέσι καὶ τὴν ἐντονη ἰδιωματικὴ προφορά, ποὺ ὡς φορέας τῆς κωμικῆς δράσης, βρίσκεται ἀντιμέτωπος μὲ τὸ νέο κόσμο τῆς πρωτεύουσας σὲ ὅλες τὶς ἐκφάνσεις του, γλῶσσα, ἥθη, ροῦχα, κοινωνικὰ στρώματα καὶ τάξεις, ποὺ τὰ χάνει καὶ θαυμάζει, τὸν κοριδεύουν καὶ τὸν περιγελοῦν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς κοιτάει νὰ τοὺς ξεγελάσει.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἐπαρχιακῆς ιδιότητος ἡ νησιώτικη προέλευση τῆς κόρης τοῦ Μαρούλας, ποὺ ὡς τύπος δὲν διαφέρει ἀπὸ τὴν ἡθικὴ καὶ τίμια ὑπέρβρια Εὐγενικὴ στὸν *Καρπάθιο*, δὲν ἔχει ἰδιαίτερη σημασία. Ἀνήκει στὴν πολυάριθμὴ ὁμάδα τῶν νεοφερμένων ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας στὴν Ἀθήνα ποὺ θὰ ἀποτελέσουν τὸν πληθυσμὸ τῆς πρωτεύουσας καὶ ποὺ ἀνάμεσά τους ὑπάρχουν καλοὶ κακοί, τίμιοι καὶ κατεργάρηδες, ἔξυπνοι καὶ χαζοί, κουτοπόνηροι καὶ ἀφελεῖς κ.ο.κ. Τὰ θετικὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα της, ὅτι εἶναι δηλ. ἐντιμὴ καὶ ἡθικὴ, ὀφείλονται περισσότερο στὴ δραματικὴ οἰκονομία, ὅπως π.χ. καὶ τὸ ὅτι εἶναι νέα καὶ νόστιμη. Θὰ μπορούσε ἐκ πρώτης ὕψεως ἐνδεχομένως νὰ ἐκληφθεῖ πὼς αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι προφανῶς ἔχει λιγότερο διάστημα στὴν Ἀθήνα καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔχει διαβρωθεῖ καὶ κρατᾷ ἀκόμη τὶς παραδοσιακὰς ἡθικὰς ἀξίες⁶⁴, γιὰ τὸ ἀντίθετο ὅμως φροντίζει ὁ ἴδιος ὁ πατέρας της, ὁ κουτοπόνηρος κατεργάρης Μπάρμπα-Λινάρδος ὡς ἀμιγρὴς ἐκπρόσωπος τῆς Ὑπαίθρου, ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἀδιαμφισβήτητο θετικὸ πρόσημο ἀνήκει στὸ ἀφεντικὸ της, τὸν ἐκπρόσωπο τῆς ἄλλης κοινωνικῆς τάξης, αὐτῆς ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση εἶναι τὸ πρότυπο γιὰ τὴν προοδευτικὴ μετεξέλιξη τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας.

64. Αὕτῃ ἡ ἐρμηνεία συνηθίζεται ὅταν ἡ κύρια σύγκρουση τοῦ ἐλληνικοῦ Κωμειδύλου ἀπροβλημάτιστα ἐντοπίζεται ἀνάμεσα στὰ χρηστὰ ἤθη τῆς Ὑπαίθρου καὶ τὴν ἀνηθικότητα τῆς Πρωτεύουσας, ἀπὸ τὴν ὁποία βγαίνει νικητρία ἡ πρώτη.

Ἡ κωμικὴ σύγκρουση, λοιπόν, διεξάγεται ἀνάμεσα στοὺς φορεῖς τῆς κατώτερης δράσης τῶν ὑπηρετῶν, μὲ τοὺς νεόκοπους ἐκμοντερνισμένους Ἀθηναίους ἀπὸ τῇ μιᾷ μεριᾷ καὶ τὸν ἀδέξιο, ἀπλοῖκό χωριάτη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Μέσα ἀπὸ αὐτὴν γίνονται ἐμφανῆ κάποια χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα καὶ πρέπει νὰ ἐξεταστῇ κατὰ πόσο αὐτὰ ἀνῆκουν στὸ στερεότυπο τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸν Αἰγαιοπελαγίτη, διακρίνοντας ποῖα εἶναι γνωρίσματα γενικότερα τοῦ ἐπαρχιώτη καὶ ποῖα προέρχονται ἀπὸ τὴ δραματικὴ σύμβαση τοῦ ρόλου, γέρος χωρικός στὸ περιβάλλον τῆς πόλης.

Κατ' ἀρχὴν ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος, ὅς εἶναι καὶ ἀπὸ νησί, εἶναι στεριανός. Δὲν εἶναι ψαράς ἢ ναυτικός ἀλλὰ χωρικός ἀγρότης, στὸ νησί καλλιεργεῖ τὸ ἀμπελάκι του, σκάβοντας ἐκεῖ βρῆκε τὴν πέτρα καὶ πολὺ θὰ ἤθελε νὰ τὸν ἐπαιρνε τὸ ἀφεντικό στὴ δούλεψή του σὰν ἀμπελουργό. Γιὰ νὰ ἔρθει στὴν Ἀθῆνα μπῆκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ ζωὴ του σὲ βαπόρι, τὸ θεωρεῖ μεγάλη περιπέτεια, διηγεῖται τὰ παθήματά του, εἶχε φουρτούνα, κύματα, κούνημα, τὸν πιάνει καὶ ἡ θάλασσα, ζαλίζεται κ.ο.κ.

Σὰν ὅλους τοὺς ἐπαρχιώτες ποὺ πρωτοβλέπουν τὴν Ἀθῆνα μένει ἐκθαμβος ἀπὸ τὴν πόλη, θαυμάζει τὰ μεγέθη, τοὺς δρόμους ποὺ φαντάζουν ἀτέλειωτοι, τὰ σπίτια ποὺ εἶναι παλάτια, τὸν πλοῦτο, τὴν ἀφθονία, τὰ φαγητὰ ποὺ τοῦ προσφέρουν. Εἶναι ἀπλοϊκός, ἡ κόρη του τοῦ φέρεται σὰν σὲ παιδί, τὸν ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸ χέρι, περνάει τὸν καμαριέρη ἢ τὸν θυρωρὸ γιὰ τὸ ἀφεντικό, τὴ στολὴ τοῦ θυρωροῦ γιὰ Ναυάρχου, τοῦ ἀμαξῶ γιὰ Στρατηγοῦ καὶ ἀντίθετα τοὺς ἀφέντες ποὺ εἶναι ἀπλοὶ τοὺς παίρνει γιὰ μαστόρους, βρίσκει μάλιστα, ἐπειδὴ εἶναι ἀπασχολημένοι μὲ τίς δουλειές τους καὶ δὲν τοῦ δίνουν σημασία, πὼς εἶναι ψωροπερήφανοι.

Μὲ τὴν εὐπιστία καὶ τὴν ἀμάθειά του γίνεται περιγελῶς ὅλων τῶν ἄλλων ποὺ τὸν κοριδεύουν καὶ διασκεδάζουν μαζί του. Κωμικός εἶναι καὶ γιὰ τὸ κοινὸ μὲ τὴν ἀμάθεια καὶ ἀγραμματοσύνη του, τίς ἀστεῖς παραφθορὲς λέξεων τῶν γραμματισμένων, τὴν ἄγνοια ἀπλῶν καθημερινῶν ἀντικειμένων καὶ συνθητιῶν. Ἡ ταπεινοφροσύνη του ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς δουλοπρέπειας. Χωρὶς καμιὰ αὐτοεκτίμηση χαιρετᾷ ὅλους μὲ ἐδαφιαῖες ὑποκλίσεις, ἀκόμα καὶ τὸν παραμάγειρο Ἀντώνη, παρ' ὅλο ποὺ ξέρεי ποὺ εἶναι, γιὰτὶ μᾶλλον θεωρεῖ ὅλους τοὺς πρωτευουσιάνους ἀνώτερους του, καὶ στὸ τέλος αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος ποὺ θέλει νὰ φιλήσει τὸ χέρι τοῦ ἀφεντικοῦ (οὔτε ἡ Μαρούλα, ποὺ κυρίως εὐεργετήθηκε, δὲν σκέφτεται νὰ τὸ κάνει), πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ δείγμα γιὰ τὴν κοινωνικὰ ξεπερασμένη πιά συμπεριφορὰ τοῦ ἐπαρχιώτη, καθὼς ὅχι μόνον ὁ ἀφέντης δὲν τὸ θέλει ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι, ἐκμοντερνισμένοι καὶ ἐνσωματωμένοι στὸ νέο περιβάλλον τὸν ἀποτρέπουν, νὰ μὴν ἐνοχλεῖ.

Ἡ ἀνασφάλεια ποὺ αἰσθάνεται τὸν κάνει μισοκακόμοιρο, γιὰ ὅλα φταῖνε οἱ ἄλλοι, ἐπανειλημμένα ρίχνει τὸ φταίξιμο στὸν Πάρεδρο ποὺ τὸν ξεσήκωσε, μὲ ἐπιστέγασμα τὴν ἐπὶ κλῆση τῆς φτώχειας του γιὰ δικαιολογία ὅταν ἀποκα-

λύπτεται ἡ ἀπάτη ποὺ σκάρωνε: Δὲ φταίω ἡγῶ, Φτωχὸς ἄθρωπος εἰμαι οὐ κα-
μμένος, Τί ξέρω ἡγῶ⁶⁵.

Ἐσὶ τόσο παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι ἡλίθιος, ἀντίθετα κάνει καὶ τὴν κριτικὴ
του, ὁ γιὸς τοῦ ἀφεντικοῦ δὲ νοιώθει γρὺ ἀπὸ πέτρες, τί τοῦλεγα ἡγῶ, τὴν τί
μοῦλεγε ἑσείνος!..⁶⁶ τὸ ἴδιο καὶ ὁ Ναύαρχος. Εἶναι καὶ καχύποπτος, φοβάζεται
μὴν τὸν ξεγελάσουν, φυλάγεται ὅμως ἐκεῖ ποὺ δὲν πρέπει. Δίνει μὲ δισταγμὸ
τὴν πέτρα νὰ τὴν πάει ἡ Μαρούλα στὸν ἀφέντη, διατυπώνοντας μάλιστα ρητὰ
τὴν ὑποψία του, μὴν ἀλλάξει τὴν πέτρα τὸ ἀφεντικό, καὶ εἶναι γενικὰ σὲ ἐπιφυ-
λακὴ γιὰ νὰ μὴ χάσει κάτι ποὺ κατέχει καὶ ποὺ νομίζει ὅτι οἱ ἄλλοι ἐποφθαλ-
μιοῦν. Εἶναι φιλοχρήματος, ὅταν πιστέψει ὅτι δὲν βγάζει τὸ ἀναμενόμενο κέρδος
κλαίγεται ποὺ μπῆκε ἄδικα σὲ ἐξοδα γιὰ νὰ ἔρθει, καὶ τσιγκούνης, τρίβει τὰ
χέρια του ποὺ βρέθηκε γαμπρὸς συφερτρικός⁶⁷, ὅταν ὁ Χρῆστος παίρνει τὴ Μα-
ρούλα χωρὶς προίκα, ἐνῶ στὸ τέλος μετράει σὰν τὸν φιλάργυρο τὰ χρήματά του
χωρὶς νὰ προσέχει τίς παραινέσεις ποὺ τοῦ λέει τὸ ἀφεντικό.

Δὲν εἶναι μόνο παραδόπιστος, ἀλλὰ ἄπληστος καὶ ἔτοιμος νὰ ἐκμεταλλευ-
τεῖ τὴν κατάσταση, συμφεροντολόγος καὶ ὑπολογιστής. Ἀφοῦ εἶναι πλούσιος ὁ
ἀφέντης, ἀμέσως αὐξάνει τίς ἀπαιτήσεις του καὶ βλέποντας τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ
ἄλλου ἀρχίζει ὁ πονηρὸς παζάρι περιωπῆς μὲ ὅλους τοὺς κανόνες, δὲν πουλάει,
τὸ μετάνιωσε, θὰ δεῖ, θὰ πάει νὰ βρεῖ καὶ ἄλλους κ.ο.κ. Ὅταν πείθεται ὅτι ἡ πέ-
τρα εἶναι ψεύτικη, γιὰ τὸ μόνο ποὺ μετανιώνει εἶναι ποὺ τότε στὴν ἀρχὴ δὲν τὴν
ἔδωσε ἀμέσως, καὶ παρ' ὅλο ποὺ εἶναι βέβαιος ὅτι ὁ ἀφέντης ξέρει τὴν πρόθεσή
του νὰ τὸν ἐξαπατήσει, συνεχίζει τίς προσπάθειες νὰ βγάλει κάτι ποντάροντας
στὸ ὅτι ὁ ἄλλος εἶναι πλούσιος καὶ ἀνοιχτοχέρης: δῶσε μ' ὅτι θές... Δῶ μ' χί-
λιες, δῶ μ' πεντακόσες, δῶ μ' ἑκατό..⁶⁸.

Εἶναι μεγάλος κατεργάρης, ἔτοιμος νὰ ἐξαπατήσει τὸν ἀφέντη, καὶ στρε-
ψόδικος ποὺ ξέρει νὰ τὰ γυρίζει ὅπως τὸν συμφέρει: τὸ ἀφεντικό τοὺς γελάει,
ποὺ ἐνῶ εἶναι ψεύτικη τοὺς λέει ὅτι εἶναι ἀληθινή. Παμπόνηρος καὶ μπαγαπόν-
της. Στὸ τέλος (στὸ Ἄσμα ποὺ παρουσιάζει φανερά τὸν χαρακτήρα καὶ τὰ ἀλη-
θινὰ αἰσθήματα τῶν δραματικῶν προσώπων) ὁ κουτοπόνηρος γέρος μᾶλλον δὲν
εἶναι ἀπόλυτα σίγουρος ὅτι ἡ πέτρα εἶναι ἀληθινή καὶ ὅτι δὲν ἔπιασε κορόιδο
τὸν ἀφέντη.

Ἡ ἠθικὴ του δὲν εἶναι μόνο στὸ ζήτημα τῶν συναλλαγῶν καὶ τοῦ κέρδους
ἐπιληψίμη, ἀλλὰ καὶ σὲ γενικότερα θέματα τὸ ἴδιο. Παρ' ὅλο ποὺ αὐτὸς εἶναι ὁ
χαμένος, κατὰ βάθος πιστεύει πῶς δίκαια ὁ Κωσταντῆς ἀθετεῖ τὸ λόγο του καὶ
δὲν παίρνει τὴ Μαρούλα, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει προίκα, καὶ ἄθελά του ξεμασκαρεύει

65. Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας, ὁ.π., σ. 89.

66. Ὁ.π., σ. 51.

67. Ὁ.π., σ. 95.

68. Ὁ.π., σ. 98.

τὴν ὑποκριτικὴ στερεότυπη ἀποψὲς γιὰ τὰ χρηστὰ ἦθη τῆς ἐπαρχίας, ὅταν ἀγανακτισμένος μὲ τὴν ἐπιμονὴ τῆς κόρης του νὰ μὴ συμπράξει στὴν ἐξαπάτησιν τοῦ ἀφεντικοῦ τῆς ἀναρωτιέται, Ἀδὰ σ' ἐμαθαίναμε τόσο τσαυρὸ στὸ σπίτι μὲ τὴν καημένη τὴ μάνα σ',⁶⁹ δικαιώνοντας ἀπόλυτα τὴν ἀποψὲς τῆς μεγαλοαστικῆς παράταξης πῶς οἱ χωρικοὶ εἶναι τόσοι πονηροὶ⁷⁰.

Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἡ θετικὴ συμπεριφορὰ τοῦ στο τέλος ὅταν συντάσσεται μὲ τὸ νέο γαμπρὸ κοροϊδεύοντας τὸν Κωσταντῆ, δὲν πείθει ἀπόλυτα γιὰ τὴν ἀνιδιοτέλειά της. Ὡς ὑπολογιστὴς καὶ συμφεροντολόγος ἀναγνωρίζει τὸ κέρδος ποὺ ἡ κόρη τοῦ παντρεύεται τὸ Χρῆστο, ὅχι μόνον ἐπειδὴ δὲν ζητάει προίκα, ἀλλὰ καὶ γιατί εἶναι μετρημένος νοικοκύρης ποὺ ἔχει καὶ τὸν τρόπο του, ἐνῶ ταυτόχρονα παίρνει τὴν ἐκδίκησίν του ἀπὸ τὸν ἄλλο ποὺ τοῦ ἔκανε σκληρὸ παζάρι, ὅταν ἐκεῖνος στριμωγμένος ἀπὸ τὴν ἀνάγκη δεχότανε νὰ δώσει γιὰ τὴν προίκα ἀκόμα καὶ ἓνα ἀμπέλι.

Μὲ αὐτὴ τὴ σκιαγράφηση τοῦ ἐκπροσώπου τους, γιατί (καὶ ἂν δεχτεῖ κανεὶς ὅτι τὰ ἀρνητικὰ του χαρακτηριστικὰ ὀφείλονται κυρίως στὴν ιδιότητά του ὡς κωμικοῦ ἥρωα) ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος δὲν παύει νὰ εἶναι ὁ χωρικός ἀπὸ τὴν Ἄνδρο μὲ τὴ βράα, τὸ φέσι καὶ τὴ ντοπιολαλιά, οἱ Ἀνδριῶτες θὰ βρίσκονταν σὲ πολὺ μειονεκτικὴ θέση, ἂν δὲν εἶχαν στὴν παράταξή τους καὶ τὴν ἐντελῶς ἀντιθετὴ σὰν χαρακτήρα Μαρούλα, ποὺ καὶ αὐτὴ δὲν παύει (παρ' ὅλο ποὺ δὲν ἔχει οὔτε καὶ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐντοπιότητος) νὰ εἶναι μιὰ Ἀνδριώτισσα ποὺ ἔχει ἔρθει καὶ ἐργάζεται στὴν Ἀθήνα.

Ἡ νεαρὴ πλύστρα στοὺς μεγαλοαστικὸ ἀθηναϊκὸ σπίτι, Μαρούλα, εἶναι ἀναμφισβήτητα ἡ θετικὴ ἡρώιδα τοῦ ἔργου. Ἡ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸν πατέρα της ιδιαίτερα στοὺς θέματα τῆς τιμιότητος καὶ ἠθικῆς συμπεριφορᾶς εἶναι καταλυτικὴ. Ἡ Μαρούλα εἶναι ἐντιμὴ. Στὸ ζήτημα τῆς ἐξαπάτησης τοῦ ἀφεντικοῦ δὲν ταλαντεύεται οὔτε στιγμὴ. Ὅχι μόνον οἱ νοθεσίαι γιὰ τὸ συμφέρον της ἢ οἱ ἀπειλὲς τοῦ πατέρα της δὲν ἔχουν ἀποτέλεσμα, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ὁ ἔρωτάς της γιὰ τὸν Κωσταντῆ δὲν τὴν τυφλώνει, δὲν ὑποκύπτει στὸν συναισθηματικὸ ἐκβιασμό του ὅτι χωρὶς προίκα δὲν τὴν παίρνει, κλαίει ποὺ τὸν χάνει, παραμένει ὁμως ἀπόητα τίμια. Ἀλλὰ καὶ στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ χρήματος δὲν μοιάζει τοῦ πατέρα της. Δὲν εἶναι ἀπλησθη οὔτε φιλοχρήματη. Ὅταν ὁ Λινάρδος ὀνειρεύεται νὰ βγάλει μυθικὰ ποσὰ μὲ τὰ παζάρια ἐκμεταλλευόμενος τὸ καπρίτσιο τοῦ ἀφεντικοῦ γιὰ τὶς πέτρες, αὐτὴ ἐπιμένει νὰ δεχτοῦν ὅσα τοὺς δίνει, καὶ στο τέλος ὅταν ἡ ἴδια ἔχει πλουτίσει, πρόθυμα χαρίζει στοὺς ἄλλους τὰ χρέη τους στὸν Χρῆστο ποὺ θὰ γίνεαι ἄντρας της.

Στὰ θετικὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα της πρέπει νὰ ἀναγνωριστεῖ ὅτι εἶναι ντόμπρα, δείχνει τὴν ὀργή της ποὺ οἱ ἄλλες ὑπηρέτριες δὲν κάνουν τίποτε, καὶ

69. Ὁ.π., σ. 90.

70. Ὁ.π., σ. 62.

ἡθικὴ βάζοντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὸν Κωσταντῆ θέμα γάμου. Ἐχει τὸ θάρρος τῆς γνώμης της, ὅχι μόνον λέει τὴν ἀλήθεια ἐμποδίζοντας τὰ πονηρὰ σχέδια τοῦ πατέρα της, ἀλλὰ στὸ τέλος ἀρνεῖται καὶ τὸ συνοικέσιο ποὺ τῆς κάνει ὁ ἀφέντης μὲ τὸν Κωσταντῆ. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ ἡ ἴδια ἔχοντας ἐνσωματωθεῖ στὸ πρωτευουσιάνικο περιβάλλον οὔτε τὸ τοπικὸ ἰδίωμα μιλάει, οὔτε τὴν ἐνδυμασίαν φορᾷ, δὲν ντρέπεται ὥστόσο τὸν βρακοφόρο νησιώτη μὲ τὸ ἐντονο ἰδίωμα, ἀπλοϊκὸ πατέρα της, τὸν ἀγαπᾷ καὶ τὸν φροντίζει στοργικὰ.

Μπορεῖ νὰ εἶναι νέα καὶ ἀνώριμη, ἀγαπάει τὸν Κωσταντῆ θαμπωμένη ἀπὸ τὸ παρουσιαστικὸ του, δὲν εἶναι ὥστόσο κουτὴ ἢ ἀφελὴς. Ξέρει τὴ γοητεία της στοὺς ἄντρες καὶ τὴ χρησιμοποιεῖ, ἀθῶα βέβαια, ὅπως ὅταν θέλει νὰ καλοπιάσει τὸν παραμάγειρο Ἀντώνη γιὰ νὰ περιποιηθεῖ τὸν πατέρα της, ἀντιλαμβάνεται ἐπίσης τὸ λόγο γιὰ τὸ ὄψιμο ἐνδιαφέρον τῶν ἄλλων ὑπηρετριῶν νὰ τὴ βοηθήσουν στὶς δουλειές, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπότομη ἀλλαγὴ τοῦ Κωσταντῆ ποὺ διατείνεται ὅτι τὴν ἀγαπάει καὶ δὲν τὴ θέλει γιὰ τὰ λεφτὰ (ἐδῶ ὅμως ἡ ἐπιθυμία παρὰ τίς ἀμφιβολίες της τὴν κάνει νὰ πιστέψει γιὰ ἓνα διάστημα τίς διαβεβαιώσεις του).

Σημειολογικὰ σημαντικὸ γιὰ τὴν ἀξιολόγησή της ὡς θετικοῦ δραματικοῦ προσώπου μέσα στὸ πλαίσιο τῆς συμβατικῆς κωμωδίας εἶναι ὅτι ἀναγνωρίζει τὸ λάθος της, ζητάει συγγνώμην ἀπὸ τὸν Χρῆστο καὶ ὑπόσχεται ὅτι θὰ προσπαθήσει στὸ ἐξῆς νὰ τοῦ μοιάσει στὴν καλὸσύνῃ. Καὶ ἐνῶ ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος σὰν γνήσιος κωμικὸς ἥρωας δὲν διδάσκεται ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴν περιπέτεια στὸ τέλος τίποτε, παραμένοντας ἓνας, ἀκίνδυνος βέβαια, κατεργάρης ποὺ προκαλεῖ τὸ γέλιο, ἡ Μαρούλα ποὺ εἶναι ἡ θετικὴ ἡρώιδα στὸ ἔργο τοῦ Δημήτριου Κορομηλά, βγάζει γιὰ τὸν ἑαυτὸ της τὸ ἡθικὸ δίδαγμα ποὺ πῆρε: ἐφάνηκα κουτὴ καὶ δὲν ἔνοιωσα ἐκεῖνον ποὺ μ' ἀγαποῦσε ἀπὸ 'κεῖνον ποὺ ἤθελε νὰ μὲ πάρῃ γιὰ τὰ λίγα χρήματα ποὺ γιὰ μιὰ στιγμὴ ἡ τύχη ἐνύρεψε νὰ μοῦ χαρίσῃ⁷¹. Ὡς θετικὸ πρόσωπο, ὅχι μόνον διδάσκεται, ἀλλὰ καὶ ἀνταμείβεται στὸ τέλος διὰ τὴν χρηστότητά⁷² της ἀπὸ τὸν ἀφέντη, ποὺ θέλει καὶ νὰ τὴν παντρεύει ἀναγνωρίζοντας πὼς εἶναι χρήσιμο κορίτσι, προκομμένο⁷³.

Ἄν ἡ Μαρούλα ἐκπροσωπεῖ τὴ θετικὴ μετεξέλιξη μιᾶς νησιώτισσας ποὺ ἔρχεται στὴν Ἀθῆνα, δὲν ἀποτελεῖ ὥστόσο καὶ τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ πλειονότητα τῶν μετοίκων καὶ νεόκοπων πρωτευουσιάνων. Αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ στὴ διάπλαση τῶν ἄλλων ὑπηρετῶν τοῦ ἀρχοντικοῦ, ποὺ στὴν συντριπτικὴ πλειοψηφία τους εἶναι ὅλοι, ἄλλος περισσότερο ἄλλος λιγότερο, ἀρνητικοί⁷⁴.

71. "Ο.π.", σσ. 94 ἐ.

72. "Ο.π.", σ. 99.

73. "Ο.π.

74. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ μόνον ὁ Χρῆστος, ποὺ εἶναι σοβαρὸς, τίμιος, ἀγαθὸς καὶ καλό-γνωμος, ὁ τύπος τοῦ νοικοκύρη.

