ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΣΟΥΤΣΟΥ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

(«ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗΣ» 1842, «ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΒΛΑΧΑΒΑΣ» 1851)

Η πατριωτική δραματογραφία με θέματα από την εποποιία του 1821 αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία μέσα στην ελληνική δραματολογία του 19ου αιώνα[1]. Δεν ακολουθεί πια τις αισθητικές συμβάσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας, στη συνέχεια του «Νικήρατου» της Ευανθίας Καΐρη (1826), που έδωσε και το έναυσμα και καθόρισε τις εξωδραματικές λειτουργίες και τις εξωθεατρικές σκοποθεσίες του είδους[2]. Διαμορφώθηκε έτσι ένας δραματουργικός τύπος, που δεν υπηρετούσε τόσο τον στόχο μιας άρτιας αισθητικής σύνθεσης σύμφωνα με τα τότε ισχύοντα πρότυπα της δραματολογίας, όσο την τόνωση του πατριωτικού ενθουσιασμού και τη μνημείωση των πρόσφατων ιστορικών συμβάντων, που οδηγήσαν στην επελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό και την ίδρυση του Ελευθέρου Βασιλείου. Η θεματική προσκόλληση σε ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα αυξάνει την αφηγηματικότητα από τη μια, τη θεαματικότητα από την άλλη, που δεν διστάζει να παρουσιάσει στη σκηνή και πολεμικές συγκρούσεις, μάχες σώμα με σώμα ή και μαζικές σφαγές και ολοκαυτώματα. Ο νέος αυτός τύπος δραματικού έργου περιγράφεται εν ολίγοις ως εξής: πέρα από την καθαρόγλωσσή του μορφή, η οποία κινείται ανάμεσα σε μια υπεραρχαΐζουσα και μια μεικτή «κοινή» ομιλούμενη, η θεματολογία «χωρίζει τους σκηνικούς πληθυσμούς σ' ένα διπολικό σχήμα, σε Έλληνες και Τούρκους, Καλούς και Κακούς και δείχνει την κοσμοθεωρία και το μήνυμα των έργων αυτών εγκλωβισμένη σε κάποιαν ασπρόμαυρη,

---

1. Β. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238.

2. Για ανάλυση του έργου βλ. Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικο δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 187-259.

μονοδιάστατη προοπτική: πόθος για ελευθερία από τη μια και τυφλή τυραννία από την άλλη, ηρωισμός και αυτοθυσία στους σκλαβωμένους, αυταρχισμός και δουλοπρέπεια στους κατακτητές, διαφωτισμός και δημοκρατία στους Έλληνες, θεοκρατία και δεισιδαιμονία στους Τούρκους. Ωστόσο και στα δύο στρατόπεδα εμφανίζονται και κάποιες χαρακτηρολογικές διαφοροποιήσεις, που κάνουν ορισμένους ρόλους να μην είναι απλώς και αδιάκοπα φερέφωνα πατριωτικών συνθημάτων και βράχοι αμετακίνητοι πίστης στην πατρίδα και την αναγέννησή της, έτοιμοι σε κάθε στιγμή να θυσιάσουν χωρίς κανένα δισταγμό και καμιά δεύτερη σκέψη τα πάντα και τους πάντες για το σκοπό αυτό [...][3]. Χαρακτηριστική είναι η μορφή του προδότη στο ελληνικό στρατόπεδο, ο οποίος χρειάζεται για τη συναισθηματικά αποτελεσματικότερη ανάπτυξη της δράσης [...]. Για δραματουργικούς λόγους εισάγεται συχνά και το προφητικό όνειρο που βλέπει ο ήρωας ή κάποιος συγγενής του και προεξοφλεί το καταστροφικό του τέλος και προϊδεάζει τον θεατή και αναγνώστη για την έκβαση του έργου· το όραμα αυτό από τον κόσμο του υπερφυσικού και του υποσυνείδητου φανερώνει το αναπόφευκτο πεπρωμένο του, από το οποίο δε θα μπορέσει να ξεφύγει ό,τι και να κάνει [...]. Αυτό το μοτίβο δίνει την ευκαιρία απόδοσης ψυχολογικών αποχρώσεων στους χαρακτήρες του περιβάλλοντός του, κυρίως στους γυναικείους ρόλους, λιγότερο σταθερούς στη θέλησή τους, που ανησυχούν, αγωνιούν, προειδοποιούν, απελπίζονται, προσπαθούν να μεταπείσουν και να προτρέψουν τον ήρωα από την αυτοθυσία κτλ.»[4].

Ο ενθουσιασμός και η μέθεξη του κόσμου ήταν δεδομένη, η επιτυχία των παραστάσεων αυτών, ή και των αναγνωσμάτων, εκ των προτέρων εξασφαλισμένη. Θυμίζω στο σημείο αυτό μόνο τις ηρωικές παραστάσεις του θεάτρου σκιών, που πάντα είχαν μεγαλύτερη προσέλευση και εκτίμηση του κόσμου, απλώς και

---

3. Αν υπάρχουν κάποιες αποχρώσεις, αυτές προέρχονται από ευρωπαϊκά δραματικά πρότυπα όπως π. χ. τον Tellheim στην κωμωδία «Minna von Barnhelm» 1767 του Lessing ή τον πρωταγωνιστή του δράματος «Prinz von Homburg» 1810/11 του Kleist, όπου σημειώνονται και άλλα αισθήματα, όπως φόβος, αμφιβολία, αγωνία θανάτου κτλ.

4. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», ό. π., σσ. 159 εξ. Βλ. και τη συνέχεια: «Χωρίς το συστατικό αυτό στοιχείο, τον οικογενειακό κύκλο του ήρωα, μητέρες, αδελφές και ερωμένες, μαζί με τους αναγκαίους συμβούλους, συμμάχους και προδότες, τα έργα αυτά συχνά δεν θα ήταν τίποτε άλλο παρά αφήγηση μαχών και πολεμικών επιχειρήσεων, αγγελικές ρήσεις για συρράξεις και συγκρούσεις άτακτων στρατιωτικών ομάδων, μακροσκελείς 'τιράντες' και πύρινοι λόγοι υπέρ της ελευθερίας και της πατρίδας, ρητορικές εκδηλώσεις ακλόνητης πίστης κατά την αιχμαλωσία στο στρατόπεδο των εχθρών και ηρωική αντιμετώπιση βασανισμών και του τελικού μαρτυρίου· χωρίς τις δευτερεύουσες φιγούρες το σασπένς του έργου και η μέθεξη των θεατών και αναγνωστών θα ήταν πολύ πιο περιορισμένα» (σ. 160). Βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τόμ. Β', *Από την Επανάσταση του 1821 ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, βιβλιο 1, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, σσ. 37 εξ.

μόνο γιατί τα θέματά τους ήταν πατριωτικά[5]. Αυτή η ουσιαστικά εξωδραματική και εξωθεατρική λειτουργικότητα της πατριωτικής δραματογραφίας αρχίζει ήδη στην προεπαναστατική περίοδο με τις αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες και μεταφράσεις[6], και δεν είναι ένα αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο: παρατηρείται και σε άλλους βαλκανικούς λαούς στη φάση της απελευθέρωσής τους από την Οθωμανική Αυτοκρατορία ή την ηγεμονία του γερμανόφωνου πολιτισμού της Αψβουργικής Μοναρχίας[7]. Σκοπός της ιστορικής τραγωδίας ήταν τότε η καλλιέργεια του εθνικού μύθου και η διδασκαλία του ένδοξου παρελθόντος, απώτερου ή και πιο πρόσφατου[8]. Μέσα στο ρεύμα της πρώτης φάσης της πατριωτικής δραματογραφίας, που φτάνει περίπου ώς το 1860[9] και στο οποίο κυριαρχούν οι ιστορικές τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου[10], τα δύο πατριωτικά έργα του κατεξοχήν εκπροσώπου του ελληνικού Ρομαντισμού της «Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής»[11], ο "Γεώργιος Καραϊσκάκης" και ο "Ευθύμιος Βλαχάβας" του Παναγιώτη Σούτσου, κατέχουν μια ξεχωριστή θέση: η «υψηλή» και στομφώδης στιχουργική τους, που εκδηλώνεται με μια ποικιλία μέτρων και πολλά χορικά, και η ρομαντική δραματουργία, που συνειδητά υπερβαίνει και καταργεί βασικούς κανόνες και αισθητικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας, απομακρύνουν τα έργα αυτά από το συνήθως πραγματολογικά ακριβή χαρακτήρα της «ρεαλιστικής» εξιστόρησης των πολεμικών γεγονότων του Αγώνα, αν και διατηρούν και ορισμένα συστατικά στοιχεία του είδους, όπως είναι ο έρωτας που γεφυρώνει τα αντίμαχα στρατόπεδα και οδηγεί σε ιδεολογικά ανεπιθύμητες αλλά

---

5. Άλλωστε τα πατριωτικά έργα του θεάτρου σκιών συχνά μιμούνται το πατριωτικό δράμα του θεάτρου. Για ανάλυση μιας περίπτωσης βλ. Β. Πούχνερ, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. *Ο Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 365-393.

6. Βλ. Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα*, 2 τόμ. Θεσσαλονίκη 2002.

7. Βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993.

8. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*, ό. π., σσ. 133-164.

9. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», ό. π., σσ. 163-182.

10. Βλ. Α. Ταμπάκη, «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Αθήνα 1993 [2002], σσ. 91-109.

11. Για την περιορισμένη χρηστικότητα του όρου σχετικά με το θέατρο βλ. Β. Πούχνερ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 221-240.

δραματουργικά ενδιαφέρουσες περιπλοκές, ο προδότης στις γραμμές των Ελλήνων, ο ηρωικός θάνατος στη μάχη ή στη σκηνή, ο τελευταίος λόγος του ήρωα πριν από την τελική μάχη ή τον χαμό του κτλ. Ωστόσο, στα πατριωτικά έργα του μικρότερου αδελφού των δύο Σούτσων, πρόσωπα και γεγονότα μεταφέρονται μερικές φορές σε μιαν ονειρική ατμόσφαιρα, όπου δεν λειτουργούν πια οι κανόνες της θεατρικής ψευδαίσθησης ή της ταύτισης με ήρωες και πράξεις, αλλά πλησιάζουμε την ελεύθερη απόλαυση της καθαρής ποίησης, που δεν υπακούει πια σε δραματουργικές συμβάσεις ή και στους στοιχειώδεις κανόνες μιας θεατρικής ή θεατροφανούς επικοινωνίας.

Το πρώτο των δύο έργων, «Γεώργιος Καραϊσκάκης, λυρικόν δράμα εις τρεις πράξεις μετά χορών», δημοσιεύτηκε στον τόμο *Τρία λυρικά δράματα* το 1842[12] και αποτελεί ένα hommage στον μεγάλο οπλαρχηγό, που τον γνώρισε προσωπικά στο Ναύπλιο το 1826. Έχει γραφεί πιθανότατα τον ίδιο χρόνο της έκδοσης[13]. Πρόκειται για τρίπρακτη τραγωδία μέτριας έκτασης (1158 δεκαπεντασύλλαβοι και διάφορα άλλα μέτρα), την οποία ο Σούτσος προτιμά να αποκαλεί «λυρικόν δράμα»[14], δίνοντας έτσι ήδη το στίγμα, ότι δεν ακολουθεί τις συμβάσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας, που πάντα προτιμά το πεντάπρακτο σχήμα, και ότι το ποιητικό στοιχείο υπερτερεί έναντι του δραματικού, θεαματικού ή θεατρικού[15]. Μετά τη μεγαλόστομη αφιέρωση στον Όθωνα[16] ακολουθεί ο Πρόλογος,

---

12. Παναγιώτου Σούτσου, *Τρία λυρικά δράματα*. Εις ά προστίθεται και ωδή τις εις τον Ναπολέοντα ποιηθείσα υπό του αυτού. Εκδοθέντα υπό Αγγέλου Αγγελίδου. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Αγγέλου Αγγελίδου 1842, σελ. 81-172. Το έργο αποτελείται από αφιέρωση στον Όθωνα (σσ. 83-88), τον πρόλογο (σσ. 89-94), το κείμενο του δράματος (σσ. 85-163) και «Σημειώσεις εις το λυρικόν δράμα του Γ. Καραΐσκου» (σσ. 165-172).

13. Τη συνάντηση με τον ίδιο τον Καραϊσκάκη στο Ναύπλιο στο σπίτι του Ιωάννη Κωλέττη, λίγες μέρες μετά την καταστροφή του Μεσολογγίου, περιγράφει ο ίδιος ο ποιητής στον πρόλογο του έργου: «Μετά μικρόν εισήλθεν οπλαρχηγός τις, ωχρός την όψιν και ισχνός την σάρκα, αλλά συστρέφων οφθαλμούς αστράπτοντας και κινών οφρύν πυκνήν [...]». Και, μετά από τη σύσταση του Κωλέττη, πως έχει μπροστά του νεαρό ποιητή που εξυμνεί τις ηρωικές πράξεις των Ελλήνων, απηύθυνε, κατά την αφήγηση του Σούτσου, το λόγο στο νεαρό ποιητή: «Έρχεσαι, νέε! μετ' εμού; είπεν ο στρατηγός εις τον νεανίαν· υπάγω ίνα ελευθερώσω την Αττικήν· εγώ θέλω πράττει· συ θέλεις γράφει». Και του χάρισε ένα χρυσό όπλο· «ο δε άπειρος νέος [...] υπεσχέθη ότι θέλει εξυμνήσει τας πράξεις αυτού. Ο πολεμικός αυτός ανήρ ήτον ο Γεώργιος Καραϊσκάκης· ο δε νεανίας, ο ποιητής», που μετά από 16 χρόνια πραγματοποιεί τώρα αυτό που είχε υποσχεθεί τότε (σσ. 89 εξ.). Στο σημείωμα αυτό στηρίζει ο Λέφας την πιθανότητα, το έργο να έχει γραφεί τον ίδιο χρόνο της έκδοσης του τόμου (Γ. Λέφα, *Παναγιώτης Σούτσος*, Αθήνα 1991, σ. 219).

14. Στον πρόλογο της αναδημοσίευσης του «Ευθύμιου Βλαχάβα» στον «Ήλιον» αρ. 267 (1860) σ. 3.

15. Ο Λέφας αποκαλεί το έργο «λυρικό ποίημα [...] χωρισμένο σε πράξεις και δοσμένο σε διαλογική μορφή» (ό. π., σ. 219).

16. «...εισαί ο κρίκος της αρρήκτου αλύσεως της συνδεούσης την Ελλάδα μετά της

οπού διηγείται όχι μόνο την προσωπική του γνωριμία, αλλά, διά μακρών, και τη γνωστή δράση του στρατηγού έως τον άδοξο θάνατό του. Πράγματι, σε αντίθεση με το άλλο πατριωτικό του δράμα, ο «Καραϊσκάκης» αναπαριστά, ασφαλώς με αγγελικές ρήσεις και ως πληροφορία που φτάνει στη σκηνή, με πιστότητα τα πολεμικά και άλλα γεγονότα της βιογραφίας του ήρωα[17]. Αυτή η σκοποθεσία του τεκμηριώνεται και από τις σημειώσεις που ακολουθούν το κείμενο, όπου παρατίθενται αυθεντικά ντοκουμέντα και αναλύονται τα ιστορικά γεγονότα, μάλιστα αναπαράγονται ακόμα και οι αποφάσεις της τρίτης Εθνοσυνέλευσης. Ενώ από την άποψη αυτή το έργο πλησιάζει το θέατρο-ντοκουμέντο[18], όπως τόσα άλλα έργα της πατριωτικής δραματολογίας, ο ποιητικός οίστρος, που εκδηλώνεται σε στιχουργική επιδειξιομανία και μεγάλο αριθμό χορικών, το απομακρύνει πάλι από αυτό. Ανήκει, όπως και ο «Μεσσίας», τον οποίο εξέδωσε στην πρώτη του γραφή τρία χρόνια πριν, στα πολυπρόσωπα έργα του (διαθέτει 35 ομιλούντα πρόσωπα, 13 «σιωπώντα», δύο χορούς, Πολίτες, ξένους οδοιπόρους, Ποιμένες και Λαό), αλλά είναι το μόνο δραματικό έργο του όπου η κεντρική υπόθεση δεν είναι ερωτική (όπως ακόμα και στον «Ευθύμιο Βλαχάβα»), και από αυτήν την άποψη ανήκει ακόμα στα χαρακτηριστικά έργα της πρώτης φάσης της πατριω-

---

ευνομουμένης Ευρώπης», προστάτης των γραμμάτων και εγγυητής της ισονομίας και της δικαιοπολιτείας (Λέφας, ό. π., σ. 220). Το Πανεπιστήμιο έχει ιδρυθεί, αλλά τώρα που «Η Ελληνική ποίησις ρυθμίζεται σήμερον και η λέξις αυτής καλλύνεται», προφανώς από τον ίδιο και τον αδελφό του, πρέπει να ιδρυθεί και Ακαδημία, για να συνθέσει λεξικό της νεότερης ελληνικής γλώσσας και να ρυθμίζει την πεζογραφία, δηλαδή να εξοβελίζονται οι ξένες λέξεις. «Εκδίδων σήμερον εις φως των ποιημάτων μου τινά, αφιερώ εις Σε το λυρικόν μου δράμα τον ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗΝ. Εις αυτόν, ως εις πίνακα, διέγραψα πολλά των Ελληνικών κατορθωμάτων και πολλάς των μεγάλων εννοιών του Ελληνικού αγώνος, υφ' ων οι Έλληνες προήχθησαν εις ανέγερσιν βασιλείου αυτονόμου» (σ. 87). Η αφιέρωση αυτή δεν φαίνεται να είναι χωρίς σκοπιμότητα: το 1841 ο Σούτσος φτάνει στο υψηλότερο αξίωμα της δημοσιοϋπαλληλικής καριέρας του: γίνεται Σύμβουλος της Επικρατείας (Λέφας, ό. π., σ. 79 με τις πηγές) και αισθάνεται ικανός να δώσει συμβουλές και στον Όθωνα.

17. Το γεγονός αυτό, που συναντιέται όμως σε πολλά πατριωτικά έργα του 19ου αιώνα, παρότρυνε τον Γιάννη Λέφα στην εξής κριτική παρατήρηση: «Στο ποίημα περιγράφονται τα κατορθώματα του Γεωρ. Καραϊσκάκη, γίνεται προσπάθεια – χωρίς αποτέλεσμα βέβαια, γιατί ο συγγραφέας και δραματικές ικανότητες δε διαθέτει και κατά κάποιον τρόπο θέλει τον Καραϊσκάκη πιστόν αυτού αντίγραφο-σκιαγραφήσεως του χαρακτήρα του ήρωα, δίνονται τα σημαντικότερα γεγονότα της Ελληνικής Επαναστάσεως με συχνές αναδρομές στο παρελθόν (flash back) των πρωταγωνιστών και στιχουργούνται αμετουσίωτα τα συνθήματα, οι προτάσεις καταπαύσεως του πολέμου μεταξύ των αντιπάλων, οι έννοιες των Ελληνικών Συνταγμάτων και τα ιδανικά του Ιερού Αγώνα» (ό. π., σ. 220). Αυτή η κρίση βέβαια ισχύει για ένα μεγάλο μέρος της πατριωτικού δραματολογίου του 19ου αιώνα.

18. Για την έννοια και το είδος, που εμφανίζεται βέβαια στον 20ό αιώνα, βλ. Λ. Μαράκα, *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία. Ανάλεκτα*, Αθήνα, εκδόσεις Πολύτροπον 2005, σσ. 155 εξ.

τικής δραματογραφίας, όπου υπάρχουν μόνο ήρωες και μάχες, αποφασιστικότητα και θυσία, και περιορίζονται οι αδυναμίες και τα ερωτικά συναισθήματα[19].

Επίσης είναι το συντομότερο από τα πέντε δραματικά του έργα, και το μόνο που δεν έχει ξαναεκδοθεί. Και διαθέτει μόνο τρεις πράξεις (όπως η πρώτη γραφή του «Μεσσία»)[20]. Ενώ αυτές διαδραματίζονται στην Αθήνα, την Αράχοβα και το Κερατσίνι και έχουν έκταση 440, 378 και 340 στίχους, η ίδια η ανάλυση θα δείξει, όπως και στην πρώτη γραφή του «Μεσσία»[21], πως η διαίρεση αυτή είναι κάπως αυθαίρετη και υπαγορεύεται απλώς από τα γεγονότα. Ο διαχωρισμός σε σκηνές είναι κι αυτός ώς ένα βαθμό αυθαίρετος και δεν ακολουθεί πάντα δραματουργικές ανάγκες ή τις συμβάσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας, όπου μια σκηνή αλλάζει τότε, όταν η σύσταση των προσώπων επί σκηνής τροποποιείται (κάποιος μπαίνει ή κάποιος βγαίνει)[22]. Η πληθώρα των προσώπων άλλωστε σημαδεύεται και από μαζικές μετακινήσεις. Έτσι υπάρχουν, δίπλα στους πρωταγωνιστές Καραϊσκάκη και Κιουταχή και τους στενούς συνεργάτες τους, αγγελιαφόρους κτλ., καθώς και τον αριχιερέα, τέσσερα μπλοκ προσώπων: οι στρατηγοί του Καραϊσκάκη[23], οι στρατηγοί του Κιουταχή[24], η πληρεξούσια επιτροπή της εν Τροιζήνι Εθνικής Συνελεύσεως[25] και οι σκιές που εμφανίζονται στον ήρωα στο όνειρό του[26]. Και μόνο με τον αριθμό των προσώπων και την en bloc εμφάνιση και μετακίνησή τους βρισκόμαστε μακριά από την κλασικίζουσα δραματουργία.

Η διατήρηση της αίσθησης της συμμετρίας στην έκταση των πράξεων δια-

---

19. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», ό. π., σσ. 163 εξ.

20. Για τη σύγκριση των δύο γραφών του «Μεσσία» βλ. επόμενη υποσημείωση.

21. Βλ. Β. Πούχνερ, «Στο εργαστήρι της ρομαντικής δραματουργίας. Οι δυο γραφές του *Μεσσία* του Παναγιώτη Σούτσου (1839, 1851)», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, υπό έκδοση.

22. Βλ. Β. Πούχνερ, «Έξοδοι και είσοδοι στην Κρητική και Επτανησιακή δραματουργία», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 65-108.

23. Διατηρώ την ορθογραφία, με την οποία αναγράφονται τα ονόματα στον κατάλογο των δρώντων προσώπων (σσ. 95εξ.). Ομιλούντα πρόσωπα: Νικήτας Τουρκοφάγος, Γιαννάκης Σουλτανάς, Χριστόδουλος Χατζη-Πέτρος, Γαρδικιώτης Γρίβας, Γεώργιος Δράκος, Γεώργιος Βάγιας, Τούτσας Βότσαρης· βουβά: Νικόλαος Γριζώτης, Κώστας Βότσαρης, Κίτζος Τζαβέλλας, Τάσος Μαυροβουνιώτης, Ιωάννης Νοταράς, Γενναίος Κολοκοτρώνης, Δημήτριος Μακρής, Βίκας Νασής, Λάμπρος Βέϊκος, Γιώργας Τσαβέλλας, Χρύσανθος Σισίνης, Δημήτριος Καλέργης, Νάκος Πανουργιάς.

24. Κεαγιάμπεης, Μουστάμπεης, Καριοφίλμπεης, Καμαζής Σεβράδης, Άγος Βασιαρής, Σούλτσας Κόρτσας.

25. Γεώργιος Σισίνης, Πέτρος Μαυρομιχάλης, Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Ιωάννης Κωλέττης, Αναγνώστης Κοππανίτσας, Δρόσος Μανσωλάς, Αναστάσιος Λοιδωρίκης, Ρήγας Παλαμίδης, Γεώργιος Αινιάν, Γεώργιος Γεννάδιος, Εμμανουήλ Αντωνιάδης.

26. Δημήτριος Σούτσος και Δρακούλης ο Ιθακήσιος, εκατόνταρχοι του ιερού λόχου, Γεώργιος Ολύμπιος, Διάκος, Ηλίας Μαυρομιχάλης, Κυριακούλης Μαυρομιχάλης, Μάρκος Βότσαρης, Αναστάσιος Τσαμαδός.

ψεύδεται, μόλις αναλυθούν τα ποσοτικά στοιχεία στην εσωτερική διάρθρωση των πράξεων: η Α΄ πράξη με επτά σκηνές και έκταση 26-56-146-10-40-70-92: 440 στίχων, η Β΄ με εννέα σκηνές 23-39-20-7-33-40-32-38-146: 378 στίχων και η Γ΄ με οκτώ σκηνές 110-28-28-4-30-20-32-88: 340 στίχων. Η αρρυθμία αυτή δεν προκύπτει από μια υπολογιζόμενη εναλλαγή μικρών και μεγάλων σκηνών, όπως αυτό γίνεται συχνά στο κλασικιστικό δράμα, αλλά από στοιχεία θεματολογικά και μορφολογικά, όπως είναι τα συχνά χορικά και τα διάφορα μέτρα. Η διαίρεση σε σκηνές δεν διαθέτει πάντα την απαιτούμενη δραματουργική ενδεικτικότητα, για το τι πραγματικά συμβαίνει: τα χορικά π. χ. προστίθενται στην προηγούμενη σκηνή χωρίς νέο σκηνικό τίτλο. Ωστόσο διαφαίνεται, στο εσωτερικό των πράξεων, μια κάποια διάρθρωση, που χαρακτηρίζει και άλλα δραματικά έργα του Παν. Σούτσου: μικρότερες σκηνές ομαδοποιούνται γύρω από μία μεγάλη (π.χ. Α΄γ΄ με 146 στίχους), η οποία δεν βρίσκεται αναγκαστικά στο κέντρο της πράξης, αλλά και στην αρχή (Γ΄α΄ 110) ή στο τέλος (Β΄θ΄ 146). Και μέσα στη ροή των άλλων μικρών σκηνών υπάρχουν και εκτενέστερες που αποκτούν μια σχετική βαρύτητα (Α΄στ΄ 70, Α΄ζ΄ 92, Γ΄η΄ 88). Συχνά παρατηρείται, όπως και στον «Μεσσία», μια σταδιακή αύξηση των προσώπων επί σκηνής, από σκηνή σε σκηνή: π. χ. η Α΄ πράξη ξεκινάει με τον Κιουταχή και ένα μεγιστάνα, ύστερα συνδιαλέγεται ο τούρκος αρχηγός με τους έμπιστους Κεαγιάμπεη και Μουστάμπεη, για να φτάσει στην κεντρική σκηνή, που είναι ο διάλογος ανάμεσα στον Κιουταχή και τον Καραϊσκάκη (Α΄γ΄)· ύστερα ο Καραϊσκάκης μένει μόνος, βυθισμένος σε στοχασμούς· κατόπιν έρχονται οι στρατηγοί του (Α΄ε΄), προστίθεται ο αρχιερέας (Α΄στ΄) και στο φινάλε και ο στρατός και ο χορός παίδων (Α΄ζ΄), ακούγεται ακόμα και η φωνή του Θεού από το στόμα του αρχιερέα.

Ο σκηνικός χρόνος καθορίζεται από τα πολεμικά γεγονότα, όπως και ο σκηνικός χώρος. Η ενότητα της υπόθεσης εξασφαλίζεται μόνο από τη βιογραφική πορεία του Καραϊσκάκη, στην οποία όμως παρεμβάλλονται, σε μορφή ρήσεων και αναδιηγήσεων, τα πιο σημαντικά γεγονότα του ίδιου του Αγώνα. Πρόκειται για ένα είδος καθυστερημένων «εκθέσεων», οι οποίες, στο πατριωτικό δράμα, δεν έχουν την ίδια λειτουργικότητα και αναγκαιότητα, γιατί όλος ο κόσμος γνωρίζει τα γεγονότα και τις διάφορες φάσεις του 1821. Η κυρίαρχη υπόθεση είναι η ίδια η ιστορία με το πρίσμα του βίου και της πολιτείας του ήρωα· σκηνικά πρόσωπα εμφανίζονται και εξαφανίζονται σύμφωνα με τις ανάγκες της κυρίαρχης αφήγησης και δεν υπόκεινται πια σε δραματουργικές αιτολογήσεις. Οι κανόνες του παιχνιδιού της δραματουργικής αφήγησης έχουν αλλάξει: όλα υπηρετούν ένα κεντρικό σημείο, τον ήρωα, και από αυτήν την άποψη τα έργα αυτά παρομοιάζουν με ένα δραματικό τύπο, που θα εμφανιστεί πολύ αργότερα, στον 20ό πλέον αιώνα, και παρά την πληθώρα του σκηνικού πληθυσμού: το μονόδραμα του Εξ-

πρεσιονισμού. Άλλωστε στην ποίηση και τη δραματουργία του Ρομαντισμού και του Μοντερνισμού υπάρχουν πολλές υπόγειες διαβάσεις[27]

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης (Α 1-26) ο Κιουταχής στο στρατόπεδο των Τούρκων στην Αθήνα υπαγορεύει σε μεγιστάνα του επιστολή προς τον Σουλτάνο, με την οποία υπόσχεται πως μέσα σε τρεις μήνες θα μπορούσε να καταλάβει την Ακρόπολη και να υποτάξει τους Έλληνες οριστικά, αν ο Καραϊσκάκης δεν υποδαυλίσει τον ξεσηκωμό στη Στερεά Ελλάδα και κατ' αυτόν τον τρόπο του αποσπάσει δυνάμεις[28]. Φανερή είναι εδώ η λειτουργικότητα της έκθεσης, που συνεχίζεται και στη σκηνή Α'β' (Α 27-82) με τους έμπιστους Κεαγιάμπεη[29] και Μουστάμπεη. Τους αναγγέλλει, πως «Σιμά εις το στρατόπεδον αν ήλθα των Ελλήνων / Τον Καραΐσκον καρτερώ και ήλθα δι' εκείνον» (Α 27-28), και κάνει μια ανασκόπηση των πολεμικών κινήσεων που έχουν γίνει έως τώρα, δίνοντας έμφαση στη μάχη στον Αχελώο[30] και στην πολιορκία του Μεσολογγίου. Οι δύο έμπιστοι περιορίζονται σε σύντομες ατάκες, που επιβεβαιώνουν τα λεγόμενα του αρχηγού. Ο δραματουργός δεν κάνει τον κόπο να κρύψει την «έκθεση» μέσα σ' ένα φυσιολογικό διάλογο. Έχουμε μπροστά μας ένα άλλο μοντέλο δραματουργικής σύνθεσης. Σχετικά με την περιγραφή της ηρωικής εξόδου, συναντούμε και τους πρώτους δυνατούς στίχους του έργου που ζωγραφίζουν το ολοκαύτωμα με έντονα χρώματα[31]. Αυτά τα αφηγηματικά χωρία εκπέμπουν μια δική τους δραματικότητα.

---

27. W. Preisendanz, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός. Σκιαγράφηση μιας εξελικτικής πορείας*, Αθήνα 1990.

28. Στις σημειώσεις μετά το τέλος του έργου ο Σούτσος επισημαίνει ότι αυτή η επιστολή είναι πραγματική, έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Μιχαήλ Σούτσο και δημοσιευτεί στον «Φίλο του Νόμου» (σ. 165). Σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο Ποιητής ακριβώς στιχουργήσας την επιστολήν ταύτην, την μετεχειρίσθη ως έκθεσιν σύντομον του λυρικού του δράματος».

29. Έτσι γράφεται ο Κεχαγιάμπεης σε όλο το έργο. Η στιχαρίθμηση είναι δική μου.

30. Εδώ οι σημειώσεις αναφέρουν και σχετικό απόσπασμα από ποίημα του Σολωμού (σ. 166).

31. Η περιγραφή αρχίζει με ένα στίχο, που αναπαράγει με ακρίβεια τη δομή και ρυθμολογία του δεκαπεντασύλλαβου του δημοτικού τραγουδιού: «*Κι αν έτι δεν σας έπεισα, καν ας σας πείση τώρα / της Μεσολογγικής φρουράς η τελευταία ώρα. / Αφ' ου με ζώα ρυπαρά και με φυτά θαλάσσης / Ετράφη απορρίψασα ειρηνικάς προτάσεις, / Η μεν εις τα μεσάνυκτα ωρθάνοιξε τας πύλας, / Κ' εις τρεις πυκνάς και σιδηράς περιπατούσα στήλας, / Από εξήκοντα πεζών, ιππίων χιλιάδας / Επέρασε τριών ωρών το μήκος πεδιάδας, / Η δ' άλλη έσω μείνασα, υπέσκαψε τους δρόμους, / Και άθροισε πυρίτιδος σωρόν εις υπονόμους, / Κ' εις τον θεόν προσεύχετο με τον δαυλόν εις χείρας, / Φευ! μόλις εις της πόλεως εφάνημεν τας θύρας, / Εις του Καψάλη την φωνήν η πόλις εξερράγη, / Και εις τους πόδας μας φλογών ανοίχθησαν πελάγη· / Εμπρός, οπίσω θάνατος· ως χάλαζα οι λίθοι· / Κ' επάνω, καπνός σύννεφα· και κάτω, νεκροί πλήθη· / Οι γέροντες σφαζόμενοι μετά φαιδρών ασμάτων, / Τα βρέφη μόνα πίπτοντα εν μέσω των φρεάτων, / Κ' εις τα νερά πνιγόμεναι της λίμνης αι παρθένοι· / Τοιαύτη νυξ από*

Ο δραματουργός βέβαια δεν καταδέχεται να παρουσιάσει τον αρχηγό της οθωμανικής στρατιάς με θέσεις που να του ταιριάζουν, αλλά και από το στόμα των Τούρκων ακούμε μόνο εγκώμια για τον ηρωισμό των Ελλήνων. Ωστόσο ο Κιουταχής δεν είναι ο «κακούργος» της δραματουργίας, ο απόλυτα αρνητικός ήρωας, όπως γίνεται συνήθως στα πατριωτικά έργα, αλλά ένας σώφρων και γνωστικός αρχηγός, που συμπαθεί και θαυμάζει τον αντίπαλό του. Το hommage για τον Καραϊσκάκη κάνει εδώ την υπέρβαση ενός δραματουργικού κανόνα, που στηρίζεται στη σύγκρουση και τη διχοτόμηση του σκηνικού πληθυσμού· εδώ εξ αρχής εντάσσονται ακόμα και οι αντίπαλοι στην εξύμνηση του ήρωα.

Την κεντρική σκηνή της πρώτης πράξης αποτελεί η συνάντηση των δύο αρχηγών και η συνομιλία τους (Α 83-228). Μόνο μετά τον θάνατο του Καραϊσκάκη και την αποθέωση του ήρωα θα ξανασυναντηθούν. Η σκηνή υπηρετεί ταυτόχρονα την έκθεση (είναι γεμάτη ανασκοπήσεις διάφορων φάσεων του Αγώνα) και το ξεκίνημα της δράσης, όταν τελικά ο Καραϊσκάκης θα απορρίψει την πρόταση του Κιουταχή, να γίνει αρχηγός των ελληνικών εδαφών αλλά να υποταχθεί στον Σουλτάνο[32]. Η εκτενής συνομιλία ξεκινάει με φιλοφρονήσεις· ο Κιουταχής θαυμάζει τον ελληνικό λαό ως γνωστικό και γενναίο και δεν μπορεί να καταλάβει τους λόγους της αποστασίας του από την Ύψηλή Πύλη (Α 89 εξ.). Τον διακόπτει ο Καραϊσκάκης και του θυμίζει την «νέαν Ρώμην», την «εθνοβασίλισσαν του Κωνσταντίνου πόλιν». Του αποκρίνεται ο Κιουταχής, πως ζούσαν σε μια κατάσταση ανεκτή και με προνόμια, ενώ τώρα κινδυνεύουν όλοι να εξαφανιστούν. Στη ρήση αυτή (Α 101-120) η επιχειρηματολογία του Οθωμανού στρατάρχη δεν απηχεί μόνο το πολιτικό πιστεύω της τουρκικής πλευράς[33], αλλά εν μέρει και των Φαναριωτών, που ήταν και οι μεγάλοι χαμένοι της Επανάστασης. Δεν είναι

τον νουν ανθρώπου δεν ευγαίνει» (Α 61-80). Ο ποιητής αισθάνεται την ανάγκη να βεβαιώσει τους αναγνώστες του στις σημειώσεις, πως «η έκθεσις αύτη είναι ακριβεστάτη» (σ. 166),

32. Ο δραματουργός σπεύδει να βεβαιώσει τον αναγνώστη ότι «ουδέ η συνέντευξις του Κιουταχή μετά του Καραΐσκου είναι γέννημα της φαντασίας», αλλά η συνομιλία τους πραγματοποιήθηκε στη γαλλική ναυαρχίδα και είχε ακριβώς αυτό το περιεχόμενο (σ. 166).

33. «*Και με ημάς τίνος καλού, ή δόξης εστερείσθε; / Βλαχίας Αντιβασιλείς και Μολδαυΐας είσθε· / Και σεις την Ασπρην θάλασσαν και σεις εκυβερνάτε, / Των στόλων σας διερμηνείς, των νήσων της προστάται. / Συνθήκας σεις εκλείετε, και σεις επεκυρούτε, / Πολέμους σεις αρχίζετε, και σεις ετελειούτε· / τον Κλήρον είχετε κριτήν· τους δημογέροντάς σας / Εις τας φορολογίας σας κ' εις τας διαφοράς σας. / Οι ως τα όρη παλαιοί αυτοί Αρματωλοί σας / Υπήρχαν πολιτάρχαι σας, κ' εις τα στενά φρουροί σας· / Εθυσιάσατε αυτά, και τάχα κέρδος ποίον / Εκ τόσων απελαύσατε αγώνων σας αθλίων; / Το κύμα αιματόβαψαν ως πληγωμένα κήτη / Από κατοίκους έρημαι η Χίος και η Κρήτη. / Τας πόλεις σας εσκέπασεν η βάτος τας ωραίας. / Ερήμους χώρας απαντά με θάμβος ο βορέας, / και ολολύζων μεταξύ περνά των ερειπίων· / Εις πέτρας ασημάντου τρεις εμείνατε φρουρίων*» (Α 101-118). Να θυμίσουμε μόνο σ' αυτό το σημείο, πως παρόμοια ήταν η στάση μέρους των Φαναριωτών αλλά και της Εκκλησίας.

τυχαίο πως δύο φορές ο Σούτσος καταφεύγει σε συμπληρωματικές εξηγήσεις στις Σημειώσεις, που θυμίζουν και υπογραμμίζουν το προνομιακό καθεστώς στο οποίο ζούσαν οι Φαναριώτες[34]. Η ρήση αυτή τελειώνει με την πρόταση συμβιβασμού: «Επιθυμώ συμβιβασμόν, και συμπαθής σας φίλος / Να σας κρατήσω έρχομαι εις του κρημνού το χείλος» (Α 119-120). Ο Καραϊσκάκης του αντιτείνει τις επιτυχίες που είχαν τα ελληνικά στρατεύματα και καταλήγει: «Ζητείς εις θήκην να βαλθή εκ νέου η ρομφαία / Και αντί δάφνης φονικής ν' ανθοβολή ελαία;» (Α 131-132), - στίχος χαρακτηριστικός για την «ανεβασμένη» εικονολογία του Σούτσου στο έργο αυτό. Και ο ήρωας κάνει γνωστή στον Κιουταχή τη δική του πρόταση, που δεν είναι άλλη, όπως σπεύδει να διευκρινίσει ο ποιητής στις Σημειώσεις, από τις αποφάσεις που πήραν οι πληρεξούσιοι της Ελλάδας στην Εθνοσυνέλευση της Επιδαύρου το 1826[35], αμέσως μετά την πτώση του Μεσολογγίου[36]. Του αντιπροτείνει πάλι ο Κιουταχής: «Από Αθήνας / Ως εις Βεράτην, κι' εις αυτήν την γην της Κατερίνας, / Σε ονομάζω αρχηγόν και πρώτον Καπετάνον, / Αν προσκυνήσης σήμερον τον μέγαν μου Σουλτάνον» (Α 140-152), πράγμα που απορρίπτει ασφαλώς με υπερηφάνεια ο Καραϊσκάκης: «Αν όλην εις αδάμαντας με φέρης την Ινδίαν, / Δεν δίδω εις Οθωμανόν Ελλάδος πέτραν μίαν» (Α 153-154). Ο Κιουταχής λέει πως τον αγαπά και τον οικτίρει προκαταβολικά

---

34. Σχετικά με την «άσπρην θάλασσαν», το Αιγαίο, ο Σούτσος σημειώνει: «Οι Διερμηνείς του Οθωμανικού στόλου, Έλληνες εκ του Φαναρίου, διεύθυνον την επί των ναυτικών Γραμματείαν του Οθωμανικού Κράτους και εκυβέρνων εμμέσως τας νήσους του Αιγαίου πελάγους, και πολλάς άλλας· διά τούτο και διετηρήθησαν εις ταύτας και προνόμια, και δημογεροντίαι ελεύθεραι» (σ. 167). Για τους διερμηνείς του Οθωμανικού στόλου βλ. Β. Σφυρόερας, *Οι δραγουμάνοι του στόλου· ο θεσμός και οι φορείς*, διδακτ. διατρ. Αθήναι 1965. Στο στίχο που αναφέρεται στους πολέμους που αρχίζουν και τελειώνουν οι Έλληνες, αναφέρεται στην εξωτερική πολιτική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που εν μέρει χειρίζονταν οι Φαναριώτες, αλλά πολλοί το πλήρωσαν με τη ζωή τους: «Έλληνες του Φαναρίου διεύθυνον την επί των εξωτερικών Γραμματείαν του Οθωμανικού κράτους και έκλειον πολλάκις ειρήνας, γενόμενοι πολλάκις και θύματα της αιμοβόρου μανίας των αυθεντών των· ο πατήρ του ευγλώττου και ευφυεστάτου Πανελληνίου Γρηγορίου του Σούτσου, ο ευφυής Αλέξανδρος Σούτσος, νέος εκαρατομήθη, κλείσας την μετά των άλλων ειρήνη της Τουρκίας· την αυτήν τύχην έλαβεν και ο Καλογένης Δημήτριος Μουρούζης, κλείσας την μετά την Ρωσσίαν ειρήνην της Τουρκίας» (σ. 167). Ο κατάλογος των φονευμένων Φαναριωτών στην υπηρεσία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είναι μεγάλος.