Πρώτα πρώτα χλευάζουν ή τουλάχιστον διασκεδάζουν με την άδεξιότητα, την εϋπιστία, την άπλοϊκότητα και την αμάθεια του νεοφερμένου με την καθυστερημένη συμπεριφορά, τὸ παρωχημένο ντύσιμο και την ιδιωματική ὁμιλία. Πέρα όμως από αυτό διακρίνεται μια υποφώσκουσα αντιπαλότητα, μια ἐχθρότητα τῶν πρώην ἐπαρχιωτῶν και ἤδη Ἀθηναίων πρὸς τοὺς ἀκόμα ἐπαρχιωῖτες, στοὺς ὁποίους βλέπουν τὸ στάδιο πού οἱ ἴδιοι κατάφεραν νὰ ξεπεράσουν και τοὺς ὁποίους μάλιστα σὲ μιὰ στιγμή ἀντιπαράθεσης βρίζουν με τὸν τόπο καταγωγῆς τους, Διαόλου Ἀντριῶτες, δὲν κάθεστε στὴν πατρίδα σας [...] μᾶς ἔρχεστε στὴν Ἀθήνα⁷⁵.

Οἱ πιὸ προοδευμένες στὰ νέα ἤθη και ἀνώτερες στὴν ὑπηρετική ἱεραρχία ὑπηρέτριες τοῦ σπιτιοῦ δὲν καταδέχονται τὴ μικρὴ πλύστρα οὔτε σκέφτονται νὰ τὴ βοηθήσουν στὶς δουλειές, ὅσο εἶναι ἡ πιὸ παρακατιανή. Ἐνῶ μετὰ ὅταν πιστεύουν ὅτι ἔχει πλουτίσει, ἀλλάζουν συμπεριφορά, τὴν ἀγαπᾶνε δῆθεν και τῆς κάνουν τὶς δουλειές, με τὴ χαρακτηριστικὴ χαμέρπεια τοῦ κατώτερου πού κολακεύεται ἀπὸ τὴ συναναστροφή με ἀνώτερό του και τὴν ἐξαγοράζει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, γιὰ νὰ δείξουν ὕστερα ὅλη τὴ χαιρεκακία τους μαθαίνοντας ὅτι ἡ Μαρούλα εἶναι πάλι φτωχή. Αὐτὴ ἡ ξιπασία, περιφρόνηση τῶν ὁμοίων πού θεωροῦν κατώτερους και δουλοπρέπεια ἀπέναντι σὲ ὅσους θεωροῦν ἀνώτερους, εἶναι ἴδιον γνώρισμα τῶν ἀρνητικῶν πρώην ἐπαρχιωτῶν πού μένουν στὴν Ἀθήνα και ἀναγνωρίζονται και στὰ ἄλλα κωμειδύλλια.

2. Μπάρμπα-Λινάρδος

Αὐτοὶ οἱ πρώην ἐπαρχιωῖτες ἀποτελοῦν τὴ μεγάλη ὁμάδα νεόκοπων πρωτευουσιάνων πού μεγαλοπιάνονται, περιφρονοῦν τὰ παλιὰ ἤθη, μαίμουνδίζουν τὰ χειροφιλήματα και τοὺς εὐρωπαϊκοὺς χορούς, γελοιοποιοῦνται ὅταν γιὰ νὰ δείξουν μορφωμένοι χρησιμοποιοῦν ὅλο λάθη τὴν καθαρεύουσα και τὰ γαλλικά, και τὸ κυριότερο, ἀπαρνοῦνται τὴν καταγωγή τους, ντρέπονται ἀκόμα και γιὰ τοὺς γονεῖς τους πού δὲν ἔχουν ἐξελιχθεῖ, πού κρατᾶνε τὰ πατροπαράδοτα ἤθη και ἔθιμα, φορᾶνε τὶς τοπικὲς τους ἐνδυμασίες και μιλᾶνε ιδιωματικά. "Ὅτι αὐτὸ εἶναι τὸ μοντέλο γιὰ τὴ στερεότυπη μετεξέλιξή τους, φαίνεται ἀπὸ τὴν περίπτωση τῆς ἴδιας τῆς Μαρούλας και τὴν τροπὴ πού παίρνει σὲ ἓνα δεῦτερο ἔργο με τὴ συνέχεια τῆς ἱστορίας της, ὅπου ἔχουν ἀντιστραφεῖ οἱ ρόλοι, ἡ Μαρούλα εἶναι ἀρνητικὴ και ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος θετικός⁷⁶, και μᾶλλον σ' αὐτὴ τὴν ἀντιστροφή ὀφείλεται και ἡ ἐμφάνιση τοῦ ὀνόματός του στὸν τίτλο: *Ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος ἢ Τὸ τέλος τῆς Μαρούλας*⁷⁷.

75. "Ο.π., σ. 93.

76. Τὴν ὁλοφάνερη ἀντιστροφή τῶν χαρακτήρων ὑποδείχνει και ὁ Θ. Χατζηπανταζῆς στὴν εἰσαγωγή τοῦ ἔργου (πρβλ. *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 106).

77. Δημητρίου Κόκκου, *Ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος ἢ Τὸ τέλος τῆς Μαρούλας*, πρεμιέρα

Στὸ δεύτερο ἔργο, ποὺ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ ἄλλο συγγραφέα, τὸν Δημήτριον Κόκκιο, καὶ διαδραματίζεται δύο χρόνια ἀργότερα, ἡ Μαρούλα ἔχει μεγαλοπιαστεί. Μὲ τὰ χρήματα ποὺ εἶχε πάρει ἔχει γίνῃ πετυχημένη μοδίστρα τῆς καλῆς κοινωνίας καὶ ἔχει ἐξευγενίσει τὸ ὄνομά της σὲ Μαρία Λεονάρδου. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀλλαγὴ κοινωνικῆς θέσης καὶ ὀνόματος (τόσο ποὺ οἱ ράφτρες στὸ ἀτελιέ της νὰ μὴν ἀναγνωρίζουν τὴν κυρία τους στὴ Μαρουλιά ποὺ ζητάει ἕνας βρακοφορεμένος μὲ φέσι καὶ ἔντονη ιδιωματικὴ γλώσσα Ἀνδριώτης ποὺ λέει πῶς γυρεύει τὸ μαγαζί τῆς κόρης του), ὅλα σχεδὸν τὰ θετικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Μαρούλας ἔχουν ἀντιστραφεῖ.

Ἡ νεαρὴ πλύντρια ποὺ ὅλοι τὴν ἐκμεταλλεύονταν, εἶναι μιὰ μᾶλλον στυγνὴ ἐργοδότρια, ἡ ἀνοιχτοχερά ποὺ χάριζε τὰ χρήη ἔχει γίνῃ φιλοχρήματα ποὺ βάζει πρόστιμο στὶς ἐργάτριες γιὰ κακοτεχνίες καὶ κυνηγᾷ τὰ βερεσέδια, ἡ ἀπλὴ καὶ καταδεκτικὰ κοπέλα εἶναι τώρα ἀκατάδεκτη, ἡ τρυφερὴ κόρη ντρέπεται γιὰ τὸν πατέρα της καὶ τὴν ἐμφάνισή του, ἡ ἔντιμη καὶ ἠθικὴ ἔχει χωρίσει τὸν ἄντρα της καὶ ἀκούγεται πῶς τὰ ἔχει φτιάξει μὲ ἕνα σπαθοφόρο γαλονά⁷⁸, ἐνῶ πιά βρίσκει καὶ τίς ιδέες τοῦ πατέρα της ποὺ κατακρίνει τὴν ἐλευθεριότητα στὶς σχέσεις, σκουριασμένες⁷⁹, ἡ ντόμπρα μὲ τὸ θάρρος τῆς γνώμης της κρύβεται ἀρχικὰ γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν ἀντιπαράθεση μὲ τὸν πατέρα της, ἡ ὑπηρετριούλα ποὺ τῆς ἦταν ἀδύνατο νὰ διανοηθεῖ ὅτι θὰ ἐξαπατήσει τὸν ἀφέντη ποὺ ἔτρωγε τὸ ψωμί του, εἶναι ἀχάριστη πρὸς τὸν πατέρα καὶ τὴ μάνα της.

Ἀκόμα καὶ στὸ ζήτημα τῆς γλώσσας ἔχει ἐναρμονιστεῖ μὲ τὸ ἀθηναϊκὸ περιβάλλον καὶ δὲν μιλάει πιά τὴν ἀπλὴ λαϊκὴ γλώσσα ποὺ τὴ χαρακτηρίζε στὸ πρῶτο ἔργο, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ φανεῖ μορφωμένη μὲ μιὰ ἐπιτηδευμένη, ἀφύσικη καθαρεύουσα, μέχρι καὶ γαλλικὰ ἀνακατεῦει στὴ συζήτησι μὲ τίς πελάτισσές της, διασκεδάζοντας τίς ἐργάτριες ποὺ τὴν κοροϊδεύουν.

Σὲ μερικά ὥστόσο βασικὰ σημεῖα παραμένει ἀμετάβλητη, μπορεῖ νὰ ἔγινε φιλοχρήματα, συνεχίζει ὅμως νὰ εἶναι ἔντιμη χωρὶς νὰ ἔχει ἐξαπατήσει προσωπικὰ κανέναν, καὶ μπορεῖ νὰ μπαινοβγαίνει ὁ ἐρωτευμένος Λύσανδρος στὸ σπίτι της, αὐτὴ ὅμως δὲν παύει νὰ εἶναι ἠθικὴ, ἀπλὰ κολακεύεται καὶ εἶναι εὐγενικὴ μαζί του σύμφωνα μὲ τοὺς νέους κανόνες κοινωνικῆς συναναστροφῆς, χωρὶς πάντως νὰ κάνει ἢ ἴδια κάτι ἐπιλήψιμο. Ἔτσι δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικὸ ἐμπόδιο ποὺ

25 Αὐγ. 1890. Ἐκδ. Κων/πολη, 1891. Ἐπανάκδ. *Τὸ Κωμειδύλλιο*, ὁ.π., τόμ. Β', σσ. 118-175, στὴν ὁποία θὰ γίνονται οἱ παραπομπές. — Ὁ τίτλος στὸ δεύτερο ἔργο εἶναι πολλαπλὰ διαφοροποιημένος, καθὼς ὁ Λινάρδος ἔχει προβιβαστεῖ σὲ ἐπώνυμο ἥρωα, ἐνῶ στὸν ὑπότιτλο ὑπονοεῖται μᾶλλον τὸ ὀνόματι κωμειδύλλιο καὶ ὅχι ἡ ἴδια ἡ Μαρούλα, μιὰ ὑπόθεσις ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ τρίτου ἔργου, τὸ ὁποῖο γράφτηκε ἀπὸ ἄλλο πάλι συγγραφέα, τὸν Νικόλαο Λάσκαρη μὲ τὸ ψευδώνυμο Léviathan, Ὁ ἐπίλογος τῆς Μαρούλας (Ἀθήνα, 1890).

78. Ὁ Μάρμα-Λινάρδος, ὁ.π., σ. 129.

79. Ὁ.π., σ. 150.

θά ἔκανε ἀδύνατη τὴν τελικὴ μεταστροφή της. Παραμένοντας καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ παλιὰ Μαρούλα, ἀναγνωρίζει τελικὰ τὸ σφάλμα της, μετανιώνει καὶ διορθώνεται.

Κατὰ κάποιον τρόπο νομιμοποιεῖται κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι αὐτὸ ποὺ ἔχει ἀλλάξει στὸ δεύτερο ἔργο εἶναι ἡ ὀπτική γωνία, ὅτι μὲ τὴ διαφοροποίηση τῆς Μαρούλας ἔχει ἀλλάξει ὁ στόχος τῆς κριτικῆς, ἀλλὰ ἡ ἀντιμετώπιση τῆς ἴδιας τῆς ἡρώιδας ἀπὸ τὸν καινούριο συγγραφέα συνεχίζει νὰ εἶναι συμπαθητικὴ. Γιὰ ὅλα τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα στὰ ὁποῖα ἀσχεῖται κριτικὴ ὑπάρχουν ἄλλα πρόσωπα ποὺ εἶναι πολὺ πιὸ ἀρνητικὰ παραδείγματα ἀπὸ αὐτὴν, ἡ ὁποία ἐξάλλου δὲν διακωμωδεῖται σὲ σημεῖο ποὺ νὰ γίνεῖ περιγέλως καὶ καταγέλαστη. Ἡ νέα γυναικα ἀπὸ τὴν Ἄνδρο, τίμια στὸ βάθος καὶ ἠθικὴ, ἐξυπνὴ καὶ μὲ ἐμφυτὴ εὐθυκρισία, μπορεῖ γιὰ ἓνα διάστημα νὰ προσαρμόστηκε στὸ καινούριο, ἀρνητικὸ περιβάλλον, νὰ ἀκολούθησε κι αὐτὴ τὸ ρεῦμα⁸⁰, λογικεύεται ὅμως καὶ ἐπιλέγει τὸ σωστό, τὴν ἐπιστροφή στὸ νησί της, στὴν κοινωνία ποὺ οἱ ἠθικὲς ἀξίες δὲν ἔχουν διαβρωθεῖ, μαζὶ μὲ τὸν πατέρα της ποὺ στὸ δεύτερο ἔργο, ἀλλαχμένος κι αὐτός, τὶς ἐκπροσωπεῖ.

Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο κάνει τὴν ἀλλαγὴ τοῦ Μπάρμπα-Λινάρδου ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο ἔργο πιὸ οὐσιαστικὴ, γιατί ἐνῶ δὲν ἄλλαξαν τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα στὴν ἐμφάνιση καὶ τὴ συμπεριφορὰ του καὶ ἐνῶ παραμένει ὁ κύριος φορέας τοῦ κωμικοῦ στοιχείου, ἔχει ὅμως διαφοροποιηθεῖ ἡ ἀντιμετώπισή του ἀπὸ τὸν συγγραφέα. Μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τῶν κωμικῶν ἀντιδράσεων του δὲν εἶναι αὐτὸς καταγέλαστος, ἀλλὰ οἱ δῆθεν ἀνώτεροί του ποὺ τὸν περιγελοῦν.

Ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος φοράει ἀκόμα βράκες φουντωτὲς σὰν φλόκους τρεχαντηριοῦ καὶ μ' ἓνα φέσι τουρλωτὸ ἴσα μὲ 'κεῖ πάνω⁸¹ καὶ εἶναι ἀπλοϊκός, τὸν ξεγελοῦν οἱ ἐπιτήδευοι ἀετονύχηδες τῆς πρωτεύουσας, ἀλλὰ οὔτε τὰ χάνει μὲ τὰ μεγαλεῖα, οὔτε ξιπάζεται, δὲν κάνει τεμενάδες, ἀντίθετα ἐξοργίζεται μὲ τὶς κοροϊδίες, κατακρίνει τὴν ἀνηθικότητα, τὴν ἐλευθεριότητα στὴν ἐρωτικὴ συμπεριφορὰ, θυμώνει καὶ καταριέται τὴν ἀχάριστη κόρη του.

Δὲν εἶναι περιγέλως τῶν ἄλλων δραματικῶν προσώπων καὶ τοῦ κοινοῦ μὲ τὴν ἀμάθειά του, οἱ γκάφες του δὲν ὑποβιβάζουν αὐτὸν καὶ τὴ νοημοσύνη του, ἀλλὰ γελοιοποιοῦν τοὺς ἄλλους, σατιρίζουν συμπεριφορές, φαινόμενα καὶ καταστάσεις. Δὲν εἶναι αὐτός, π.χ., ὁ ἀγράμματος βλάξ ποὺ παίρνει τὰ γαλλικὰ ποὺ ἀνακατεύουν οἱ πρωτευουσῖανοι στὶς συζητήσεις τους γιὰ τούρκικα, αὐτὸ ἀποδεικνύει ἀντίθετα τὴ φυσικὴ του ἐξυπνάδα, γιατί ξένη γλῶσσα ἀκούει καὶ

80. Ὅπως ἐξηγεῖ ἡ ἴδια, καὶ μάλιστα σὲ ἄσμα ποὺ ἐκφράζει τὰ ἀληθινὰ αἰσθήματα τοῦ δραματικοῦ προσώπου, ντρέπεται γιὰ τὸν βρακὰ μὲ φέσι πατέρα της γιατί θὰ ξεπέσει στὰ μάτια τοῦ κόσμου. Καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση δὲν ἔχει ἄδικο, αὐτὴ ἦταν ἡ κυρίαρχη γνώμη τῆς δῆθεν καλῆς κοινωνίας τῆς Ἀθήνας, ποὺ ἔχοντας μόλις ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς βράκας καὶ φουστάνελας περιφρονοῦσε ὅ,τι μπορούσε νὰ τῆς τὸ θυμίζει.

81. Ὁ.π., σ. 128.

αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ξένη γλῶσσα ποὺ ξέρεи τὴν ὑπαρξή της, ἐνῶ ταυτόχρονα γελοιοποιοῦνται οἱ ὄψιμοι γαλλομαθεῖς πρῶην χωριάτες. Ὅμοια λειτουργία ἔχουν καὶ οἱ διάφορες κωμικὲς παρεξηγήσεις, οἱ ἀστεῖες παραφθορὲς τῶν λέξεων καὶ ἐκφράσεων κ.ο.κ., μὲ κοινὸ παρονομαστὴ ὅτι αὐτὸς εἶναι μὲν ὁ κύριος φορέας τῆς κωμικότητας, γελοῖοι ὅμως γιὰ τὸ κοινὸ εἶναι οἱ ἄλλοι.

Ὅλα αὐτὰ ἐπιτρέπουν τὴν κύρια μεταβολή του, ἀπὸ κουτοπόνηρο μπαγαπόντη σὲ πειστικὸ ὑπέρμαχο τῆς ἀληθινῆς ἠθικῆς. Ἡ ἀντιπαράβολή ποὺ ὁ ἴδιος κάνει ἀνάμεσα στὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ χωριοῦ, δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴν ὀρθότητα τῶν ἀπόψεών του στὸ θέμα τῆς ἠθικῆς τάξης. Ἡ Ἀθήνα εἶναι κόλαση μὲ αἰσχρὰ ἤθη, βρώμα, τσαὶ δυσωδία⁸², ἐνῶ τὸ φτωχικὸ του εἶναι σεμνὸ τσαὶ τιμημένο τσαὶ πενταπάστρικο σὰν ἐκκλησιδι⁸³.

Ἐνα σημεῖο ποὺ ἀξίζει νὰ προσεχτεῖ ἰδιαίτερα εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικὴ ἀλλαγὴ στὴν ὁμάδα τοῦ ὑπηρετικοῦ προσωπικοῦ τοῦ ἀθηναϊκοῦ μεγαλοαστικοῦ σπιτιοῦ. Ἡ ἀντιμετώπιση αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ ὡς προχειρότητα ἢ ἀδιαφορία τοῦ συγγραφέα ποὺ ἀρκεῖται νὰ υἱοθετήσῃ ἔτοιμη τὴ διαμόρφωσή τους ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ δευτερεύοντα πρόσωπα, καθὼς σ' αὐτοὺς εἶναι ἀφιερωμένη ὁλόκληρη ἡ Γ' Πράξη ποὺ μεταφέρεται μάλιστα καὶ στὸν δικό τους χῶρο. Σημαντικὸ εἶναι ἐπίσης ὅτι μπορεῖ νὰ μὴν ἀλλάξουν, ἐξελίσσονται ὅμως πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ποὺ εἶχαν πάρει ἀπὸ τὸ πρῶτο ἔργο.

Ὡς δραματικὰ πρόσωπα ἔχουν παραμείνει ἀμετάβλητοι διατηρώντας τὶς ἀτομικὲς διαφοροποιήσεις τοῦ πρώτου ἔργου καὶ εἶναι ἄλλος καλλίτερος ἄλλος χειρότερος, ὁ ἓνας καβγατζῆς ὁ ἄλλος θυμόσοφος, ἡ Ζαμπέτα κάπως φθονερὴ κ.ο.κ. Ὡς σύνολο ὅμως, ὡς ἐκπρόσωποι τῆς μεγάλης κοινωνικῆς ὁμάδας ποὺ ἔχει ἔρθει καὶ ἔχει ἐγκατασταθεῖ στὴν πρωτεύουσα, ἔχουν προοδεῦσει στὸ θέμα τῆς ἑνταξίης τους στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Ἐνῶ δυὸ χρόνια πρὶν γλεντοῦσαν ἀκόμα μὲ βιολιά καὶ μὲ ζουρνάδες καὶ ἐλληνικοὺς χορούς, τώρα συμμετέχουν στὸ ξενόφερτο Καρναβάλι μεταμφιεσμένοι καὶ χορεύοντας καντρίλιες⁸⁴.

Ὅπως ἀναφέρθηκε, στὴν *Τύχη τῆς Μαρούλας* ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση τοῦ παλιοῦ μὲ τὸ νέο, τῆς ἐπαρχίας μὲ τὴν πρωτεύουσα, τῆς ἐλληνικῆς παράδοσης μὲ τὸν μοντέρνο ἐξευρωπαϊσμό, ποὺ ἐκτυλίσσεται στὸ κατώτερο κωμικὸ ἐπίπεδο τῶν ὑπηρετῶν, διακρίνεται ἡ ἴδια ἀντιπαράθεση καὶ στὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο, τὸ ὁποῖο ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὴν ἐντελῶς θετικὴ φυσιογνωμία τοῦ ἀφέντη. Στὸν *Μπάρομπα-Λινάρδο* ποὺ ἔχει ἑντονο τὸ σατιρικὸ στοιχεῖο λείπει (ἴσως δὲν χρειάζεται καν νὰ ὑποδειχτεῖ ὡς αὐτονόητη) ἡ θετικὴ πλευρὰ τῆς προόδου μὲ

82. Ὁ.π., σ. 156.

83. Ὁ.π., σ. 155.

84. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία, βέβαια, ὅτι τὰ σχετικὰ προστάγματα γιὰ τὶς φιγούρες τὰ δίνει στὰ γαλλικὰ ὁ Ἱωάννης Κωσταντῆς, ὁ ὁποῖος λόγω τοπικῆς προέλευσης προηγείται στὸν τομέα τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐξέλιξης.

τὴν ἀνάμειξη τοῦ μεγαλοαστοῦ ἐκπροσώπου της. Αὐτὴ τὴν πλευρὰ ἀντιπροσωπεύει πλέον ἐπαρκῶς ἡ ομάδα τῶν ὑπηρετῶν ποὺ καταβάλλουν ἐπιτυχημένη προσπάθεια νὰ μετεξελιχτοῦν σὲ ἀστούς, ὅπως ὅλος ὁ μεγάλος πληθυσμὸς τῶν νεοφερμένων κατοίκων τῆς πρωτεύουσας.

Στὴ γενικότερη κοινωνιολογικὴ ἀντιπαράθεση, πρωτεύουσα καὶ ἐπαρχία, πρόδος ἐξαστισμοῦ καὶ παραδοσιακὴ ὑστέρηση, γιὰ νὰ γίνεи κατανοητὸ σὲ ποιά μεριὰ κλίνει τὸ ἔργο καὶ ὁ συγγραφέας του, δὲν πρέπει νὰ ἀγνοηθεῖ τὸ ἐξωπραγματικὸ στοιχεῖο τῆς λύσης. Τὸ λαχεῖο ποὺ λειτουργεῖ ὡς ἀπὸ μηχανῆς θεὸς γιὰ τὴ σωτηρία τῆς Μαρούλας, δίνει χαρακτήρα παραμυθιῶν στὴ λύση τῆς ἐπιστροφῆς, μιὰ νοσταλγία γιὰ κάτι ποὺ τελικὰ πέρασε ἀνεπιστρεπτί. Οὔτε ὁ τελικὸς ἐλληνικὸς δημοτικὸς χορὸς τῆς παρέας τοῦ ὑπηρετικοῦ προσωπικοῦ ὑποδηλώνει τίποτε περισσότερο. Ὑπογραμμίζει μόνον τὴ θεωρητικὴ ὀρθότητα τῶν ἀπόψεων τοῦ Λινάρδου, ὁ θεατὴς ὡστόσο δὲν ἔχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι ὅλοι αὐτοὶ θὰ παραμείνουν στὴν πρωτεύουσα καὶ θὰ συνεχίσουν τίς προσπάθειές τους νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴ ζωὴ ἐκεῖ καὶ στὴ νέα κοινωνία μὲ τὰ νέα ἔθνη.

3. Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας

Μετὰ τὴν ἐκπληκτικὴ καὶ καταλυτικὴ γιὰ τὰ θεατρικὰ πράγματα τῆς Ἑλλάδας ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἐπιτυχία τῆς *Τύχης τῆς Μαρούλας* καὶ μὲ αὐτὴν ὡς πρότυπο, ἀκολούθησε γιὰ μιὰ πενταετία ἕνας καταιγισμὸς ἀπὸ κωμειδύλλια σὰ ὅποια ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διακρίνεται τὸ βασικὸ σχῆμα τοῦ πρώτου, ποὺ ἂν πάρεи κανεῖς ὑπόψη καὶ τὴ διαφοροποίηση τῶν ρόλων στὴ συνέχειά του, *Ὁ Μπαρμπα-Λινάρδος*, διαμόρφωσε ὅλες σχεδὸν τίς ἐκδοχὲς τοῦ μοντέλου. Ἔτσι ὑπάρχουν θετικὲς νεαρὲς νησιώτισσες, παραλλαγὲς τοῦ τύπου τῆς Μαρούλας-ἐνζενύ, κωμικοὶ ἀπλοῖκοι γέροι βρακοφόροι ποὺ ἀνταποκρίνονται ἄλλος περισσότερο ἄλλος λιγότερο στὸν τύπο τοῦ Λινάρδου-μποῦφο, ἀλλὰ καὶ ξιπασμένες ποὺ ντρέπονται γιὰ τὴν καταγωγὴ τους ἢ γεροντισιῶτες ποὺ ἐκπροσωποῦν τίς ὑγιεῖς παραδοσιακὲς ἠθικὲς ἀξίες.