35. Ανατυπώνονται οι «Οδηγίαι της Εθνοσυνελεύσεως προς την Επιτροπήν» (σσ. 167εξ.) Με ειρωνεία αναφέρεται και στον Δημήτριο Ύψηλάντη, ο οποίος τις αγνόησε.

36. «*Να χωρισθώμεν από σας, να έχωμεν οποίαν / Ευνομουμένην και σοφήν φρονούμεν πολιτείαν, / Με διαμένοντα στρατόν, με στόλο ωπλισμένον, / Και Πρέσβεις ν' αποστέλλωμεν προς τας Αυλάς των ξένων· / Ελληνικόν να έχωμεν το νόμισμα· σημαίαν / Ελληνικήν· τα όρια ημών από Μαλέαν / Ως εις Κασσάνδραν κ' εις την γην του ακουστού Σουλίου, / Μετά της Κρήτης, των Ψαρών, της Σάμου και της Χίου*» (Α 135-142).

για το τέλος του· να θυμηθεί μόνο το τέλος του Αλή Πασά[37]. Από τη μεριά του ο Καραϊσκάκης του θυμίζει τις τόσες μάχες που έχουν κερδίσει οι Έλληνες κατά τη διάρκεια του Αγώνα (Α 166-186), ενώ ο Κιουταχής επιμένει, πως σε λίγο θα μπει στην Ακρόπολη[38]. Στα ρητορικά επιχειρήματα δεν φτάνει τον πανέξυπνο Καραϊσκάκη· ο δραματουργός σαφώς μεροληπτεί. Το δείχνει ο διάλογος για το Μεσολόγγι: ο Κιουταχής καυχιόταν για πρώτη φορά, πως το έχει ήδη στο χέρι, ενώ με τους οπλαρχηγούς, που έσπευσαν για βοήθεια, τελικά αποτράπηκε η κατάληψη της πόλης, αλλά και τώρα που το πήρε, πάτησε μόνο «την κόνιν» των πολεμιστών που έπεσαν ηρωικά, ενώ το όνομα της πόλης αναφέρεται θριαμβευτικά παντού στον κόσμο ως σύμβολο της ελευθερίας (Α 191-201, 201-206). Εκνευρισμένος ο Κιουταχής διακόπτει τον διάλογο, ρωτώντας αν θα προσκυνήσει τον Σουλτάνο· ο ήρωας απαντάει κοφτά: «Η σπάθη / Σουλτάνος μου» (Α 215-216). – Κανείς δεν έχει αντισταθεί έως τώρα στο Σουλτάνο – τότε αυτός θα είναι ο πρώτος. – Πόσο στρατό έχει; - Και, φτάνοντας στην κλίμακα της σκηνής, ο ήρωας ανακαλεί, όπως και ο Μακρυγιάννης πριν από τη μάχη στους Μύλους, την εθνική μυθιστορία: «Τον αριθμόν μη μέτρα· / Οπίσω έναν Έλληνα η κάθε κρύπτει πέτρα[39]· / Αυτός δε είναι φρούριον καλώς ωχυρωμένον, / Εφόδους, δίψαν και λιμόν, τα πάντα υπομένων. / Ευρίσκεται εις στένωμα; αι Θερμοπύλαι είναι· / Εις κάμπωμα; ο Μαραθών, αι Πλαταιαί εκείναι· / Εις πέλαγος; η Σαλαμίν» (Α 219-225). Ο Κιουταχής χάνει την υπομονή του οριστικά, διακόπτει και φεύγει: «Καραϊσκάκη! φθάνει· / Αυτήν την γην ενός ημών το αίμα θέλει ράνει» (Α 225-226).

Στο σημείο αυτό η έκθεση ολοκληρώθηκε και δρομολογήθηκε η παραπέρα σκηνική δράση. Ο Καραϊσκάκης μένει μόνος του, στοχάζεται πως το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας δεν είναι πια μακριά. Ύστερα από τη σύντομη σκηνή Α'δ' (229-238) καλεί τους στρατηγούς του (συνολικά 12, όπως οι Απόστολοι

---

37. «...*Την κάραν του παρέδωκεν εις μάχαιραν δημίου, / Και ο νεκρός του έγινε του στρατοπέδου γέλως*» (Α 164-165).

38. Ο Λέφας, νομίζω, αδικεί τον ποιητή, σημειώνοντας πως «στη συνέχεια οι δυο αρχιστρατηγοί, όπως ακριβώς τα μικρά παιδιά, επιδίδονται σε καυχησιολογίες για τα κατορθώματα της φυλής του ο καθένας κατά τον πρόσφατο πόλεμο...» (ό. π., σ. 222). Πρώτον, γιατί πρόκειται για ένα διπλωματικό παιχνίδι επιχειρημάτων, από το οποίο τελικά κερδισμένος θα βγει ο Καραϊσκάκης, και δεύτερον, γιατί και αυτή η σκηνή είναι μέρος της δραματικής έκθεσης, η οποία κάνει σταδιακά μια ανασκόπηση του Αγώνα, αναφέροντας τις πιο σπουδαίες μάχες και νίκες της ελληνικής πλευράς.

39. Ο στίχος είναι ένα καλό παράδειγμα για την υπερβολική χρήση του υπερβατού· η φυσιολογική σειρά της φράσης έχει αντιστραφεί σ' ένα σχήμα 4-5-7-6-1-2-3. Ωστόσο το φαινόμενο συναντιέται σε μεγάλη ένταση και έκταση στον Χορτάτση. Θα άξιζε μια διαχρονική μελέτη του υφολογικού αυτού φαινομένου, που είναι μια από τις τακτικές και στρατηγικές επίδειξης κάποιας λογιοσύνης, αν και χρησιμοποιείται συχνά απλώς, για να επιτευχθεί το μετρικό σχήμα και η ομοιοκαταληξία.

στον «Μεσσία») και ξεκινάει το πολεμικό συμβούλιο (Α 239-278). Ως προς τον προσδιορισμό του σκηνικού χώρου και των αλλαγών του υπάρχουν κάποια προβλήματα αοριστίας: η πρώτη πράξη διαδραματίζεται «παρά Αθήνας», αλλά, αν οι πρώτες τρεις σκηνές διαδραματίστηκαν στο στρατόπεδο των Τούρκων ή κάπου ενδιάμεσα (στη γαλλική ναυαρχίδα, που όμως δεν αναφέρεται), από την πέμπτη σκηνή και πέρα βρισκόμαστε στο στρατόπεδο των Ελλήνων ή σε κάποια τοποθεσία κοντά στην Αθήνα· και όπως γίνεται φανερό με την είσοδο του Αρχιερέα, μάλλον επάνω στην Ακρόπολη. Η αοριστία του σκηνικού χώρου μπορεί να είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του ρομαντικού δράματος εν γένει, εφόσον δεν προορίζεται για σκηνική πραγματοποίηση, αλλά οπωσδήποτε είναι και χαρακτηριστικό γνώρισμα του Παναγιώτη Σούτσου. Αυτή η απροσδιοριστία όμως δεν είναι χαρακτηριστική για το πατριωτικό δράμα ως ξεχωριστό είδος. Ο ήρωας ενημερώνει τους στρατηγούς του για την αποτυχία των συνομιλιών και αναπτύσσει το σκεπτικό της τακτικής του: επειδή ο αντίπαλος είναι «νοήμων», και στις πεδιάδες της Αττικής το τεράστιο στράτευμά του δεν μπορεί να νικηθεί, ανάγκη είναι να ξεσηκωθούν διάφορα μέρη της Στερεάς Ελλάδας, για να διασπαστούν οι δυνάμεις του[40]. Ορίζει τα αξιώματα και τα καθήκοντα· τον αναγνωρίζουν ως μοναδικό αρχηγό. Και μόνο η αναφορά τόσων ένδοξων ονομάτων και τόπων σημαντικών μαχών κεντρίζει το πατριωτικό αίσθημα του αναγνώστη. Η εμφάνιση πολλών γνωστών οπλαρχηγών επί σκηνής είναι υπολογισμένη· ο Σούτσος δεν περιορίζεται σε λίγους αντιπροσωπευτικούς, αλλά η συσσώρευση των ιστορικών προσωπικοτήτων λειτουργεί πολλαπλασιαστικά για τη ενθουσιώδη μέθεξη, η οποία μαζί με την ανεβασμένη στιχουργική και τους θερμούς λόγους των ηρώων μετατρέπεται σε ανεξέλεγκτη μέθη. Από δραματουργική άποψη κυριαρχεί απόλυτα ο ήρωας· μόνο δύο στρατηγοί λένε μαζί ένα δίστιχο (Α 275-276).

Τα γεγονότα έχουν δρομολογηθεί, το εκτενέστατο φινάλε της Α΄ πράξης, που θυμίζει τα φινάλε της κλασικής και ρομαντικής μουσικής, αρχίζει με τη σκηνή Α΄στ΄, όπου ο Αρχιερέας πλέκει το εγκώμιο της Αττικής γης και απευθύνεται στον Υμηττό· όπως και στο δημοτικό τραγούδι, η φύση συμπάσχει μαζί με τους ανθρώπους[41]. Ύστερα παρακαλεί τον Ύψιστο να προστατέψει την Ακρόπολη με τα ονομαστά γλυπτά της, πραγματοποιώντας τη σύνθεση της ειδωλολατρικής

---

40. «*Ο Κιουταχής απτόητος στρατάρχης και νοήμων, / Και χιλιάδων οδηγός πεντήκοντα μαχίμων, / Αδύνατον να νικηθή εδώ εις τας Αθήνας, / Αν πρώτον της ισχύος του δεν κόψωμεν τας ίνας, / Αν δεν αναστατώσωμεν την δουλωθείσαν γην μας / Και δεν πολιορκήσωμεν τον πολιορκητήν μας*» (Α 243-248). «*Ν' ανάψω πυρ εις άπασαν την Στερεάν πηγαίνω· / Πλην του στρατού μου από σας την τάξιν περιμένω*» (Α 257-258).

41. «*Αι κορυφαί του Υμηττού γυμναί και τεθλιμμέναι! / Ω πρώην όχθαι χλοεραί και τώρα ξηραμέναι / του ξηρανθέντος Ιλισσού! / Ω κρήνη πρώην σύσκιος και τώρα στερημένη / Και ροδοδάφνης και κισσού! / Ω πεδιάς των Αθηνών! Ελλάς δυστυχισμένη!*» (Α 279-284).

και χριστιανικής πολιτισμικής κληρονομιάς[42], συγκινώντας τον ήρωα ακόμα βαθύτερα (Α 311-312). Προφανώς βρισκόμαστε μέσα στο οχυρό της Ακρόπολης ή κοντά της, γιατί βλέπει και την Πνύκα και ανακαλεί το αρχαίο μεγαλείο: «Ο περσικός ιδού αγών μας επανήλθε πάλιν» (Α 321) – ο παραλληλισμός είναι προσφιλής στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο[43], σε έργα για τον Τρωικό πόλεμο οι Τρώες αναλαμβάνουν τον ρόλο των βάρβαρων Ασιατών[44]. Στον συρμό των παραλληλισμών αυτών ο Ύψηλάντης συγκρίνεται με τον Αριστείδη και ο Μιαούλης με τον Θεμιστοκλή, ο Καραϊσκάκης με τον Μιλτιάδη (Α 321-328). Ο ήρωας δακρύζει την πατριωτική συγκίνηση (Α 329-346), όταν μπαίνει (σκηνή Α'Ζ') ο Ελληνικός στρατός και ο Αρχιερεύς ευλογεί τους στρατιώτες που γονατίζουν (Α 349-354), δύο ημιχόρια παιδιών με επιτραχήλια και λαμπάδες αναμμένες ψάλλουν χορικά (τρεις εξάστιχες στροφές επτασυλλάβων με πλεκτή και ζευγαρωτή ρίμα α/β/α/β/γ/γ καθένα, την έβδομη στροφή μαζί, Α 363-404), οπότε ο Αρχιερεύς «κλαίων» και εκστασιασμένος μεταφέρει με το στόμα του την ίδια τη φωνή του Θεού, που προφητεύει την εθνική αποκατάσταση και την ελευθερία του Έθνους[45], ενώ με αλαλαγμούς και κραυγές ενθουσιασμού οι σημαιοφόροι του

---

42. «*Θεέ! ιδού ο Παρθενών, ιδού το Ερεχθείον, / Ιδού ως αθλητής ορθός και σώος το Θησείον, / Πλην φέρον τας αρθρώσεις του στρεβλάς εκ της μεγάλης / Μετά του χρόνου πάλης!... / Εδώ έν μέγα όνομα πατούμεν εις παν βήμα. / Ακρόπολις! παρίστασαι με τ' ανοικτά σου τείχη, / Ως ανοιγμένον μνήμα, / Ως μνήμα, όθεν έκλεψαν τα πλούτη τυμβωρύχοι*» (Α 285-291). Αυτό αναφέρεται στα γλυπτά του Παρθενώνα. Για τη σύνθεση ελληνικής και χριστιανικής παράδοσης βλ. Α 305-310.

43. Βλ. τους «Πέρσες» του Επιφάνιου Δημητριάδη (1760-1827), αποσπάσματα του έργου εξέδωσε ο Γ. Βαλέτας, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1953. Βλ. επίσης Δ. Σιατόπουλο, *Το θέατρο του Εικοσιένα*, Αθήνα χ. χ. σσ. 132 εξ. και Γ. Σιδέρη, «Το Εικοσιένα και το Θέατρο ήτοι Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή», *Νέα Εστία* Χριστούγεννα 1970, σσ. 151-191, ιδίως σ. 158.

44. Βλ. την «Ιφιγένεια» του Πέτρου Κατσαΐτη 1721, την «Πολυξένη» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού 1814 κτλ.

45. Το σημείο είναι ενδιαφέρον, γιατί σπάνια στην ελληνική δραματουργία ακούμε (στον «Μεσσία») και τον βλέπουμε) τη φωνή του Θεού (π. χ. στον «Χριστόφορο Κολόμβο» του Καζαντζάκη). Η πλεκτή και η ζευγαρωτή ρίμα τώρα αντιστρέφεται σ' ένα σχήμα α/α/β/γ/γ/β, οι επτασύλλαβοι στίχοι μετατρέπονται σε οκτασύλλαβους με ενδιάμεσους επτασύλλαβους στον τέταρτο και πέμπτο στίχο: «*Σιωπή!... είμ' ο Θεός σου. / Δούλε! κάλυψε το φως σου· / Σιωπή!... λαοί του κόσμου, / Όλοι πέσατε πρηνείς!... / Που τους πόδας σου κινείς, / Γη!... γονάτισον εμπρός μου. // Των μελλόντων το βιβλίον / Φέρετ' εκ των αιθερίων / Κορυφών, σεις Σεραφίμ! / Εις ροδοδακτύλους χείρας / Τας αρμονικάς σας λύρας / Κρούετε, σεις Χερουβίμ! // Προς εμέ το ους σου κλίνε / Σπάρτη! Κόρινθος! Αθήναι! / Ο βραχίων του Θεού / Ιδού έξω των ορίων / Απελαύνει το θηρίον / Του Ελληνικού λαού. // Εάν της Ελλάδος όλης / Εκρημνίσθησαν αι πόλεις, / Ήσαν εκ πηλού κτισμέναι. / Μαρμαρίνους και μεγάλας / Θέλω κτίσει νέας άλλας. / Αφροντις, λαέ μου, μένε! // Τας υψίστας μου θελήσεις / Πληροί άπασα η κτίσις. / Είναι κόνις του ποδός μου / Οι χρυσοί αυτοί αστέρες, / Και πνοή του στόματός μου / Οι πλατύπτεροι αέρες...*» (Α 409-438). Στην κατάληξη της τελευ-

στρατού φωνάζουν «Εις τον εχθρόν», «Ελλάς! Πατρίς! Θρησκεία!», «Κυβέρνησις Ελληνική!», «Χριστός! Ελευθερία» και με αυτή την απογείωση και ανύψωση σε μεταφυσικά πλέον επίπεδα τελειώνει η πρώτη πράξη. Δεν βρισκόμαστε μακριά από το ανάλογο φινάλε του «Μεσσία».

Η δεύτερη πράξη ξεκινάει με κάπως βουκολικό σκηνικό (βοσκοί δίπλα στη φωτιά), γιατί διαδραματίζεται στην Αράχοβα, αλλά ο διάλογος (σκηνή Β΄α΄) περιστρέφεται αμέσως γύρω από τον Καραϊσκάκη και τις πολεμικές του κινήσεις στην περιοχή[46]. Η πράξη αυτή αποτελείται από αλλεπάλληλες σκηνές μικρής έκτασης, εκτός από την τελευταία μεγάλη με το όνειρο του Καραϊσκάκη και τα χορικά, μικρές σκηνές που μεταδίδουν και την ταχύτητα των γεγονότων. Στη σκηνή Β΄β΄ εμφανίζονται ο Γαρδικιώτης Γρίβας και ο Γεώργιος Βάγιας με εκατό παλικάρια και ζητούν πληροφορίες για τις θέσεις των εχθρών. Οι δύο οπλαρχηγοί της μάχης της Αράχοβας (που τέλειωσε με τη νίκη στο Δίστομο) έχουν να αντιμετωπίσουν 6-7.000 Τούρκους. Άλλωστε η θέση που ταμπουρώνονται είναι χαμηλή, όπως παρατηρεί ο Πρωτοποιμήν. Αλλά η εμπροσθοφρουρά του Καραϊσκάκη δεν πτοείται από τέτοιες λεπτομέρειες, γιατί έτσι κι αλλιώς στον προμαχώνα που φτιάχνουν με τα χέρια τους «Θα πάγη αίμα γόνα» (Β 38). Άλλωστε με τον πρώτο τουφεκισμό ο Καραϊσκάκης θα έρθει σε βοήθεια. Καθώς σηκώνουν τα λιθάρια για να χτίσουν τον προμαχώνα, αξιωματικός και στρατιώτες τραγουδούν όπως και ο έξαρχος και ο χορός έναν ύμνο στον ήρωα[47]. Στην τρίτη σκηνή (Β΄γ΄) εμφανίζεται οπλαρχηγός με 200 στρατιώτες και μοιράζουν τις θέσεις που θα κρατήσουν στη μάχη. Ακούγεται ο εχθρικός στρατός να πλησιάζει. Ο οπλαρχηγός φοβάται τον αριθμό των εχθρών και φεύγει με τους άντρες του. Ο Γρίβας και ο Βάγιας μένουν και σφίγγουν πάνω στον προμαχώνα τα χέρια·

ταίας στροφής άλλαξε η ρίμα και έγινε πλεκτή. Τέτοιο φινάλε δεν διαθέτει άλλο έργο της πατριωτικής δραματογραφίας.

46. Απλώς η ποιητική εικονολογία είναι βουκολική. Μιλάει ο Πρωτοποιμήν: «*Καθώς οπόταν ο βοσκός εις το βουνόν σφυρίξη, / Ακόμα πριν το στόμα του αυτός καλοανοίξη, / Οι σκύλοι, φύλακες πιστοί, εδώ κ' εκεί φωνάζουν / Και από μέρη μακρυνά τα ποίμνια συνάζουν, / Μικρόν σημείον έδωκεν ο Καραΐσκος μόλις, / Κ' οι καπετάνοι έτρεξαν της Ρούμελής του όλης, / Και ο λαός συνάχθηκεν ο κατασκορπισμένος, / Και τώρα μένει ο εχθρός ξερός και νεκρωμένος*» (Β 1-8). Επειδή η πράξη ξεκινάει σε άλλο τόπο και με διαφορετική δράση, υπάρχει η ανάγκη μιας νέας έκθεσης, την οποία υπηρετεί η πρώτη ρήση. Άλλος βοσκός βέβαια παρασύρεται από τη βουκολική λογοτεχνική σύμβαση, όταν ισχυρίζεται πως τα πρόβατά του τώρα είναι ελεύθερα και μπορούν να πηγαίνουν όπου θέλουν, αγνοώντας βασικούς κανόνες της βοσκής (Β 9-12).

47. Στο χωρίο αυτό η προσωπολατρία κινείται κοντά στην παρωδία (Β 43-62). Το πανηγυρικό λυρικό χωρίο δεν έχει προετοιμαστεί δραματουργικά, όπως στο φινάλε της Α΄ πράξης, και μένει κάπως ξεκρέμαστο. Αλλά ο ποιητής δεν πτοείται από τέτοιες λεπτομέρειες· ο λυρικός οίστρος του δεν περιορίζεται από δραματουργικούς κανόνες. Το ρομαντικό δράμα περιφρονεί τις όποιες συμβάσεις, πάντα έτοιμο να υπερβεί και να αμφισβητήσει τον εαυτό του.