Στὸν *Γάμο τῆς Ζαμπέττας*⁸⁵ εὐκόλα ἀναγνωρίζεται στὴν Τήνια ὑπέρτερια Ζαμπέττα καὶ τὸν πατέρα της Φραντζέσκο τὸ δίδυμο θετικὴ Μαρούλα καὶ ἐλαφρὰ ἀρνητικὸς Μπαρμπα-Λινάρδος. Τὸ σχῆμα γιὰ πιὸ σαφὴ διάκριση τῶν κοινωνικῶν συσχετισμῶν, ἔχει ἐδῶ ἐμπλουτιστεῖ μὲ τὴν ἀρνητικὴ φιγούρα τοῦ ἀ-

85. Παναγιώτου Δ. Ζάνου, *Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας*, πρεμιέρα 19 Σεπτ. 1890. Στὸ χειρόγραφο ἀντίγραφο ποὺ βρίσκεται στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου καὶ στὸ ὁποῖο θὰ γίνονται οἱ παραπομπές, τὸ ἔργο χαρακτηρίζεται ὡς τρίπρακτο κωμωδία, ἐνῶ σὲ παρένθεση ἔχει μπεῖ ὁ γαλλικὸς ὅρος *vaudeville*, ἔχει ὑπογραφὴ τοῦ ἀντιγραφέα, ὑπὸ τοῦ ἡθοποιοῦ (ὅχι ἀκόμη θιασάρχη) Διονυσίου Ν. Κανδηλιώτου, καὶ χρονολόγησι, ἐν Ἀθῆναις, 16 Μαΐου 1890.

θηναίου ἀστοῦ ἀφεντικῷ της, Βασιλάκη, καὶ τῇ θετικῇ φιγούρα τοῦ νεαροῦ νησιώτη Γιακουμῆ.

Ἡ Ζαμπέττα, ποὺ ἔχει δραματικὴ προῖστορία τόσο στὸν τύπο τῆς ὑπέρτερης ἀπὸ τὴν Τῆνο μὲ τὴ συντοπίτισσα καὶ συνονόματῇ της στὶς *Κερασιτσες*, ὅσο καὶ ὡς δραματικὸ πρόσωπο μὲ τὴν ὁμοιά της στὸν χαρακτήρα σοβαρῇ Εὐγενικῇ στὸν *Καρπάθιο*, ἐκπροσωπεῖ πρὸ καθαρὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Μαρούλα τὸν τύπο τῆς νεαρῆς καὶ ὁμορφῆς, τίμιας καὶ ἠθικῆς, ντόμπρας καὶ ἔξυπνης νησιωτοπούλας, ποὺ ἔχει ἔρθει ὑπέρτερια στὴν πρωτεύουσα, ἔχει ἐξελιχθεῖ ἀποβάλλοντας τὴν ιδιωματικὴ ὁμιλία καὶ ἔχει ἐνσωματωθεῖ στὸ νέο περιβάλλον, ὅπου καὶ τελικὰ θὰ παραμείνει.

Ἡ Ζαμπέττα εἶναι πραγματικὰ νεαρή, μόλις εἴκοσι χρονῶν⁸⁶, εἶναι φυσιολογικὰ χαρωπὴ καὶ κοινωνικὴ, τῆς ἀρέσει νὰ βγαίνει καὶ νὰ διασκεδάζει (ἀθῶα ὅμως μὲ τὴ συνοδεία τῆς ἐξαδέλφης). Εἶναι ἀπαρέγκλιτα ἠθικῇ, θυμώνει ποὺ κατὰ λάθος τὴν ἀγκάλιασε τὸ ἀφεντικὸ καὶ ὅταν αὐτὸς ἀρχίζει νὰ ἐρωτοτροπεῖ γιὰ νὰ προετοιμάσει τὸ ἔδαφος ποὺ θὰ τῆς ζητήσῃ νὰ τὸν παντρευτεῖ, θυμώνει, τὸν βάζει στὴ θέση του, τὸν χαστουκίζει, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ἀποδέχεται τὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία στὴ σχέση τους, ἀντίθετα χαίρεται ποὺ τὸ ἀφεντικὸ της τὴ συγχωράει ποὺ ἔμεινε στῆς ξαδέλφης της καὶ μᾶλλον σ' αὐτὸν τὸ σεβασμὸ ὀφείλεται ὅτι διστάζει νὰ τοῦ πεῖ πὼς τελικὰ δὲν πῆρε τὴ λαχειοφόρο μετοχή.

Ἡ ἠθικὴ της ὄχι μόνον δὲν μετριάζεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι σὰν κορίτσι εἶχε σχέση μὲ ἓναν ὑπαξιωματικὸ, τὸν Σωτῆρη, ἀντίθετα ἐπιβεβαιώνεται γιὰτὶ ἔχει τίς ἀμφιβολίες της γι' αὐτὸν ποὺ ἓνα χρόνο τώρα τὴ γελᾷ καὶ δὲν τὴ στεφανώνεται. Κάνει ἢ ἴδια τὴν ἀντιπαράβολὴ τῶν δικῶν της ἠθικῶν ἀξιών μὲ τὴν ἀνηθικότητα τῆς Ἀθήνας, ἢ ἀξία τους εἶναι στὴ φλούδα, ἀπομένει ἢ σιχασιά⁸⁷, νοσταλγεῖ τὴν πατρίδα της καὶ σκέφτεται μὲ εὐχαρίστηση ὅτι ἴσως κάποιον καλὸ παλληκάρι ἀπὸ ἐκεῖ θὰ τῆς ἔστειλε προξενιὰ μὲ τὸν πατέρα της ποὺ ἔρχεται, γιὰτὶ μοιράζεται τὴν ἠθικὴ ἀντίληψη ὅτι ἔτσι, μὲ τὸν πατροπαράδοτο τρόπο γίνονται οἱ γάμοι.

Ὁ τίμιος καὶ ντόμπρος χαρακτήρας της φαίνεται πολὺ καθαρὰ στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ γάμου ποὺ τῆς προτείνει τὸ ἀφεντικὸ της, χωρὶς ἢ ἴδια νὰ ξέρει τὸν πονηρὸ ἀπώτερο στόχο του νὰ βάλει στὸ χέρι τίς 100.000 ἀπὸ τὸ λαχνὸ ποὺ αὐτὴ δὲν εἶχε τελικὰ ἀγοράσει. Λέει ὀρθὰ κοφτὰ ἀμέσως ὅχι στὸν ἀταίριαστο γάμο ὑπενθυμίζοντας στὸν ἐπίδοξο γαμπρὸ τὴν ἡλικία του. Ἀρχίζει νὰ τὸ σκέφτεται μόνον, ὅταν αὐτὸς πονηρὰ τῆς βάζει τὸ ἠθικὸ δίλημμα, ὅτι ὁ κόσμος κουτσομπολεύει ποὺ τώρα, μετὰ τὸ θάνατο τῆς ἀδελφῆς του, μένει μόνῃ μαζί του στὸ σπίτι.

86. Ἡ Μαρούλα ἦταν ἤδη 25.

87. Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας, ὁ.π., σ. 31.

Για να δεχτεί όμως το γάμο με το αφεντικό, που μπορεί να μετανιώσει και είναι και μεγάλος, ζητάει να της γράψει το σπίτι.

Δέν είναι δηλαδή καθόλου απλοϊκή, γνωρίζει τους κινδύνους και πώς να τους αποφύγει, όπως είχε προεικονιστεί έξāλλου στο ζήτημα της λαχειοφόρου μετοχής, που δέν την αγοράσε γιατί πήρε τις πληροφορίες της ότι θα πέσει ή άξία της και θα έχανε τὰ λεφτά της, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι φιλοχρήματη, αφού χαίρεται που τὰ φύλαξε και μπορεί να τὰ δώσει στον πατέρα της που της έγραψε ότι τὰ χρειάζεται. Με όρθη κρίση και ξέροντας να προστατεύσει τὸ συμφέρον της, εκτός από τὸ σπίτι ὡς προγαμιαία δωρεά ζητάει ακόμη να της έχει υπηρέτες, θέλει δηλ. να γίνει κυρία και να αλλάξει πρὸς τὸ καλλίτερο τὴν κατάστασή της, μιὰ καθόλου ἐπιλήψιμη φιλοδοξία. Καί ἀργότερα όταν ἐκεῖνος μαθαίνει ότι δέν πήρε τὴ μετοχή και θέλει να τὴ διώξει, ξέρει πάλι να προστατευτεῖ, τοῦ ὑπενθυμίζει ότι τὸ σπίτι είναι πιά δικό της και ἀπειλεῖ να τὸν πετάξει έξω.

Εἶναι ἀπόλυτα τίμια, ὄχι μόνο διασαφηνίζει εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ότι δέν έχει προίκα, ἀλλὰ θέτει τοὺς ὅποιους ὅρους της πρὶν τὸ γάμο (ἐνῶ ἐκεῖνος έχει κρυφούς ἀνέντιμους στόχους που θα φανερώσει μετὰ) και παραμένει μέχρι τὸ τέλος τίμια, ντόμπρα και ἡθικὴ ἐξηγώντας στον Γιακουμῆ, που και νέος είναι και ὠραῖος και καλὸς και τίμιος, πὼς έχει ἤδη παντρευτεῖ, σέβεται δηλ. τὸ γάμο της παρ' ὅλο που ἡ περιουσία τοῦ αφεντικοῦ είναι πιά δική της και θα μπορούσε χωρίς κόστος να ἀπαλλαγεί ἀπὸ τὸ σύζυγό της.

Υπάρχει μόνο μιὰ σύντομη ὑποχώρηση τοῦ συγγραφέα πρὸς τὸ κωμικὸ στερεότυπο τῆς δούλας που γίνεται κυρά, ἢ πρὸς τὸ κωμειδουλιακὸ πρότυπο τῆς ἀρνητικῆς Μαρούλας, όταν ἡ Ζαμπέττα, παντρεμένη και κυρία πιά, προσπαθεῖ να παρουσιαστεῖ ἐξευγενισμένη στὶς κινήσεις και τὴν ὁμιλία και συμπεριφέρεται αὐταρχικά στον Βασιλάκη, γελοιοποιώντας τον, ὅπως βέβαια τοῦ ἀξίζει.

Ἡ ἀντιδιαστολὴ με τὸν Ἀθηναῖο τῆς καλῆς κοινωνίας, στο σπίτι τοῦ ὁποίου είναι υπηρέτρια ἢ νεαρὴ Ζαμπέττα, είναι προφανής. Ἀρνητικὸ χαρακτηριστικὸ είναι ἡδη γι' αὐτὸν ότι δέν έχει ἀκολουθήσει τὸν ἡθικὸ δρόμο τῆς ἀστικής κοινωνίας και είναι στὰ πενήντα χρόνια του ἀκόμη γεροντοπαλλῆκαρο. Ὁ λόγος που δέν τὸ ἔκανε είναι ἐπίσης ἡθικὰ ἐπιλήψιμος, θέλει να πάρει πλούσια γυναίκα και έχει ἀρνηθεῖ ἢ ἀρνεῖται ἀκόμη προξενιά με τίμιες καλὲς νέες, ἐπειδὴ είναι φτωχός.

Δέν είναι ὁ σταθερὸς κωμικὸς τύπος τοῦ φιλοχρήματου μεγάλης ἡλικίας, ἀλλὰ είναι με ἀστικά κριτήρια ἀρνητικὸς γιατί θέλει τὰ πλούτη γιὰ διασκεδάσεις, πλούσια ζωὴ, καλοπέραση, ἔρωτες με φιληνάδες κ.ο.κ., ἔτσι μπορεί στο τέλος να είναι εὐχαριστημένος που θα πάρει πλούσια (ὅπως νομίζει), ὁμορφὴ και νεαρὴ νύφη, αφού βέβαια παρακάμψει κάποιους δισταγμοὺς ἐξαιτίας τῆς χαμηλῆς κοινωνικῆς τάξης τῆς Ζαμπέττας, με τὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὶς κοινωνικὲς

ἀνακατατάξεις τῆς ἐποχῆς ἐπιχείρημα ὅτι τόσοι καὶ τόσοι ποὺ κάνουν τοὺς εὐγενεῖς εἶναι παιδιά ἀπὸ πλύστρες.

Ὅπως δὴ ποτε εἶναι ὑπολογιστὴς καὶ ἀνέντιμος, θέλει νὰ πάρει τὴ Ζαμπέττα ἐπειδὴ νομίζει ὅτι κέρδισε ὁ λαχνὸς τῆς καὶ ἐπειδὴ ἔχει πλήρη συνείδηση πὼς τῆς πέφτει μεγάλος, ἀποφασίζει νὰ φτιασιδωθεῖ καὶ νὰ βάλει τὰ μαλλιά του γιὰ νὰ δείχνει νεώτερος. Εἶναι κατεργάρης, γιὰ νὰ βάλει στὸ χέρι τὰ λεφτά τῆς δέχεται νὰ κάνουν προγαμιάα συμφωνία, αὐτὸς τὸ σπíti καὶ αὐτὴ ὅ,τι ἔχει, ἀλλὰ πέφτει τελικὰ στὴν ἴδια τὴν παγίδα τοῦ ἀκολουθώντας τὸ στερεότυπο τοῦ ἐξαπατημένου ἀπατεώνα, γιατί ἐνῶ ἡ Ζαμπέττα γνωρίζει πολὺ καλὰ πὼς δὲν ἔχει τίποτε καὶ τὸ λέει, αὐτὸς νομίζει ὅτι ἔχει κερδίσει τὸ λαχεῖο καὶ ἀπλῶς ἀκόμη δὲν τὸ ξέρει.

Ἡ ἀνεντιμότητά του, ἀλλὰ καὶ τὸ μάταιο τῶν προσπαθειῶν του νὰ βγεῖ κερδισμένος ξεγελώντας τοὺς ἄλλους, ἐντείνεται μὲ ἐπαναλήψεις. Ἐξυφαίνει διόκληρο σχέδιο γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὸν κίνδυνο τοῦ νέου καὶ ὠραίου ὑποψήφιου γαμπροῦ ποὺ φέρνει ὁ πατέρας τῆς Ζαμπέττας⁸⁸, λέει πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις ψέματα, προσπαθεῖ νὰ τοὺς δωροδοκῇ κ.λπ. "Ὅλα αὐτὰ κάνουν θεμιτὴ τὴ γελιοποίησή του μὲ τὸν τρόπο ποὺ ὡς παντρεμένη τοῦ φέρεται ἡ Ζαμπέττα. Μπορεῖ νὰ πέφτει, νὰ λασπώνεται, νὰ γίνεται ρεζίλι, γιατί εἶναι κωμικὸ πρόσωπο, ὁ κατεργάρης ποὺ τὴν παθαίνει ὁ ἴδιος, στὸ τέλος ὅμως τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ παραδεχτεῖ τὴ γκάφα του καὶ νὰ ἀναγνωρίσει ὅτι δὲν ἔχει βγεῖ χαμένος, ἀφοῦ παντρεύτηκε μιὰ νέα καὶ ὁμορφὴ γυναίκα, γιατί δὲν εἶναι ὁ μπουφος τοῦ ἔργου, αὐτὸν τὸ ρόλο τὸν ἔχει ὁ πρῶν ἔραστής τῆς Ζαμπέττας, ὁ Σωτήρης.

Ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διαμόρφωση τοῦ δευτέρου σκέλους στὸ βασικὸ κωμειδουλιακὸ σχῆμα μὲ τὸν παραδοσιακὸ νησιώτη ποὺ ἔρχεται γιὰ λίγο στὴν Ἀθήνα καὶ ἔχει ὅλα τὰ κωμικὰ χαρακτηριστικὰ ἐνδυμασίας, ομιλίας, ἀπόψεων καὶ ἀντιλήψεων. Τὸ πρότυπο τοῦ Λινάρδου ἔχει σ' αὐτὸ τὸ ἔργο διχοτομηθεῖ στὸν γέρο πατέρα τῆς ἡρωίδας, Φραντζέσκο, καὶ τὸν νέο ἄνδρα ποὺ φέρνει μαζί του γιὰ ὑποψήφιο γαμπρό, τὸν Γιακουμῆ.

Ὁ Φραντζέσκος εἶναι μιὰ ἀμβλυμένη ἐκδοχὴ τοῦ ἀπὸ ἡθικὴ ἀποψη ἀρνητικοῦ Μπάρμπα-Λινάρδου, δὲν εἶναι κατεργάρης ἀλλὰ ὁ συμφεροντολόγος ποὺ δὲν ἔχει κανένα ἐνδοιασμὸ νὰ δεχτεῖ τὴ δωροδοκία τοῦ Βασιλάκη, ἀφοῦ πρόκειται νὰ μοιραστεῖ μὲ τὸν Γιακουμῆ τὰ χρήματα, καὶ δὲν διστάζει νὰ ἐκβιάσει τὸν ἐρωτοχτυπημένο καὶ ἐντιμὸ γαμπρό του νὰ συμφωνήσῃ κι αὐτὸς μὲ τὴν ἀπειλὴ ὅτι δὲ θὰ τοῦ δώσει τὴ θυγατέρα του.

Γιὰ τὸν Γιακουμῆ ἀντίθετα μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ὁ συγγραφέας ἔχει δώσει πολλὴ προσοχὴ γιὰ νὰ βγεῖ θετικὸς χαρακτήρας. Νέος, καλοθρεμμένος

88. Μπορεῖ βέβαια ὁ Βασιλάκης νὰ φοβᾶται τὰ νιάτα τοῦ ἐρωτικοῦ ἀντιπάλου του, στὸ κοινωνικὸ πεδίο ὅμως ὁ πρωτευουσινός δείχνει μὲ χαρακτηριστικὸ τρόπο τὴν περιφρόνησή του γιὰ τοὺς δυὸ νησιώτες ἀποικιώντας τοὺς παληοβρακιάδες (δ.π., σ. 44).

και ύγιής, νησιώτης όχι όμως ναυτικός ή ψαράς, αλλά στεριανός, είναι χωρικός με το χωραφάτσι του και το σπιτάτσι⁸⁹ του, είναι σαν τον Καρπάθιο Μηνακό νοικοκυρόπαιδο και τεχνίτης, με το χαρακτηριστικό για το νησί του, την Τήνο, έπαγγελμα του μαρμαρά.

Έντιμος και ήθικός, έχει στείλει με τον πατροπαράδοτο τρόπο προξενιά, φέρνει δώρα για τη νύφη που δεν τον έχει ακόμα δεϊ, και είναι έτοιμος να υποχωρήσει, αν αυτή αφού τον δεϊ δεν θελήσει να τον πάρει. Είναι σοβαρός στα αίσθηματά του, αγαπάει τη Ζαμπέττα και δεν παραιτείται, παρ' όλα τα εμπόδια και τις αντιξοότητες που αντιμετώπιζει. Δεν τον ενδιαφέρουν τα χρήματα, όταν του λέει ο Βασιλάκης ψέματα ότι η κοπέλα λείπει και θα κάνει δυο βδομάδες να γυρίσει, αυτός θα την περιμένει και ως είναι ακριβή, όπως του λένε, ή παραμονή στην Αθήνα, ούτε απληστος είναι, αρνείται την καλή παραγγελία για να μη χάσει την κοπέλα και δέχεται μόνο ύστερα από τον εκβιασμό του Φραντζέσκου, αλλά και πάλι τελικά δεν υποκύπτει επιστρέφοντας τα χρήματα που έχει ήδη στο χέρι. Παρ' όλα αυτά όμως στο τέλος δεν είναι αυτός που παίρνει τη Ζαμπέττα.

Σ' αυτή τη λύση, που αντιστρατεύεται ακόμα και το στερεότυπο αίσιο τέλος της Κωμωδίας όπου οι καλοί ανταμείβονται με έναν ωραίο γάμο, διαφαίνεται πολύ καθαρά η μοντερνικότητα του έργου. Ό γάμος στον οποίο καταλήγει αυτή η κωμωδία μπορεί να μην είναι ωραίος, οι υπολογισμοί μπήκαν στη θέση των αισθημάτων, ο πενηντάρης παίρνει την είκοσάχρονη, ή νύπαντρη φέρεται με σκαιότητα στο σύζυγό της, αλλά το τέλος παραμένει αίσιο, γιατί αυτό αντικαθρεφτίζει τη μελλοντική προοπτική.

Σε αντίθεση με τη λύση της Μαρούλας, και παρ' όλο που έδω δεν θα χρειαζόταν να επιστρατευτεί κάποιος από μηχανής θεός, γιατί η παραμυθένια λύση της επιστροφής προσφέρεται από μόνη της, με έτοιμο τον ήθικό, νέο και ωραίο γαμπρό Γιακουμή, ο γάμος της Ζαμπέττας έχει ήδη γίνει και αυτή μένει, κυρία πιά, στην Αθήνα. Εκείνος που εκπροσωπεί, και μάλιστα χωρίς να είναι καθόλου άρνητικός, το προηγούμενο στάδιο, ο Τήνιος Γιακουμής, βγάζει το συμβατικό επιμύθιο που δικαιώνει την επαρχία και τα ήθη της απέναντι στην πρωτεύουσα, *Τί ανθρώποι είν' ήδω στην Αθήνα;*⁹⁰, και δεν βλέπει την ώρα να φύγει, αλλά η πραγματικότητα αποτυπώνεται στο τελικό τραγούδι που λένε αυτοί που παραμένουν στο πρωτεύουσάτικο αστικό πλαίσιο και είναι όλοι ευχαριστημένοι, άκομη και ο Βασιλάκης που δεν πήρε μὲν προίκα, αλλά πήρε νέα και όμορφη γυναικά.

89. "Ο.π.

90. "Ο.π., σ. 85.

4. Καπετάν-Γιακουμῆς

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ ἐπίσης πολὺ γνωστὸ κωμειδύλλιο *Ὁ Καπετάν-Γιακουμῆς*⁹¹, παρ' ὅλο πὺν ἡ ιδιομορφία τοῦ σατιρικοῦ τοῦ στόχου (ἀρνητικὰ φαινόμενα τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τοῦ παλαιοκομματισμοῦ) μόνον ἔμμεσα θέτει τὴ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ εἶδος κύρια ἰδεολογικὴ σύγκρουση τοῦ νέου μὲ τὸ παλιό, τῆς προόδου τοῦ ἐξαστισμοῦ μὲ τὴν ὑστέρηση τῆς παράδοσης, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά διαφοροποιεῖ οὐσιαστικὰ τὸ βασικὸ μοντέλο καὶ ἐπιφέρει ἀλλαγές συσχετισμῶν στὴν ὁμαδοποίηση τῶν πολλῶν καὶ διαφορετικῆς προσέλευσης νησιώτικων προσώπων του.

Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο κατ' ἀρχὴν δὲν διατηρεῖται τὸ σχῆμα τοῦ ἀφελῆ καὶ ἀπλοϊκοῦ, ἀδιάφορο ἂν ὡς δραματικὸ πρόσωπο εἶναι θετικὸς ἢ ἀρνητικὸς, κωμικοῦ πάντως νησιώτη ὁ ὁποῖος ἔρχεται στὴν Ἀθήνα ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἀστικὴ κοινωνία πὺν δίνει τὸ σταθερὸ περιβάλλον, ἀλλὰ ἀφετηρία καὶ κατάληξη τοῦ ἔργου εἶναι τὸ νησιώτικο περιβάλλον τῆς Ὑδρας, ἐνῶ καὶ ἀπὸ τίς δύο κεντρικὲς πράξεις, πὺν διαδραματίζονται στὴν πρωτεύουσα, ἀπουσιάζει ἢ παρὰ μέτρος τῆς ἀστικῆς ζωῆς, καθὼς ἡ δράση περιορίζεται στὸν στενὸ καὶ ἰδιόμορφο κοινοβουλευτικὸ κύκλο.

Ἡ μεταφορὰ ἐνὸς μέρους τῆς δράσης στὴ μικρὴ νησιώτικὴ κοινωνία τῆς Ὑδρας δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιαστοῦν οἱ νησιῶτες ὄχι μὲ ἓνα ἢ δύο μόνον ἐκπροσώπους ἀλλὰ ὡς σύνολο, ἐπιτρέποντας νὰ διακριθοῦν πολλοὶ ξεχωριστοὶ τύποι καὶ νὰ γίνουν διάφορες ὁμαδοποιήσεις προσώπων. Ὑπάρχουν οἱ εὐποροὶ προύχοντες, ὁ Καπετάν-Γιῶργης, δήμαρχος, μὲ τὴν κόρη του Ἑλένη καὶ ὁ Καπετάν-Γιακουμῆς, βουλευτὴς τοῦ νησιοῦ, μὲ τὸ γιό του Μανώλη, πὺν ἔχουν ἀρραβωνιάσει τὰ παιδιὰ τους, οἱ λαϊκοὶ τύποι Δημητρὸς καὶ Νικολὸς πὺν εἶναι κάτω κάτω στὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία, ἀλλὰ καὶ ἡ φτωχικὴ, ἀξιοπρεπὴς ὅμως καὶ περήφανη, οἰκογένεια τοῦ Μιχάλη τοῦ σφουγγαρά μὲ τὸ γέρο πατέρα του καὶ τὴν ἀδελφὴ του. Σὲ μιὰ ἄλλη ὁμαδοποίηση διακρίνονται ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά οἱ γέροι, ἡ γενιὰ τῶν γονιῶν, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ νέοι, τὰ παιδιὰ τους. Οἱ δύο αὐτὲς ὁμάδες εἶναι διαφορετικὲς σὲ σημεῖα ἐξωτερικὰ (συμπεριφορὰ, ὁμιλία) καὶ ἐσωτερικὰ (ἀντιλήψεις, νοοτροπία), ἀλλὰ εἶναι ἀντίπαλες καὶ στὸν συσχετισμὸ τῶν δυνάμεων καθὼς τὰ σχέδια τῶν πρώτων ἔρχονται σὲ σύγκρουση μὲ τίς ἐπιθυμίες τῶν δευτέρων. Ὑπάρχουν τέλος καὶ οἱ ὁμάδες τῶν Ὑδραίων τοῦ νησιοῦ καὶ τῶν Ὑδραίων τῆς Ἀθήνας.

Ὁ στενοκέφαλος, πεισματάρης, ἐγωιστὴς καὶ αὐταρχικὸς Ὑδραῖος κα-

91. Δημητρίου Κόκκου, *Ὁ Καπετάν-Γιακουμῆς*, Κωμειδύλλιον εἰς πράξεις τέσσαρας, ἐν Ἀθήναις, 1903 (Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη Γ. Φέξη, ἀρ. 18), ὅπου θὰ γίνονται οἱ παραπομπές. Πρεμιέρα τοῦ ἔργου 29 Γεν. 1892.