«Κι αν εδώ δεν μ' απαντήσης, στην δευτέραν παρουσίαν» (Β 82). Ακολουθούν σκηνές μάχης, όπως το απαιτεί το πατριωτικό δράμα: στη Β'δ' ο Μουστάμπεης εμψυχώνει τους Αρβανίτες του (Α 85-89), στην Β'ε' ο Κεαγιάμπεης περιγράφει αιματηρές σκηνές μάχης (Α 90-100), στον προμαχώνα εμφανίζεται ο Γαρδικιώτης που σαλπίζει (Α 101-103), ο Κεαγιάμπεης βλέπει πως ο Καραϊσκάκης τους έχει κυκλώσει, οι στρατιώτες του φεύγουν, σκοτώνει ένα λιποτάκτη, αλλά δεν μπορεί να σταματήσει τη γενική οπισθοχώρηση που μετατρέπεται γρήγορα σε άτακτη φυγή[48], και τότε ακούγεται ο Καραϊσκάκης ήδη έξω από τη σκηνή να δίνει διαταγές στους οπλαρχηγούς. Στη σκηνή Β'στ' διαδραματίζεται μια κλασική σκηνή του κλέφτικου τραγουδιού: ο Μουστάμπεης χτυπήθηκε και δεν μπορεί να ανεβεί στο άλογο, γι' αυτό ζητά από τον αδελφοποιητό του Καριοφίλμπεη να του πάρει το κεφάλι[49]· εκείνος αρνείται αλλά τελικά αποφασίζει να πεθάνει μαζί του, και έξω από τη σκηνή αυτοκτονούν[50]. Με τους δύο έμπιστους του Κιουταχή, που εμφανίστηκαν και στη σκηνή Α'β', στήνεται μια μικρή δευτερεύουσα πλοκή, η οποία όμως τελειώνει εδώ. Τότε μπαίνει ήδη ο Καραϊσκάκης (Β'ζ').

Και εδώ οι σκηνικές εναλλαγές εμφάνισης Τούρκων και Ελλήνων πάνω και μπροστά στον προμαχώνα θέτουν κάποια ζητήματα σκηνικού χώρου, που μένουν απροσδιόριστα. Αλλά αυτό το πρόβλημα, πώς τελικά παρουσιάζονται οι διάφορες τοποθεσίες των μαχών στη σκηνή, το έχουν πολλά θεατρικά έργα της πατριωτικής δραματολογίας. Πρώτα συνομιλεί ο Καραϊσκάκης με τον Νικήτα (Β 163-180), ο οποίος σε μια επική και φιλοσοφημένη ρήση, που είναι αγγελική ρήση και τειχοσκοπία ταυτόχρονα, περιγράφει τις σφοδρές μάχες, ύστερα

---

48. «*Σταθήτε Τούρκοι! Αλβανοί!... πού φεύγετε; σταθήτε; / Χαλδούπαι! Γγέγκαι! μένετε, και μην λειποτακτήτε! / Νικώμεθα... εσφάγημεν... κανείς δεν με ακούει, / Και η φωνή μου τον κενόν αέρα μόνον κρούει... / Σταθήτε, πλήθος άθλιον ανάνδρων χιλιάδων!.... / Αλλά διπλασιάζεται το ρεύμα των φυγάδων*» (Α 111-116).

49. Σε αντίθεση με το κλέφτικο τραγούδι εδώ το μοτίβο έχει κάποιο μελοδραματισμό. «*Δύναμιν δεν έχω... άφες. (Αναπνεύσας ολίγον). Αδελφέ μου, σε ομνύω / Εις την μητρικήν κοιλίαν όπου ήσουν μετ' εμού, / Εις το γάλα ό,που βρέφη εθηλάσαμεν κ' οι δύο, / Εις την κοίτην όπου χρόνους εκοιμήθημεν ομού, / Σφάξε με την στιγμήν ταύτην, και χωρίς αναβολήν / Κόψε μου την κεφαλήν... / Σφάξε με πριχού με σφάξη εχθρού σίδηρος αυθάδης. / Βλέπεις, άνοιξεν εμπρός μου και με καρτερεί ο άδης. / Ούτε δύναμαι να φύγω, ούτε δύναμαι να μένω / Και με σε να πολεμήσω, κ' εις τον τάφον καταβαίνω... / Σφάξε με... συ αδελφός μου, φίλους μου δεν ήσουν μόνον, / Αλλά σύντροφός μου όλων των κινδύνων και αγώνων. / Σ' εγκατέλειψα εις μάχην; Μη και συ μ' εγκαταλείψης! / Σφάξε με, και μη αλόγους συνειδότος έχης τύψεις. / Αν η χειρ σου με φονεύση, και αν από σε σφαγώ, / Θα με ήναι και η χειρ σου και η μάχαιρα γλυκεία. / Αλλ' αν ζων εις τούτους πέσω, εις τι όνειδος εγώ, / Η οδύνη της σαρκός μου και η βάσανός μου ποία! / Ο σφαγεύς εις Μεσολόγγι τόσων των γυναικοπαίδων / Θέλω γέλως περιέλθει όλων των των στρατοπέδων...*» (Β 123-142)

50. «Με χείμαρρον δακρύων» τον αποχαιρετά ο Καριοφίλμπεης, τον σέρνει έξω από τη σκηνή, και ακούμε off stage, πως τον σκοτώνει και αυτοκτονεί (Β 149-162). Τους αναζητεί ο Καραϊσκάκης μπαίνοντας, για να τους ανταλλάξει με Έλληνες αιχμαλώτους.

φτάνει ο Κωνσταντίνος Τζάντας, που φέρνει το κεφάλι του Μουστάμπεη (Β 181 εξ.), έπειτα ο Νικόλαος Παράσχος με το κεφάλι του Κεαγιάμπεη (Β 185 εξ.)· ο Καραϊσκάκης τα σκεπάζει (Β 191 εξ.). Στη σκηνή Β΄ή΄μαζεύονται όλοι οι οπλαρχηγοί και ο ήρωας βγάζει νικητήριο λόγο (Β 195 εξ.), ύστερα καταφτάνουν αλλεπάλληλα μηνύματα από διάφορα σημεία της Ελλάδας, πως και οι εξεγέρσεις σε άλλες περιοχές είχαν την ίδια αίσια έκβαση (Β 203 εξ., 211 εξ., 219 εξ.)· έτσι ο Καραϊσκάκης κρίνει, πως τα πράγματα έχουν ωριμάσει, για να επιστρέψει στην Αθήνα για την τελική αναμέτρηση («Συστρατηγοί, πηγαίνωμεν οπίσω εις Αθήνας» Β 229-232).

Ακολουθεί η εκτεταμένη τελική σκηνή (Β΄θ΄) με τον Καραϊσκάκη μόνο του, ενώ τελικά μένει κάπως απροσδιόριστο πού ακριβώς διαδραματίζεται (Β 233-378). Στην αρχή οραματίζεται την ειρήνη και την αγροτική μεταρρύθμιση, τη δημιουργία μιας ευνομούμενης πολιτείας, που θα αναγνωρίζεται σ' όλον τον κόσμο[51]. Ύστερα ακουμπάει το κεφάλι του σε μια πέτρα και αποκοιμιέται. Στο όνειρό του εμφανίζονται οι σκιές των Ιερολοχιτών Δημητρίου Σούτσου, αδελφού του ποιητή, του ηθοποιού Δρακούλη που σκοτώθηκε στο Δραγατσάνι[52], του Γεωργάκη Ολύμπιου, του Αθανάσιου Διάκου, του Κυριακούλη και του Ηλία Μαυρομιχάλη, του Μάρκου Μπότσαρη και του Αναστάσιου Τσαμαδού (Β 243-312). Ο καθένας του διηγείται τον ηρωικό του θάνατο και το σκοπό της θυσίας του, και όλοι τον αποχαιρετούν με το ίδιο δίστιχο: «Χαίρε, χαίρε, Καραΐσκε! σ' ευλογώ, και δοξασμένη / Πάντοτε κ' εις πάσαν μάχην η ρομφαία σου να μένη!». Η οπτασία αυτή έχει τον ρόλο και τη λειτουργικότητα του προφητικού ονείρου του ήρωα πριν από την αποφασιστική μάχη, που θα του στοιχίσει τη ζωή – στερεότυπο δομικό στοιχείο σχεδόν όλων των πατριωτικών δραματικών έργων. Εδώ όμως ο Παναγιώτης Σούτσος επιτυγχάνει και άλλους σκοπούς: της αναδιήγησης και υπόμνησης του ηρωικού τέλους οκτώ προσωπικοτήτων της Επανάστασης, που δίνει ένα πανόραμα ιστορικών γεγονότων και σφυρηλατεί την ιδανική στάση του άκαμπτου ήθους των αγωνιστών: της θυσίας και αυτοθυσίας υπέρ πίστεως και πατρίδος. Η πολλαπλή επανάληψη το τελικού διστίχου δίνει στο χωρίο έναν εμφαντικό ρυθμό και μια τελετουργική αναγκαιότητα: έτσι θα γίνει ξανά, ο ένατος ήρωας της σειράς αυτής θα είναι ο ίδιος ο Καραϊσκάκης. Κατ' αυτόν τον τρόπο έχει προετοιμαστεί και άλλο ένα αποθεωτικό φινάλε, αλλά η εκτέλεσή του τελικά

---

51. *«Επιθυμώ την ένδοξον Ελλάδα να λυτρώσω, / Και άμα τον Ελληνικόν αγώνα τελειώσω, / Πολίτης εις το άροτρον αγρού ανεξαρτήτου / Να δρέπω αντί κεφαλών χρυσούς αστάχεις σίτου, / Να βλέπω την πατρίδα μου σοφήν, ευνομουμένην, / Από λαούς και βασιλείς ως πάλαι τιμωμένην, / Και γηρεός την γενεάν την απαλήν και νέαν / Να τέρπω με διήγησιν των άθλων μας γενναίαν»* (Β 233-240).

52. Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης. Μια ηρωική τυπολογία», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 157-188 με όλη την προγενέστερη βιβλιογραφία.

απογοητεύει: ξυπνώντας ο Καραϊσκάκης αναπολεί το όνειρό του και τη σημασία του (Β 313-320), αποφασίζει την επέμβαση στην Αττική και την ένωση της Ελλάδας· μαζί με τον Μιαούλη θα ελευθερώσουν και τη Θεσσαλία, την Ήπειρο, τη Μακεδονία και τη Θράκη. Το μεγάλο φινάλε διαψεύδεται, γιατί ο ήρωας αναχωρεί, και μπαίνει ο στρατός – χωρίς αλλαγή σκηνής – για να μαζέψει τους οθωμανικούς όλμους. Και μέσα σε ένα διάλειμμα της εργασίας, που γίνεται επί σκηνής, κάθονται οι αξιωματικοί και αναλογίζονται με λυρικό τρόπο την έννοια της Ελευθερίας. Ο Γιανούσης Πανομάρας, ο Δαγγλής, ο Τούτσας Βότσαρης, ο Κώστας Διαμαντής, ο Βέρρης, ο Σερέτης Γιολδάσης, ο Φαρμακάκης και ο Μαδάμος (οκτώ όπως οι σκιές) υμνούν σε ισάριθμες τετράστιχες στροφές την ελληνική σημαία και το νόημα του Αγώνα, ακόμα και της μικρότερης μάχης, δίνοντας εκ νέου ένα καλειδοσκοπικό πανόραμα ηρωικών πράξεων (Β 337-372)[53]. Πρόκειται για ένα είδος τραγουδιού εργασίας ή και ανάπαυσης από την εργασία, σε πιο χαμηλούς και λυρικούς τόνους, με μια στοχαστικότερη και λιγότερο εμφαντική υφολογία· τραγούδι εργατικό ή της σχόλης, γιατί τοποθετείται ανάμεσα στην πρώτη ρήση του Δημοτζέλιου, που προτρέπει τους άλλους να αφήσουν για λίγο την εργασία (Β 331-334), και την τελική ρήση του, όπου τους λέει να συνεχίσουν πάλι (Β 375-378).

Η τρίτη πράξη μας μεταφέρει στο ελληνικό στρατόπεδο στο Κερατσίνι, σε ελαιώνα, όπου στην εκτεταμένη σκηνή Γ΄α΄ (1-110) μιλούν πρώτα οι πληρεξούσιοι της Εθνοσυνέλευσης της Τροιζήνας, εξηγώντας με τους λόγους τους τα πολιτικά «δόγματα» και τις συνταγματικές αρχές, που είχαν διατυπωθεί από τον Γρηγόριο Σούτσο (Γ 1-40)[54], ύστερα έρχονται οι ξένοι ταξιδιώτες – χωρίς αλλαγή σκηνής – και ρωτούν τους πολίτες, και αυτοί τους εξηγουν τα γεγονότα, ώστε να τα ακούσουμε και εμείς – διάλογος που έχει τη σκοπιμότητα νέας έκθεσης (Γ 45 εξ.)· αναφέρονται λεπτομέρειες των μαχών, και ύστερα, εν είδει τειχοσκοπίας, οι ξένοι βλέπουν τις διάφορες μορφές των στρατηγών και οι πολίτες τους εξηγούν, ποιος είναι ο καθένας, τι έχει κάνει κτλ. (Γ 82 εξ.). Εδώ η δραματουργία του θεατρικού έργου είναι μόνο πρόφαση πια για την παρουσίαση μιας πινακοθήκης ηρωικών πορτραίτων των ανδρών που συμμετείχαν στις μάχες

---

53. Σε ειδική σημείωση ο ποιητής τεκμηριώνει πάλι τις λεπτομέρειες των αναφερόμενων στοιχείων. Τα στιχουργικά σχήματα στην αρχή είναι κάπως περίπλοκα (δύο τετράστιχες στροφές με ρίμα α/β/β/α, σε στιχουργική ποικιλία 16/16/8/16), από την τρίτη στροφή ομαλοποιούνται και μένουν σταθερά (16σύλλαβοι σε ζευγαρωτή ρίμα)· η τελευταία στροφή είναι εξάστιχη με δεκαπενταστάλλαβους

54. Τα κυριότερα αυτά άρθρα, που περιλαμβάνονται στους λόγους δημοσιεύονται αυτούσια στις σημειώσεις (σσ. 170 εξ.) με την επισήμανση του ποιητή: «Ο ποιητής ηθέλησε να δείξη εις το δράμα του και τα μεγάλα πολιτικά δόγματα της Ελληνικής Επαναστάσεως, πιστώς δε εστιχούργησε τας συνταγματικάς αρχάς της Τροιζήνος» (σσ. 170 εξ.) και παραθέτει στη συνέχεια το κείμενο in extenso.

της Αττικής το 1826. Στη σκηνή Γ'β' ο Τούτσας Βότζαρης σε είδος τειχοσκοπίας πάλι βλέπει την τελευταία δέηση του τουρκικού στρατεύματος πριν από τη μάχη, λίγους στίχους πιο πέρα πώς το εχθρικό στράτευμα έχει ήδη περικυκλωθεί από τους Έλληνες[55], και οι πολίτες ακούνε πρώτα την τρομερή σύρραξη[56], ύστερα βλέπουν τον μοιραίο αγγελιαφόρο του θανάτου του μεγάλου αρχηγού (Γ 137-138 «Μακρόθεν ποίος προχωρεί προς τα εδώ δρομαίος; / Ο Δράκος ο δρακόκαρδος, ο Δράκος ο γενναίος»).

Ήδη μετά το πρώτο τρίτο της πράξης δρομολογείται η αποθέωση του νεκρού και το φινάλε. Η αφήγηση της μοιραίας μάχης και του ηρωικού θανάτου του πρωταγωνιστή (Γ'γ') ανήκει στα στερεότυπα της πατριωτικής δραματογραφίας[57]. Συνήθως ο μαντατοφόρος μεταφέρει και τον τελευταίο λόγο του ήρωα προς τους άντρες του πριν ξεψυχήσει, την πνευματική και ηθική του διαθήκη, αλλά εδώ τον λόγο αυτό θα βγάλει ο ίδιος ο Καραϊσκάκης, τον οποίο φέρνουν στην επόμενη σκηνή (Γ'δ'). Προς τον παρόν είναι «λειποθυμημένος» και ακίνη-

---

55. *«Εντός βράχων, εντός βάλτων, εντός λόγγων, εντός βάτων / Κλείσθηκαν και δεξιόθεν, κλείσθηκαν κ' εξ ευωνύμων / Αι τριάκοντά του όλαι χιλιάδες των μαχίμων / Και λαμπρών του στρατευμάτων»* (Γ 123-126).

56. Πρόκειται για ένα είδος τειχοσκοπίας εξ ακοής· μιλούν διάφοροι πολίτες: *«Ακούεις τον χρεμετισμόν των αναρίθμων ίππων; / Ακούεις του τυμπανισμού τον μανιώδη κτύπον; / Αι σπάθαι συγκρουόμεναι! / Αι φάλαγγες βρυχώμεναι! / Αι κόκκιναι αλογουραί των σημαιών κυμαίνουσι, / Και οι πυκνοί κονιορτοί ως νέφη αναβαίνουσι»* (Γ 127-132). *«Φρικώδες το απάντημα των δύο στρατευμάτων! / Φρικώδη τα ομόχρονα ολμοβολίσματά των!»* (Γ 133-134). *«Οποίος κρότος! ο θεός την γην εις δύο σχίζει; / Εσείσθη το στερέωμα; η θάλασσα γογγύζει;»* (Γ 135-136). Ταυτόχρονα υπάρχει και η σκηνική οδηγία πως «ακούονται βρονταί μεγάλαι». Αυτός είναι ο δεύτερος τρόπος να μεταδοθεί το αίσθημα της μάχης στη σκηνή: αντί για πραγματικές μάχες σώμα με σώμα και πυροβολισμούς και θανάτους επί σκηνής, που πάντα υπολείπονται από τον απαιτούμενο ρεαλισμό της ψευδαίθησης, λεκτικά εκφραζόμενα ακούσματα, όπου, μαζί με την ακοή και τη γλωσσική διατύπωση, ποιους ήχους αφουγκράζονται, μεταδίδεται και η αγωνία του ακούοντος.

57. Ο μοιραίος μαντατοφόρος εδώ έχει το σημαίνον όνομα Δράκος. *«Ο Καραϊσκος, ω φρικτή! ως αποφράς ημέρα! / Θανατηφόρον έλαβε πληγήν εις την γαστέρα»*, και μετά από ημίστιχη διακοπή του Τούτσα Βότζαρη, τι είναι αυτά που λέει, συνεχίζει: *«Ο Στρατάρχης μας, ως ήξευρες, ασθένει. / Εξαίφνης από άκαιρην ανδρείαν εμπνευσμένοι, / Ολίγοι Κρήτες τολμηροί συνάπτουσι την μάχην· / το πυρ δε τότε αφ' ενός εις άλλου βουνού ράχιν. / Ο Τουρκοφάγος, και αυτός εμβάς εις τον αγώνα, / Λαμβάνει ελαφράν πληγήν υπό την σιαγόνα· / Ο Καραϊσκος τον λαιμόν αιμόφυρτον κυττάζων / του πρώτου των ηρώων, / Εις τας θερμάς αγκάλας του τον θάλπει, και φωνάζων / 'Το πρόβατόν μου ήθελαν να σφάξουν το αθώον'· / Επί του ίππου του πηδά κ' εις τους εχθρούς εμβαίνει. / Οι Αλβανοί τον δέχονται πυκνοί και τεταγμένοι· / Η σάλπιγξ, ως να την φυσά ο Χάρος εις τον Άδην, / Ηχεί, και πόλεμον κροτεί ευθύς εκ του συστάδην. / Ο Κακλαμάνος προχωρεί· / Κανονοβόλος σφαίρα / την δεξιάν του αφαιρεί, / Την ρίπτ' εις τον αέρα· / Αυτός χωρίς δειλίαν / Λαμβάν' εις την αριστεράν / Την σπάθην την ιδίαν, / Ορθός κ' εις την αυτήν σειράν. / Οι Τούρκοι οπισθοδρομούν, αλλά τον Καραϊσκον / Επλήγωσαν... με πρόσωπον τον είδα εγώ θνήσκον»* (Γ 139-164).