ραβοκύρης, ὁ ἐπώνυμος ἥρωας τοῦ ἔργου Καπετάν-Γιακουμῆς, εἶναι βουλευτῆς τοῦ νησιοῦ του, πονηρὸς καὶ ἄπληστος πού τὸν ἐνδιαφέρει μόνο τὸ προσωπικὸ του συμφέρον, ἀκόμη καὶ οἱ παλαιοκομματικὲς πελατειακὲς σχέσεις μὲ τὰ ρουσφέτια γιὰ τοὺς ψηφοφόρους του γίνονται γιὰ δικό του ὄφελος. Συνήθως μιλάει, ὅπως καὶ ὁ Δήμαρχος, μὲ ἐλαφρὰ ιδιωματικὴ προφορὰ τὰ ἀρβανίτικα τοῦ νησιοῦ, κάποιες φορές τὰ χρησιμοποιεῖ καὶ κοροϊδευτικὰ ἀπευθυνόμενος στοὺς ἀπλοῖκους νησιῶτες ἢ ἀπὸ ὑπολογισμό ὅταν μιλάει στοὺς Ὑδραίους τῆς Ἀθήνας, ἐνῶ σὲ στιγμὲς ὀργῆς πού ἐκφράζεται αὐθόρμητα τὸ ἰδίωμα γίνεται πολὺ ἔντονο.

Οἱ ἀπλοὶ νησιῶτες μιᾶνε τὸ ἰδίωμά τους, σὲ βαθμὶ ὅμως πού νὰ γίνεται κατανοητό, ἐνῶ οἱ Ὑδραῖοι πού κατοικοῦν στὴν Ἀθήνα καὶ εἶναι σύμφωνα μὲ τὴ σκηνικὴ ὁδηγία *Ἐνδεδυμένοι ἀναμῆς ἐγγώρια καὶ εὐρωπαϊκά*⁹², ἔχουν ἐλαφριά ιδιωματικὴ προφορὰ. Ἡ ὁμάδα τῶν νέων τοῦ νησιοῦ, ὁ λεβέντης σφουγγαράς Μιχάλης, ἡ ἀγαπημένη του καὶ κόρη τοῦ Δημάρχου, ἀρχοντοπούλα καὶ γραμματισμένη Ἑλένη, καὶ ἡ ἀδελφή του, Μπίλιω, μιᾶνε ἀντίθετα τὴν ἀπλὴ δημοτικὴ, πού στὸ Κωμειδύλλιο χρησιμοποιοῦν, ὅπως ἔχει ἤδη διαπιστωθεῖ, τὰ θετικὰ πρόσωπα τὰ ὁποῖα μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο εἶναι φορεῖς τῆς προόδου καὶ τοῦ μέλλοντος, ἐνῶ ὁ Μανώλης, ὁ γιὸς τοῦ Γιακουμῆ πού παίρνει μιὰ ἰδιάζουσα θέση, ἔχει κρατήσῃ κάποια χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ιδιωματισμοῦ⁹³.

Στὴν Ἀθήνα ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς Ὑδραίους πού κατοικοῦν στὴν πρωτεύουσα καὶ τὸν βουλευτὴ τους πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ νησί μὲ τὸ γιό του, βρίσκονται ὁ Τήνιος βουλευτής, Κιμπρίτης, μὲ τὴν κόρη του Θεodώρα καὶ τὸν ἀνιψιό του Ἀλέξανδρο, καὶ μερικὲς Ἀνδριώτισσες ὑπηρετίριες πού ἀπευθύνονται μὲ τὰ αἰτήματά τους σ' αὐτόν. Σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸν μᾶλλον ἀγροῖκο Ὑδραῖο καὶ τὸν πρωτογονισμό του στὴν πρακτικὴ τῆς πόλιτικῆς, ὁ Τήνιος εἶναι σαφῶς πιὸ ἐκλεπτυσμένος στὴ συμπεριφορὰ καὶ πολὺ πιὸ μυημένος στὰ πολιτικὰ παιγνίδια. Ὁ διπλωματικὸς Τήνιος, γιὰ παράδειγμα, ἀντιμετωπίζει τὶς ἀπειλὲς τῶν ψηφοφόρων, οἱ ὁποῖοι διαμαρτύρονται πού ἔπασε ἡ κυβέρνησις πρὶν γίνουν τὰ ρουσφέτια τους, ρίχνοντας τὴν εὐθύνη στὸν Γιακουμῆ, ἐνῶ ἐκεῖνος ὑποστηρίζει τὴν πράξη του, ἐξοργίζεται, εἶναι ἀπειλητικὸς καὶ δέρνεται μαζί τους.

Παρ' ὅλο πού στὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων τῶν δύο βουλευτῶν ὑπερσχύει τὸ ἐξειδικευμένο στοιχεῖο τῆς βουλευτικῆς ιδιότητος, πού ἀποτελεῖ καὶ τὸν κύριο στόχο τῆς σάτιρας, καὶ παρ' ὅλο πού σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ ἕνας δὲν εἶναι καλλίτερος ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὥστόσο εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ Τήνιος εἶναι πιὸ ἐξελεγμένος καὶ ὁ Ἀρβανίτης ὀπισθοδρομικὸς, ιδιότητες πού πρέπει νὰ ἀνταποκρίνονται τόσο στὴν πραγματικότητά, ὅσο καὶ στὸ στερεότυπο τῆς ἐποχῆς γιὰ τοὺς νησιῶτες ἀπὸ τοὺς δύο αὐτοὺς διαφορετικοὺς γεωγραφικὰ χώρους.

Στὴν ὁμάδα τῶν Κυκλαδιτῶν διακρίνονται, πάντως, ὅμοιες διαβαθμίσεις

92. Ὁ Καπετάν-Γιακουμῆς, ὁ.π., σ. 23.

93. Χρησιμοποιεῖ, π.χ., τὸ οὐδέτερο ἄρθρο γιὰ πρόσωπα ἀρσενικοῦ ἢ θηλυκοῦ γένους.

ἐξέλιξης ἀνάμεσα στὶς γενεές, ποὺ σηματοδοτοῦνται ἀπὸ τὴν ὁμιλία τοῦ καθε-nός. Ὁ Κιμπρίτης μιλάει ἔντονα τὸ νησιώτικο ἰδίωμα, ἐνῶ ἡ νεώτερη γενιά, σύμφωνα καὶ μὲ τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο ἐξέλιξης αὐτῆς τῆς ομάδας, ἐκφράζεται σὲ μιὰ ἐπιμελημένη καθαρεύουσα, ὅπως τῇ χρησιμοποιοῦν σ' αὐτὰ τὰ ἔργα οἱ νέοι τῆς πρωτεύουσας. Καὶ μπορεῖ ἡ κόρη νὰ ὀνομάζεται *Θοδώρα καὶ ὄχι Θεοδώρα*⁹⁴, οἱ δύο νέοι ἄνδρες ὅμως ἔχουν τὰ στερεότυπα γι' αὐτὸ τὸν κύκλο ἀρχαιοπρεπῆ ὀνόματα Ἀλέξανδρος καὶ Ἀγησίλαος, καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι γιὰ τὸν τελευταῖο ποὺ δὲν ὑπάρχει ρητὴ ἀναφορὰ στὸν τόπο τῆς καταγωγῆς του, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφανθεῖ κανεὶς μὲ βεβαιότητα ἂν εἶναι νησιώτης ἢ γενικῶς ἐπαρχιώτης, ἀκόμα καὶ Ἀθηναῖος.

Οἱ Ἀνδριώτισσες ὑπρέτριες ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν καταγωγὴ τους ἐπάγγελμα δὲν παρουσιάζουν διαφορὲς ἀπὸ τοὺς Ὑδραίους ποὺ κατοικοῦν στὴν Ἀθήνα. Στὸν διαπληκτισμὸ μεταξὺ τους καὶ οἱ δύο ομάδες ἀναφέρονται ὑβριστικὰ σὲ στερεότυπα ποὺ τοὺς χαρακτηρίζουν καὶ οἱ μὲν λένε τίς δὲ παλιοπαράμυθες, γιὰ τὸ συνηθισμένο τους ἐπάγγελμα, καὶ *ξαδέρφες*, γιὰ τὴν ἐπιλήψιμη ἠθικὴ τους μὲ τοὺς ἀγαπητικούς ποὺ παρουσίαζαν ὡς ἐξαδέλφους, ἐνῶ ἐκεῖνες ἀνταποδίδουν μὲ *ποσαπέρηδες*, μᾶλλον γιὰ τὰ ρεγάλα ποὺ καρπώνονται ὡς ὑπρέτες καὶ *καπνοφάντες*, ὡς ἐργάτες σὲ *καπνεργοστάσιο*⁹⁵. Καὶ οἱ δύο ομάδες ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ τοὺς πολιτικάντηδες βουλευτὲς τους μόνο ὡς *ψηφοφόροι*⁹⁶, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ μόνο προσωπικὰ ρουσφέτια ζητοῦν ἢ πελατειακὴ ὑποστήριξη ἀπέναντι σὲ μέτρα τῆς Κυβέρνησης γιὰ φόρους.

Μιὰ ξεχωριστὴ θέση ἔχει, ὅπως ἀναφέρθηκε, ὁ γιὸς τοῦ Γιακουμῆ, Μανώλης. Σαφῶς δὲν ἀνήκει στὴ θετικὴ ομάδα τῶν νέων τοῦ νησιοῦ, ποὺ ὡς φορεῖς τῆς ἐρωτικῆς δράσης εἶναι ρόλοι σοβαροί, ἐνῶ αὐτὸς ἔχει κωμικὸ ρόλο, τοῦ μπουφου ἐκ πρώτης ὄψεως. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ὅλοι τὸν χαρακτηρίζουν βλάκα, καταδυναστεύεται ἀπὸ τὸν δυναμικὸ καὶ αὐταρχικὸ πατέρα του ποὺ τὸν βρίζει καὶ τὸν προσβάλλει συνεχῶς, εἶναι ἀφελής, συνεσταλμένος, ἀπλοϊκός. Ἀλλὰ ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν πρώτη ἀντίδρασή του στὸ προξενιὸ ποὺ τοῦ κάνει ὁ πατέρας του μὲ τὴν Θοδώρα, εἶναι τίμιος, καὶ μπορεῖ τελικὰ νὰ τὸν καταφέρει μὲ τὰ γλυκόλογα ἢ πονηρὴ Τήνια, εἶναι ὅμως ἠθικὸς καὶ ντρέπεται μὲ τὴν ἐλευθεριάουσα συμπεριφορὰ τῆς. Ταυτόχρονα αὐτὸς ποὺ θεωρεῖται βλάκας ὑποπτεύεται τὴν πλεκτάνη μὲ τὸν ἀρραβώνα κρίνοντας σωστὰ κάποια δείγματα

94. Στὸ πρόγραμμα κατοπινότερης παράστασης τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ θίασο Ἑθνικὴ Σκηνὴ τῆς Εὐαγγ. Καρολίδου καὶ τοῦ Διον. Κανδηλιώτου, ποὺ δημοσιεύεται στὸ ἐσώφυλλο τίτλου τῆς ἔκδοσης (1903), ἡ παραφωνία ἔχει διορθωθεῖ καὶ ἡ κόρη τοῦ Κιμπρίτη ἀναγράφεται ὡς Θεοδώρα.

95. Ὁ.π., σ. 60.

96. Ὅπως ἀκριβῶς, *ψηφοφόροι τῆς Ἀνδρου*, θὰ τίς ἀποκαλέσει χαρακτηριστικὰ ὁ Ἀγησίλαος (ὁ.π., σ. 28).

συμπεριφορᾶς τῆς δῆθεν ἀρραβωνιαστικίᾳς του καὶ ὑπενθυμίζει στὸν καπάτσο πατέρα του ὅτι τὴν προίκα δὲν τὴν ἔχουν πάρει⁹⁷, ἐνῶ ἐκεῖνος τυφλωμένος ἀπὸ τὴν ἀπληστία του δὲν ἀντιλαμβάνεται μέχρι τὸ πικρὸ τέλος τίποτε.

Παρ' ὅλα αὐτὰ μένει μὲ τὴν ἀφέλεια-βλακεία ὡς κυρίαρχο χαρακτηριστικό του, δέσμιος τοῦ ἀρνητικοῦ κωμικοῦ ρόλου τοῦ μπούφου, γιατί στὸν συσχετισμὸ τῶν προσώπων μέσα στὸ πλαίσιο τῆς συμβατικῆς δραματικῆς πλοκῆς ἔχει ἀρνητικὸ ρόλο ὡς ἀντίπαλος τοῦ ἐρωτευμένου ζευγαριοῦ, ποὺ ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλ "Αρτε ἤδη κατέχει τὸν θετικό.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δραματικῆς σύμβασης, ὁ Γιακουμῆς ποὺ ἀπὸ τὴν πολλὴ καπατσοσύνη ὀδηγεῖ ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτὸ του στὴν καταστροφή⁹⁸, σὲ τελευταία ἀνάλυση δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἀκόμα δεῖγμα τοῦ κωμικοῦ στερεοτύπου τοῦ ἐξαπατημένου ἀπατεώνα καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸ τέλος προσπαθεῖ νὰ δικαιολογήσει τὰ ἀδικοιολόγητα διαστρεβλώνοντας τὴν πραγματικότητα. Αὐτός, ὁ κατεργάρης ποὺ μὲ τὴν ἐγωιστικὴ του στάση καὶ τὴν ἀπληστία του ἔφερε πολιτικὴ ἀναταραχὴ σὲ ὁλόκληρο τὸ κράτος, παριστάνει τὸ ἀθῶο θῦμα, τὸν ἀπονήρευτο θαλασσινὸ ποὺ δὲν τὰ βγάζει πέρα μὲ τὴν κακοθῆεια τῆς πρωτεύουσας: *Σῆγω νὰ πααῖνουμε βρέ, κάτω 'ς τὸ πατρίδα' ἐμεῖς δὲν εἴμαστε γιὰ τὸ βρωμο-Ἀθήνα, ἐμεῖς εἴμαστε θαλασσινοί*⁹⁹. Ἡ πλευρὰ τῆς ἡθικῆς τάξης καθόλου δὲν κερδίζει ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀψιμη καὶ μᾶλλον ἰδιοτελεῖ φραστικὴ ὑποστήριξη τοῦ χαμένου κατεργάρη, ὅπως δὲν κερδίζει καὶ ἀπὸ τὴν ἀπότομη καὶ μᾶλλον ὑποκριτικὴ, καθόλου πειστικὴ μεταστροφή του στὸ τέλος, ὅταν ἀναγνωρίζει ὅτι ἡ καλὴ κόρη πρέπει νὰ πάρει τὸ λαμπρὸ παλληκάρι καὶ ὄχι τὸν δικὸ του γιό.

Ἄν τὸ ἐπιμύθιο ὑπὲρ τῶν ἀγνῶν ἡθῶν τῆς ἐπαρχίας, διατυπωμένο τόσο ἀμφίσημα ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ πλέον ἀνάξιου, παραμένει καὶ στὴν περίπτωσή τοῦ *Καπετὰν-Γιακουμῆ* ἀνούσιο καὶ ἐπιφανειακό, ὅπως συνήθως στὸ ἀστικῆς ἰδεολογίας *Κωμειδύλλιο*, ὑπάρχει ὥστόσο σ' αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο ἔργο μιὰ ἄλλη περισσότερο σημαντικὴ διαφοροποίηση. Αὐτοὶ ποὺ ἐκπροσωποῦν τὴν ἡθικὴ τάξη, τὴν ὁποία σπιλώνουν μὲ τὴ συμπεριφορὰ τους ὁ Γιακουμῆς καὶ ὅλος ὁ κύκλος τῶν πολιτικάντηδων Ἀθήνας καὶ Ἐπαρχίας, εἶναι οἱ φορεῖς τῆς σοβαρῆς συναισθηματικῆς δράσης, ἡ Ἐλένη καὶ ὁ Μιχάλης μαζί μὲ τὴ Μπίλιω ποὺ τοὺς

97. Γενικὰ ὁ Μανώλης μέσα στὴν ἀπλοϊκότητά του λέει διάφορα σωστὰ πράγματα, παραδέχεται π.χ. τὸ δίκιο τῶν ἄλλων ὅταν ὁ πατέρας του δυσανασχετεῖ γιὰ τὴ φασαρία ποὺ κάνουν οἱ Ἀνδριώτισσες, καὶ οἱ Τήνιοι τοῦ ἀντιλέγουν ὅτι πῶς πρὶν ἔκαναν φασαρία οἱ δικοὶ του Ὑδραῖοι ἢ μὲ τὴν παρατήρηση *τὰ κάναμε θάλασσα* (δ.π., σ. 66), ὅταν φανερώνεται ἡ μεγάλη γκάφα τοῦ πατέρα του.

98. Ὁ *Καπετὰν-Γιακουμῆς* ρίχνοντας τὴ Βουλὴ χάνει τὴν ἐξουσία του ὡς Βουλευτῆς, χάνει καὶ τοὺς ψηφοφόρους του ποὺ μαθαίνουν ὅτι τοὺς πρόδωσε γιὰ τὸ προσωπικὸ του συμφέρον, χάνει τέλος τὴ νύφη μὲ τὴν προίκα, ἀλλὰ καὶ τὸ συμπεθεριὸ μὲ τὸν Δήμαρχο.

99. Ὁ.π., σ. 66.

παραστέκεται. Αὐτὸς εἶναι φτωχὸς σφουγγαράς, ἀλλὰ ἀξιοπρεπὲς καὶ σοβαρὸς, ἐπωμίζεται τὶς εὐθύνες του καὶ φεύγει γιὰ τὴν Μπαρμπαριά, εἶναι σωστὸς καὶ λογικὸς, ἀναγνωρίζει τὴν κοινωνικὴ διαφορά μὲ τὴν Ἑλένη πού εἶναι ἀρχοντοπούλα καὶ γραμματισμένη, αὐτὴ πάλι παραμένει σταθερὴ στὸ αἶσθημά της. Καὶ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, παίρνοντας ὑπόψη ὅτι μιλάνε, ὅπως ἀναφέρθηκε, τὴν ἀπλὴ σωστὴ γλώσσα, χωρὶς ἀρβανίτικο ἰδίωμα, πὼς αὐτοὶ οἱ νέοι μὲ τὴ σωστὴ, ἡθικὴ συμπεριφορὰ εἶναι ταυτόχρονα καὶ οἱ πραγματικοὶ φορεῖς τῆς προόδου, στὸ νησιώτικο βέβαια πλαίσιο, ὅχι στὴν πρωτεύουσα.

5. Σφουγγαράδες

Μακριὰ ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα καὶ μάλιστα ἀποκλειστικὰ σὲ νησιώτικο περιβάλλον, ὅπου ὡς ξένο σῶμα βρίσκεται ὁ πρωτευουσιάνος, διαδραματίζονται *Οἱ σφουγγαράδες*¹⁰⁰. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἄοριστο νησι σφουγγαράδων, ὁπότε ἐξυπακούεται μᾶλλον ἡ Αἰγαιοπελαγίτικη ἐντοπιότητα, τὸ σκηνικὸ ὅμως εἶναι ἀπλὰ μιὰ γραφικὴ παραλία μὲ βάρκα καὶ καφενεῖο, πὺλ ἀνοιχτὰ φαίνεται ἓνα σπογγαλιευτικὸ πλοιάριο, χωρὶς τίποτε ἐνδεικτικὸ γιὰ πὺλ συγκεκριμένο προσδιορισμό. Οἱ Σφουγγαράδες πού δίνουν τὸν τίτλο στὸ ἔργο ὡς ὁμάδα εἶναι ἄνῳμοι, μὲ ὄνομα ξεχωρίζει μόνο ὁ Ἀποστόλης καὶ λειτουργοῦν κάπως σὰν χορὸς μὲ κορυφαῖο¹⁰¹, δίνοντας τὸ τοπικὸ χρῶμα μὲ τραγούδι ἀναχώρησης καὶ ἐπιστροφῆς, λένε καὶ τὸ τραγούδι πού κλείνει τὸ ἔργο, μὲ τὰ ὁποῖα ἐξυμνοῦν γενικὰ τὴ ζωὴ καὶ τὰ προτερήματα τῶν σφουγγαράδων. Μιὰ ἀκόμη πινελιὰ στὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ τοπικοῦ χρώματος προσδίδει ὁ ἄλλοπαρμένος Γιοσουφάς, πού κρίνοντας ἀπὸ τὸ ὄνομά του πρέπει νὰ εἶναι φερμένος στὸ νησι τῶν σφουγγαράδων ἀπὸ τὴν Μπαρμπαριά.

Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ πλοκὴ ἀκολουθεῖ τὴ συμβατικὴ δρᾶση τῆς Κωμωδίας μὲ κύριο μοχλὸ τὶς δυσκολίες στὴν ἔνωση τῶν ἐρωτευμένων. Οἱ δυσκολίες εἶναι κι αὐτὲς συμβατικοὶ τόποι, ὁ γέρος πλούσιος πού θέλει νὰ παντρευτεῖ τὴ νέα, ἡ ἀλλαγὴ νοστορίας ἐξαιτίας ἀπροσδόκητου πλουτισμοῦ κ.ο.κ., ἐνῶ τὸ ὅτι ὁ ἐραστὴς εἶναι σφουγγαράς δίνει μόνο ἓνα ἀκόμη μοτίβο θλίψης ἢ ἀνησυχίας, αἰσθήματα πού ἐκφράζονται ἐπανειλημμένα τόσο στὸ διαλογικὸ κείμενο, ὅσο καὶ μὲ τὸ ἐρωτικὸ τραγούδι.

Τὰ κύρια πρόσωπα τοῦ ἔργου δὲν ἔχουν κανένα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ

100. Νικόλαος Κοτσελόπουλος, *Οἱ σφουγγαράδες*, πρεμιέρα 25 Ἰουνίου 1894. Χγφ. (ἀντίγραφο Διονύσιου Κανδηλιώτη) στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ὅπου θὰ γίνονται οἱ παραπομπές.

101. Στὶς ἀντίστοιχες σκηνικὲς ὁδηγίες γιὰ τὰ τραγούδια τοὺς ἀναφέρεται χαρακτηριστικὰ: Ἀποστόλης καὶ Χορὸς ἢ Ἀποστόλης καὶ τὸ Κόρο (πρβλ. *Οἱ σφουγγαράδες*, ὅ.π., σσ. 1 καὶ 58).

γνώρισμα ως νησιῶτες, εἶναι ἀπλῶς κάτοικοι ἐνὸς χωριοῦ, μὲ καλοὺς καὶ κακοὺς ἀνάμεσά τους, ἐνῶ τὸ νησιώτικο ἰδίωμα ἀπουσιάζει ἐντελῶς καὶ ὅλοι μιλάνε τὴν ἀπλή στρωτὴ δημοτικὴ τῶν λαϊκῶν ἀνθρώπων. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπεισόδια ποὺ προωθοῦν τὴν πλοκὴ ἢ ἐπιτρέπουν νὰ ἀναπτυχθεῖ ἡ κωμικὴ δράση δὲν ἔχουν ἰδιαίτερη σχέση οὔτε καὶ μὲ τὴν ἐπαρχία γενικά, γιατί εἶναι στερεότυπες καταστάσεις καὶ μοτίβα τῆς συμβατικῆς Κωμωδίας¹⁰². Στὰ δραματικὰ πρόσωπα διακρίνεται ὁ τύπος τοῦ φτωχοῦ ἀλλὰ τίμιου νοικοκύρη, ποὺ ἔχει τὸ σπίτι του, τὴν οἰκογένειά του, τὸ πλοιάριό του, ποὺ παλεύει μὲ τὴ θάλασσα καὶ τὸ σκληρό, ἐπικίνδυνον ἐπάγγελμά του. Ἀπὸ αὐτοὺς σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο ὡς χαρακτήρες ὁ Σταμάτης εἶναι ἀσταθής, ὁ Κωνσταντῆς σταθερός.

Ἡ μεταβολὴ τοῦ Σταμάτη ἀκολουθεῖ ἐπίσης τὰ στερεότυπα μοτίβα τῆς συμβατικῆς Κωμωδίας. Βρίσκει θησαυρό, γίνεται δηλ. ξαφνικὰ καὶ χωρὶς τὴν ἀξία του πλούσιος καὶ μὲ τὸ ἀπρόσμενο χρῆμα ξιπάζεται, δὲν θέλει νὰ ἔχει πιά σχέση μὲ τοὺς ὁμοίους του σφουγγαράδες, γίνεται περήφανος καὶ ἀκατάδεχτος, καχύποπτος ἐπίσης, φοβᾶται ὅτι ὅλοι θέλουν νὰ τὸν κλέψουν, ἐνῶ καὶ στὸ θέμα τοῦ γάμου ἀλλάζει στάση προτιμώντας τὸν πλούσιο γέρο ἀπὸ τὸν φτωχὸ νέο γιὰ γαμπρό. Τὸ ἴδιο συμβατικὰ στερεότυπη εἶναι τόσο ἡ τιμωρία του, ἀνθρακες ὁ θησαυρός, χάνει καὶ τὸ πλοιάριό του, ὅσο καὶ ἡ ἐπ'ανένταξή του στὴν παράταξη τῶν καλῶν ὕστερα ἀπὸ τὸ μάθημα ποὺ παίρνει¹⁰³.

Ὁ Κωνσταντῆς ἀντίθετα εἶναι ἀπόλυτα θετικός. Εἶναι νέος, πολὺ φυσιο-

102. Ὅπως κωμικὴ διαμάχη δύο γέρων μὲ ἀντίθετες ἀντιλήψεις (Νικολὸς-Μανώλης), ἔρωτες νέων ζευγαριῶν ποὺ συναντοῦν, ἐμπόδια (Σταυρούλα-Κωνσταντῆς, Λουκία-Ἀντώνης) τὰ ὁποῖα ξεπερινοῦνται εἴτε μὲ τὴν ἐπαναφορὰ τῆς διασαλευθείσας τάξης (Σταυρούλα-Κωνσταντῆς) εἴτε μὲ τέχνασμα (Λουκία-Ἀντώνης), γέρος ποὺ ὀρέγεται νέα (Παχούμιος), ἀπ'ησυχία καὶ μετατροπὴ χαρακτῆρα ἀπὸ ἀπρόσμενο χρῆμα, ἀλλὰ καὶ τιμωρία ποὺ ὀδηγεῖ στὴν ἀνάνηψη (Σταμάτης), παρανοήσεις μὲ συνομιλίες ὅπου ὁ καθένας καταλαβαίνει καὶ ἐννοεῖ κάτι διαφορετικὸ (τὴν ἀπόφαση κατάσχεσης, τὴν κόρη, τὴν κασετίνα μὲ τὴ βαφὴ καὶ τὴν κόφα μὲ τὸ θησαυρό), πλεκτάνη τῶν καλῶν (Νικολὸς) γιὰ τὴν αἴσια λύση μὲ τὴν ἔνωση τῶν ζευγαριῶν ποὺ ὀδηγεῖ σὲ γάμο καὶ συμμετοχὴ τῶν κακῶν, ποὺ ἀναγνωρίζουν τὸ λάθος τους, στὴ χαρὰ τοῦ αἵσιου τέλους.

103. Ὁ Σταμάτης, πράγμα ποὺ εἶναι ἐδεικτικὸ γιὰ τὴν ἀδιαφορία αὐτοῦ τοῦ κωμειδύλλου στὸ θέμα τῆς γεωγραφικῆς ἰδιαίτερης νησιώτικης ἐντοπιότητος τῶν προσώπων, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν Μπάριμπα-Λινάρδο ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τὸ πρότυπο τοῦ παραδοσιακοῦ νησιώτη, μὲ τὴ φορεσιά καὶ τὸ ἰδίωμα, τίς γραφικότητες στὶς ἀντιλήψεις καὶ ἀντιδράσεις, εἴτε στὴν ἀρχικὴ ἐκδοχὴ τοῦ τύπου ὡς ἀπλοικοῦ κουτοπόνηρου μικροκατεργάρη, εἴτε στὴ βελτιωμένη ὡς θεματοφύλακα τῶν παραδοσιακῶν ἠθικῶν ἀξιών. Ἀντίθετα ἀκολουθεῖ ἕναν ἄλλο κωμειδύλλιανό τύπο γέρου οἰκογενειάρχη μὲ τὸν ὁποῖο μοιράζεται ἐπίσης τόσο τὴν τύχη, ὅσο καὶ τίς μεταστροφές τοῦ χαρακτῆρα, τὸν Πλακιώτη Γερο-Νικόλα στὸ ἔργο τοῦ Δ. Κόκκου *Ἡ λίρα τοῦ Γερο-Νικόλα* (πρμ. Ἰούν. 1891, ἐκδ. Ἀθήνα, Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη Γ. Φέξη, ἀρ. 4, 1903, ἐπανέκδ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ Κωμειδύλλιο*, 6. π., τόμ. Β', σσ. 196-243), ποὺ δὲν εἶναι ἐπαρχιώτης, οὔτε νησιώτης οὔτε στεριανός, ἀλλὰ ἀνήκει στὰ λαϊκὰ στρώματα τῆς Ἀθήνας.

λογικὰ ἀγαπάει μιὰ κοπέλα ἀπὸ τὸν κύκλο του, τὴ Σταυρούλα, τὴν κόρη τοῦ Σταμάτη, ὁμοιά του καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἀπόλυτα θετικοῦ χαρακτήρα, ἔντιμη, ἠθικὴ καὶ σταθερὴ στὰ αἰσθήματά της. Τίμια καὶ ἠθικὰ τὴν ἔχει ζητήσει, πρὶν φύγει γιὰ τὴν Μπαρμπαριά ἀνακοινώνεται ὁ ἀρραβῶνας τους καὶ ὅταν στὸ γυρισμὸ οἱ γονεῖς της ξιπασμένοι ἀπὸ τὸ ἀνέλπιστο χρῆμα δὲν τὸν θέλουν γιὰ γαμπρό, αὐτὸς παραμένει ἀκλόνητος στὸ πλαίσιο τῆς ἠθικῆς συμπεριφορᾶς, ἀρνεῖται ἀκόμα καὶ τὴ λύση τῆς ἀπαγωγῆς, δὲ θέλει νὰ ποῦνε ὅτι τὴν ἔκλεψε γιὰ τὰ λεφτὰ της, ἀλλὰ εἶναι καὶ πραγματιστής, σκέφτεται τὸ ἐνδεχόμενο ὅτι τὰ λεφτὰ μπορεῖ νὰ ἀλλάξουν καὶ τὰ δικά της μυαλά. Σταθερὸς στὰ αἰσθήματά του, σοβαρὸς, σωστός, πονετικὸς, στὴ δυστυχία τοῦ Σταμάτη ἐπεμβαίνει καὶ χωρὶς μνησικακία ἀναλαμβάνει νὰ πληρώσει αὐτὸς τὸ χρέος.

Στὸ ζήτημα τῆς ἠθικῆς τάξης ἀντίποδας τοῦ ἐντελῶς ἀρνητικοῦ Παχούμιου εἶναι ὁ Κωνσταντῆς καὶ ὅχι ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς ὁ Σταμάτης, ἡ παράλληλη μορφή τοῦ νησιώτη οἰκογενειάρχη μὲ παιδιά σὲ ἡλικία γάμου. Ὁ πρωτευουσιάνος Παχούμιος ποὺ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο κατὰ ἀντιστροφή τοῦ βασιικοῦ σχήματος ἔρχεται αὐτὸς στὸ νησιώτικο περιβάλλον, εἶναι ὁ σταθερὸς κωμικὸς τύπος τοῦ κακοῦ πλούσιου γέρου, τοκογλύφος, ὑποκριτής, μωροφιλάρεσκος ποὺ βάφει τὰ μυστάκια του, ἐρωτύλος ποὺ ὀρέγεται τὴ νεαρὴ Σταυρούλα, καὶ ὑπουργὸς γιὰτὶ γιὰ νὰ ἐκβιάσει τὸ Σταμάτη στὸ θέμα τοῦ γάμου μὲ τὴ Σταυρούλα ἔχει ἐξαγοράσει γραμματίά του καὶ τὸν ἔχει στὸ χέρι. Ὁ Παχούμιος εἶναι τόσο ἀπόλυτα ἀρνητικὸς καὶ τόσο πιστὸς στὸ παραδοσιακὸ δραματικὸ στερεότυπο τοῦ κακοῦ κωμικοῦ γέρου, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἐκπρόσωπος τῶν πρωτευουσιάνων γενικά. Ὡστόσο γιὰ νὰ ἀποκλειστεῖ ἐντελῶς μιὰ τέτοια λάθος ἐκτίμηση, ἔχει προβλεφθεῖ ὁ ἀντίστοιχος μ' αὐτὸν τύπος καὶ ἀνάμεσα στὴν ὁμάδα τῶν νησιωτῶν, ὁ Μανώλης.

Μιὰ ἰδιαίτερη θέση στὴν ὁμαδοποίηση τῶν προσώπων μὲ κριτήριό τὴν ἐντοπιότητα ἔχει ὁ Ἀντώνης, γιὸς τοῦ Σταμάτη, φοιτητῆς ἤδη ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια στὴν Ἀθήνα, ὁ ὁποῖος ἐκπροσωπεῖ τὴ μεγάλη κοινωνικὴ ὁμάδα τῶν νεοφερμένων στὴν πρωτεύουσα νεαρῶν ἐπαρχιωτῶν (στὴν περίπτωσή του νησιώτικης προέλευσης) ποὺ ἔχουν ἐγκατασταθεῖ ἐκεῖ, ἔχουν ἐξαστικοποιηθεῖ καὶ ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ τὸ Κωμειδύλλιο πάντα θετικά, ὡς φορεῖς τῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς προόδου. Ὁ Ἀντώνης εἶναι ἓνας μοντέρνος νέος τῆς Ἀθήνας τῆς ἐποχῆς, διαβάζει μυθιστορήματα (τὸ μεγάλο σχολεῖο γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ κοινωνικὴ συμπεριφορὰ) καὶ ἀγαπάει τὴ Λουκία, τὴν κόρη τοῦ Παχούμιου. Ἡ ἐρωτικὴ αὐτῆς σχέση, ἐξάλλου, τοποθετεῖ τὸν Ἀντώνη καὶ μέσα στὰ πλαίσια τῆς δραματικῆς πλοκῆς στὴν ὁμάδα τῶν πρωτευουσιάνων, ἐνῶ παράλληλα ὡς νεαρὸς ἐρωτευμένος ἀνήκει σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τῆς Κωμωδίας στὴν παράταξη τῶν θετικῶν ἡρώων.

Ἐξ ἀπὸ κάθε ὁμαδοποίησις βρίσκεται ὁ Γιουσούφας, ὁ ἐξωτικὸς ξένος ποὺ ζεῖ στὸ νησί, ποὺ φέρεται παράξενα, ζεῖ στὸν κόσμον του καὶ θεωρεῖται ἄλλο-

παρμένους. "Ομως είναι πάντα φυσικός και άπλός, δὲν ἐντυπωσιάζεται καθόλου μὲ τὸ θησαυρὸ τοῦ Σταμάτη¹⁰⁴ καὶ ὅταν ὁ Σταμάτης τυφλωμένος ἀπὸ τὴν ἀπληστία καὶ τὸ χρῆμα ἀλλάζει γνώμη γιὰ τὸ γάμο τῆς Σταυρούλας, μόνο αὐτὸς συνεχίζει νὰ ὑποστηρίζει ἀκλόνητος τὸν ἡθικὰ σωστὸ γάμο τῆς νέας κοπέλας μὲ τὸν νέο ἄνδρα, ἐνῶ ὁ Ἀντώνης, ποὺ κρατᾷ τὴν ἴδια στάση, ἔχει ἰδιοτελεὲς συμφέρον, καθὼς ὁ γάμος τῆς Σταυρούλας μὲ τὸν Παχούμιο, τὸν κάνει θεῖο ἐξ ἀγγιστείας τῆς Λουκίας καὶ ἀποκλείει τὸν δικό τους γάμο.

Σχετικὰ μὲ τὸ γενικότερο ἰδεολογικὸ ζήτημα ποὺ θέτει τὸ Κωμειδύλλιο, τὴν κοινωνικὴ ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στὰ ἡθὴ τῆς ἐπαρχίας (στὴν περίπτωσιν ποὺ ἐδῶ ἐξετάζεται τοῦ νησιοῦ) καὶ τῆς πρωτεύουσας, ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ διαλόγου ἢ καὶ στὴ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων ἀναφορὲς στὴν ἀνωτερότητα τῶν πρώτων. Κατ' ἀρχὴν ὁ κακὸς τοῦ ἔργου εἶναι ὁ πρωτευουσιάνος Παχούμιος, ὁ ὁποῖος ἐπὶ πλέον ἀποτελεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα γιὰ διάφορες ἀρνητικὲς πλευρὲς τῆς ζωῆς καὶ τῶν συνθηκῶν ἐκεῖ, ὅπου εἶναι μόδα νὰ βᾶφουν τὰ μαλλιά τους ἄντρες καὶ γυναῖκες καὶ νὰ φτιασιδώνονται, ὅπου οἱ γάμοι γίνονται μὲ βᾶσιν τὸ χρῆμα καὶ γι' αὐτὸ δὲν στεριώνουν. Ἀλλὰ καὶ ἡ πρωτευουσιὰνα Λουκία θέλει μὲ ὑποκριτικὴ ἡθικὴ νὰ κρυφτεῖ ὅταν τοὺς βλέπει κάποιος στὸ κρυφὸ αἰσθηματικὸ ραντεβού μὲ τὸν Ἀντώνη, ἐνῶ γιὰ τὸν Νικολὸ ποὺ ἐκπροσωπεῖ τὴν ἀπλὴ φυσικὴ ἡθικὴ, δύο νέοι ποὺ ἀγαπιοῦνται δὲν κάνουν τίποτε κακὸ. Ἡ διαβάθμιση τῶν διαφορετικῶν ἀπόψεων στὸ ζήτημα τῆς ἡθικῆς διακρίνεται πολὺ καθαρὰ, τέλος, στὴ θέση ποὺ παίρνουν ὁ Κωνσταντῆς, ἡ Λουκία καὶ ὁ Ἀντώνης στὴ λύση τῆς ἀπαγωγῆς, ὅπου ἡ Ἀθηναία εἶναι ἀποφασισμένη νὰ κλεφτοῦν γιὰ νὰ προλάβουν τὸν πατέρα της ποὺ ἐπιμένει νὰ πάρει τὴν ἀδελφὴ τοῦ ἀγαπημένου της, ὁ νεόκοπος πρωτευουσιάνος ἔχει ἀρχικὰ ἀναστολές, ἐνῶ ὁ νησιώτης δὲν δέχεται οὔτε νὰ τὸ συζητήσει.

Ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δύο κόσμων διατυπώνεται καὶ ρητὰ στὸ κείμενο. Ἀφενὸς ὡς ὑπερφάνεια τῶν νησιωτῶν γιὰ τὸν τόπο τους καὶ τὴ ζωὴ τους, γιὰ τίς ἀντιλήψεις τους καὶ τίς ἡθικὲς τους ἀξίες, ὅπως ὅταν ἡ Σταυρούλα βάζει στὴ θέση του τὸν Παχούμιο μὲ τὴν παρατήρηση ἄλλοῦ αὐτά, *γιατὶ ἐδῶ εἶναι νησί, ψαρότοπος*¹⁰⁵. Ἀλλὰ καὶ ὁ πατέρας της, πρὶν χάσει τὴ λογικὴ του μὲ τὸ ἀνέλιπτο χρῆμα, θεωρεῖ παράλογη καὶ ἀφύσικη τὴν πρόθεση τοῦ Παχούμιου νὰ παντρευτεῖ αὐτός, ὁ γέρος, μιὰ δεκαεξάχρονη κοπέλα, ἐνῶ ἔχει ὁ ἴδιος κόρη τῆς παντρεῖας, βγάζοντας καὶ τὸ συμπέρασμα, *γι' αὐτὸ [... πᾶνε] στὴν Πρωτεύουσα κατὰ διαόλου οἱ παντρεῖες*¹⁰⁶, ἀφοῦ ἐκεῖ οἱ πατεράδες δίνουν τὰ κορίτσια

104. Ἡ εἰκόνα τοῦ Γιοσουφᾶ ὁ ὁποῖος μέσα σὲ ὅλη τὴν ἀνακατωσούρα ποὺ ἔχει προκαλέσει στὴν οἰκογένεια τοῦ Σταμάτη τὸ κοφίνι μὲ τὸ θησαυρὸ, μένει ἐντελῶς ἥρεμος καὶ συνεχίζει νὰ τρώει τὸ ψωμί του, εἶναι ἐξόφθαλμος συμβολισμὸς γιὰ τὴ φυσικὴ ἀπλότητα σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν ἀποπλάνηση ἀπὸ τὸν πειρασμὸ τοῦ χρήματος.

105. "Ο.π., σ. 9.

106. "Ο.π., σ. 13.

τους σὲ γέρους μὲ λεφτά. Ἀφετέρου σὰν ἀναγνώριση τῆς ἀνωτερότητας ἀπὸ τὸν ἐκπρόσωπο τῆς ἄλλης παράταξης, μὲ τὸν Παχούμιο νὰ λέει γιὰ τὴ χειρονομία τοῦ Κωνσταντῆ νὰ ἀναλάβει τὸ χρέος τοῦ Σταμάτη: *Μωρὲ φιλοτιμία ὁ μασκαράς! Βρὲ καλὰ μοῦ λέγανε πὼς οἱ νησιῶτες εἶναι φιλότιμοι καὶ εὐγενεῖς*¹⁰⁷ καὶ νὰ συμπληρώνει ὅταν προσφέρονται γιὰ τὸ ἴδιο καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι σφουγγαράδες: *Βαστᾶτε τὰ λεφτά σας, γιατί σεῖς ξέρετε νὰ τὰ μεταχειρισθῆτε ὅπως πρέπει*¹⁰⁸.

Ὡστόσο ὅλα αὐτὰ εἶναι φραστικά καὶ ἀφοροῦν περισσότερο μιὰ γενικότερη κριτικὴ ἡθῶν, ποὺ ἡ ὀρθότητα ἢ τὸ λάθος εἶναι δεδομένα ἐκ τῶν προτέρων. Ἐπὶ τῆς οὐσίας τοῦ ζητήματος, ἀντιπαράθεση τῶν παραδοσιακῶν δομῶν τῆς κοινωνίας στὸ νησι καὶ τῶν ἀστικῶν, ἐξευρωπαϊσμένων τῆς πόλης, ὁ συσχετισμὸς τῶν δυνάμεων δὲν εἶναι τόσο ὀφθαλμοφανής. Πρῶτα πρῶτα ὑπάρχουν δύο ἐρωτευμένα ζευγάρια, ἕνα γιὰ κάθε παράταξη, ποὺ ἔχουν καὶ τὰ δύο θετικὸ ρόλο ὄχι μόνον σύμφωνα μὲ τὴ συνθήκη τῆς συμβατικῆς Κωμωδίας, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς φυσικῆς ἡθικῆς, ὡς νέοι ποὺ ἀγαπιοῦνται, δὲν εἶναι τὸ πρωτεύουσιανικὸ ζευγάρι μὲ τὸ ἐκλεπτυσμένο φλέρτ λιγότερο θετικὸ ἀπὸ τὸ τίμια καὶ παστρικά λογοδοσιμὸ νησιώτικο, ἀπλῶς ἢ συμπεριφορὰ τους εἶναι διαφορετικὴ.

Καὶ μπορεῖ νὰ ἔχει διατυπωθεῖ μὲ τὴν παρατήρηση τοῦ Σταμάτη μπροστὰ στὴν προοπτικὴ νὰ γίνεῖ ἡ Σταυρούλα κυρία στὴν Ἀθῆνα μὲ ἀμάξι, ὑπηρετές, λοῦσα καὶ διασκεδάσεις, ὅτι αὐτὸς θέλει τὴν κόρη του στὸ νησι νὰ τοῦ κλείσει τὰ μάτια, φραστικά ἢ ἄρνηση τοῦ στόχου ἐγκατάσταση καὶ ἐνσωμάτωση στὴ ζωὴ τῆς πρωτεύουσας τὸν ὁποῖο ἐκφράζει στὸ σύνολό του τὸ Κωμειδύλλιο, ὡστόσο στὰ ἴδια τὰ ζευγάρια ποὺ ἐνσαρκώνουν τὴ μελλοντικὴ προοπτικὴ οἱ δυνάμεις εἶναι μοιρασμένες. Δίπλα στὸ ζευγάρι τῆς Σταυρούλας μὲ τὸν Κωνσταντῆ, τῶν σφουγγαράδων ποὺ θὰ συνεχίσουν τὴ ζωὴ τους στὸ νησί, ὑπάρχει καὶ τὸ ζευγάρι τῆς Ἀθηναίας Λουκίας μὲ τὸν ἐξαστικοποιημένο Ἀντώνη, γιὰ τοὺς ὁποῖους κανεὶς στὸ τέλος δὲν κάνει τὸ λάθος νὰ πεῖ ὅτι ἀναγνωρίζουν τὴν ἀνωτερότητα τῆς νησιώτικης κοινωνίας καὶ τῶν ἀγνῶν ἡθῶν της καὶ ἀποφασίζουν νὰ μείνουν στὸ νησί. Γι' αὐτοὺς εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ ἐπιστρέψουν στὴ ζωὴ τῆς πρωτεύουσας.

Ὅπως ἢ ἄλλως γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀξιολόγηση παραμένει μιὰ σκιὰ ἀμφιβολίας, καθὼς ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀνωτερότητας γίνεται μὲ τὰ λόγια καὶ στὸ παράδειγμα τοῦ Παχούμιου, τοῦ πλέον ἀρνητικοῦ δραματικοῦ προσώπου, ποὺ στὸ τέλος μεταβάλλεται ξαφνικά καὶ ἀδικαιολόγητα, ἴσως καὶ ὄχι πειστικά. Γιατὶ καὶ ὁ Σταμάτης ἄλλαξε καὶ ξανὰ ἀλλάζει, ἔχει ὅμως τιμωρηθεῖ καὶ διδάχτηκε, ἐνῶ ὁ Παχούμιος κάνει μιὰ ἀπότομη ὡς ἐκ θαύματος μεταστροφή, χωρὶς νὰ ἔχει πάθει τίποτε ὥστε νὰ τοῦ γίνεῖ μάθημα.

Ὅσο γιὰ τὸ τελικὸ ἡθικὸ δίδαγμα ποὺ βγάζει ὁ Νικολός, ὅτι ὁ ἀληθινός

107. "Ο.π., σ. 56.

108. "Ο.π.

θησαυρός δὲν εἶναι τὸ χρῆμα ἀλλὰ ἡ εὐτυχία τῶν παιδιῶν, ἀνήκει τελείως στὴ σφαῖρα τῆς γενικότητας, καὶ ναὶ μὲν οἱ νησιῶτες στὴν πλειοψηφία τους συμμερίζονται αὐτὴ τὴ γνώμη, ἀλλὰ πρῶτον εἶχαν καὶ αὐτοὶ ἀνάμεσά τους τὸν ἀρνητικὸ καὶ τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν πανομοιότυπο τοῦ Παχοῦμιου, Μανῶλη, καὶ δεῦτερον ὁ Παχοῦμιος εἶναι τόσο ἀκραῖα κακὸς ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἐκπρόσωπος ὅλων τῶν πρωτευουσῶν, ποῦ κι αὐτοὶ στὴν πλειοψηφία τους πρέπει νὰ ἐνστερνίζονται αὐτὴ τὴ βασικὴ ἀλήθεια.

Ἡ ἀντιπαράθεση, λοιπόν, δὲν γίνεται ἀνάμεσα στὰ ἥθη τῆς πρωτεύουσας καὶ τῆς νησιώτικης κοινωνίας, ἀλλὰ εἶναι πιὸ γενικὴ. Ἀντιπαρά τίθεται μιὰ φυσικὴ, ἀπὸ ὅλους ἀποδεκτὴ ἡθικὴ, ποῦ θὰ μπορούσε ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ ἰσχύει καὶ στὴν Ἀθήνα. Διατυπώνεται δηλαδὴ μιὰ κριτικὴ ἡθῶν πρὸς βελτίωση καὶ ὄχι ἡ ἐπιταγὴ νὰ ἐγκαταλειφθεῖ ἡ ἀνήθικη πρωτεύουσα χάριν τῆς ἀγνῆς ἐπαρχίας. Σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀκόμη καὶ σ' αὐτὸ τὸ κωμειδύλλιο, ποῦ ξεφεύγοντας ἀπὸ τὸ τυπικὸ σχῆμα τοποθετεῖ τὴ δράση του στὸ νησιώτικο περιβάλλον, στόχος τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῆς κριτικῆς παραμένει ἡ ὑπὸ διαμόρφωση τότε ἀστικὴ ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Τὸ παραμυθένιο στοιχεῖο τῆς ἀπλῆς ἐπαρχιώτικης εὐτυχίας μὲ τὰ ἀγνὰ ἦθη δηλώνεται, ἐξάλλου, ἔμμεσα ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ πιὸ σωστός ἐκπρόσωπος αὐτῆς τῆς σφαῖρας εἶναι ὁ ἀλλοπαρμένος Γιοσουφάς, οὕτως ἢ ἄλλως ἐκτὸς πραγματικότητας, ἐξωτικὸς καὶ ὅπωςδῆποτε ὄχι νησιώτης ἢ ἔστω γενικὰ ἐπαρχιώτης Ἑλληνας, ποῦ σὰν ἕνας γραφικὸς ἀναχρονισμὸς συμβολίζει χωρὶς ἀμβολία μιὰ κατὰστασι ποῦ ἔχει ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις καὶ δὲν πρόκειται νὰ ἐπιστρέψει.

6. Τὸ πράσινο φουστάνι

Ἐνῶ στοὺς Σφουγγαράδες ἐκ πρώτης ὄψεως παρατηρεῖται μιὰ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ βασικὸ σχῆμα, καθὼς ὁ Πρωτευουσῶν εἶναι τὸ ξένο σῶμα στὴν κλειστὴ, συμπαγὴ νησιώτικη κοινωνία, ἀλλὰ στὴ συνέχεια ἀποδείχεται ὅτι οἱ ἐπιλογὲς καὶ προτεραιότητες μὲνουν ἀμετάβλητες, στὸ *Πράσινο φουστάνι*¹⁰⁹ διατηρεῖται μὲν τὸ μοντέλο τοῦ κωμικοῦ ἐπαρχιώτη μέσα στὸ πρωτευουσῶν περιβάλλον, ὑπάρχουν ὡστόσο κάποιες διαφοροποιήσεις στοὺς συσχετισμοὺς τῶν δυνάμεων, ὅπως αὐτὲς ἐκπροσωποῦνται ἀπὸ τὰ δραματικὰ πρόσωπα, χωρὶς βέβαια αὐτὸ νὰ ὀδηγεῖ, ὅπως θὰ καταδειχθεῖ, σὲ ἀντιστροφὴ τῆς κύριας ιδεολογικῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὶς κοινωνικὲς δομὲς ποῦ ἐκπροσωποῦν τὸ νησί ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καὶ τὴν πρωτεύουσα ἀπὸ τὴν ἄλλη.

109. Δημ. Οἱ. Καλαποθάκης, *Τὸ πράσινο φουστάνι*, πρεμιέρα 24 Ἰουλίου 1892. Δύο χγφ. στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ἓνα ἀντίγραφο ἀπὸ τὰ κατὰλοιπα τοῦ Δημοσθένη Ἀλεξιάδη καὶ ἓνα δεύτερο τοῦ θιάσου Ἀριστοφάνους τοῦ Ἀναστ. Ἀπέργη μὲ χρονολόγησι σὲ κάθε πράξι, ἐν Ἀθήναις τῇ 17 Αὐγούστου 1895 (20 καὶ 22 ἀντίστοιχα), στὸ ὁποῖο γίνονται οἱ παραπομπές.

Ἡ νεαρὴ Σαντορινιά, Κλυταιμνήστρα, ποὺ ἔρχεται στὴν Ἀθήνα νιόπαν-
τρη μὲ τὸ σύζυγό της, τὸν ἡλικιωμένο δάσκαλο Ἀνανία, ντυμένη τὸ κλαρωτὸ
πράσινο φουστάνι τοῦ τίτλου καὶ μὲ ἓνα καπέλο φορτωμένο λουλούδια καὶ κορ-
δέλες, ὅλα φανταχτερὰ καὶ χτυπητὰ, ἐπαρχιώτικα γιὰ τὸ ἐκλεπτυσμένο γούστο
τῶν γυναικῶν τῆς πρωτεύουσας, καὶ ἐπισύροντας τὴ χλεύη ἀκόμη καὶ τῆς ὑπερ-
ρέτριας Βασιλικῆς, ἔχει σχεδιαστεῖ ἀναμφίβολα ὡς κωμικὸ πρόσωπο. Δὲν εἶ-
ναι ὅμως ὁ τύπος τοῦ κωμικοῦ γέρου χωρικοῦ, κατεργάρη ἢ ἡθικοῦ, Μπάρμπα-
Λινάρδου, οὔτε τοῦ ἔντιμου μὲν νέου, ἀλλὰ δέσμιου τῆς ἀναχρονιστικῆς κοινω-
νικῆς νησιώτικης προέλευσός του, ὅπως π.χ. ὁ Τήνιος γαμπρὸς ποὺ φέρνει μαζί
του ὁ πατέρας τῆς Ζαμπέττας. Ἡ Κλυταιμνήστρα εἶναι πιὸ ἐξελιγμένη, δὲν
μιλάει ἰδιωματικὰ καὶ παρὰ τὴν ἐπαρχιώτικη γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ περιβάλλον κακο-
γουστία της δὲν φοράει, πάντως, τοπικὴ ἐνδυμασία.