τος (Γ 167 εξ.). Οι στρατιώτες εναποθέτουν το σώμα του, λένε ένα τετράστιχο και φεύγουν. Αλλάζει αμέσως η σκηνή με την εμφάνιση του Κιουταχή (Γ'ε'), που αποτίει φόρο τιμής προς το νεκρό ήρωα· οι ρήσεις αυτές είναι ήδη μέρος της αποθέωσης[58]. Φεύγοντας υπενθυμίζει στους στρατηγούς του να μη φωνάξουν: «Δι' αυτούς μου τους επαίνους μην εμέ κανείς μεμφθή· / Την ανδρείαν κ' εις αυτόν μου τον πολέμιον υμνώ. / Χαμηλώτερα λαλείτε, τρέμετε μη σηκωθή / Με το ξίφος του γυμνό» (Γ 197-200). Ο αντίπαλος Κιουταχής Πασάς είναι και αυτός μέρος της αποθέωσης. Στην επόμενη σκηνή (Γ'στ') έρχεται πάλι ο χορός των παιδιών μαζί με τον Αρχιερέα και οι συγκινητικές τους φωνές[59] ξυπνούν τον ήρωα, ο οποίος μετά από ένα παραλήρημα για τη μάχη, ανακτά τις αισθήσεις του και αναρωτιέται πού βρίσκεται (Γ 217-220). Πρόκειται για ένα δραματουργικό τέχνασμα, που μεταφέρει, όπως σημειώθηκε, τους τελευταίους λόγους του ήρωα και την πνευματική του διαθήκη από το στόμα κάποιου μαντατοφόρου στην ίδια τη σκηνή. Έρχονται οι Χριστόδουλος Χατζη-Πέτρος και ο Γρίβας Γαρδικιώτης (Γ'ζ'), μεταφέροντας το μήνυμα της τελικής νίκης (Γ 221 εξ.). Και ο στρατηγός λέει τα τελευταία λόγια του: γλυκύς είναι ο θάνατος για την ελευθερία, οι θυσίες των ηρώων για την πατρίδα θα αποτελούν τη μελλοντική λατρεία των εγγόνων[60]. Στο γιο του αφήνει το «πυροβόλον» μοναδική κληρονομιά· επιθυμία του είναι να τον θάψουν κοντά στην εκκλησία. Στους συστρατηγούς αφήνει τις τελευταίες παραγγελίες: «Εκ μέρους μου φιλήσατε τον ήρωα στρατόν μου... / Εκδικηθήτε φίλοι μου πιστοί! τον θάνατόν μου...» (Γ 245-246). Στην επόμενη σκηνή (Γ'η') συρρέει ο λαός. Ο ετοιμοθάνατος ήρωας ευλογεί ένα βρέφος, μια νέα θέλει να

---

58. «*Κοίτεται εις την γην ταύτην ο νεκρός εξαπλωμένος· / Ως επάνω της ασπίδος στρατιώτης φονευμένος, / Και την γην αυτήν σκεπάζει και την θάλπει ως να θέλη / Να την προστατεύση έτι με τα ίδιά του μέλη... / Η Ελλάς, εις την μεγάλην πάλην της των επτά χρόνων, / Ήρωας πολυαρίθμους έδειξεν, αλλ' αυτόν μόνον / έδειξε τον Στρατηγόν. / Έζησεν ολίγωτέρας δέκ' ανατολάς, αλλέως / Ήθελε το στράτευμά μου εις τας Θερμοπύλας έως / Κατακόπτει κυνηγών. / Εγώ έγινα ο μόνος του προσκόμματός του λίθος· / ειδέ μη, ενόων* [sic] *όλον το μαχαιροφόρον πλήθος, / Ήθελεν αναβιβάσει τους θρασείς του αποστάτας / Κ' εις τας άκρας του Βοσπόρου τας μακράς και απωτάτας*» (Γ 175-188). Η Μεγάλη Ιδέα ήταν επίσημη εξωτερική πολιτική του Όθωνα και διακαής πόθος των Σούτσων (βλ. και την υπόθεση του «Οδοιπόρου» και του «Αγνώστου».

59. Το πρώτο ημιχόριο: «*Σιγάτε! σιγάτε! / Ο ήρως κοιμάται... / Σιγάτε! σιγάτε! / Ο ύπνος πλανάται, / Ύπνος θανάτου / Στα όμματά του*». Ύστερα το δεύτερο ημιχόριο: «*Αύρα, μην πνεύσης! / Κύμα, μην ρεύσης! / Και άλσους βρύσις / Μην ψιθυρίσης! / Σιγάτε! σιγάτε! / Ο ήρως κοιμάται*». Και όλος ο χορός: «*Σιγάτε! σιγάτε! / Ο ύπνος πλανάται, / Ύπνος θανάτου / Στα όμματά του*» (Ε 201-216).

60. «*Η άωρός μου εύχομαι θανή να ωφελήση!... / Κανείς Ελλήνων έκγονος δεν θέλει θεωρήσει / Το τόσον αίμα μας χυθέν από τοσαύτας φλέβας, / Προς την ελευθερίαν του χωρίς να φέρη σέβας, / Και θέλουσι οι Έλληνες φυλάττει με λατρείαν / Την όσην τους εδώκαμεν ημείς κληρονομίαν*» (Γ 227-232).

ξεπλύνει με τα δάκρυά της τα αίματά του. Τότε σηκώνεται για τον τελευταίο λόγο μπροστά στο πλήθος, και με λόγια παρμένα από τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» εξορκίζει τον λαό να ομονοήσει και να αποφύγει τη διχόνοια. Τον λόγο του τελειώνει με ένα ανολοκλήρωτο δίστιχο: να απελευθερώσουν την Αθήνα[61]. Μετά σιωπά οριστικά. Ο Γρίβας και ο Χατζή Πέτρος γονατίζουν (Ε 279 εξ.), ο Αρχιερέας δείχνει τον νεκρό στο λαό. Τότε ο δραματουργός εισάγει νέο τέχνασμα αιφνιδιασμού, γιατί ο νεκρός ήρωας «ανασταίνεται» εκ νέου και μιλά. Αλλά τώρα πλέον σε κάποιο μεταφυσικό κλίμα, γιατί μιλάει με προφητικό τόνο, υμνώντας τη μέλλουσα Ελλάδα (Γ 287-300)[62]. Το δοξαστικό της πατρίδας συνεχίζουν ο χορός μαζί με τον Αρχιερέα («Ελλάς! Η νεά μου Σιών» Γ 301-320)[63], και ο ήρωας αρθρώνει τον – οριστικά πλέον – ύστατο λόγο του[64], πριν εκπνεύσει αμετάκλητα. Ο χορός σηκώνει τη σορό και τη φέρνει έξω από τη σκηνή, ψάλλοντας το νεκρώσιμο θρήνο για την αθάνατο ήρωα (Γ 325-340)[65].

---

61. «*Τους τελευταίους λόγους μου ακούσατε...* (Ο λαός) *Ωρθώθη!...*». Και συνεχίζει: «*Πληρούνται όλοι σήμερον οι φοβεροί μου πόθοι. / Εκπνέω εις τους κόλπους σας, συναθληταί και φίλοι! / Εν μέσω των ευλογιών λαού σφαλνώ τα χείλη... /* (Μετ' ολίγην ανάπαυσιν). / *Λαέ! οι έξω έμειναν εχθροί σου νικημένοι, / Πλην είς εχθρός ανίκητος εντός σου διαμένει / Η φοβερή διχόνοια. / Η δολερή σκήπτρον κρατεί κ' εις τον καθένα λέγει / Το έχω μόνον διά σε και πάσαν ψυχήν φλέγει. / Ω αδελφοί! ομόνοια. / Το αίμα όλων σας χυθέν υπέρ ελευθερίας / Εμίχθη και με άλυσον σας δένει συγγενείας. / Σας έχει όλους σήμερον η γέννησις του γένους / Εις κολυμβήθραν των αυτών δακρύων βαπτισμένους. / Ομόνοια λαέ, κ' εντός ολίγου αι Αθήναι / από στρατούς αλλοδαπούς αμίανται θα είναι. / Ω τας Αθήνας σώζετε· λυτρούτε τας Αθήνας...* (Πίπτει)» (Γ 261-277).

62. «*Ανέβα εις τον θρόνον σου την δόξαν σου ενδύσου / Και αποτείναξε τον χουν από της κεφαλής σου / Η κόρη η αιχμάλωτος!... ιδού ελευθερίαν / Ελλάς σ' ευαγγελίζομαι και δόξαν κ' ευνομίαν. // Του Νεοκάστρου διατί ω κόλπε φέγγεις όλε; / Συ θάλασσα πυρούσαι; / Συ ουρανέ σκοτίζεσαι και συ ευρύ του θόλε / Από καπνόν πληρούσαι; / Σε αναγγέλλει ω Ελλάς τριών μεγάλων στόλων / Το στόμα το βροντόφωνον χιλίων πυροβόλων / Καθ' όλην την υφήλιον / Ελεύθερον βασίλειον! / Λαοί! χειροκροτείτε την· αρχαίε κόσμε σκίρτα! / Και συ Ευρώπη στέφε την με ρόδα και με μύρτα*» (Γ 287-300). Οραματίζεται δηλαδή τη ναυμαχία του Ναυαρίνου και το αίσιο τέλος της Επανάστασης.

63. «*Ελλάς! Η νέα μου Σιών ευφραίνου και αγάλλου· / Ιδού διά σε, χαίροντες / Και δώρα εις σε φέροντες / Λαοί εξ ενός έρχονται ωκεανού και άλλου. // Με σάπφειρον με σμάραγδον ιδού οικοδομούνται / αι ρύμαι και πλατείαι σου, / Και αι ακαδημίαι σου / Με άνθρακα με βήριλλον ιδού ψηφολογούνται*» κτλ. Ο ύμνος αυτός αποτελείται από πέντε τετράστιχες στροφές με πλεκτή ρίμα, όπου εναλλάσσεται ο πολιτικός στίχος με τον οκτασύλλαβο.

64. «*Παιδείας φάρος και λαμπρός αστήρ της Μεσογείου / Φως αι Αθήναι χύνουσιν φως μέχρι Βυζαντίου... / Αλλά τι γίνομαι; πτερά ουράνια λαμβάνω. / Και ίπταμαι εις σύννεφα περίχρυσα επάνω...*» (Γ 321-324).

65. «*Εις την κλίνην του θανάτου άϋπνος εκ των αγώνων / Το προσκέφαλον του ύπνου τώρα ηύρε, τώρα μόνον. / Έλληνες! από της νίκης εστεμμένον τας ακτίνας / Φέρετέ τον εις την πόλιν της στοργής του, τας Αθήνας. / Εις την Πνύκα εις το μέσον των μεγάλων Προπυλαίων / Θέλετε τον νεκρόν στήσει, / Διά να ιδή ο μέγας, διά ν' αποχαιρετήση / Τους ομοίους*

Οι απρόσμενοι λόγοι του ως νεκρού θεωρούμενου ήρωα τον καθιστούν εν δυνάμει αθάνατο. Όπως το δήλωσε και ο Κιουταχής στους στρατηγούς του: να μη φωνάξουν, γιατί, ποιος ξέρει, μπορεί να τον ξυπνήσουν, και να σηκωθεί ο νεκρός με γυμνό το σπαθί. Πρόκειται για ιδιότυπο πατριωτικό δράμα, που, παρά τα κοινά μοτίβα και θέματα, τα οποία μοιράζεται με την ειδική αυτή κατηγορία θεατρικών έργων του 19ου αιώνα, ξεχωρίζει με τον υμνητικό και λυρικό του τόνο, που απογειώνει τα ιστορικά γεγονότα σ' ένα μεταφυσικό επίπεδο. Η ήδη χαλαρή δραματουργία του πατριωτικού έργου υποχωρεί κι άλλο λόγω των χορικών, των δοξαστικών για την πατρίδα και των προφητιών για τη μελλοντική Ελλάδα. Δεν είναι υπερβολή να πούμε, πως η αποθέωση αρχίζει ήδη από την πρώτη πράξη. Το αντισυμβατικό σχήμα του ρομαντικού δράματος, που ούτε ενότητες ακολουθεί και αναγνωρίζει, ούτε δραματουργικές συμβάσεις και οικονομίες, ρυθμούς και εναλλαγές ρυθμών, μετατρέπεται σε λυρική ποίηση, που κρατιέται σε ορισμένα σημεία με δυσκολία στα όρια ενός δραματικού έργου. Ωστόσο δεν λείπουν και οι δυνατές διαλογικές σκηνές, όπως η συνομιλία του Κιουταχή με τον Καραισκάκη στην πρώτη πράξη. Παρά τον τόσο έντονα ποιητικό χαρακτήρα, ο Παν. Σούτσος δίνει μεγάλη έμφαση στην αυθεντικότητα των γεγονότων και λόγων που στιχουργεί, ακολουθώντας πιστά τις ιδεολογικές προδιαγραφές του είδους, πως το πατριωτικό δράμα είναι ένα είδος ιστοριογραφήματος των γεγονότων, που γράφεται για τη σκηνική ενσάρκωση από ηθοποιούς. Αυτός ο προορισμός του έργου ως πατριωτικού δράματος που παριστάνεται ενώπιον του κόσμου, ξεσηκώνοντας τον ενθουσιασμό των θεατών, δεν ευοδώθηκε. Το έργο, που κάπως παράδοξα αφιερώνεται στον Όθωνα, δεν γνώρισε καμία θεατρική παράσταση και καμία επανέκδοση του κειμένου έστω για ανάγνωση.

Τελείως διαφορετική είναι η δομή και υφή του δεύτερου πατριωτικού δράματός του, που δημοσιεύεται στον πρώτο τόμο των *Απάντων* του το 1851: «*Ο Ευθύμιος Βλαχάβας, ή Η Ανάστασις του Ελληνικού Γένους*. Τραγωδία εις πέντε πράξεις και μετά χορών», ως το πρώτο από τα τρία δραματικά έργα που συναποτελούν τον τόμο (σελ. 1-104)[66]· τα άλλα είναι η τρίτη γραφή του «Οδοιπόρου» και η δεύτερη γραφή του «Μεσσία». Η διαφορετικότητα αυτή δεν έγκειται μόνο στη γλωσσική διαχείριση – ο πρόλογος του τόμου αποτελεί πρόπλασμα για τη «Νέα Σχολή του γραφομένου λόγου» (1853) και ο «Ευθύμιος Βλαχάβας» είναι

του μεγάλους των αιώνων των αρχαίων. // Εις τα σύνορα ως πέτραν αναγείρατε ορίων / Του στρατάρχου το μνημείον. / Φαντάσματα γιγαντιαίον με το ξίφος εις τας χείρας / Της Ελλάδος αυτός θέλει και νεκρός φρουρεί τας θύρας, / Θέλει όλας φυγαδεύσει των βαρβάρων τας αγέλας / Η αιματωμένη άκρη της λευκής του φουστανέλλας, / Ήτις με της Αραχόβης του Διστόμου τους αέρας / Έπαιξεν εις της πατρίδος τας περικλεείς ημέρας».

66. Παναγιώτου Σούτσου, *Τα Άπαντα*. Τόμος πρώτος. Εν Αθήναις, Εκ της τυπογραφίας Ν. Αγγελίδου, Κατά την Οδόν Ερμού παρά τη Καπνικαρέα. 1851.

ένα από τα παραδειγματικά κείμενα, στα οποία παραπέμπει ο ποιητής[67], - αλλά κυρίως στον χειρισμό του πατριωτικού και επαναστατικού θέματος, όπου εδώ κυριαρχεί το ερωτικό μοτίβο και λείπει η τάση της λεπτομερούς εξιστόρησης και της ακριβόλογης τεκμηρίωσης των πολεμικών γεγονότων, τάση που εκδηλωνόταν στον «Καραϊσκάκη» με τις «Σημειώσεις» στο τέλος του έργου και τα ιστορικά έγγραφα που στιχούργησε ο ποιητής. Ο «Ευθύμιος Βλαχάβας» βρίσκεται εξ αρχής πιο κοντά στον «Οδοιπόρο» και τον «Άγνωστο», όπου και κυριαρχεί το μοτίβο του παράφορου έρωτα που οδηγεί στον ποθητό θάνατο και την αυτοκτονία, και η επαναστατική «ένδυση» αποτελεί λίγο πολύ ιστορική πρόφαση για την ανάπτυξη στιχουργικής δεξιοτεχνίας, τα γεγονότα είναι μυθοποιημένα, τα γεωγραφικά και ιστορικά στοιχεία ανακριβή και τα χειρίζεται με μεγάλη ελευθερία[68]. Δεν θα βρεθούμε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως η το-

---

67. Ο Λέφας σημειώνει σχετικά με τη γλώσσα του έργου τα εξής: «Ο Ευθ. Βλαχάβας έχει γραφεί σε αμιγή καθαρεύουσα σύμφωνα με τα κηρύγματα της 'Νέας Σχολής του γραφομένου λόγου', και με κάποιες παραχωρήσεις στη δημοτική, όπου παραλείπονται η χρονική και η συλλαβική αύξηση, ίσως για να τονιστεί η αιολοδωρική προέλευση των λέξεων εκείνων. Ο στόμφος, η μακρηγορία και οι συχνές επαναλήψεις κοινών τόπων μειώνουν την αξία του έργου. Για πρώτη ίσως φορά ο Π. Σούτσος χρησιμοποιεί σύνθετα με πρώτο συνθετικό ουσιαστικό ή επίρρημα, τα οποία κατά τη σύνθεση μένουν αμετάβλητα και δεν προσθέτουν κάτι το νέο στη γλώσσα. Τέτοια ρήματα είναι: ανεμοτρέχω, πτεροκάθηται, πολυλέγονται, πεδοσπείρονται, ομματοτρώγοντες, ματοβάφετε· (πτεροκτυπών, αιθεροκράτει, θεοτιμάται, σφυροσπάς, σιγολάλει, βαθυκοιμάται). / Συνθέτει ουσιαστικά, επίθετα και ρήματα κατ' αναλογία άλλων, όπως χαλκοπέταλον, κατά το χαλκοσάνδαλος· χιλιόβρυσος και χιλιοσκόπελοι κατά το χιλιόναυς· χιλιοστάδιος κατά το χιλιόπους· υψιπυργώματος κατά το υψίπυργος· μαχαιρουλκήσας κατά το ξιφουλκήσας, δακρυρραίνει κατά το ομηρικό δακρύχεων. Μεταποιεί λέξεις επί το ελληνικότερο, όπως: το καριοφίλι (το γνωστό όπλο των αγωνιστών του Εικοσιένα) σε καρυόφυλον. Τέλος εισάγει την παλιλλογία: εις μάχην τον εκάλεσαν, εις αιματώδη μάχην» (Λέφας, ό. π, σ. 226).

68. Ο Λέφας κάνει μια ολόκληρη σειρά τέτοιων παρατηρήσεων: «Ο Π. Σούτσος παρουσιάζει ορισμένες ανακρίβειες σχετικά με τη γνώση του χώρου, όπου υποτίθεται πως δρουν οι ήρωές του, για τον απλούστατο λόγο ότι δεν είχε πριν επισκεφτεί τα μέρη εκείνα. Λέγει π. χ. στη σελ. 1: 'Η Σκηνή εις το Λιτόχωρον κατά την παραλίαν του Θερμαϊκού κόλπου'· και στη σελ. 2: 'Η Σκηνή παριστά εντεύθεν την Όσσαν, εκείθεν τον Όλυμπον και μεταξύ τον Πηνειόν και τα Τέμπη'. Από το Λιτόχωρο καθίσταται αδύνατο, λόγω αποστάσεως και εδαφικής διαμορφώσεως, να διακρίνει κανείς τον Πηνειόν και τα Τέμπη. Παρακάτω, σ. 25, 'Η σκηνή παριστά τους πρόποδας του Ολύμπου' και στη συνέχεια: 'Επί της κορυφής του Ολύμπου φαίνονται άγριοι αρματωλοί'. Από τους πρόποδες του Ολύμπου είναι επίσης εντελώς ανέφικτο στον παρατηρητή – εκτός αν οι σκηνές είναι συμβατικές, πράγμα που δε συμβαίνει – να αντικρύσει στην κορυφή του – άλλωστε το βουνό αυτό της Θεσσαλίας δεν έχει μια, αλλά πολλές κορυφές με υψηλότερο τον Μύτικα, 2.918 μέτρα – συγκεκριμένους οπλοφόρους, τους αρματολούς» (ό. π., σσ. 225 εξ.). Αυτό βέβαια είναι μια κάπως δασκαλίστικη αντιμετώπιση των πραγμάτων. Ο Παν. Σούτσος όντως δεν έχει ταξιδέψει προς τον Όλυμπο, για να έχει αυτογνωσία του χώρου, αλλά ξέρει το κλέφτικο τραγούδι για τον Όλυμπο και τον Κίσσαμο

ποθέτηση της δράσης στη Θεσσαλία και στο χώρο του Ολύμπου, δείχνοντας και τη χαράδρα των Τεμπών και την κορυφή του υψηλότερου και μυθικού βουνού της Ελλάδας, δεν ανάγεται μόνο στην επιθυμία του να δείξει ένα ρομαντικό σκηνικό ανοιχτής φύσης με εντυπωσιακά τοπία, αλλά σχετίζεται με τη θεσσαλική επανάσταση, η οποία κυοφορείται και θα ξεσπάσει σε λίγο.

Από την άποψη της δραματουργικής δομής το έργο βρίσκεται πιο κοντά στα σχήματα της κλασικίζουσας δραματουργίας, όχι μόνο επειδή είναι πεντάπρακτο και έχει λιγότερα πρόσωπα (υπάρχουν ακόμα οι απαραίτητοι οπλαρχηγοί, που αυξάνουν τον αριθμό των σκηνικών προσώπων), αλλά και γιατί οι θάνατοι στο τέλος δεν προέρχονται μόνο από πολεμικές συρράξεις, αλλά είναι περιπτώσεις αυτοκτονίας από ερωτικές παρεξηγήσεις· υπάρχουν ακόμα και οι μοιραίες επιστολές, με τις οποίες κινείται η δράση στα θεατρικά έργα του αστικού Ρεαλισμού του 19ου αιώνα. Η υπόθεση εκτυλίσσεται μεν σε εικοσιτέσσερεις ώρες, αλλά διαδραματίζεται σε διάφορα σημεία στον ευρύτερο χώρο του Λιτόχωρου και της γύρω περιοχής. Βεβαίως παρατηρούνται οι ίδιες δραματουργικές «αδυναμίες» ως προς τη δράση και την κίνηση των προσώπων, όπως στα άλλα δραματικά έργα του, οι απότομες και δραματουργικά απροετοίμαστες τροπές κτλ., αλλά αυτά είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ρομαντικού δράματος, που πάντα παίζει με τις δραματουργικές και θεατρικές συμβάσεις ή τις αγνοεί επιδεικτικά ή τις ανατρέπει ολοσχερώς[69].

Η διάρθρωση των διαπροσωπικών σχέσεων (constellation) δείχνει κάποιο βαθμό συμμόρφωσης με τα δεδομένα του ολιγοπρόσωπου σχήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας και με κάποιο δίκαιο ο δραματουργός αποκαλεί το έργο

που μαλώνουν· ο ακριβής συσχετισμός των τοποθεσιών δεν θα τον ενδιέφερε κιόλας, γιατί ο χαρακτήρας ολόκληρου του έργου είναι μυθοποιητικός, όπου τα realia λειτουργούν ως σημεία και σύμβολα με ορισμένες σημασίες, που εκπέμπουν μιαν ορισμένη ενέργεια και γοητεία στην πατριωτική φαντασία των αναγνωστών/θεατών. Το ρομαντικό δράμα δεν παραδέχεται τους πραγματολογικούς περιορισμούς: στον «Οδοιπόρον» καταργείται το άβατον του Αγίου Όρους, και η δεύτερη πράξη του «Μαμφρέδου» του Βύρωνα διαδραματίζει στην κορυφή της ελβετικής Jungfrau, σε ύψος 4.200 μέτρων! Ο μελετητής βρίσκεται μακριά από την κατανόηση του παιχνιδιού των ελεύθερων αναφορών σε πραγματολογικά στοιχεία στο ρομαντικό δράμα.

69. Με την έννοια αυτή ο Λέφας κάπως αδικεί τον δραματουργό και το έργο του. Γράφει σχετικά: «Στον Ευθ. Βλαχάβα συμβαίνει ό,τι και με τα άλλα έργα του Π. Σούτσου που τιτλοφορούνται δράματα· να μην έχει δράση, κινητικότητα και επαφή με τα πράγματα, και η μια πράξη να μην αναδύεται φυσικά και αβίαστα από την προηγούμενη. Οι αυτοκτονίες, χωρίς να είναι αισθητικά αναγκαίες και ιστορικά τεκμηριωμένες, έρχονται σαν τον από μηχανής θεό να δώσουν κάποιες πρόχειρες λύσεις» (ό. π., σ. 225). Η περιγραφή αυτή θα ταίριαζε και σε πολλά άλλα έργα, ακόμα και άλλων εποχών, όπως π. χ. στον «Βασιλιά Ροδολίνο» (1647), και φανερώνει πως ο μελετητής έχει ανομολόγητα και ασυνειδητοποίητα κατά νου ως ιδανικό έναν ορισμένο τύπο δραματικού έργου.

του τώρα «τραγωδία» κι όχι πια «λυρικόν δράμα». Ωστόσο υπάρχουν ουσιαστικά δύο διαφορετικές υποθέσεις, που συγκρούονται στην τραγική μορφή της Μαρίας: η ερωτική και η επαναστατική. Ο δραματουργός κάνει χρήση δύο συμβατικών στοιχείων: το πρώτο προέρχεται από το πατριωτικό δράμα, βρίσκεται όμως και στην παλαιότερη ευρωπαϊκή δραματογραφία π. χ. του «Σκεντέρμπεη»[70]: ο έρωτας μιας κόρης με εκπρόσωπο ή αρχηγό του αντίθετου στρατοπέδου, εδώ της χριστιανικής Μαρίας με τον Σελίμη, τον Σατράπη της Λάρισας, και το δεύτερο προέρχεται από το θέατρο της αρχαιότητας κι έγκειται στην «αναγνώρισιν» - η Μαρία αποδεικνύεται κόρη του Βλαχάβα, του αρχηγού των επαναστατών. Η τραγική αυτή περιπλοκή οδηγεί σε φόνους και αυτοκτονίες, χωρίς να αγγίξει όμως τη ζωή του κεντρικού ήρωα: αυτός χάνει τον αδερφό του, τον αρχηγό του εχθρού του και την κόρη του. Ως τραγικός ήρωας φεύγει για την επανάσταση της Θεσσαλίας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο τα 14 ομιλούντα πρόσωπα δίνουν μια κάπως πλασματική εικόνα της πραγματικής δομής, γιατί οι μισοί είναι οπλαρχηγοί: ο Θεόδωρος Βλαχάβας, που διαδραματίζει κάποιο ρόλο και στην άλλη πλοκή, ο Λάμπρος Κατσώνης, ο Νικοτσάρας, ο Λεπενιωτάκης Κατσαντώνης, ο Ζαχαρίας, ο Φώτος Τσαβέλλας και ο Δήμος Δράκος, που χαρακτηρίζονται στον πίνακα των dramatis personae ως «συνωμόται», ο ίδιος ο Ευθύμιος Βλαχάβας ως «Αποστάτης». Από την πλευρά των Τούρκων υπάρχουν μόνο ο Σελίμης, «Σατράπης Λαρίσσης και έγγονος του Αλή Σατράπου της Ηπείρου», και ο Σεΐδης, «στρατηγός» του. Και στη μέση των δύο στρατοπέδων βρίσκεται η τραγική Μαρία, «νεάνις αγνώστου καταγωγής και ανακαλυπτομένη θυγάτηρ Ευθυμίου» με την απαραίτητη τροφό της, τη Ζηνοβία. Η πλευρά των Τούρκων είναι δραματουργικά σαφώς υπανάπτυκτη· ο δραματουργός και πάλι μεροληπτεί. Η πλευρά των Χριστιανών συμπληρώνεται ακόμα με έναν κληρικό, τον ιερέα Άνθιμο, που είναι ο μόνος γνώστης του μυστικού της Μαρίας, και τον προδότη δημογέροντα Δηλιανάκη, που συνεργάζεται με τους Τούρκους. Και αυτή η μορφή είναι γνωστή από την πατριωτική δραματογραφία· ο Παν. Σούτσος δίνει ίσως στη μορφή αυτή μια γενική πολιτική διάσταση σχετικά με τον ρόλο των προυχόντων στον ξεσηκωμό του '21[71]. Και τα υπόλοιπα πρόσωπα ανήκουν στους μηχανισμούς του πατριωτικού δράματος: ο αγγελιαφόρος, Τούρκοι και Έλληνες στρατιώτες, ενώ ο Σούτσος προσθέτει ακόμα χορούς: των πειρατών, των αρματολών και των Σουλιωτών.

---

70. Β. Β. Πούχνερ, «Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία», *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 40-102.

71. Για τη διαφοροποιημένη κατάσταση βλ. G. Hering, *Die politischen Parteien Griechenlands 1821-1936*, München 1992.

Ως πεντάπρακτο δράμα το έργο είναι λίγο πιο μεγάλο από τον «Καραϊσκάκη»: 1432 στίχοι σε δεκαπεντασύλλαβους και σε άλλα μέτρα. Αλλά και εδώ η φαινομενική συμμετρία των πράξεων είναι απατηλή λόγω των χορικών (Α 398, Β 276, Γ 320, Δ 216, Ε 222) και η διαίρεση σε σκηνές συχνά αυθαίρετη. Το φαινόμενο, σε μια πράξη να δεσπόζει μια κεντρική και εκτενής σκηνή, αληθεύει μόνο για τις πρώτες τρεις πράξεις, και αυτές βρίσκονται μάλιστα πάντα προς το τέλος ή στο τέλος της πράξης· συνειδητή εναλλαγή μικρών και μεγάλων σκηνών δεν παρατηρείται· ο δραματουργός αισθάνεται ελεύθερος να τοποθετήσει τη σκηνή Β'δ' με δύο στίχους δίπλα στην Β'ε' με 180. Ο αριθμός των σκηνών ανά πράξη είναι αρκετά σταθερός: η Α' πράξη έχει οκτώ σκηνές (24-28-78-76-12-36-16-128: 398), η Β' έξι (16-18-42-2-180-18: 276), η Γ' επτά (26-20-18-68-130-26-32: 320), η Δ' επτά (21-73-10-30-16-44-22: 216) και η Ε' επτά (28-6-24-22-60-18-64: 222). Οι συναντήσεις των σκηνικών προσώπων στις διάφορες σκηνές ακολουθούν, αν αφαιρέσουμε τους χορούς και τους οπλαρχηγούς, το συμμετρικό σχήμα του «Οδοιπόρου» και του «Αγνώστου».

Με πλήρη έλλειψη φροντίδας και προχειρότητα σημειώνεται ως προς το σκηνικό χώρο: «Η Σκηνή εις το Λιτόχωρον κατά την παραλίαν του Θερμαϊκού κόλπου», και αμέσως μετά, ως σκηνική οδηγία της Α' πράξης: «Η Σκηνή παριστά εντεύθεν την Όσσαν, εκείθεν τον Όλυμπον και μεταξύ τον Πηνειόν και τα Τέμπη. Όρθρος βαθύς», μετακινούμενη με ποιητική ελευθερία και δημιουργώντας μια μυθική γεωγραφία, όπως στην περίπτωση της καταγωγής των ιπποτών της γκιόστρας στο δεύτερο μέρος του «Ερωτόκριτου»[72]. Το υπερβατικό ύφος της όλης σύνθεσης, - υπερβατικό ως προς την ιστορική πραγματικότητα και το ρεαλισμό των καταστάσεων και γεγονότων, - φαίνεται ήδη από το χορικό των πειρατών του Νικοτσάρα, με το οποίο ξεκινάει το έργο, που δεν είναι άλλο από έναν ύμνο στη θάλασσα σε δύο ημιχόρια: «Θάλασσα! τα κύματά σου, / Θάλασσα! αι άβυσσοί σου, / Ή ω γη! τα πάγχρυσά σου / Θέρη και οι τύραννοί σου!» (Α 1-4) κτλ.[73]. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη

---

72. Για τη μυθιστορική γεωγραφία της «γκιόστρας» στον «Ερωτόκριτο» βλ. Β. Πούχνερ, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», *Βαλκανική Θεατρολογία*, ό. π, σσ. 103-150, ιδίως σσ. 113-116 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

73. Και συνεχίζει: «*Μόνος εις το κυανόν / Πέλαγος ανεμοτρέχω· / Αλλά τον Οθωμανόν / Υποπόδιόν μου έχω. / Παρ' αλύσεις και βασάνους, / Παρά αίσχος και τυράννους, / Εις αβύσσους αχανείς / Ελλάς! γίνου αφανής!*» (Α 5-12). Και το δεύτερο ημιχόριο συμπληρώνει: «*Πειρατής προφθάνω τρέχων / Εις τους κόλπους της γης όλους, / Ως το πέλαγος το βρέχον / Και τους δύο άμα πόλους. / Θέλω θάλασσαν παρθένον! / Μισώ Τούρκισσαν γην μνήμα! / Θέλω μνήμα μου το μένον / Άδουλον ως εγώ κύμα! / Παρά σκώληκος το στόμα / Εις του λάκκου μου το χώμα· / Θέλω στόμα μακρού κήτους / Εις θαλάσσας απατήτους!*» (Α 13-24). Ύμνείται δηλαδή η ελεύθερη και επικίνδυνη ζωή των πειρατών στις θάλασσες, όπως

σκηνή αυτή, σκηνή που θα ταίριαζε για την opera seria. Αλλά η εξύμνηση της φύσης και των στοιχείων της είναι ένα από τα συστατικά στοιχεία της ποιητικής και της κοσμοθεωρίας του Ρομαντισμού. Με την εμφάνιση του αρχηγού τους (σκηνή Α΄β΄) η κατάσταση δεν αλλάζει: και ο Νικοτσάρας εμφανίζεται κι αυτός ρομαντικός και παρατηρεί τα άστρα· νοσταλγεί όμως ταυτόχρονα και την Αγία Σοφιά και καταφέρεται ενάντια στην τυραννία του Σουλτάνου. Το έργο αρχίζει με υψηλούς τόνους και δε θα κατεβεί ποτέ πια στον ρεαλισμό των καταστάσεων και της ιστορικής πραγματικότητας[74]. Είναι επίσης χαρακτηριστικό για τη ρομαντική ατμόσφαιρα στα δραματικά έργα του Παν. Σούτσου, πως πολλές σκηνές διαδραματίζονται πριν ή κατά την ανατολή ή τη δύση του ηλίου.

Πριν από την εμφάνιση του ήρωα, που επιστρέφει από το εξωτερικό, παρεμβάλλεται (σκηνή Α΄γ΄-ζ΄) η ερωτική ιστορία της Μαρίας και του Σελίμη. Εδώ δεν είναι ο πατριωτισμός που ανεβάζει τους τόνους, αλλά το σφοδρό ερωτικό αίσθημα· κοινή σε όλες τις σκηνές είναι πάντως η περιγραφή των στοιχείων της φύσης και ο θαυμασμός προς το ύπαιθρο και τις ομορφιές του. Μόλις με τον Ρομαντισμό, τη νέα έννοια της φύσης και τη φυσιολατρία, δημιουργείται η αντίληψη των ωραίων εξοχών για το καλοκαίρι, που βρίσκεται, μαζί με την έννοια των διακοπών, στη βάση του τουρισμού. Προς το τέλος της σκηνής Α΄γ΄ ανατέλλει ο ήλιος. Η Μαρία και η Ζηνοβία φαίνεται πως έχουν περάσει τη νύχτα τους στο ύπαιθρο, γιατί ολόγυρα υπάρχει άγριο δάσος και μόλις έχουν ξυπνήσει από τους εθνεγερτικούς ψαλμούς. Πολύ αργότερα θα γίνει λόγος για το σπίτι, στο οποίο μένει η κόρη. Το στοιχείο αυτό βρίσκεται και πάλι σε φανερή αντίθεση με την κοινωνική πραγματικότητα: κορίτσι να διανυκτερεύει σε δάσος γεμάτο

συμβαίνει σε πολλά ρομαντικά έργα η ελεύθερη και επικίνδυνη ζωή την ληστών στη στεριά (βλ. τους «Ληστές» του Σίλλερ ή και τα ελληνικά ληστρικά μυθιστορήματα, Χρ. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι - παραστάσεις – ιδεολογία*, Αθήνα 1997).

74. Ο Νικοτσάρας απευθύνεται προς το χόρο: «*Ω παίδες! η πανσέληνος προς τας δυσμάς της ρέπει· / Πετάτε εις τον Όλυμπον όστις τον κόσμον βλέπει· / Ιδέτε εις το λυκαυγές του πορφυρού ηλίου / Εάν ο φοίνιξ έρχεται πετών του Ευθυμίου.* (Ο χορός όλων των πειρατών κτυπών τα καρυόφυλλα [sic] κατά γης). *Ασίγαστος παντοτεινός / Ως του Ολύμπου κεραυνός / Ο σιδηρόκτυπος αυτός μη πώποτε, μη παύση! / Μη παύση, πριν ο Θεσσαλός την άλυσίν του θραύση*» (Α 25-32). Δηλαδή ο Δίας να βοηθήσει την ελληνική επανάσταση. Υστερα δείχνει με ενθουσιασμό την "Άρκτον": «*Ιδού ιδού υψούμενος / Ο αετός του γένους, / Και τρέχων εις τους λόφους του / Τους κοσμοακουσμένους, / Επάνω της Αγίας / Ιδρύεται Σοφίας / Κ' επάνω πτεροκάθηται / Των δύω θαλασσών· / Ιδού ιδού το Λάβαρον / Της αυτοκρατορίας / Διώκει τον τρισβάρβαρον / Σκηνίτην της Κασπίας· / Και φεύγων την γενναίαν / Του Έλληνος ρομφαίαν / Ο Τούρκος εις τα βάραθρα / Συντρίβεται πεσών*» (Α 33-48). Φεύγει και ο χορός τον ακολουθεί: «*Βυζάντιον αλλόπιστον! καθέδρα των Σουλτάνων! / Στιγμαί χαράς! στιγμαί τιμής! / Αν σε βαπτίσωμεν ημείς / Εις κολυμβήθραν αίματος εις αίματα τυράννων*» (Α 49-52).

ληστές και θηρία, Τούρκους και Έλληνες πολεμιστές, είναι αδιανόητο, χωρίς να κινδυνεύει η ζωή και η τιμή του. Αλλά όλο το ενδιαφέρον του δραματουργού βρίσκεται στη γλωσσική πλευρά του συνθέματος, τη στιχουργική και την ποίηση και, χωρίς να πολυσκοτίζεται, χρησιμοποιεί ελεύθερα λογοτεχνικές συμβάσεις της βουκολικής λογοτεχνίας. Ωστόσο η συζήτηση των άγρια ξυπνημένων κυριών μέσα στο δάσος γυρίζει γρήγορα στα πολιτικά· η Ζηνοβία αποδεικνύεται θερμή πατριώτισσα, ενώ η Μαρία έχει πιαστεί στα πλοκάμια του ερωτικού αισθήματος με έναν εχθρό[75]. Η σκηνή λειτουργεί κι αυτή ως έκθεση, και στη συζήτηση μέσα στο λυκαυγές του πρωινού ακόμα δάσους, πριν ανατείλει ο ήλιος, περιέχει τις βασικές πληροφορίες: το προσωπικό δράμα της Μαρίας, που προδιαγράφεται ήδη ζωηρά στη σκέψη του αναγνώστη, ύστερα ορίζεται ο ερχομός του Ευθύμιου από την Ευρώπη, για να οργανώσει την Επανάσταση στη Θεσσαλία, γίνεται ακόμα αναφορά στην υφαρπαγή των ελγίνειων γλυπτών[76], η συζήτηση τρέπεται σε ανάλυση της πολιτικής κατάστασης (ελπίδα για βοήθεια από τη Ρωσία), πριν ξεσπάσει η Μαρία σε μεγάλη ρήση, που ορίζει το πρόβλημά της: πώς ως Ελληνίδα είναι δυνατόν να αγαπήσει τον Τούρκο τύραννο της περιοχής[77]; στρέφεται

---

75. «Ζηνοβία: *Ταλαίπωρος! επιθυμεί ο Έλλην ελευθερίαν / Ολίγην αύραν ουρανού, / Πλην δούλος του Οθωμάνου / Την νύκτα έλαβεν, αφείς εις τούτον την ημέραν. / Και όταν μόνον άνωθεν πυκνόν το ζόφος πίπτη, / Τους φοβερούς του στεναγμούς εκτός του στήθους ρίπτει, / Ως τα θηρία του δρυμού βρυχώνται εις τα σκότη, / Εν ώ εις φάτνας και αγρούς ο άνθρωπος υπνώττει!-* / Μαρία: *Την εκκρεμή ο αετός αρπάσας φωλεάν μου, / Την όλην εξωλόθρευσεν, ως λέγεις, γενεάν μου. / Συ ορφανήν μ' εξέθρεψας και ο της Θεσσαλίας / Σατράπης τείνει προς εμέ ασπίδα προστασίας. –* / Ζηνοβία: *Οποίον λόγον έρριψας! αν λυτρωθή το γένος / Ο μετ' αυτού υμέναιος δεσμός κατηραμένος*» (Α 57-70). Η σκηνή αποδεικνύεται εκθεσιακή.

76. «*Του Έλληνος παραλαβών τας επιστήμας πάσας / Ο Ευρωπαίος απιστεί, / Και της Ελλάδος ως ληστής τους θησαυρούς αρπάσας / Εμπαίζει και αχαριστεί*» (Α 79-82).

77. Η δραματική σύγκρουση στον εωτερικό κόσμο της Μαρίας αποτελεί το διαφοροποιό στοιχείο με τον «Καραϊσκάκη», και το μοτίβο λειτουργεί ως τροφοδοσία της δραματικότητας του κατά τα άλλα συμβατικού έργου και θα ορίσει και την έκβασή του. Με την οξύτητα του σφοδρού αισθήματος η Μαρία συνειδητοποιεί την τραγική κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει: «*Τροφός μου! ποίαν μάχαιραν τροφός μου! σπάθην ποίαν / Αισθάνομαι διχάζουσαν εις δύο την καρδίαν! / Το αίμα των ομοεθνών υπέρ τους τρεις αιώνας / Χυθέν εις γην και θάλασσαν, εις πόλεις και δρυμώνας, / Τον μέγαν έβαλε φραγμόν / Εν μέσω Τούρκων και ημών. / Το παρελθόν και το παρόν εμπρός μου φέρει τούτον, / Αλλ' η θρηνούσα μου ψυχή μισεί φραγμόν τοιούτον. / Καθώς οπότε ήγγιζε το πταίσμά της η Έβα, / Γλυκύ αυτό εκόχλαζεν εις πάσαν αυτής φλέβα, / Αισθάνομαι το πταίσμα μου ομού και το λατρεύω, / Και μόλις την καρδίαν μου σκιρτώσαν κυριεύω. / Ως το πτηνόν ό,που βροχή μεγάλη περιχύση, / Αν λάμψη πάλιν ήλιος και το ζωογονήση, / Τανύει τα πτερά του, / Και μελετά και κελαδεί το νέον πέταγμά του, / Πετώ κι' εγώ, πετώ, αφ' ου τα χείλη των ερώτων / Τα χείλη του ελάλησαν το μέλος μου το πρώτον... / Τροφός μου! μη παραφρονώ;... παραφρονώ τροφός μου! / Απεστερήθην φίλη μου! το κράτος του νοός μου*» (Α 87-103). Και στη συνέχεια, σε οκτασύλλαβους με πλεκτή ομοιοκαταληξία, ρυθμίζει τα της κηδείας της, στην περίπτωση που θα πεθάνει, και

ακόμα και στον ήλιο που ανατέλλει[78], όταν ακούγονται ήδη τα άλογα του Σελίμη: «ο ερωτομανής Σατράπης της Λαρίσσης / Ο έχων ήθη Έλληνος και γλώσσαν και μαθήσεις»[79], εξευρωπαϊσμένος δηλαδή νέος, με μόρφωση και τρυφερή καρδιά.