Γιὰ τὸν ἄντρα της εἶναι κουτὴ καὶ ἀγράμματη, ὅμως ἡ μαρτυρία του δὲν
πεῖθει, γιατί ὁ ἴδιος ἀνήκει στὸν σταθερὸ κωμικὸ τύπο τοῦ ἀνόητου σοφολογιό-
τατου. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή δείχνει νὰ ἔχει μιὰ φυσικὴ ἐξυπνάδα,
εἶναι ἀνοιχτὴ σὲ νέες παραστάσεις, θέλει νὰ διασκεδάσει, νὰ εὐχαριστηθεῖ τὸ
ταξείδι της στὴν πρωτεύουσα. Δὲν εἶναι καθόλου ἀφελής, δὲν τὴν ξεγελάει π.χ.
τὸ φιλάρεσκο ψέμα τοῦ Ἀνανία ὅτι εἶναι μόλις 36 χρονῶν καὶ τὰ βγάζει πέρα
τόσο μὲ τὸν φοβερὸ καὶ αἰμοδιψῆ ταγματάρχη, ὅπως τῆς παρέστησε ἡ ὑπηρε-
τρια τὸν Κλάρα γιὰ νὰ τὴν τρομοκρατήσῃ, ὅσο καὶ μὲ τὰ ψέματα ποὺ τὴν ἔβα-
λαν νὰ πεῖ ὅτι ἡ ἴδια δὲν εἶναι δῆθεν ἡ Κλυταιμνήστρα. Τέλος ἔχει τὴ γενναϊό-
τητα, παρ' ὅλο τὸ φόβο ποὺ τῆς ἔχουν ἐμφυσήσει, νὰ σηκωθεῖ νὰ φύγῃ καὶ νὰ
ψάξῃ νὰ βρεῖ τὸν ἄντρα της, μιὰ ἀντίδραση ποὺ δείχνει ὅτι εἶναι τίμια σύζυγος
καὶ ἡθικὴ γυναίκα.

Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸ χτυπητὸ φουστάνι, ποὺ ἀφοῦ δίνει καὶ τὸν τίτλο
τοῦ ἔργου ἐκείνη τὴν ἐποχὴ πρέπει νὰ τὸ θεωροῦσαν κωμικὸ καὶ ἄξιο κοροϊδίας,
ἀλλὰ σήμερα δὲν λειτουργεῖ πιὰ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἡ Κλυταιμνήστρα δὲν ἔχει
κανένα κωμικὸ στοιχεῖο. Ἀφορμὴ γιὰ τὴν κωμικότητα δὲν δίνει ἡ δικὴ της
συμμετοχὴ σὲ κωμικὲς σκηνὲς καὶ καταστάσεις, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ συμβατικὲς
σκηνὲς ἀσυνηνοησίας καὶ παρεξηγήσεων ποὺ ὀφείλονται στὴν πλεκτάνη τῆς
ὑπηρετριας γιὰ προέλευση ἀπὸ Σύρο ἀντὶ Σαντορίνη καὶ στὶς ἐπιταγὲς τοῦ ἄν-
τρα της νὰ ἀπαντάει μόνο μὲ ναι καὶ ὄχι γιὰ νὰ μὴν κάνει γκάφες.

Ὁ Ἀνανίας ἀντίθετα εἶναι ὁ ἴδιος κωμικὸ πρόσωπο. Δάσκαλος στὴ Σαν-
τορίνη, καρικατούρα μὲ τὸ ψηλὸ καπέλο καὶ τὸ μακρὸ παλτὸ ποὺ φοράει χει-
μῶνα-καλοκαίρι, τὶς ἐλληνοκυῖρες καὶ τὴν ἀρχαιολατρία του, ἀνταποκρίνεται
στὸ στερεότυπο τοῦ σοφολογιότατου, ἐμπλουτισμένου ἀφενὸς μὲ αὐτὸ τοῦ ἡλι-
κιωμένου ποὺ ἔχει πάρε νεαρὴ γυναίκα καὶ ἀφετέρου τοῦ ἀφελῆ ἐπαρχιώτη ποὺ
θεωρεῖ τὴν Ἀθήνα διαβολότοπο καὶ τοὺς Ἀθηναίους κατεργάρηδες. Αὐτὸς εἶναι
ποὺ δὲν καταλαβαίνει τίποτε, ποὺ τὸν κοροϊδεύουν καὶ τὸν χτυποῦν, αὐτὸς εἶναι
τὸ θύμα, αὐτὸς ταλαιπωρεῖται ἀπὸ τὴν παραμονὴ στὴν πρωτεύουσα (ἔχι τόσο

ὡς ἐπαρχιώτης βέβαια, ὅσο ὡς ἐκτὸς πραγματικότητας σοφολογιότατος). Ἡ συμμετοχή του στὴ δημιουργία τῶν κωμικῶν καταστάσεων καὶ παρεξηγήσεων εἶναι ἐνεργητική, συνεισφέροντας κι αὐτὸς μὲ κάποια ἀπὸ τὶς κωμικὲς ιδιότητές του στὸ μπέρδεμα καὶ τὴν ἀσυνενοησία.

Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ δάσκαλος ἀπὸ τὴ Σαντορίνη μπορεῖ νὰ εἶναι κωμικὸς ὡς σταθερὸς ρόλος ἀλλὰ ὡς δραματικὸ πρόσωπο ἔχει θετικὰ στοιχεῖα. Δαρμένος ὁ ἴδιος στὸ συλλαλητήριο, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν τύχη τῆς γυναίκας του ποὺ ἔχει χαθεῖ καὶ τὴν ἀναζητᾷ, ἀποφασίζει μὲ κίνδυνο τῆς ζωῆς του νὰ μὴν τὴν ἐγκαταλείψει (ὅταν νομίζει ὅτι ὁ ἕνας τὸν ἀπειλεῖ μὲ τὴν κουμπούρα γιὰ νὰ τὴ ζητήσει καὶ ὁ ἄλλος μὲ ρεβόλβερ γιὰ νὰ μὴν τὴ ζητήσει καὶ νὰ σηκωθεῖ νὰ φύγει), ἀνθίσταται στὴν ἀνηθικότητα ὅταν πιστεύει ὅτι θέλουν νὰ τὸν ξαναπαντρέψουν μὲ τὸ ζόρι κ.λπ., καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση εἶναι συμπαθής. Ὁ ρόλος τοῦ ἀποκλειστικὰ κωμικοῦ καὶ καταγέλαστου ἐπιφυλάσσεται σὲ ἕνα ἄλλο πρόσωπο τοῦ ἔργου, στὸν ἄρειμάνιο, ὀρεσίβιο, φουστανελοφόρο βλάχο ἀπὸ τὸ Λιδωρίκι, Καπετὰν Κλάρα, ἄλλο μακρινὸ συγγενὴ τῆς οἰκογένειας, στὸν ὁποῖο ἐκφράζεται ἡ σύγκρουση τῶν νέων μὲ τὰ παραδοσιακά, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ὀπισθοδρομικὰ ἥθη.

Ὁ Καπετὰν Κλάρας, ἀφελὴς καὶ στενοκέφαλος, μὲ στοιχεῖα τοῦ σταθεροῦ κωμικοῦ ρόλου τοῦ Παλληκαρᾶ (Miles Gloriosus), εἶναι αὐτὸς ποὺ διατυπώνει τὴν κριτικὴ στὸν ἐξευρωπαϊσμὸ τῶν ἡθῶν στὴν πρωτεύουσα, αὐτεπάγγελτος φρουρὸς τῆς ἠθικῆς ὅλων τῶν γυναικῶν καὶ ἰδιαίτερα τῆς ἐξαδέλφης του ποὺ τὰ ἔχει φτιάσει, ὅπως ἔμαθε, μὲ ἕνα λιμοκοντόρο, ἀλλὰ αὐτὸς ποὺ κρατᾷ τὸ κούτελό του καθαρὸ ἀπὸ ἀνιψίδες ἔσπευσε στὴν Ἀθῆνα καὶ ἐπεμβαίνει δραστικά, γιὰ νὰ ἐξαναγκάσει τὸν ἄτιμο νὰ τὴ στεφανωθεῖ¹¹⁰.

Ὁ πατέρας τῆς νέας, Ἀχιλλεὺς Μαρουλίδης, Ἀθηναῖος ἀστὸς μὲ νησιώτικη καταγωγή ἀπὸ τὴ Σαντορίνη, ἀφοῦ ἐκεῖ καὶ ὄχι στὸ Λιδωρίκι ἔχει γυρέψει μὲ προξενιὸ τὸν κατὰλληλο γαμπρὸ γιὰ τὴν κόρη του, ἔχει σοβαρὸ ρόλο. Εἶναι καθωσπρέπει καὶ λογικὸς, θέλει νὰ παντρέψει τὴν κόρη του μὲ προξενιὸ διαλέγοντας ὁ ἴδιος ἕνα τίμιο, καλὸ, ἐργατικὸ, προσγειωμένο παλληκάρι καὶ ὄχι ἕναν ἀπὸ τοὺς κομψευόμενους φοιτητὲς τῆς Ἀθῆνας, εἶναι ἀγαθὸς καὶ συμπονετικός, λυπᾶται γιὰ τὸν δῆθεν πνιγμὸ τοῦ συγγενῆ του Ἀνανία κ.ο.κ. Ἡ κύρια ἰδεολογικὴ σύγκρουση, ἐξαστισμὸς καὶ πρόοδος μὲ τὰ νέα ἥθη τῆς πρωτεύουσας καὶ ὀπισθοδρομικὴ παράδοση τῶν ἡθῶν τῆς ἐπαρχίας, γίνεται στὴν ἀντιπαράθεση αὐτοῦ τοῦ θετικοῦ προσώπου μὲ τὸν κωμικὸ Λιδωρικιώτη Κλάρα. Ὁ Μαρουλί-

110. Ὁ Κλάρας, ἐπιβεβαιώνοντας τὴ λειτουργία του ὡς κωμικοῦ προσώπου, γίνεται χωρὶς νὰ τὸ θέλει ὁ ἴδιος ὄργανο τῆς ἑνώσης τῶν δύο νέων, ὅταν μὲ τὴν αὐστηρὴ στὸ ζήτημα τῆς τιμῆς τῶν γυναικῶν ἠθικὴ του ἀποφασίζει νὰ παντρέψει τὴν ἐρωτευμένη νέα μὲ τὸν λιμοκοντόρο ποὺ τὴν ἀτίμασε, ἀδιαφορώντας γιὰ τὴν ἄρνηση τοῦ πατέρα τῆς ποὺ δὲν θέλει τὸν ἐκμοντερνισμένο ἀδημιούργητο φοιτητὴ καὶ ἔχει βρεῖ γιὰ τὴν κόρη του ἄλλο σοβαρὸ γαμπρό.

δης δὲν φοράει μόνο τὰ εὐρωπαϊκὰ ἐνδύματα, ποὺ καθορίζει ἡ σκηνικὴ ὀδηγία, ἔχει ἐξαστικοποιηθεῖ καὶ στὴ νοτροπία. Γι' αὐτὸν σκάνδαλο καὶ ντροπὴ δὲν εἶναι κάποιο φλέρτ τῆς κόρης του, ποὺ ὁ ἴδιος εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ ἀντιμετωπίζει μὲ λογικὸ καὶ ἀξιοπρεπὴ τρόπο, ἀλλὰ ὅσα κάνει ὁ βλάχος φουστανελάς ποὺ τοὺς ρεζίλευει μὲ τὴ συμπεριφορὰ του.

Ἀκόμα πιὸ ἐξελιγμένη εἶναι ἡ κόρη του, Ἀθηνᾶ. Εἶναι ἐρωτευμένη μὲ ἕνα νέο, ὅπως ὅλες οἱ κοπέλες τῆς ἐποχῆς της καὶ τῆς τάξης της, ἀπὸ τὴν Ἀσπασία ἤδη στὸν *Καρπάθιο* ἢ τὴ *Σοφία* στὸν *Μισὲ Ζανῆ*, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν εἶναι ἠθικὴ καὶ σοβαρὴ. Ἔχει τὶς ἀντιλήψεις της καὶ τὸ θάρρος τῆς γνώμης νὰ τὶς ὑποστηρίζει, στὸ θέμα τοῦ γάμου οἱ ἀπόψεις της ἀν καὶ συγκρούονται μὲ αὐτὲς τοῦ πατέρα της εἶναι θετικές, στὶς σχέσεις τῶν δύο φύλων ἀπαίτεῖ εἰλικρίνεια καὶ δὲν ἀποδέχεται τὴ συνηθισμένη γυναικεία τακτικὴ νὰ πετυχαίνει τὸ δικό της μὲ ὑποκρισίες, ψέματα, λιποθυμίες, κόλπα κ.ο.κ. Ὁ αἰσθηματικὸς δεσμός της μὲ τὸν φοιτητὴ Ἀλκιβιάδῃ ἔχει μοντέρνα μορφή, φλέρτ, καντάδες, κρυφὰ ραντεβού, ἀλλὰ τὰ αἰσθήματα εἶναι εἰλικρινῆ καὶ ἀμοιβαῖα, ἀφοῦ κι αὐτὸς εἶναι πρόθυμος νὰ χάσει τὴν κληρονομιά τῆς θείας του προκειμένου νὰ παντρευτεῖ τὴν Ἀθηνᾶ.

Ἡ ἀπόλυτη ὀρθότητα ἀπόψεων, στάσης καὶ συμπεριφορᾶς ποὺ καθιστᾷ τὴν Ἀθηνᾶ¹¹¹ κύριο φορέα τῆς ἐξευγενισμένης, ἐξευρωπαϊσμένης, μοντέρνας γενιᾶς τῶν πλήρως ἐξαστικοποιημένων Ἀθηναίων, διακρίνεται καὶ στὴ διαφοροποίηση μὲ τὴν ὑπηρετρία Βασιλική, ποὺ κοροϊδεύει τὸ χτυπητὸ φουστάνι τῆς ἐπαρχιώτισσας καὶ ἐξαπατᾷ τὸν ἐπαρχιώτη θεῖο ποὺ φέρνει τὸ προζενιό, ἐνῶ στὶς ἀπόψεις γιὰ τὶς σχέσεις τῶν ζευγαριῶν ὑποστηρίζει σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν Ἀθηνᾶ τὴν ἐπιλήψιμη πρακτικὴ τῶν γυναικείων κόλπων. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ πανέξυπνη ὑπηρετρία δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ της ρόλο στὴ συμβατικὴ Κωμωδία, νὰ ὑποβοηθεῖ τὸ νεαρὸ ζευγάρι τῶν ἐρωτευμένων ἐξυφαίνοντας τὴν ἀπαραίτητη πλεκτάνη γιὰ νὰ ὑπερνικηθοῦν οἱ ἐπίσης συμβατικὲς δυσκολίες τῶν ἐραστῶν¹¹², δημιουργώντας τὶς προϋποθέσεις γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ τὸ μοντέλο τῆς Κωμωδίας παρεξηγήσεων.

Μὲ ἀφετηρία τὴν πλεκτάνη τῆς ὑπηρετρίας δημιουργεῖται μιὰ συνεχῆς κωμικὴ ἀσυνεννοησία μὲ τὶς παρεξηγήσεις νὰ διαδέχονται ἀκατάπαυστα ἡ μία τὴν ἄλλη¹¹³. Γενικὰ τὸ ἔργο στηρίζεται στὰ γνωστὰ μοτίβα τῆς παραδοσιακῆς Κω-

111. Ἦσως τὸ ὄνομά της, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ χρῆση ἀρχαίων ὀνομάτων γιὰ τὰ νέα ζευγάρια τῶν θεατρικῶν ἔργων ποὺ ἀντιστοιχεῖ καὶ μὲ τὴν πρακτικὴ τῆς ἐποχῆς, εἶναι συμβολικὸ γι' αὐτὴ τὴ λειτουργία της.

112. Αὐτὴ τὴν προξενεύουν, ἐνῶ αὐτὸς εἶναι ἐξαρτημένος οἰκονομικὰ ἀπὸ θεία, ποὺ ἀν παντρευτεῖ πρὶν τελειώσει τὶς σπουδές του θὰ τὸν ἀποκληρώσει.

113. Ὁ Μαρουλίδης πιστεύει ὅτι ἡ Κλυταιμνήστρα εἶναι μιὰ ἄγνωστη ἀπὸ τὴ Σύρο καὶ ὅτι ὁ συγγενὴς του Ἀνανίας μαζὶ μὲ τὴ νεαρὴ γυναίκα του καὶ τὸ γαμπρὸ ποὺ τοῦ ἔφερνε ἔχουν πνιγεῖ, ὁ Κλάρας νομίζει ὅτι ὁ Ἀνανίας ποὺ ψάχνει τὴ γυναίκα του εἶναι ὁ ἐραστὴς

μωδίας¹¹⁴ και βεβαίως έχει το συμβατικό αἴσιο τέλος¹¹⁵, με τραπέζι και χορὸ για τοὺς ἀρραβῶνες.

Ὁ τελικὸς χορὸς γίνεται, σύμφωνα με τὴ σχετικὴ σκηρικὴ ὁδηγία, με ἡ-
χον ἐγχωρίου ἄσματος¹¹⁶. Τὸ ἔργο ἀκολουθεῖ δηλαδή σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ τέ-
λος τῆς Τύχης τῆς Μαρούλας, δραματουργικὰ ἀρκετὰ δικαιολογημένα, καθὼς
ἀπὸ ὅλα τὰ παριστάμενα πρόσωπα μόνο για τὴν Ἀθηνᾶ και τὸν Ἀλκιβιάδη θὰ
μποροῦσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει πὼς ξέρουν νὰ χορέψουν εὐρωπαϊκά. Πρόκειται
για μιὰ χωρὶς ἰδιαίτερη βαρύτητα ὑποχώρηση πρὸς τὴ λαϊκὴ ἑλληνικὴ παρά-
δοση, πού ἀνταποκρίνεται σίγουρα και στὴν πραγματικότητά τῆς μεταβατικῆς
ἐκείνης ἐποχῆς, και πού δὲν ἐπηρεάζει καθόλου τοὺς συσχετισμοὺς τῶν δυνά-
μεων, γιατί εἶναι προφανές ὅτι ὁ Λιδωρικιώτης και οἱ Σαντορινοῖ θὰ ἐπιστρέ-
ψουν ὁ καθένας στὸ χῶρο του και οἱ Ἀθηναῖοι θὰ συνεχίσουν τὴ ζωὴ τους, χω-
ρὶς τὴν ἐπεισοδιακὴ ἀναστάτωση τῶν ξένων.

Ἀξία περισσότερης προσοχῆς εἶναι ἡ τύχη πού ἐπιφυλάσσει τὸ ἔργο στὴ
νεαρὴ νησιώτισσα Κλυταιμνήστρα, πού πρέπει νὰ γυρίσει πίσω στὴ Σαντορίνη,
ἐνῶ έχει ὅλα τὰ ἐφόδια για νὰ ἀνήκει στοὺς νέους, προοδευτικοὺς ἐπαρχιώτες
πού ἐνσωματώνονται στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Ἡ θέση τῆς μέσα στὰ πλαίσια
τῆς κύριας ιδεολογικῆς σύγκρουσης, Ἐπαρχία-Ἀθήνα, εἶναι ἰδιόμορφη και ἐν-
τελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν τοῦ ἄλλου ἐπαρχιώτικου τύπου, τοῦ ὀρεσίβιου,
ὀπισθοδρομικοῦ Κλάρα, τοῦ κωμικοῦ ὑπέρμαχου παρωχημένων ἡθικῶν ἀξιών
και ἀναχρονιστικῶν ἡθῶν.

Ἡ Κλυταιμνήστρα ὡς τύπος ἀποτελεῖ ἐλαφρὰ διαφοροποίηση τοῦ βασι-
κοῦ προτύπου τῆς νεαρῆς Μαρούλας, τῆς τίμιας, φρέσκιας, ἔξυπνης και ἀνοιχτῆς
πρὸς τὸ καινούριο, ἐξελιξιμῆς νησιώτοπούλας. Με τὴ διαφορὰ ὅτι ἐνῶ εἶναι θε-
τικὸ πρόσωπο, σχεδιάστηκε ὡς κωμικὸς τύπος. Στὴ σύλληψη τοῦ συγγραφέα
με τὴν ἀφέλεια και τὴν ἀπολιξία τῆς (πού μόνο σήμερα μπορεῖ νὰ ἐκτιμη-
θεῖ ὡς φρεσκάδα), με τὸ πράσινο χτυπητό τῆς φόρεμα πού τὴν κάνει νὰ ξεχωρί-
ζει ἀρνητικὰ ἀπὸ τίς κομψὲς ἀθίδες, εἶναι κωμικὸ πρόσωπο, ζωντανὸς ἀναχρο-
νισμός. Κάτι σὰν τὸν Μανῶλη, τὸ γιὸ τοῦ Καπετάν-Γιακουμῆ, ἡ τὸν γαμπρὸ
ἀπὸ τὴν Τῆνο πού φέρνει μαζί του ὁ πατέρας τῆς Ζαμπέττας, πού εἶναι κωμικοὶ

τῆς Ἀθηνᾶς πού δὲν θέλει νὰ τὴν παντρευτεῖ, ὁ Ἀνανίας και ἡ Κλυταιμνήστρα νομίζουν ὅτι
ὁ Κλάρας εἶναι ὁ τρελὸς αἰμοδιψὲς Ταγματάρχης κ.ά.

114. Συμβατικὴ ἐρωτικὴ πλοκή, πλεκτάνη και παρεξηγήσεις, κωμικὸς τόπος τοῦ δε-
μένου γαμπροῦ με τὸ ζόρι και ἀνταλλαγὴ τῆς θέσης του με ἄλλον, κ.λπ.

115. Στὸ τέλος ὅλοι εἶναι εὐχαριστήμενοι: ὁ πατέρας συγχωρεῖ τὸ νέο ζευγάρι και
συγκατατίθεται στὸ γάμο πού θὰ γίνει ἀφοῦ ὁ γαμπρὸς πάρει τὸ δίπλωμά του, ἡ ὑπέρτρια
συγχωρεῖται και αὐτὴ γιατί ὅ,τι ἔκανε, τὸ ἔκανε για τὴν εὐτυχία τῶν δύο ἐρωτευμένων, ἀλλὰ
και ὁ Καπετάν Κλάρας ἡσυχάζει ἀφοῦ τελικὰ ἡ οἰκογενειακὴ τιμὴ ἀποκαθίσταται με τὸ
γάμο, ἐνῶ οἱ νησιῶτες σύζυγοι βρίσκουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο και ἐπιστρέφουν στὴ Σαντορίνη.

116. Τὸ πράσινο φουστάνι, ὅ.π., σ. 72.

ὡς ἐπαρχιωῶτες στὴν Ἀθήνα, ἄσχετα ἂν μὲ ἀντικειμενικά κριτήρια καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν ὀπτική τῆς ἐποχῆς, εἶναι ὡς χαρακτηρισθεῖς θετικοί.

Παρ' ὅλα τὰ θετικά τῆς στοιχεῖα ἡ Κλυταιμνήστρα δὲν προοριζόταν ἀπὸ τὸ συγγραφέα τῆς γιὰ παραμονὴ καὶ ἐνσωμάτωση στὸ ἀστικό περιβάλλον, στὸ ὁποῖο ἀνήκουν οἱ δύο ἄλλες γυναικεῖς φιγούρες τοῦ ἔργου, ἡ νεαρὴ ἀστὴ Ἀθηναία καὶ ἡ ὑπηρετριά τῆς ἡ ὁποία ἀνήκει στὴ γνωστὴ καὶ ἀπὸ τὴν *Τύχη τῆς Μαρούλας* κοινωνικὴ ὁμάδα τῶν ἐγκατεστημένων στὴν Ἀθήνα ὡς ὑπηρετικὸ προσωπικὸ πρῶν ἐπαρχιωτῶν. Σύμφωνα μὲ τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐποχῆς τὸ ἐντελῶς θετικὸ πρόσωπο εἶναι ἀδιαμφισβήτητα ἡ ἄψογη, σοβαρὴ στὶς ἀπόψεις καὶ μοντέρνα στὶς ἀντιλήψεις Ἀθηνᾶ¹¹⁷, ἐνῶ τὴν Κλυταιμνήστρα ὁ συγγραφέας τῆς τὴ στέλνει πίσω στὴ Σαντορίνη. Θὰ μπορούσε ὅμως κανεὶς ἀπὸ τὴ σημερινὴ ὀπτικὴ γωνία νὰ υποθέσει ὅτι ὅταν, σύντομα, θὰ βγεῖ ὁ ἄντρας τῆς στὴ σύνταξη (μὲ αὐτὴ τὴν προοπτικὴ ἐξάλλου εἶχε δεχτεῖ νὰ τὸν παντρευτεῖ) σίγουρα θὰ τὸν πείσει νὰ ἔρθουν νὰ ἐγκατασταθοῦν στὴν πρωτεύουσα.

7. Πά-ντέ-κάτρο

Ἄν στὰ 1892, στὴν ἀκμὴ τοῦ Κωμειδύλλιου, ὁ Καλαποθάκης μὲ τὸ *Πράσινο φουστάνι* παρουσίασε ἀντιστικτικὰ καὶ τὴ θετικὴ πλευρὰ τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης, ὁ ἴδιος στὸ κατοπινότερο ἔργο του, *Πά-ντέ-κάτρο*¹¹⁸ τοῦ 1895 (χροινὰ πού τὸ εἶδος τερματίζει οὐσιαστικὰ τὴ σύντομη παρουσία του στὴν ἐλληνικὴ Σκηνή), δὲν χρειάζεται νὰ ἀσχοληθεῖ πιά μ' αὐτὸ τὸ ζήτημα. Οἱ ἐξελίξεις στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία ἔχουν παγιωθεῖ καὶ ὁ συγγραφέας ἐνδιαφέρεται μόνο νὰ καυτηριάσει μὲ τὴ σάτιρά του ἀρνητικὰ τοὺς φαινόμενα¹¹⁹.