Όντως, στην επόμενη σκηνή (Α΄δ΄) μας παρουσιάζεται ένας ρομαντικός νέος, που επιδίδεται στον παραδοσιακό λογοτεχνικό έπαινο της γυναικείας ομορφιάς από την εποχή του Πετράρχη[80], εξάλλου η ρητορική του δεινότητα, που βρίθει από υπερβολικές κορόνες και εξεζητημένες παρομοιώσεις[81] — ο ποιητής βρίσκε-

---

στρέφεται στον Θεό για βοήθεια: «*Θεέ μου! αν ο έρως μου / Την πίστιν μου προσβάλη / Μετάβαλε το στήθος μου, / Η κώφευε αν πάλλη*» (Α 115-118).

78. «*Ω συ, όστις ανατέλλεις / Ήλιε της Θεσσαλίας! / Φέγγε της επαγγελίας / Την ωραίαν αυτήν γην· / Και καθώς το φως σου στέλλεις, / Εις ακτάς ωμιχλωμένας, / Δος εις τας θολάς μου φρένας / Την γλυκείαν σου αυγήν...*» (Α 119-126). Έτσι συνδέεται και πάλι η περιγραφή της φύσης με την ιστορική κατάσταση και το προσωπικό δράμα της πρωταγωνίστριας.

79. Ο χαρακτηρισμός «ερωτομανής» εμφανίζεται στην ελληνική κωμωδία «Ο ερωτομανής Χατζηασλάνης ...» (1845) κι έχει σατιρική χροιά (βλ. Γ. Κεχαγιόγλου, «Η παράδοση των Φαναριωτών και του Χατζηασλάνη Βυζαντίου στη μικρασιατική 'καθ' ημάς Ανατολή': η σμυρναϊκή κωμωδία *Ο ερωτομανής Χατζηασλάνης, ήρως της Καραμανίας* (1845, 1871)», στον τόμο: *Ο έξω-ελληνισμός, Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800-1922*. Επιστημονικό Συμπόσιο 30 και 31 Οκτ. 1998, Αθήνα 2000, σσ. 177-195, και Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ώς τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2002, σσ. 286 εξ.).

80. «(Βλέπων την Μαρίαν): *Φως ουρανόθεν ο Θεός εις την μορφήν της ραίνει· / Το σώμα της κυπάρισσος! φοινίκη σειομένη!* (Πορευόμενος προς την Μαρίαν κ' επαναφέρων αυτήν επί της σκηνής). *Ανοίχθη ο παράδεισος κ' εχύθη ευωδία, / Και όλη ανθοβόλησεν η παραθαλασσία;* (Προς την Μαρίαν). *Ευρέθην εις μυρτόφυτον / Του Πηνειού λειμώνα / Προχθές την καλλικέλαδον / Ακούων αηδόνα. / Εμπρός μου αγγελόμορφως / Εφάνη μία πλάσις· / Ο ύψιστος την έπλασεν / Εις έρωτος εκστάσεις. / Πραεία, ως ο ήλιος / Αστράπτων την πρωΐαν / Εις λίμνην ελαιόρροον / Κ' ευώδη παραλίαν. / Οι οφθαλμοί της έχυνον / Αντίλαμψιν σαπφείρου, / Τα στήθη της τα κύκνεια / την ευωδίαν μύρου. / Τα χείλη της αμάραντα / Του παραδείσου ρόδα! / Επεριπάτει; έσειε / Της πέρδικος τον πόδα. / Εκείν' η νέα συ αυτή! ερυθριάς Μαρία! / Α! προ μικρού και η αυγή τοιαύτη ερυθρία!*» (Α 133-157). Πού να αντισταθεί η ορφανή χωριατοπούλα σε τέτοια κολακευτικά λόγια!

81. Χειρίζεται με δεξιοτεχνία όλη την κλίμακα τεχνικών του εραστή, για να αποσπάσει τη συγκίνηση της ερωμένης και να την πλησιάσει. Μέσα στη στρατηγική αυτή η θρησκευτική διαφορά γίνεται ακόμα και ένα στοιχείο εξωτικής έλξης, γιατί η απόσταση των πολιτισμών εντατικοποιεί τις προσπάθειες γεφύρωσης των διαφορών αλλά και το ερωτικό αίσθημα. «*Εγκληματίας φαίνομαι εις σε και πταίω ίσως, / Αν και συ τρέφης κατ' εμού του γένους σου το μίσος. / Αλλ' άχραντος ο έρως μου τον δόλον μη γνωρίζων, / Ως της Ελλάδος ο γλυκύς εκτείνεται ορίζων. / Ζωήν και κάλλος φέρεις συ και λάμψιν εις τα όντα· / Καθώς γλυκεία η πηγή ερήμου εις διψώντα, / Εις την διψώσα μου ψυχήν ομοίως συ γλυκεία! / Και καθαρά ως των βρεφών η προσευχή, Μαρία!... / Ομίλει... Α! ο λόγος σου γλυκύ αγγέλου μέλος...*» (Α 159-168). Ωστόσο η Μαρία μιλάει προς το παρόν μόνο «καθ' εαυτήν»: «*Θερμότερον αισθάνομαι και του πυρός το βέλος*» (Α 169). Το βλέπει και ο Σελίμης και προχωράει: «*Σε*

ται στο στοιχείο του – κατορθώνει να της αποσπάσει μιαν απάντηση, που δεν είναι άλλο από καλυμμένη ερωτική ομολογία, η οποία την τρέπει και σε φυγή[82]. Οι συναντήσεις στο πρωινό δάσος δεν είναι και τόσο ακίνδυνες. Αυτό συνειδητοποιεί και ο ίδιος ο Σελίμης, όταν, υπό το κράτος της συνάντησης (Α΄ε΄)[83] και μετά

βλέπω αγαλλόμενος και Σου στερούμαι κλαίων, / Και ζω της μόνης θέας σου τον μόνον πόθον πνέων. / Το μεγαλείον μου εμπρός του βλέμματός σου πίπτει / Ο άγριός μου χαρακτήρ εις τον γλυκύν σου κύπτει. / Αν μ' αγαπάς και τας πτέρνας / Έχω αιματοβρεγμένας / Ακολούθουν σε εις βάτους / Και εις φάραγγας αβάτους, / Ως το πρόβατον το σύρον / Εαυτό εις τους δρυμούς / Και τα έριά του σπείρον / Εις τους κλάδους και κορμούς» (Α 169-180). Αυτά είναι στερεότυπα της βουκολικής ποίησης· τι δουλειά έχει η Μαρία σε «βάτους και εις φάραγγας αβάτους»; Η νέα είναι έτοιμη να υποκύψει· τρομαγμένη από τη σφοδρότητα του αισθήματος απομακρύνεται και λέει «καθ' εαυτήν»: «*Θεέ!... πώς η φωνή μου / Πλησίον του στειρεύεται!... / Η γλώσσα μου δεσμεύεται / Κ' εις όλον μου το σώμα / Τρέχει λεπτή πυρά· / Βομβεί η ακοή μου... / Η όρασις μου σβύνεται... / Ίδρως με περιχύνεται... / Λαμβάνω φλόμου χρώμα / Και γίνομαι νεκρά*» (Α 181-190). Αυτές είναι ψυχοπαθολογικές καταστάσεις με οργανικά και σωματικά συμπτώματα που γνωρίζουμε από τον «Οδοιπόρον» και τον «Άγνωστον». Ο Σελίμης τώρα πια βλέπει πως κερδίζει το παιχνίδι, την πλησιάζει περισσότερο και της λέει, σε ερωτικό παροξυσμό: «*Φεύγ' η ψυχή μου καθώς συ με φύγης· μη με φύγης· / Γελά η γη όταν γελάς· το στόμα σου ανοίγεις; / Οι ουρανοί ανοίγονται... φεγγοβολεί χιλίους / Το βλέμμα σου ηλίους. / Καθρέπτα καθαρώτατε! και όπου η θεότης / Αντανακλάται άνωθεν, πώς τόση ωραιότης;... / Α λάλει!... μη ο έρως μου σε θλίβη, σε προσβάλλη, / Α λάλει!... η καρδία μου ανησυχούσα πάλλει· / Α λάλει...*» (Α 192-199). Η δύναμη του δραματουργού βρίσκεται χωρίς άλλο στην ψυχολογική περιγραφή ακραίων ερωτικών καταστάσεων, τις οποίες απαιτεί η ρομαντική δραματουργία· οι ερωτευμένοι εδώ βρίσκονται πιο κοντά στον θάνατο παρά στη ζωή.

82. «*Εις τοιαύτας σου θέρμας αφοσιώσεις / Τι έχω αντιδώρημα μικρόν εγώ της γλώσσης, / Η ότι και ο έρως μου τον ερωτά σου φθάνων / Πυρ χύνει ως η καβαρά / Και κατατρώγουσα πυρά / Τας καθαράς και τας πιστάς συμβίας των Βραχμάνων!... / Θεέ! τι λέγω... κόπτεται η ασεβής φωνή μου / Και σβύνονται εις δάκρυα θερμά οι οφθαλμοί μου...*» (Α 199-206). Η αναφορά του ινδικού εθίμου της θυσίας των γυναικών στην πυρά μας φανερώνει, πως η Μαρία δεν είναι και τόσο χωριατοπούλα. Ωστόσο δεν φτάνει τη Ραλλού του «Οδοιπόρου» στην εύγλωττη περιγραφή των ερωτικών της αισθημάτων.

83. «*Αναχωρεί! ανθρώπινα / Υπήρχον αυτά κάλλη; / Και λαλιάν ανθρώπινον / το στόμα της ελάλει;... / Εξόπισθεν η κόμη της / αστράπτει λυομένη / Ως ο ξανθός υάκινθος / Εις δύω σχιζομένη. / Α!... ως αρωματόδενδρον / Κεραυνωθέν και καίον / Ο έρως της φλογίζει με / Το μύρο αποπνέων!*») (Α 206-218). Τονίζεται η υπερφυσική εμφάνιση και παρουσία της αγαπημένης (έτσι και με τη Ραλλού στον «Οδοιπόρο»). Ο ποιητής όμως ξέχασε να μας πληροφορήσει, τι απέγινε η τροφός σε όλη την προηγούμενη σκηνή: η σκηνή Α΄γ΄ τελειώνει με σκηνική «δηγία «Απομακρύνονται και αι δύω», μετά το πρώτο τετράστιχο της σκηνής Δ΄δ΄ μας πληροφορεί σχετικά με τον Σελίμη: «πορευόμενος προς την Μαρίαν κ' επαναφέρων αυτήν επί της σκηνής») (Α 134 διδ.)· απ' αυτό συμπεραίνεται πως η τροφός έφυγε οριστικά, αφήνοντας την κόρη που έχει μεγαλώσει ορφανή στην τύχη της και στα χέρια του μισητού τυράννου. Ο ρομαντικός δραματουργός δεν ασχολείται με αιτιολογήσεις και με την πιθανοφάνεια της υπόθεσης.

τη μάταια προσπάθεια του Σεΐδη να του θυμίσει τα πατριωτικά του καθήκοντα[84] – ο Σελίμης εκφωνεί λόγο ακόμα και προς τον Όλυμπο, όπως ο Οδοιπόρος στον Άθωνα[85] – ακούγονται τα σαλπίσματα των επαναστατών και οι δύο Τούρκοι αναγκάζονται να ανεβούν στα άλογά τους για να ξεφύγουν[86].

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η όποια ποιητική δύναμη και διάθεση του Παν. Σούτσου τροφοδοτείται περισσότερο από την περιγραφή ερωτικών αισθημάτων και καταστάσεων παρά από τον καθαυτό πατριωτισμό. Γι' αυτόν το λόγο ο «Καραϊσκάκης» έμεινε στην αφάνεια, ενώ ο «Ευθύμιος Βλαχάβας» γνώρισε τουλάχιστον μία ανατύπωση[87]. Η κεντρική ερωτική πλοκή, που θα αιτιολογήσει και την έκβαση του έργου με τους τρεις θανάτους επί σκηνής, απομακρύνει μεν την τραγωδία από το πατριωτικό δράμα, ωστόσο το προσεγγίζει περισσότερο στο μοντέλο της κλασικίζουσας δραματουργίας, όπου η σύγκρουση έρωτος και πίστης ή καθήκοντος είναι σχεδόν στερεότυπα επιβεβλημένη, αλλά και οι συναντήσεις και οι συνδιαλέξεις των σκηνικών προσώπων ρυθμίζονται σχεδόν στο σύνολό τους από τη σχέση αυτή. Το παρεμβαλλόμενο δράμα της Μαρίας τείνει να υπερκεράσει την πατριωτική και πολιτικοϊστορική υπόθεση, – αυτό που φαίνεται αρχικά επεισόδιο θα αποδειχθεί η ουσία του έργου – και η επανάσταση της Θεσσαλίας κινδυνεύει να γίνει ιστορικό décor ενός εξωτικού περιβάλλοντος

---

84. «Σεΐδης: *Καρδιοβόρος τις φροντίς, Αυθέντα! σε ταράττει;... / Ή του Σουλτάνου θεωρείς πανήσυχα τα κράτη; -* / Σελίμης: *Από ροών Δανούβιος* [Δουνάβεως] *εις τα του Νείλου μία / Κυβέρνησις! και πανταχού υποταγή βαθεία.* – Σεΐδης: *Αγρίας κύκλω μου μορφάς και όπλα πολλά βλέπω / Και οφθαλμόν ακοίμητον εις την αρχήν προτρέπω. / Οι Έλληνες, ως αίλουροι ψευδή τον χαρακτήρα / Και ονυχώδη φέρουσι την κρυπτομένην χείρα.* – / Σελίμης: *Ο Έλλην την ανάστασιν του γένους του σαλπίζων / Ο κώνωψ ο πολύλαλος τας ακοάς συγχίζων! / Εις θρόνον αδαμάντινον υψούται ο Σουλτάνος / Και βλέπει όλην κάτω του την γην υπεηφάνως*» (Α 219-230). Αυτή η εκτίμηση θα διαψευστεί στην ίδια ακόμα σκηνή.

85. «(*Δεικνύων τον Όλυμπον: Καθώς λαβών ασάλευτον ο Όλυμπος κορπίδα / Εις την αδαμαντίνη του καλύπτεται χλαμύδα / Και κάτω του μυρίαι / Βοώσι τρικυμίαι... / Ο μόνος πάππος μου κινών τας όλας του ρομφαίας / Τοσαύτας γύρω αστραπάς σκορπίζει φρικαλέας / Οπόσας ουδέ ο θεός εις τον αιθέρα έχει...*» (Α 231-237). Δεν προλαβαίνει να τελειώσει το δίστιχο, όταν ακούγονται οι ήχοι σαλπίγγων.

86. «Σεΐδης: *Τα μέλη μου ιδρώς ψυχρός Αυθέντα! περιβρέχει.* (Προς τον Σελίμην). *Ακούεις; σαλπισμούς βαρείς η γύρω αύρα ρίπτει.* – Σελίμης: *Ελλήνων επανάστασιν το δάσος λοιπόν κρύπτει;*» (Α 238-240). Ακούγονται φωνές για τον Τίμιο Σταυρό και τον Ευθύμιο, αρματωλό και ιερέα. Αυτό σημαίνει την επιστροφή του Ευθύμιου Βλαχάβα στα πάτρια εδάφη. Ο Σεΐδης φέρνει γρήγορα τα άλογα, για να ξεφύγουν, ο Σελίμης όμως είναι με τις σκέψεις του ακόμα στη Μαρία: «*Το μέρος μου συ κράτει, / Μαρία μου φιλτάτη! / Και όλον εγώ μόνος / Τον κόσμον πολεμώ. / Ειπέ, αν αποθάνω, / αν δάκρυ σου εστάνω / Του μνήματός μου χύσης, / Και εις το πυρ ορμώ*» (Α 247-254). Με το κομψό αυτό ποίημα (δύο στροφές 7/7/7/6, και ρίμα α/α/β/γ//δ/δ/ε/γ) τελειώνει η ενδιάμεση πλοκή στις πατριωτικές εξελίξεις, η οποία, ωστόσο, θα αποδειχτεί μοιραία για την έκβαση του έργου.

87. *Ήλιος* αρ. 267 (1860) σσ. 3-41.

στο ανοιχτό ύπαιθρο, όπως έδειχναν τα αγαπητά και εντυπωσιακά σκηνικά του ρομαντικού θεάτρου. Ο Σούτσος, κατά πάσα πιθανότητα, δεν έχει δει ποτέ τον Όλυμπο[88].

Η επόμενη σκηνή (Α΄ζ΄) αφιερώνεται στην επιστροφή του Βλαχάβα: ο ήρωας φιλάει το χώμα της πατρίδας του Θεσσαλίας, προσφωνεί τον Όλυμπο ως θρόνο της ελευθερίας[89]. Η τελευταία σκηνή του έργου (Α΄η΄) αφιερώνεται στη συνάντησή του με τον Νικοτσάρα, όπου αποφασίζουν να συμπράξουν στην επανάσταση[90] και επιδίδονται σε μια λεπτομερειακή ανάλυση της πολιτικής κατάστασης: ο Ευθύμιος έρχεται από την Ευρώπη και πληροφορεί τον αρχιπειρατή για τα τεκταινόμενα στη γηραιά ήπειρο· ο Ναπολέων έχει αναστατώσει τους πάντες, αλλά δε θα βοηθήσει την Ελλάδα (αναχρονισμός)[91], ο δε «Καίσαρ Ρώ-

---

88. Βλ. τη μονογραφία του Λέφα (ό.π.), όπου περιγράφονται με ακρίβεια οι μετακινήσεις και τα ταξίδια του.

89. «(Ο Ευθύμιος φιλών την γην). *Πίπτω και φιλώ την θείαν χώραν σου πατρίς γλυκεία! / Θεσσαλία! Θεσσαλία! / Ότε την Εδέν ο πρώτος άνθρωπός της εθεάθη, / Ως εγώ ενώπιόν σου τόσον έκθαμβος εστάθη;... / Αλλ' ως δαίμονες τα κάλλη φθείροντες του παραδείσου / Φθείρουσι τας θαυμαστάς σου καλλονάς οι τύρανοί σου...*» (Α 255-260). Η προσφώνηση του μυθικού βουνού φέρνει στο νου το ανάλογο λόγο που βγάζει ο Οδοιπόρος στο Άγιον Όρος. *«Όλυμπέ μου! σ' επροσκύνει ως βωμόν της η γη όλη, / Ότε άνω σου ο μέγας Ζευς σου εκεραυνοβόλει. / Πλην και εις τας δενδροφύτους πυλωρύακάς σου* [γρ. πολυρρύακάς σου] *πλάτας / Σώζεις έτι της πατρίδος τους πατέρας και προστάτας. / Θρόνε της Ελευθερίας! / Την Ελευθερίαν φέρεις / Εις τον ύψιστον αιθέρα / Τον γλανκόν αυτής ναόν· / Και ως κόρην προς πατέρα / Την υψοίς προς τον Θεόν*» (Α 261-270). Όπως φανερώνει και η σκηνή Β΄α΄, ο Όλυμπος πρέπει να είναι ζωγραφισμένος και ορατός στο σκηνικό.

90. Το δηλώνουν με ένα κομψό ποίημα, που απαγγέλλουν μαζί, «μετ' ενθουσιασμού τείνοντες τας χείρας προς αλλήλους»: «*Εις το πεδίον της τιμής, / Το αίμα χύσωμεν ημείς / Τους Τούρκους πολεμούντες· / Και λάβωμεν τον θάνατον, / Ή εύκλειαν αθάνατον, / Την γην ημών λυτρούντες!*» (Α 283-288). Στα χορικά και σε τέτοια σημεία, όπως το αυτό εδώ, το δραματικό κείμενο πλησιάζει την υπόσταση του λιμπρέτου όπερας· στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για duetto, που φέρνει, στο θέατρο πρόζας, κάθε σκηνοθέτη σε αμηχανία.

91. Δύσκολο να εξηγήσει κανείς τον αναχρονισμό αυτό· ίσως αναφέρεται στον Ρήγα, που ξεκίνησε από τη Βιέννη να φτάσει στα Επτάνησα και να ενωθεί με τις δυνάμεις του Βοναπάρτη. Αλλά το χωρίο μάλλον απηχεί γενικότερες σκέψεις από την «Ωδή εις τον Ναπολέοντα Βοναπάρτην, Έλληνα την καταγωγήν, κατά την ανακομιδήν των λειψάνων του από της Αγίας Ελένης», που ο Σούτσος εξέδωσε το 1841 αυτοτελώς (με αυτόν τον τίτλο), το 1842 μαζί με τα τρία λυρικά δράματα (σσ. 245-252 με πιο σύντομο τίτλο) και στον πρώτο τόμο των *Απάντων* το 1851 (σσ. 311-317)· το 1865 δημοσιεύεται και «Διθύραμβος εις τον Ναπολέοντα πρώτον» (*Ήλιος* αρ. 16, 1865, σσ. 3-4). Περιέργως το χωρίο αρχίζει με αναφορά στη Βιέννη, στις πολιορκίες από τους Τούρκους το 1529 και το 1683: «*Εις την Βιέννην, όπου σφαίραι σώζονται του Μουσουλμάνου / Εις τους κολοσσαίους τοίχους του Αγίου της Στεφάνου / Σήμερον ο Ναπολέων τους στρατούς του διασπείρει, / Ηρακλής όστις ομού / δι' ενός ροπαλισμού / Μίαν Αυτοκρατορίαν ρίπτει... άλλην ανεγείρει. / Ο Τιτάν αυτός δεσπόζει ουχί χώρα, αλλά κτίσιν, / Κράτος κλείον του ηλίου την ανατολήν και δύσιν. / Εις τον πίνακα του κόσμου ο ξιφήρης του βραχίων / Μεταβάλλει τ' απ' αιώνων όρια των βασιλείων. / Ως*

σος» βυθίζεται μέσα στην αχανή αυτοκρατορία του, σε απραξία[92]· οι ίδιοι οι Έλληνες θα αναστήσουν την Ελλάδα σαν τον Λάζαρο[93]. Και μέσα σε κατεβατά πατριωτικής ρητορείας συμφωνούν οι αρχηγοί, πως με τη βοήθεια του Θεού[94] θα αναστηθεί η πατρίδα. Ο Βλαχάβας ορίζει συνάντηση με τους οπλαρχηγούς στην «τρίτη ώρα της αυγής αυτής».