117. Στὴν ἀντιπαραβολὴ Κλυταιμνήστρας-Ἀθηνᾶς ὁ σημερινὸς ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ διακρίνει κάτω ἀπὸ τὴ γελοιοποίησιν τῆς ἐμφάνισιν, τὰ θετικὰ στοιχεῖα (ἀφέλεια, φυσικὴ ἐξυπνάδα, ζωντάνια κ.ο.κ.) τῆς πρώτης ὡς δραματικοῦ προσώπου, ἐνῶ γιὰ τὴν ἐποχὴ μόνο ἡ δευτέρη (μορφωμένη πού ἀρνεῖται τὰ γυναικεῖα τερτίπια κ.ἄ.) ἐκπροσωποῦσε τὸ θετικὸ πρότυπο, ὅπως καὶ στὸν *Μισάνθρωπο* τοῦ Μολιέρου, π.χ., ὅπου παρὰ τίς προτιμήσεις τῆς νεώτερης ἐποχῆς τὸ ἰδανικὸ πρότυπο δὲν εἶναι ὁ ἐπώνυμος ἥρωας μὲ τὴ λαθεμένη καὶ βλαβερὴ ὑπερβολὴ του, ἀλλὰ τὸ λογικὸ καὶ μετρημένο ζευγάρι τῶν φίλων του.

118. Δημ. Οἰκ. Καλαποθάκης, *Πά-ντέ-κάτρο ἢ Τὸ παιγνίδι*, πρεμιέρα 27 Ἰοῦνι 1895. Δύο χγφ. στὴ βιβλιοθήκῃ τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ἓνα ἀντίγραφο μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ συγγραφέα καὶ χρονολόγησιν 3 Ἰουνίου 1895, στὸ ὁποῖο γίνονται οἱ παραπομπές, καὶ ἓνα δεῦτερο μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Διον. Κανδηλιώτη.

119. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι αὕτῃ τῇ στάσει ἀπέναντι στὴν παγιωμένη ἀθηναϊκὴ κοινωνία μοιράζεται τὸ *Πά-ντέ-κάτρο* μὲ τὸ *Πικ-νικ* τῶν Γ. Πάπ καὶ Ν. Λάσκαρη (ἐκδ. ὡς *Κωμωδία* χωρὶς τὰ τραγούδια, 1904, Θεατρικὴ Βιβλιοθήκῃ Φέξη, ἀρ. 52). Καὶ τὰ δύο ἔργα, πού εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ καὶ πετυχημένα κωμειδύλλια αὐτῆς τῆς χρονιάς (1895), σηματοδοτοῦν τίς προθέσεις τοὺς μὲ τὸν ξενικὸ τίτλο, πού ἀναφέρεται σὲ φαινόμενα εὐρωπαϊκῶν προδιαγραφῶν κοινωνικῆς συναναστροφῆς τῶν ἀνώτερων στρωμάτων, καὶ διαδραματίζονται ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον, στὸ ὁποῖο ὁ Καλαποθάκης παραμένοντας πιστὸς στὸ βα-

Στο *Πά-ντε-κάτρ* ο Καλαποθάκης χρησιμοποιεί πιστά και με μεγάλη επιδεξιότητα το μοντέλο του *Μπάρμπα-Λινάρδου*, φέρνοντας στο αθηναϊκό περιβάλλον τον Ναξιώτη, βρακὰ και με φέσι, πατέρα της οικογένειας. 'Η δράση του έργου έχει μεταφερθεί στο νεόπλουτο περιβάλλον των μεγαλοπιασμένων και ξιπασμένων νεόκοπων 'Αθηναίων που ντρέπονται και κρύβουν την καταγωγή τους από φτωχά, λαϊκά στρώματα της έπαρχίας, ένα κοινωνικό φαινόμενο μάλλον διαδεδομένο και χαρακτηριστικό για την εποχή¹²⁰, αφού πολύ συχνά μπαίνει στο στόχαστρο της σατιρικής κριτικής με πρώτο παράδειγμα την άρνητική εξέλιξη της ίδιας της Μαρούλας.

Στο πολυτελές αθηναϊκό σπίτι του ναξιώτικης καταγωγής Παντελή, που ο πατέρας του ήταν στο νησί ένας παρακατιανός νεροκουβαλητής, μαϊμουδίζουν τον άριστοκρατικό τρόπο ζωής με κοινωνικές συναναστροφές του καλού κόσμου, ανταλλαγές επισκέψεων, δεξιώσεις και κοτιγιόν, χορούς μεταμφιεσμένων όπου οι περισσότεροι ντύνονται ιππότες και βασιλιάδες και χορεύουν το εύρωπαϊκό Πά-ντε-κάτρ. Τὰ κορίτσια φλερτάρουν με τους καθαλιέρους τους, ανταλλάζουν φιλιά, λιποθυμούν δήθεν στην άγκαλιά τους, χαριεντίζονται, παίζουν παιγνίδια συναναστροφής με ύπονοούμενα στη γλώσσα των λουλουδιών και οι γονείς υποθάλπουν αυτή την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά.

Σύμφωνα με τὰ μοντέρνα έξευρωπαϊσμένα ήθη της πρωτεύουσας και εκ διαμέτρου αντίθετα πρὸς τὰ πατροπαράδοτα έλληνικά, τὸ γενικό πρόσταγμα στην οικογένεια έχει ή σύζυγος, 'Αφροδίτη, ενώ ο άντρας της χωρίς δική του γνώμη συμφωνεί μαζί της και ακολουθεί. 'Η 'Αφροδίτη, βελτιωμένη και έπαυξημένη έκδοση του προτύπου της Μαρούλας ως μοδίστρας του καλού κόσμου, ανήκει ή ίδια στην καλή κοινωνία της 'Αθήνας. Μεγαλοπιάνεται, έχει άπαρνηθεί τὸ παρελθόν της στη Νάξο, έχει γίνει κυρία και απαιτεί νὰ τη λέει ή ύπηρέτρια "μαντάμ", μιλάει με την κόρη της γαλλικά, επιδιώκει νὰ κάνει άριστοκρατικές γνωριμίες, ξιπάζεται και κάνει σχέδια με τὸν έρωτα του δήθεν πρίγκιπα για την κόρη της και παριστάνει ή ίδια την γαλλικής καταγωγής άριστοκράτισσα, ενώ αποσύρει και τὸ τεκμήριο της ταπεινής καταγωγής αλλάζοντας τὸ όλόσωμο πορτραίτο του βρακοφόρου πεθερού της με ένα άλλο που τὸν παριστάνει ντυμένο άριστοκρατικά με φράκο και μεγαλόσταυρο.

"Όταν στὸν τακτοποιημένο μ' αυτό τὸν τρόπο κόσμο της εισβάλλει άναπάντεχα για έπίσκεψη ο γερο-ναξιώτης πεθερός, με τὸ χυδαίο όνομα Γιάννης Καβουρντιστήρης, άρχικά προσπαθεί νὰ τὸν ένσωματώσει και έπειδὴ ντρέπεται

σικὸ κωμειδουλιακὸ σχῆμα παρεμβάλλει τὸν βρακὰ νησιώτη, ενώ οί Πῶπ και Λάσκαρης δὲν ένδιαφέρονται πιὰ καθόλου γι' αὐτή τη σύγκρουση τῶν κοινωνικῶν δομῶν.

120. 'Η διαπίστωση, έξάλλου, ότι τόσοι και τόσοι που κάνουν τούς εύγενείς στην 'Αθήνα κατ'άγονται από πλύστρες, είχε αποτελέσει, όπως αναφέρθηκε πιὸ πάνω, τὸ καθοριστικὸ ἐπιχείρημα για τὸ αφεντικὸ της Ζαμπέττας, όταν αποφασίζει νὰ τὴν παντρευτεί παρ' όλη τὴν κοινωνικὴ κατωτερότητά της.

γιὰ τὴν ἐμφάνισή του τὸν ντύνει εὐρωπαϊκὰ καὶ βάζει νὰ τοῦ μάθουνε τὸ Πα-
ντέ-κάτρ. Ὅταν ὅμως στὸ ζήτημα τῆς καταλληλότητος τοῦ μελλοντικοῦ γαμ-
προῦ ἔρχονται σὲ σύγκρουση οἱ ἠθικὲς ἀξίες ποὺ ἀντιπροσωπεύει ὁ καθένas τους,
τοῦ λέει ὀρθὰ κοφτὰ νὰ σηκωθεῖ νὰ φύγει. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἄντρας της, παρ' ὅλο ποὺ
σὰν ἓνα ἐπὶ πλεόν ἀρνητικὸ χαρακτηριστικὸ παρουσιάζεται ὡς ἀπλὸ ὑποχείριό
της, εἶναι τὸ ἴδιο ἀχάριστος καὶ ντρέπεται ἐξ ἴσου γιὰ τὴν καταγωγή του, ἀπαρ-
νιέται τὸν πατέρα του λέγοντας πῶς εἶναι ἓνας ὑπηρέτης.

Ὁ χωρικός ἀπὸ τὴ Νάξο εἶναι τὸ πανομοιότυπο τοῦ θετικοῦ Μπάρμπα-
Λινάρδου. Ἐμφανίζεται ὅπως στὸ πορτραῖτο του ποὺ ἔχει ἀπομακρυνθεῖ, βρα-
κοφόρος μὲ τὸ φέσι στὸ κεφάλι καὶ τὴ νησιώτικη ἰδιωματικὴ προφορά του. Εἴ-
ναι ὁ κύριος φορέας τοῦ κωμικοῦ στοιχείου, ἐνῶ τὰ ἄλλα πρόσωπα εἶναι ὡς
στόχος τῆς σάτιρας μὲ γελοῖο τρόπο κωμικά. Ἀναγγέλλεται ὡς ἓνας ἄνθρωπος
μὲ βράκαις¹²¹, γλιστράει στὸ παρκέ, εἶναι γιὰ τὰ ἐκλεπτυσμένα γοῦστα χυδαῖα
διαχυτικὸς κυνηγώντας τὴν περίτρομη ἐγγονή του γιὰ νὰ τὴν ἀγκυλιάσει κ.ἀ.π.
Ὁ ὑπηρέτης τὸν κοροϊδεύει, αὐτὸς δὲν ξέρεي τὸ Πα-ντέ-κάτρ καὶ χορεύει ἀστεῖα
ὅταν προσπαθοῦν νὰ τοῦ τὸ μάθουν, ἀστεῖα εἶναι καὶ ἡ ἐμφάνισή του ὅταν πα-
ρουσιάζεται μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ σακάκι πάνω ἀπὸ τὴ νησιώτικη βράκα καὶ τὸ παν-
τελόνι στὸ χέρι. Κανεῖς δὲν τοῦ δίνει σημασία, ὅταν ρωτᾷε κάτι, καμιά φορὰ
πολὺ σοβαρό, ὅλοι ἀπαντᾷνε πῶς ἔχουν δουλειά. Στὸ χορὸ τῶν μεταμφιεσμένων
ἀποκαλεῖ τοὺς ἄλλους κυριολεκτικὰ σύριοι *Μασκαράδες*¹²², ἐκεῖνοι προσβάλ-
λονται καὶ ζητοῦν ἱκανοποίηση μὲ μονομαχία ἀπὸ τὸν χωρικὸ ποὺ δὲν γνωρίζει
τὸ ξενόφερτο ἔθιμο καὶ δὲν καταλαβαίνει τί θέλουν ἀπὸ αὐτόν.

Εἶναι ἀπλός, δὲν κρύβει τὴν ταπεινὴ καταγωγή του, καλόκαρδος ὅμως καὶ
ὅταν κλαῖνε καὶ φωνάζουν πῶς θὰ ντροπιαστοῦν καὶ θὰ χάσουν τὸν πρίγκιπα
γαμπρό, τοὺς κάνει τὸ χατίρι νὰ βάλει εὐρωπαϊκὰ, στὸ χορὸ φοράει μάλιστα
καὶ φράκο, παρ' ὅλο ποὺ πιστεύει πῶς μὲ αὐτὰ τὰ ροῦχα θὰ γίνει περίγελως στὴ
Νάξο. Ἐχει ἐπικριτικὴ ἀποψη γιὰ τὰ καινούρια ποὺ τὸν βάζουνε νὰ κάνει, εἶναι
ὅμως μᾶλλον ἀπλοϊκὸς καὶ θαυμάζει τὰ μεγαλεῖα, ξιπάζεται λίγο μὲ τὰ πλούτη
ποὺ βλέπει ἢ μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ γίνει ἡ ἐγγονή του πριγκίπισσα. Ἀντίθετα
ἀπὸ τὸν θετικὸ Μπάρμπα-Λινάρδο οἱ ἀντιστάσεις του εἶναι μικρὲς καὶ ἡ ἐκ-
πληξή του γιὰ τὰ νέα ἥθη μοιάζει λίγο ἐπιφανειακὴ. Ἐκφράζει ὅμως κάποια
δυσπιστία κατὰ πόσον εἶναι στ' ἀλήθεια πρίγκιπας ὁ γαμπρός, Ἐμεῖς οἱ Χω-
ριάτες μωρὲ γινεῖ μου τὸ δακτυλίδι ποὺ μᾶς τὸ πουλοῦν γιὰ μιὰ δεκάρα ποτὲ δὲν
τὸ ἀγοράζουμε γιὰ μαλαματένιο¹²³, καὶ καχύποπτος σὰν χωρικός ποὺ εἶναι,
ἀποφασίζει νὰ τὸν ἐλέγξει ὁ ἴδιος, γιὰ νὰ μὴν πιαστεῖ κορόιδο.

Δίπλα στὴν ἀχαριστία καὶ τὴν ἀγνωμοσύνη τῶν παιδιῶν πρὸς τὸν πατέρα

121. Πα-ντέ-κάτρ, ὁ.π., σ. 26.

122. Ὁ.π., σ. 73.

123. Ὁ.π., σ. 71.

και στους γελοιους σουσουδισμους των νεόπλουτων στρωμάτων που αποτελούν τον κύριο στόχο της σάτιρας και οι φορείς τους τιμωρούνται με το χοντρό πάθημα να πέσουν θύμα του επιτήδειου απατεώνα και κλέφτη, ή αντιπαράθεση των παραδοσιακών και των εξευρωπαϊσμένων ήθων και ήθικων αξιών έχει περιφερειακή σημασία. Το έργο επαναλαμβάνει σαν στερεότυπο τις γνωστές θέσεις για την ανηθικότητα της πρωτεύουσας, όπου οι γυναίκες κάνουν κουμάντο, οι κοπέλες λιποθυμούν στα χέρια των καβαλιέρων τους, όπου η υπόληψη εξαρτάται από το αν ξέρει κανείς να χορεύει Πά-ντε-κάτρ, ενώ η αντίληψη για την τιμή έχει αντιστραφεί, κ.ο.κ., αλλά δεν τοποθετεί το κέντρο του βάρους στην κύρια ιδεολογική σύγκρουση, πρόοδος εξαστισμού και οπισθοδρομικότητα της παράδοσης, που αναγνωρίζεται στα περισσότερα άλλα κωμειδύλλια.

Γι' αυτό το λόγο δεν χρειάζεται συμπληρωματικά προς τις αρνητικές πλευρές που κατακρίνονται, να παρουσιαστεί και η θετική πλευρά της προόδου, όπως συνήθως γίνεται με τα νεαρά έρωτευμένα ζευγάρια. Στο Πά-ντε-κάτρ η νεαρή κόρη Αννίκα δεν διαφέρει διόλου από τη μητέρα της, συνδιαλέγεται μαζί της γαλλικά, ενδιαφέρεται μόνο για λοῦσα, χορούς και διασκέδασεις, φλέρτ, αγκαλιάσματα, φιλιά, και επιδιώκει να πάρει τον πρίγκιπα, ενώ την ίδια συμπεριφορά έχουν και οι συνομήλικες φίλες της.

Η επιπολαιότητα και ο σουσουδισμός μπορεί να τιμωρούνται με κίνδυνο ατίμωσης και με γελοιοποίηση από τη γκάφα και μπορεί η τιμή της οικογένειας να διασώζεται με την παρέμβαση του προδομένου από αυτούς πεθερού, ωστόσο το κυριότερο για την Αφροδίτη και τον Παντελή είναι ότι σώζονται και δε δείχνουν να πήραν από το πάθημα το μάθημά τους. Το επιμύθιο του Ναξιώτη, *Για να είναι κανείς τίμιος άνθρωπος δεν έχει ανάγκη ούτε από φράνκο ούτε από ουρανιές κορδέλλαις*¹²⁴, είναι πολύ γενικό, και το συμπέρασμά του ότι ο γιός του είναι ανόητος μάλλον όχι κλέφτης, πιο πολύ για συχωροχάρτι ακούγεται παρά για παρίνεση. *Ημαρτον πατέρα*¹²⁵ θα πει εξάλλου και ο Παντελής διαλέγοντας την πιο κοινότυπη έκφραση, μια κενή φρασεολογία που τη λείει κανείς χωρίς να την έννοει σοβαρά.

Με δεδομένο μάλιστα ότι η κόρη, που δεν έχει ούτε τον παραδοσιακό θετικό ρόλο της νεαρής έρωτευμένης, είναι ίδια με τη μητέρα ή όποια επιπόλαια και ενέμελα ζητά συγγνώμη με το άμετανόητο *Παρτόν γκράν μπαμπά μου*¹²⁶, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι δεν επέρχεται καμιά μεταβολή. Με την αποχώρηση του Ναξιώτη τα πράγματα θα συνεχίσουν στην ίδια κατεύθυνση και με τον ίδιο ρυθμό. Η αναφώνηση της καλεσμένης κυρίας Γαλατά, *Καλέ τί τίμιος Χωριάτης!*¹²⁷, είναι η χαρακτηριστική αντίδραση των πρωτευουσών και εκφράζει

124. "Ο.π., σ. 84.

125. "Ο.π.

126. "Ο.π.

127. "Ο.π., σ. 83.

τις αντιλήψεις της εποχής, υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο ότι το Χωριό και η Πρωτεύουσα είναι πλέον δύο έντελως διαφορετικοί κόσμοι.

*

Αυτοί οι δύο κόσμοι για το Κωμειδύλλιο, όπως φάνηκε από όσα προηγήθηκαν, δεν είναι ισοδύναμοι ούτε καν συγκρίσιμοι. Η αντιπαράθεση που όντως διακρίνεται ανάμεσα στην έπαρχία, ή στην προκειμένη περίπτωση στο νησί, και την πρωτεύουσα στο επίπεδο της κύριας ιδεολογικής σύγκρουσης των ελληνικών παραδοσιακών κοινωνικών δομών με τις εξευρωπαϊσμένες αστικές έχει εκ των προτέρων κριθεί, όπως έχει γίνει και στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Η έπαρχία και τα δραματικά πρόσωπα που είναι φορείς της δεν εκφράζουν την ιδανική κατάσταση ούτε καν σαν μια ρομαντική νοσταλγία¹²⁸, οι ήθικες αξίες που πρεσβεύουν δεν αποτελούν το μέτρο σύγκρισης, ο τρόπος ζωής και συμπεριφοράς τους δεν είναι το παράδειγμα προς μίμηση. "Αν μερικές φορές μοιάζει να συμβαίνει το αντίθετο, είναι γιατί έχουν τη βοηθητική λειτουργία να δείχτει μέσα από αυτούς μια αρνητική πλευρά στην εισαγωγή των νέων, αστικών ήθων.

Στο σημείο αυτό, στην αντιπαράθεση πρωτεύουσας και έπαρχίας, έντοπίζεται το μοντέρνο στοιχείο, ή ειδοποιός διαφορά του Κωμειδύλλιου από την προγενέστερη Κωμωδία μετ' ασμάτων τόσο του σατιρικού διδακτικού τύπου (*Βαβυλωνία*, *Μισέ Κωζής*, *Καρπάθιος*), όσο και του ήθογραφικού (*Η σύζυγος του Μισέ Ζανή*). Σ' αυτές τις κωμωδίες που αποτελούν το δραματικό υπόβαθρο για το Κωμειδύλλιο, εμφανίζονται επίσης χαρακτηριστικοί, συγκεκριμένης γεωγραφικής προέλευσης έπαρχιώτες ή και νησιώτες, αλλά στη διάπλασή τους ως δραματικά πρόσωπα υπερισχύουν τα στερεότυπα της παραδοσιακής συμβατικής Κωμωδίας. Ο στόχος αυτών των κωμωδιών είναι διαφορετικός και δεν τίθεται καν θέμα αντιπαράθεσης κοινωνικών δομών, συγκεκριμένα της έπαρχίας που οι ήρωές τους εκπροσωπούν με το όποιο αστικό κέντρο.

Ακόμα και στον *Καρπάθιο* που προκαταλαμβάνοντας χρησιμοποιεί το βασικό σχήμα του Κωμειδύλλιου, έπαρχιώτης στην Αθήνα, ή αντιδιαστολή δεν αφορά το νησιώτη από την Κάρπαθο που έρχεται στην πρωτεύουσα και γελοιοποιείται στο εξελεγμένο περιβάλλον ως όπισθοδρομικός, αλλά ο ήρωας διακωμωδεύεται σε μια άτομική ιδιότητά του, ως ανόητος, καθώς ο διδακτικός στόχος

128. Μια αισθηματολογική νοσταλγία για τον εξωαστικό χώρο, τάση ολόκαθαρη αντιγραφόμενη από τα αντίστοιχα φαινόμενα της εθρωπαϊκής κοινωνίας [...] για το χαμένο παρδάεισο της άγροτικής κοινωνίας διακρίνει αντίθετα ο Θ. Χατζηπανταζής αναγνωρίζοντας ωστόσο την επίπλαστη, φραστική μόνο υπεροχή των άγνων ήθων της έπαρχίας σε σύγκριση με τα αθηναϊκά (πρβλ. *Το Κωμειδύλλιο*, β.π., τόμ. Α', σσ. 168 έ.).

τῆς σάτιρας, ὅπως διασαφηνίζει ὁ συγγραφέας, εἶναι ἡ ἀκρισία του. Ἀντίθετα ἡ θετική καὶ ἡ ἀρνητική πλευρὰ τῆς ἐξέλιξης ἀντικαθρεφτίζονται σὲ δύο πρόσωπα πού καὶ τὰ δύο ἀνήκουν στὸ πρωτεύουσινικο πλαίσιο, στὴ θετική Ἀσπασία, πού ἔχει ἐξελιχθεῖ ὀργανικά καὶ εἶναι μοντέρνα χωρὶς νὰ ἔχει ἀποκοπεῖ ἀπὸ τὶς παλιότερες, διαχρονικὲς ἠθικὲς ἀξίες καὶ στὴν Καλλιόπη πού ἔχει παρρημενεύσει τὸν ἐξαστισμὸ ὡς ἐλευθεριότητα, ἐπιτήδευση, λοῦσα.

Στὸ Κωμειδύλλιο, καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴ μοντερνικότητα τοῦ νεώτερου εἰδους, ἀλλάζει ἡ ὀπτική γωνία, πράγμα πού γίνεται ἰδιαίτερα φανερὸ στὴ Σύζυγο τοῦ *Μισὲ Ζανῆ*, μιὰ ἡθογραφικὴ Κωμωδία πού ἀπὸ δραματοργικὴ ἀποψη βρίσκεται στὸ μεταίχμιο, στὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ Κωμωδία μετ' ἁσμάτων στὸ Κωμειδύλλιο, καὶ στὴν ὁποία συνυπάρχουν στὸ ἀθηναϊκὸ περιβάλλον χωρὶς ἔχνος ἀντιπαλότητας οἱ δύο γενιὲς μὲ τὴ διαφορετικὴ νοοτροπία, τὶς διαφορετικὲς ἀντιλήψεις, τὴ διαφορετικὴ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση καὶ ὁμιλία, πού ἐκπροσωποῦν τοὺς δύο κόσμους, τὸ νησι ὡς προηγούμενο στάδιο ἐξέλιξης καὶ τὴν πρωτεύουσα ὡς τὸ καινούριο στάδιο.

Μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς ὀπτικῆς γωνίας στὸ Κωμειδύλλιο τὸ ἐνδιαφέρον ἐπικεντρώνεται στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία καὶ ἡ σάτιρα ἢ διακωμώδηση καταστάσεων, συμπεριφορᾶς κ.ο.κ. ἔχει στόχο τὴν ἐποικοδομητικὴ κριτικὴ ἀρνητικῶν φαινομένων, ὅχι τὴ γενικὴ ἀπαξίωσή της καὶ τὴν προβολὴ ἐνὸς ἄλλου ἰδανικοῦ. Τὸ ἰδανικὸ πρὸς τὸ ὁποῖο προσανατολίζεται ἡ Ἑλλάδα τῆς ἐποχῆς, μὲ αἰχμὴ τοῦ δόρατος τὴν Ἀθῆνα, βρίσκεται στὴ δυτικὴ Εὐρώπη καὶ τὴ δική της διαμορφωμένη ἀστικὴ κοινωνία, καὶ ἀποβλέπει στὸ ξεπέραςμα τῶν ἐλληνικῶν παραδοσιακῶν κοινωνικῶν δομῶν, γιὰ τὶς ὁποῖες δίνει τὸ μοντέλο ἢ ἐπαρχία πού στὴν ὀπισθοδρομικότητά της συνεχίζει νὰ τὶς διατηρεῖ.

Αὐτοὶ οἱ κοινωνιολογικοὶ συσχετισμοὶ ἐκφράζονται ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ Κωμειδύλλιο. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ δραματικά του πρόσωπα, νησιώτικης ἢ ὅποιας ἄλλης προέλευσης, καθορίζονται μὲ κριτήριον τὴν τοποθέτησή τους ἀπέναντι σ' αὐτοὺς, πράγμα πού φαίνεται καθαρὰ ἂν ἐπιχειρηθεῖ μιὰ ἀξιολογητικὴ διαβάθμιση τῶν νησιωτῶν ὡς ἐκπροσώπων τῆς ἐπαρχίας, καὶ συστηματοποιηθοῦν τὰ πρόσωπα καὶ οἱ τύποι στὰ κωμειδύλλια πού ἐξετάστηκαν μὲ βάση τὴ διαμόρφωση ὡς Μαρούλα καὶ Μπάμπια-Λινάρδος, πού ἔχουν δώσει τὸ πρότυπο.

Κατ' ἀρχὴν διακρίνεται ὁ θετικὸς τύπος τῆς Μαρούλας-ἐνζενύ, πού δὲν φορεῖ τοπικὴ ἐνδυμασία καὶ δὲν μιλάει διάλεκτο, ἀλλὰ τὴ δημοτικὴ τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ. Εἶναι νέα, φρέσκια, τίμια, πρόθυμη, ἠθικὴ, χαρωπὴ, ζωντανή, ἀνοιχτὴ στὶς νέες ἐντυπώσεις, ἐξελίξιμη, μὲ κύριους ἐκπροσώπους τὴν ἴδια τὴ Μαρούλα (*Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*) ἢ ἀκόμα καλλίτερα τὴ Ζαμπέττα (*Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας*). Εἶναι ὁ τύπος τοῦ νησιώτη πού δυνητικά, ἄσχετα ἂν στὴν οἰκονομία τοῦ συγκεκριμένου ἔργου πραγματοποιεῖται ἢ ὄχι, ἐνσωματώνεται στὴν κοινωνία τῆς πρωτεύουσας καὶ ἀντιστοιχεῖ στὴ μεγάλη πληθυσμιακὴ ὁμάδα πού καὶ στὴν πραγματικότητά τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης θὰ ἀπο-

τελέσει τὸν πληθυσμὸ τῆς Ἀθήνας, καὶ ἡ ὁποία ὡς σύνολο ἐκπροσωπεῖται δραματικά ἀπὸ τὴν ὁμάδα τοῦ ὑπηρετικοῦ προσωπικοῦ στὸ μεγαλοαστικὸ σπῆτι τοῦ Παγκράτη (*Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*).

Ἐπάρχει ὁμως καὶ ὁ ἀρνητικὸς τύπος τῆς ἐξελιγμένης Μαρούλας, ποὺ ἔχει ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀθήνα, ἔχει ἀποκτήσει οἰκονομικὴ ἐπιφάνεια καὶ ἔχει ἀνέβει κοινωνικά στὴ χωρὶς κριτήρια, νεοσύστατη ἀστικὴ ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Αὐτὸς ὁ τύπος τοῦ νεόκοπου ἀστοῦ, ποὺ πῶς ὀλοκληρωμένα ἀπὸ τὴν Ἀνδριώτισσα Μαρούλα (*Ὁ Μπάμπια-Λινάρδος*) παρουσιάζεται στὴν Ἀφροδίτη ἀπὸ τὴ Νάξο (*Πά-ντέ-κάτρ*), χωρὶς νὰ ἔχει ἀφομοιώσει, ἀπλὰ μαϊμουδίζει τὰ νέα ἥθη, τὴν κοινωνικὴ συμπεριφορὰ μὲ ἐπισκέψεις, δεξιώσεις, χοροὺς μεταμφιεσμένων, τὴν ἐλευθεριότητα στὶς σχέσεις μὲ τὶς φιλοφρονήσεις, τὰ χειροφιλήματα καὶ τὰ φλέρτ, χορεύει εὐρωπαϊκοὺς χορούς, προσπαθεῖ νὰ χρησιμοποιήσῃ τὴ γλῶσσα τῶν μορφωμένων μιλώντας ἐπιτηδευμένα καὶ ὅλο λάθη τὴν καθαρεύουσα, παπαγαλίζει κάποιες γαλλικὲς ἐκφράσεις καὶ τὸ κυριότερο ἔχει ἀπαρνηθεῖ τὴ νησιώτικὴ καταγωγὴ του καὶ ντρέπεται γιὰ τοὺς γονεῖς του.

Οἱ νησιῶτες γονεῖς καὶ ὅποιοι ἄλλοι ἔρχονται ἐπίσκεψη στὴν Ἀθήνα ἀποτελοῦν ἓναν τρίτο τύπο ποὺ μὲ τὴ φουντωτὴ βράκκα καὶ τὸ φέσι, μὲ τὴν ἰδιωματικὴ νησιώτικὴ ὁμιλία καὶ τὴν ἐμμονὴ στὰ πατροπαράδοτα ἥθη καὶ τὶς παλιὲς ἠθικὲς ἀξίες, ἐκπροσωπεῖ τὸ προηγούμενο στάδιο ἐξέλιξης, ποὺ μέχρι πρόσφατα βρίσκονταν καὶ οἱ ἴδιοι. Πάνω στὸ παράδειγμα τῶν νεόκοπων πρωτευουσίων τοῦ δευτέρου τύπου ἀσχεῖται κριτικὴ σὲ ἀρνητικὰ φαινόμενα τῆς κοινωνικῆς μετεξέλιξης, χωρὶς νὰ ἀμφισβητεῖται ἡ πρόοδος ποὺ συντελεῖται μὲ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα στάδιο στὸ ἄλλο. Αὐτὸ καταδειχνεῖται στὸ ἐπίπεδο τῆς πλοκῆς ἀπὸ τὴν τελικὴ παραμονὴ τοῦ δραματικοῦ προσώπου στὴν πρωτεύουσα ἢ μὲ ὑπόδειξη τοῦ ἐξωπραγματικοῦ στοιχείου στὴ δραματικὴ λύση τῆς ἐπιστροφῆς.

Συμπληρωματικά στὸν ἀρνητικὸν τύπο τοῦ ἐγκατεστημένου στὴν πρωτεύουσα νησιώτη, καὶ γιὰ νὰ μὴν ἐκληφθεῖ ὡς τὸ ἀντίθετό του θετικὸ παράδειγμα ὁ παραδοσιακὸς τοῦ τρίτου τύπου, λειτουργεῖ ἓνας τέταρτος, ὁ ὁργανικὰ ἐνσωματωμένος, ὁ ἐξαστικοποιημένος ποὺ ἔχει ἀφομοιώσει τὰ νέα ἥθη καὶ ἐκφράζει τὶς μοντέρνες ἀντιλήψεις καὶ τὴν ἐξελιγμένη νοοτροπία, ὁ Ἀθηναῖος πλέον πρῶην νησιώτης, ὅπως παρουσιάζεται στὸ πρόσωπο τοῦ Ἀχιλλέως Μαρουλίδου καὶ τῆς κόρης του Ἀθηνᾶς (*Τὸ πράσινο φουστάνι*). Ὁ Μαρουλίδης, ντυμένος εὐρωπαϊκά, μὲ ἐξελιγμένες ἀντιλήψεις σὲ ζητήματα τιμῆς καὶ ἠθικῆς, ὅπως φαίνεται στὴ διαλογικὴ ἀντιπαράθεσή του μὲ τὸν ἐκπρόσωπο τῶν ἀναχρονιστικῶν ἀντιλήψεων φουστανελά Καπετάν Κλάρα, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ἔχει χάσει τὴν αἴσθηση τοῦ ὀρθοῦ καὶ ἠθικοῦ ἢ νὰ ἀπαρνιέται τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τὴ Σαντορίνη, ἀφοῦ ἐκεῖ γυρεύει μὲ συνοικέσιο γαμπρὸ γιὰ τὴν κόρη του, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, πῶς μοντέρνα ἀπὸ τὸν πατέρα της στὶς ἀντιλήψεις καὶ τὴ συμπεριφορὰ, ὅπως εἶναι φυσικὸ γιὰ μιὰ νέα τῆς ἡλικίας της, ὥστόσο ἐπίσης σοβαρὴ καὶ ἠθικὴ, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τὸ πρότυπο ποὺ προβάλλει ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ Κωμειδύλλιο.

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ἐξάλλου ποὺ ἐπιτρέπει στοὺς αὐθεντικοὺς ἐκπροσώπους τῆς νησιώτικης κοινωνίας νὰ εἶναι γραφικοὶ μὲ τὴν ιδιωματική τους ὁμιλία, τὴ φορεσιά τους, τὶς συνήθειες, τὶς ἀντιλήψεις, τὶς ἠθικές τους ἀξίες κ.ο.κ. καὶ φορεῖς τῆς κωμικῆς δράσης στὴν ἀντιπαράθεση τοῦ κόσμου ποὺ αὐτοὶ ἐκπροσωποῦν μὲ τὸν μοντέρνο κόσμο τῆς πρωτεύουσας. Μὲ ὁποιοδήποτε θετικὸ ἢ ἀρνητικὸ πρόσημο, στὸν τύπο τοῦ κατεργάρη Λινάρδου (*Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας*) ἢ τοῦ Λινάρδου κωμικοῦ ὑπέρμαχου τῶν ἀνώτερων ἠθικῶν ἀξιών, τὸν ὁποῖο ἀκολουθεῖ καὶ ὁ γερο-ναξιῶτης Γιάννης Καβουρντιστήρης (*Ὁ Μπάρμπα-Λινάρδος καὶ Πά-ντὲ-κάτρ*), στὸν τύπο τοῦ ἐντελῶς ἀρνητικοῦ Ὑδραίου Καπετάν-Γιακουμῆ (*Ὁ Καπετάν-Γιακουμῆς*) ἢ τοῦ ἀπόλυτα θετικοῦ Τήνιου ἐπιδόξου γαμπροῦ Γιακουμῆ (*Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας*), στὸν ὁποῖο συγκαταλέγεται καὶ ἡ Σαντορινιά Κλυταιμνήστρα (*Τὸ πράσινο φουστάνι*), ὅλοι εἶναι κωμικοὶ καὶ τὸ κυριότερο στὸ τέλος ἐπιστρέφουν στὸ νησί τους, στὸν κόσμο στὸν ὁποῖο ἀνήκουν, ἀφοῦ ὀλοκλήρωσαν τὴν ἀποστολή τους, ποὺ ἦταν νὰ φωτίσουν ἀρνητικὰς πλευρὰς τοῦ καινούριου κόσμου, παρεκτροπὲς ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ πρότυπο.

Βεβαίως ὑπάρχει καὶ ἡ σπάνια ἐκδοχή, συγκεκριμένα μόνο σὲ δύο περιπτώσεις, ποὺ οἱ νησιῶτες παρουσιάζονται στὸν δικό τους χῶρο, οἱ Σφουγγαράδες, μᾶλλον Καλυμνιώτες, στὸ χωριό τους καὶ οἱ Ὑδραῖοι συγχωριανοὶ καὶ ψηφοφόροι τοῦ Καπετάν-Γιακουμῆ. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις διακρίνεται ἡ ἰδεολογικὴ ἀντιπαράθεση τοῦ νέου καὶ προοδευτικοῦ μὲ τὸ παλαιὸ καὶ ὀπισθοδρομικόν, ὅχι ὡς σύγκρουση νησιοῦ καὶ πρωτεύουσας, ἀλλὰ μέσα στὸ ἴδιο τὸ νησιώτικο κοινωνικὸ περιβάλλον.

Στοὺς *Σφουγγαράδες*, φορεῖς τοῦ νέου καὶ τῆς μελλοντικῆς προοπτικῆς εἶναι ἰσότιμα τὰ δύο ἐρωτευμένα ζευγάρια ποὺ τὸ ἓνα θὰ μείνει στὸ νησί καὶ τὸ ἄλλο θὰ ἐπιστρέψει στὴν πρωτεύουσα, ἐνῶ τὸ εἰδυλλιακὸ παρελθόν, ξεπερασμένο ὅμως πιά ὡς ἐξελικτικὸ στάδιο, συμβολίζεται ἀπὸ τὴν ἐξωτικὴ φιγούρα τοῦ Γιοσουφᾶ καὶ ἡ ἀρνητικὴ πλευρὰ τοῦ παρόντος ἐνσαρκώνεται ἀπὸ τὸν ἀκράϊα κακὸ Παχούμιο.

Στὸν *Καπετάν-Γιακουμῆ* ἡ ἰδεολογικὴ σύγκρουση τῆς προόδου μὲ τὴν ὀπισθοδρόμηση δὲν ἐκδηλώνεται στὴν ἀντιπαράθεση Πρωτεύουσα-Νησί, ἀλλὰ ἀφορᾷ τὸν ἐκσυγχρονισμό τοῦ πολιτικοῦ συστήματος ἀπὸ τὸν Παλαιοκομματισμὸ στὸν Κοινοβουλευτισμόν. Ἡ πρώτη μορφή μὲ τὴν ἰδιοτέλεια, τὸ προσωπικὸ ὄφελος καὶ τὸ ρουσφέτι, ποὺ εἶναι καὶ ἡ μοναδικὴ τῆς ἐλληνικῆς πραγματικότητος τῆς ἐποχῆς, ἐκπροσωπεῖται τόσο ἀπὸ τὸν ἀγροῖκο Ὑδραῖο Γιακουμῆ, ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν πιδὸ πολιτικάντη Τήνιο βουλευτὴ Κιμπρίτη, ἀφήνοντας τὴ θετικὴ πλευρά, ποὺ εἶναι ἀκόμη τὸ θεωρητικὸ ἰδανικόν, χωρὶς δραματικὸ ἐκπρόσωπο¹²⁹.

Μιά ἐπὶ πλέον ἔνδειξη γιὰ τὴν προτεραιότητα ποὺ βάζει τὸ Κωμειδύλλιο

129. Οἱ δυνάμεις πάντως τῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς προόδου διακρίνονται μέσα στὴν ἴδια τὴ νησιώτικη κοινωνία μὲ φορεῖς, ὅπως ὑποδείχτηκε, τὸ ἐρωτευμένο ζευγάρι.

στὴν ἰδεολογικὴ σύγκρουση τοῦ νέου μὲ τὸ παλιό, εἶναι ὅτι πολὺ λίγο ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς λαογραφικῆς ἢ ἠθογραφικῆς πλευρᾶς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ νησιώτικου περιβάλλοντος στίς περιπτώσεις ποὺ οἱ νησιώτες ἐμφανίζονται ὡς ὁμάδα. Εἴτε ἐγκατεστημένοι στὴν Ἀθήνα, ὅπως οἱ Ὑδραῖοι καὶ οἱ ὀδιδιες μ' αὐτοὺς Ἀνδριώτισσες τῆς Ἀθήνας στὸν *Καπετάν-Γιακουμή*, εἴτε στὸ φυσικὸ τους πλαίσιο, ὅπως οἱ Σφουγγαράδες στὸ ὁμώνυμο ἔργο ποὺ φεύγουν ἢ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὴν Μπαρμπαριά καὶ οἱ Ναῦτες τοῦ πλοίου στὸ *Ἐπὶ τοῦ καταστρώματος*¹³⁰, ὅλοι λειτουργοῦν σὰν ἓνα σύνολο ποὺ χωρὶς καμιά ἐξατομικευμένη διαφοροποίηση φροντίζουν ἀπλῶς γιὰ μιὰ ἐπὶ πλέον γραφικὴ πινελιὰ ἔχοντας καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ ποῦν χρωδιακὰ κάποια θαλασσιὰ τραγούδια.

Ἐξίσου ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἔλλειψη καθαροῦ ἠθογραφικοῦ ἐνδιαφέροντος εἶναι καὶ ἡ διάπλαση τῶν δραματικῶν προσώπων, ποὺ στὴν πλειοψηφία τους δὲν εἶναι τόσο χαρακτηριστικοὶ γεωγραφικῆς προέλευσης τύποι, ὅσο ἀναβιώσεις σταθερῶν κωμικῶν ρόλων τῆς συμβατικῆς Κωμωδίας: τοῦ μπούφου (*Μανώλης*, γιὸς τοῦ *Καπετάν-Γιακουμή*), τοῦ σοφολογιότατου (*Ἀνανίας*, στὸ *Πράσινο φουστάνι*), τῆς σουμπρέτας (*Βασιλικὴ* στὸ *Πράσινο φουστάνι*, ἀλλὰ ἐν μέρει καὶ ἡ *Μαρούλα* ἢ ἡ *Ζαμπέττα*), τοῦ κωμικοῦ γέρου (*Παχούμιος*, στοὺς *Σφουγγαράδες*) καὶ διάφοροι ἄλλοι¹³¹. Τὰ παραδοσιακὰ δραματολογικὰ πρότυπα ἀκολουθεῖ ἐπίσης σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἡ δραματικὴ πλοκὴ ποὺ στηρίζεται στὸ σχῆμα τῆς Κωμωδίας παρεξηγήσεων μὲ κεντρικὸ μοτίβο τὴν πλεκτάνη, ἀλλὰ καὶ τὸ θετικὸ πρόσημο ποὺ ἀπαρέγκλιτα ἔχει καὶ ἐδῶ, ὅπως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Κοιμάντια ντέλλ' Ἀρτε ἤδη, τὸ ζευγάρι τῶν ἐρωτευμένων, ποὺ ἐνσαρκώνουν τὸ μέλλον, τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν πρόοδο.

Ἡ ἔντονη παρουσία στοιχείων τῆς παραδοσιακῆς συμβατικῆς Κωμωδίας διαχωρίζει τὴν κωμικότητα τοῦ ρόλου ἀπὸ τὸ δραματικὸ πρόσωπο ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι θετικὸ ὡς χαρακτήρας καὶ ταυτόχρονα κωμικὸ, νὰ ἔχει δηλαδὴ καὶ κάποιες ἀρνητικὲς πλευρές, ἢ νὰ εἶναι κωμικὸ χωρὶς νὰ εἶναι γελοῖο, ἢ νὰ μὴν εἶναι ἀπόλυτα ἀρνητικὸ. Οἱ γραφικοὶ κωμικοὶ βραχάδες μὲ τὴ νησιώτικη προφορὰ εἶναι, πάντως, παρωχημένοι ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωσή ποὺ ὡς δραματικὰ πρόσωπα εἶναι ἀπόλυτα θετικοί, ὅπως ἡ *Κλυταιμνήστρα* (*Πράσινο φουστάνι*) ἢ ὁ *Τήνιος Γιακουμῆς* (*Γάμος τῆς Ζαμπέττας*). Ὅταν δὲν ἔχουν τὴν ἔστω δυνητικὴ προοπτικὴ ἔνταξης στὸ νέο πρωτευουσινάνικο περιβάλλον (ἓνα μειονέκτημα ποὺ σηματοδοτεῖται μὲ τὴν ἰδιωματικὴ γλῶσσα καὶ τὴν τοπικὴ φορεσιὰ),

130. Στεφάνου Ἰ. Στεφάνου, *Ἐπὶ τοῦ καταστρώματος*, πρεμιέρα 21 Ἰουλίου 1893. Δύο χγφ. στὴ βιβλιοθήκῃ τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, ἓνα ἀντίγραφο μὲ χρονολογία, Βόλος, 1898, καὶ ἓνα δεύτερο τοῦ θιάσου Ἀριστοφάνης τοῦ Ἀναστ. Ἀπέρρη.

131. Ὁ σταθερὸς ρόλος τοῦ ψευτοπαλληκαρᾶ στὸν ὁποῖο ἀνήκουν ὁ Σωτήρης (Ὁ γάμος τῆς Ζαμπέττας) καὶ λιγότερο ὁ Καπετάν Κλάρας (*Πᾶ-ντὲ-κᾶτρε*), δὲν ἔχει νησιώτῃ ἐκπρόσωπο.

έχουν κωμικά στοιχεΐα που καταδείχνουν την όπισθοδρομικότητά τους στο έπίπεδο τής κύριας ιδεολογικής αντιπαράθεσης, πρωτεύουσα-έπαρχία, πρόοδος-καθυστέρηση, έξευρωπαϊσμός-παράδοση.

Άλλά και οι άρνητικοί ως χαρακτήρες, ό κατεργάρης Μπάμπας-Λινάρδος, π.χ., στον παραδοσιακό σταθερό ρόλο του άπλοΐκου, κουτοπόνηρου γέρο-χωρικού με την άστεία έμφάνιση και όμιλία, έχει ταυτόχρονα και κάποια θετικά στοιχεΐα, φυσική εύφυΐα, καπατσοσύνη, εύελιξία, έτοιμότητα λόγου, κρίση κ.λπ. τά όποΐα καθώς άπαντώνται λίγο-πολύ σχεδόν σε όλους τους νησιώτες, άρνητικούς και θετικούς, μπορεί να θεωρηθεί ότι άνήκουν στην στερεότυπη εικόνα τους. "Αν μάλιστα οι νησιώτικοι τύποι του Κωμειδύλλιου συγκριθούν με άλλους έπαρχιώτες, διακρίνονται ακόμα πιο καθαρά αυτά τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Οι νησιώτες είναι εύέλικτοι, κοινωνικοί, άνοιχτοί στο νέο, προοδευτικοί, όπως φαίνεται ακόμα και στην αντιδιαστολή του καθαρόαιμου Αίγαιοπελαγίτη Τήνιου βουλευτή Κιμπρίτη, του εύστροφου πολιτικάντη που κινείται μαζί με τους δικούς του με άνεση στο έξελιγμένο κοινωνικά άθηνάϊκό περιβάλλον, με τον Άρβανίτη Ύδραϊο όμολόγό του Καπετάν-Γιακουμή, που είναι άξεστος και χοντροκομμένος, ενώ ό γιός του έχει την παρωχημένη συμπεριφορά και αντίληψεις τής παραδοσιακής έπαρχιώτικης κοινωνίας, ή στην αντίθεση των άπόψεων περι τιμής και ήθικης, με τον Νικολό στους Σφουγγαράδες να ύποστηρίζει τις ταιριασμένες αισθηματικές σχέσεις που οδηγούν στο γάμο των νέων ζευγαριών και τον Λιδωρικιώτη φουστανελά Καπετάν Κλάρα να δημιουργεί σκάνδαλο για να κρατήσει το κούτελό του καθαρό από άνιψίες.

Παρ' όλα αυτά, έπίσης έξαιτίας τής κύριας ιδεολογικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στον έξευρωπαϊσμό τής έλληνικής κοινωνίας και την παράδοση, που στο Κωμειδύλλιο παίρνει τη μορφή άτιπαλότητας ανάμεσα στην πρωτεύουσα και την έπαρχία, δεν υπάρχουν μεγάλα περιθώρια να άναδειχτεί ένα ξεκάθαρο έξειδικευμένο στερεότυπο για τον νησιώτη, που γίνεται συνήθως γενικότερα έπαρχιώτης και ενώ προέρχεται από νησί είναι στεριανός χωρικός, άγρότης¹³².

Ύπάρχουν βέβαια οι γραφικοί νησιώτικοι τύποι που περιγράφηκαν πιο πάνω, ώστόσο μάλλον δεν μπορεί να γίνει λόγος για στερεότυπο, όπως αυτό διακρίνεται σε όλους τους γεωγραφικής προέλευσης τύπους τής Βαβυλωνίας ή στον Χιώτη τής πρώιμης Κωμωδίας (που ως στερεότυπο είναι τόσο ισχυρό ώ-

132. Αυτή ή διαμόρφωση βρίσκεται έξάλλου σε αντίστοιχία με το γενικά άγροτικό περιβάλλον που χαρακτηρίζει τη σύντομη έστω παράδοση του Κωμειδύλλιου. "Όπως άναφέρθηκε το γαλλικό Βοντεβίλ από το όποιο προέρχεται ως είδος, δεν γνωρίζει βέβαια νησιώτες, αλλά και ή έλληνική διασκευή των Ιταλικών Μυλωνάδων (1888) που προσθέτει τραγούδια στο δραματικό κείμενο και μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο κωμειδύλλιακο δείγμα, παίζει σε ένα άκαθόριστο χωριό τής ύπαιθρου.

στε παραμένει και στις έστω λίγες κωμειδουλιακές παρουσίες του τύπου¹³³). Γενικά όμως τα κατοπινότερα από τη *Βαβυλωνία* έργα δεν βάζουν σ' αυτό το σημείο το κέντρο του βάρους και στη μὲν πρώτη Κωμωδία υπερισχύει πάνω στο γεωγραφικό το στερεότυπο της παραδοσιακής Κωμωδίας, ενώ στο ακόμα μεταγενέστερο 'Αθηναϊκό Κωμειδύλλιο υπερισχύει το στερεότυπο του έπαρχιώτη γενικά, που μπορεί να είναι και νησιώτης, χωρίς όμως άλλα ιδιαίτερα γνωρίσματα εκτός από τη βράκα και το ιδίωμα που διατηρείται για κωμικούς λόγους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ό 'Ανδριώτης Μπάρμπα-Λινάρδος που είναι όμως άμπελουργός, δὲν έχει ξαναμπεϊ στη ζωή του σὲ καράβι, τὸν πιάνει ή θάλασσα κ.λπ.

Η διακριτική αυτή εὐχέρεια έπιτρέπεται στο Κωμειδύλλιο γιατί ή βασική ιδεολογική του σύγκρουση είναι, όπως αναφέρθηκε, ή πρόσδοος του έξαστισμοῦ τῆς κοινωνίας που συντελείται στην πρωτεύουσα και ή υστέρηση τῶν παραδοσιακῶν κοινωνικῶν δομῶν που διατηροῦνται στην έπαρχία. Το Χωριό και ή Πρωτεύουσα είναι δύο έντελῶς διαφορετικοί κόσμοι, ό ένας ξεπερασμένος, ενώ στὸν άλλο ανήκει τὸ Παρὸν και τὸ Μέλλον. Το νεωτερικό Κωμειδύλλιο αποτελεί τὸ ἴδιο μέρος του κόσμου που αντιπροσωπεύει ή 'Αθήνα, ή όπτική του γωνία είναι αθηναϊκή, ή κριτική που ασκεί άφορᾷ τὰ αθηναϊκά ἦθη και ὡς 'Ηθογραφία ασχολείται με τὸ αθηναϊκό περιβάλλον, στο όποιο ανάμεσα σὲ άλλα άπαντῶνται και γραφικοί νησιῶτες ή νησιώτικης καταγωγῆς έξαστικοποιημένοι κάτοικοι τῆς 'Αθήνας.

133. "Όπως τὸ ακολουθοῦν, π.χ., ό Μισὲ Τζανῆς Χρυσωμένος, πλούσιος όμογενής από τὸ Λονδίνο (Οί προικισθῆραι) και ό μάγειρος Μικῆς (Μπάμπης ό λοκαντιέρης).