Το φινάλε της πράξης δηλαδή ρυθμίζει απλώς τον σκηνικό χρόνο και δρομολογεί την περαιτέρω εξέλιξη, την πατριωτική, που θα καλύψει ολόκληρη τη Β΄ πράξη. Η πρώτη σκηνή της πατριωτικής αυτής πράξης είναι πολύ γουστόζικη· «Η Σκηνή παριστά τους πρόποδας του Ολύμπου», αλλά στη σκηνή Β΄α΄ «επί της κορυφής του Ολύμπου φαίνονται άγριοι αρματωλοί». Ασφαλώς ο Σούτσος δεν αφιέρωσε καμία σκέψη για το πώς θα παριστανόταν αυτό σκηνικά. Τελικά αυτά τα στοιχειά του τόπου είναι τέσσερα, και ο κάθε αρματωλός λέει από ένα τετράστιχο, που διαπνέεται από το κλέφτικο ιδανικό των ελεύθερων βουνών, αλλά με μια καθαρά ρομαντική υπερβολή, τόσο στην αγριότητα και τη σωματική

προς Έλληνα το γένος προσφυγών εις τον Γαλάτην, / Τον εκάλεσα προστάτην. / Πλην η έρημος Νιόβη λαών τέκνων στερουμένη / Και εις τάφους καθημένη, / Η Ελλάς ουδ' εις εκείνον ηύρεν οίκτον!...» (Α 303-317). Ο "Έλλην Ναπολέων" τελικά δεν βοήθησε τους Έλληνες. Αυτά βέβαια το 1821 ανήκουν στην ιστορία. Συνειρμικά όμως η επόμενη ερώτηση συνδέεται με το τέλος του Ναπολέοντα, ύστερα απ' την αποτυχημένη εκστρατεία ενάντια στη Ρωσία: τι στάση κρατούν οι Ρώσοι;

92. Το χωρίο αυτό διαπνέεται από απολαυστική ειρωνεία: «*Εντός κάθηται του πόλου και υπό τον πλάστην μόνος, / Ως χλαμύδα λευκήν φέρων την χλαμύδα του χειμώνος. / Εις το άπειρόν του κράτος εκατόν συνοδοιπόροι / Ποταμοί αργυροδίναι καταβαίνουσι τα όρη, / Και πριν φθάσωσι το μέγα τέρμα της επικρατείας / Μένουσι ξηροί εν μέσω της μεγάλης των πορείας. / Εις τας χώρας του γεννάται ο βορράς και πριν περάση / Τόσην έρημον και τόσα προκατακλυσμαία δάση, / Ταχυδρόμος απαυδών / Άπνους πίπτει καθ' οδόν. / Ο τοιούτος όμως γήγας φείδεται μιας πυγμής του· / Παραιτεί δε ομοπίστους εις βασάνους αλλοπίστου!*» (Α 319-330).

93. «*Ως ο Λάζαρος οπότε εις τον τάφον του επέστη / Ο Χριστός Θεός φωνάζων 'Λάζαρ' έξω' και ανέστη, / Η Ελλάς αποθανούσα / Έλληνος και ουχί ξένου κείται στόμα καρτερούσα*» (Α 331-334). Η συνέχεια αποτελείται από πατριωτική ρητορεία: «*Βοά η Πελοπόννησος· η Αττική μυκάται, / Και δάκνων τας αλύσεις του ο Ακαρνάν βρυχάται*» (Α 335-336) κτλ. Περιγράφει και τα ταξίδια του και τελειώνει με έναν ύμνο προς το Βυζάντιο (Α 341-379). Βεβαιώνει ο Νικοτσάρας, πως ο Έλληνας γεννιέται με δίψα για την ελευθερία (Α 371-384). Η όλη σκηνή τραβάει σε μάκρος, χαλάει τον όποιο ρυθμό και μετατρέπει το φινάλε της πράξης σε μια πλαδαρή ρητορεία.

94. Και εδώ γίνεται πάλι μια προσπάθεια σύζευξης του αρχαίου ελληνικού Θεού με τον χριστιανικό. «*Εσκέφθην, ότε διελθών των Αθηνών τας πύλας, / του Ολυμπίου των Διός ανέβλεψα τας στήλας, / Τας δεκαέξ μεγάλας, / Και είδον διά του νοός τας ελλειπούσας άλλας· / Εσκέφθην πού το κτίριον του γένους ίσως φθάση, / Αν όλον ο Τρισύψιστος και τούτο αναπλάση. / Αυτός στηρίζει του παντός τους αοράτους στύλους / Εις τους κενούς αέρας, / Και ως την τρίχα διασπά εις δύω του δακτύλους / Την συγκρατούσαν άλυσιν τας ουρανίους σφαίρας*» (Α 285-394).

ρώμη, όσο και στα ανδραγαθήματα και τη δυνατότητα μετακίνησης στην άγρια φύση, όπου όλα φτάνουν στα υπερφυσικά επίπεδα της ηρωικής ποίησης: «Την νύκτα εις το κούφωμα κοιμώμαι των πλατάνων, / Και την αυγήν ακολουθώ τον δρόμον των γεράνων. / Βαλάνους τρώγω· δέρματα φορώ αιγών αγρίων, / Και πίνω Τούρκων αίματα και αίματα θηρίων»[95]. Στους πρόποδες κάτω εμφανίζεται ο ήρωας (Β'β'), περιγράφει με θαυμασμό τη φύση και, έχοντας το τοπίο μπροστά του, πραγματοποιεί και μια ιστορική ανασκόπηση, που τον φέρνει πίσω έως τον Ξέρξη και τον Μεγαλέξανδρο[96]. Εμφανίζεται επίσης αγγελιαφόρος (Β'γ') και αναγγέλλει τον ερχομό των οπλαρχηγών («στρατηλάται»): περιγράφει σε αλλεπάλληλες στροφές τα φοβερά ανδραγαθήματα του καθενός, μοιάζοντας έτσι κάπως στον ποιητή της γκιόστρας του «Ερωτόκριτου», που εισάγει τον κάθε ιππότη μ' ένα τέτοιο motto[97].

---

95. Β 1-4. Σ' αυτό το στιλ συνεχίζουν και οι άλλοι, που μετά την εκφώνηση της ατάκας εξαφανίζονται πάλι αιφνιδιαστικά όπως εμφανίστηκαν. Ο δεύτερος: «*Ως σφύρ' αν το εκτύπαεν επάνω του μετώπου, / Ο λέων πίπτ' εις την βροντήν ενός μου γρονθοκόπου. / Την χείρα μου εβύθισα εις λύκου προχθές στόμα, / Κ' αιμόπτυσε την γλώσσάν του ο λύκος εις το χώμα*» (Α 5-8). Βρισκόμαστε κοντά στην αθέμιτη παρωδία. Ο τρίτος: «*Την νύκτα και εις την φωνήν πυροβολώ επάνω· / Και πριν ακούση την βολήν ο Τούρκος, τον προφθάνω. / Ως ρόπαλον στρέφω κορμόν πλατάνου, και μεγάλην / Εις του ροπάλου την στροφήν γεννώ ανεμοζάλην*». Η υπερφυσική σωματική δύναμη είναι στερεότυπο στοιχείο της ηρωικής ποίησης όλων των λαών. Ο τέταρτος: «*Απ' άκρας βράχου ρίπτομαι εις ποταμόν· και πάλιν / ανατινάσσομαι ορθός εις άκραν βράχου άλλην. / Ο δράκων ο μεγάλουρος φοβείται και συρίζει / Μη τον ιππεύσ' όταν πετά και τον αέρα σχίζη*» (Α 5-16).

96. «*Ποία βροντερά ελάτων και πλατάνων αρμονία! / Εις των ποταμών τας κλίνας πώς βοώσι τα στοιχεία!... / Καταβαίνει ουρανόθεν εις τα στήθη δροσερός / Ο λεπτός αιθήρ εκείνος πρόδρομος του λεπτοτέρου / Και οποίον αναπνέει των αγγέλων ο χορός, / Κ' ίσως πάσα ψυχή πνεύση ένδον κόσμου καλητέρου*» (Β 17-22) κτλ.

97. «*Μεγαλόσταθαι ήλθον έξ του γένους στρατηλάται / Και η αισία έλευσις αυτών θεοτιμάται, / διότι άμα έφθασαν, η ίρις περιστρέφει / Τον χιονώδη Όλυμπον και τ' αραιά του νέφη*» (Β 35-38). Ο πρώτος, ο Κατσώνης, περιγράφεται σαν σωστός Γαργαντούας: «*Καθώς το κήτος εκπηδά την άβυσσον ταράττον, / Και άνω καθεζόμενον κατακλυσμού υδάτων, / Ως τέρας χιλιόργυιον την θάλασσαν σκεπάζει, / Τοιούτος εξεπήδησε και τρίαιναν βαστάζει / Ο μέγας θαλασσοδρομεύς, ο φοβερός Κατσώνης*» (Β 39-43). Παρόμοια περιγράφεται και «ο τρίτος Κατσαντώνης», μαυροφορεμένος λόγω της απώλειας των αδελφών του (Β 44-48). Ιδιαίτερα μυθοποιητική είναι η περιγραφή του Ζαχαριά: «*Ο Ζαχαρίας φαίνεται και όλους υπερέχει· / Αι πτέρναι εις τα νώτα του υψούνται όταν τρέχη. / Καθώς πλατάνους έπαλλον οι προκατακλυσμαίοι / Μακρόποδες, μακρόχειρες, Τιτάνες κολοσσαίοι, / Δεκάκις η ρομφαία του των άλλων βαρυτέρα, / Κινείται εις την χείρα του ως φύλλον εις αέρα*» (Β 49-54). Πάλι είναι η υπερφυσική σωματική δύναμη της ηρωικής ποίησης που τον χαρακτηρίζει. Έξι στροφές αφιερώνονται και στο εγκώμιο του Τζαβέλλα, ενώ για τον Δράκο επιστρατεύεται και το μοτίβο της πάλης του Διγενή με το Χάρο (βλ. G. Saunier, «Η πάλη με τον Χάρο στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Αρχικές και παράγωγες μορφές. Θεματική μελέτη», στον τόμο *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, Αθήνα 2001, σσ.

Και ακολουθεί η εκτενέστατη σκηνή (Β΄ε΄) του πολεμικού συμβουλίου (180 στίχοι)· είχε έρθει πρωτύτερα ο Νικοτσάρας (Β΄δ΄, δύο στίχοι) και ακολουθούν οι άλλοι. Ο Ευθύμιος τους παρουσιάζει μ' ένα εγκωμιαστικό δίστιχο έναν έναν στον Νικοτσάρα. Τότε κάθονται σε κορμούς δένδρων και ο Ευθύμιος εκφωνεί εκτενή λόγο (Β 97-152), δείγμα πατριωτικής ρητορείας[98] που εκβάλλει στο όραμα της Μεγάλης Ιδέας: να στήσουν τη Νέα Ρώμη πάλι, η αυτοκρατορία της θα έχει σύνορα τρεις ποταμούς, τον Ευφράτη, τον Νείλο και τον Δούναβη, και «τρεις έδρας, το Βυζάντιον, της Αυτοκρατορίας, / Αθήνας, της μαθήσεως, Σιών της Εκκλησίας». Το τελευταίο δίστιχο του λόγου του επαναλαμβάνουν όλοι ενθουσι-

---

267-359): *«Κατέβαινεν ως χείμαρρος ο Δράκος ορορβάτης· / Ενώπιόν του έκλινε η Όσσα τα πλευρά της. / Ο θάνατος εις υψηλήν τον εκαρτέρει ράχιν, / Κ' εις μάχην τον εκάλεσεν, εις αιματώδη μάχη. / Επάλαιον κ' επάλαιον· εσείοντο τα όρη, / Και άπρακτος ο θάνατος την νύκτα υπεχώρει. / Ο αδελφός σου πάγχρυσος μακρόθεν ιπποδρόμει / Και ηλιοφωσφόρησαν αι ρύμαι και οι δρόμοι. / Επήδα εις τα τέσσαρα ο ίππος του αφρίζων, / Και τον αέρα έσχιζε φυσών και χρεμετίζων. / Της σπάθης του επιγραφή: ' Τυράννους όστις αψηφεί / Τιμή και καύχημά του / Η μόνη μάχαιρά του...'. / Οι άνδρες ούτοι έρχονται προς Σε και Σε ζητούσι»* (Β 61-75). Η μυθική ενότητα του ήρωα και του αλόγου του είναι επίσης ένα γνωστό μοτίβο της ηρωικής ποίησης (βλ. Ε. Moser-Karagiannis, *Le bestiaire de la chanson populaire grecque modern*, Paris 1997, σσ. 106 εξ.). Η περιγραφή του δράκου με την επιγραφή στο σπαθί και την ιπποδρομία θυμίζει ζωηρά την ανάλογη σκηνή στην γκιόστρα του «Ερωτόκριτου», όπου υπάρχει και ένας Δρακόκαρδος Λιοντόκαρδος (Β 453 εξ.). Δεν αποκλείεται ο Σούτσος να αναπαράγει εδώ μια εικόνα του κρητικού ποιήματος, που ασφαλώς γνώριζε, τουλάχιστον στη φαναριώτικη εκδοχή του Διον. Φωτεινού 1818.

98. Μετά από σύντομη εισαγωγή, για τον λόγο που τους κάλεσε (Β 97-100), ο Ευθύμιος αναλύει την κατάσταση: *«Καλύψας ο Αγαρηνός Ευρώπην και Ασίαν, / Του γένους ημών έπνιξε την αυτοκρατορίαν. / Αλλ' άνω της πλημμύρας του της άλλοτε βοώσης / Αι άκραι ήδη φαίνονται Ολύμπου, Πίνδου, Όσσης, / Και πριν εις την ελώδη του αποσυρθή κοιτίδα, / Αφήκε την Επτάνησον, αφήκε την Κολχίδα»* κτλ. (Β 101-106). *«Οι Τούρκοι προς του Έλληνας ως τρεις προς δέκα μόλις. / Ημείς την γην κατέχομεν· αυτοί ταις μόναις πόλεις»* (Β 111-112). *«Τι περιμένομεν λοιπόν κα τι βραδυπορούμεν; / Πώς στόμα, χείρα, μάχαιραν ακίνητα κρατούμεν;»* (Β 117-118). Παντού οι Έλληνες είναι ανήσυχοι και έτοιμοι να ξεσηκωθούν. Άλλωστε έχουν το παράδειγμα της αρχαίας Ελλάδας: *«Πας μελετών τον θάνατον ή την ελευθερίαν, / Αναπολεί της παλαιάς Ελλάδος πράξιν μίαν, / Και ψιθυρίζων Πλαταιάς και ψάλλων Μαραθώνα / Τον υπέρ πάντων ιερόν επιχειρεί αγώνα. / Και παίδες ημείς γνήσιοι των παλαιών Ελλήνων, / Αναίσθητα κατέστημεν αγάλματα εκείνων!»* (Β 127-132). Το δόγμα της συνέχειας ήταν η επίσημη κρατική ιδεολογία. Τότε, ανεβάζοντας τον ρητορικό τόνο, επικαλείται και τα γύρω βουνά και την αρχαία γιγαντομαχία: *«Εκεί ορέων ύψωσε τεράστιον σωρείτην, / Την Οίτη εις τον Όλυμπον, την Όσσαν εις την Οίτην, / Και ήγγισε τον ουρανόν το γένος των Τιτάνων· / Ορφείς, Θησείς και Ηρακλείς εκείθεν προσλαμβάνων / Ο Αργοναύτης έδραμεν Ιάσων εις Κολχίδα / Κ' εις την Αργώ ενίδρυσε την δόξαν ως πυξίδα. / Ω φίλοι! ποίαι δι' ημάς μεγάλαι δόξας ώραι, / Αν αναστώσι δίδυμοι ελευθερίας κόραι, / Αθήναι, Σπάρτη, φέρουσαι εις την Ασίαν τρόμον! / Αν Βασιλέα λάβωμεν αδέκαστον τον Νόμον, / Και οφθαλμόν ο Όλυμπος οσάκις κάτω στρέψη, / Αν πανταχού τον Έλληνα ελεύθερον προσβλέψη!»* (Β 133-144).

ασμένοι: «Και δεύτε αποκλείσωμεν τους δύω αλλογλώσσους, / Εις Γάδειρα τους Βρεττανούς, εις Εύξεινον τους Ρώσους!» (Β 151-154). Οι πολιτικοί οραματισμοί του Παν. Σούτσου παραγνωρίζουν τελείως την πραγματική ιστορική κατάσταση και τη θέση, που έχει η Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα, ως ένα μικρό πιόνι μόνο στη σκακιέρα των Μεγάλων Δυνάμεων γύρω από το Ανατολικό Ζήτημα, τουτέστιν ποια υπερδύναμη θα αρπάξει ποιο κομμάτι από τον Μέγα Ασθενή του Βοσπόρου, όταν η Οθωμανική Αυτοκρατορία διαλυθεί οριστικά. Και παίρνουν τον λόγο ύστερα οι οπλαρχηγοί, αναφερόμενοι στη δική τους δράση ο καθένας: ο Λάμπρος Κατσώνης (Β 149-176), ο Ζαχαριάς (Β 153-196)[99], ο Νικοτσάρας (Β 197-208)[100], ο Κατσαντώνης μιλάει μόνο μετά από προτροπή του Ευθυμίου (Β 209-217), ακολουθεί ο Φώτος Τζαβέλλας (Β 219-227), ο Δράκος (Β 229-234), και τελευταίος ο Θεόδωρος Βλαχάβας, ο αδελφός του ήρωα (Β 235-238). Τότε ο Ευθύμιος αρπάζει τη σημαία, όλοι ξεσπούν σε θούριο, ορίζουν το σύνθημα («Βυζάντιο και Αυτοκρατορία») και την ώρα της έκρηξης της επανάστασης: αύριο το πρωί πάλι εδώ[101]. Ο σκηνικός χρόνος κι εδώ ρυθμίζεται στο φινάλε της πράξης· ο σκηνικός χώρος μπορεί να μείνει αμετάβλητος. Αλλά το φινάλε επιφυλάσσει και μια έκπληξη: ακολουθεί η σύντομη σκηνή Β΄ζ΄ με τον Θεόδωρο και τον Ευθύμιο· ο αδελφός του ήρωα κλαίει από συγκίνηση και προσθέτει και άλλα (Β 259-276).

Στην Γ΄ πράξη επανερχόμαστε στο σκηνικό της πρώτης με τα Τέμπη, το δάσος και τα γύρω βουνά· στην Γ΄α΄ σκηνή ο ήρωας κάθεται σε βουνοκορυφή του Ολύμπου. Η σκηνική αντίληψη του Σούτσου είναι οπωσδήποτε συνθετική και συνοπτική. Στις αρχές των πράξεων δίνεται συνήθως η έκθεση: και τώρα μαθαίνουμε ένα κομμάτι της προϊστορίας: η γυναίκα του έχει πεθάνει, την τύχη της κόρης του αγνοεί (Γ 1-14). Και ακολουθεί κάτι σαν σκηνική οπτασία: «(Κά-

---

99. Περιγράφει με λόγο δυναμικό το κλέφτικο ιδανικό: «*Και αν αι χώρ' ετούρκισαν και αν αι πολιτείαι, / Ετούρκισαν τάχα βουνά και δάση κ' ερημίαι; / Εν όσω τα βουνά ορθά, μη Τούρκους προσκυνώμεν· / Ελεύθεροι ως τα βουνά ως οι δρυμώνες ζώμεν· / Και ζώμεν, όπου όρνεα και δράκοντες και λύκοι, / Και πίνωμεν την θάλασσαν, και τρώγωμεν τα φύκη. / Ο δούλος χώρας κατοικεί και εις τας πόλεις τρέχει, / Αλλ' ο ανδρείος χώραν του την ερημίαν έχει*» (Β 183-190).

100. Ο λόγος του τελειώνει με θούριο: «*Έλληνες! ανυψουμένην / Ως χαλκόν στηριζομένην / Φέρετε την κεφαλήν· / Και τον πόδα εσφιγμένον, / Ως κορμόν ερριζωμένον, / Και την μάχαιραν γυμνήν!*» (Β 203-208).

101. Πρόκειται για ένα από τα συμβατικά φινάλε πατριωτικού δράματος. «(Ο Ευθύμιος πηδών εν τω μέσω και αρπάζων την σημαίαν). *Ανάβαινε τον Όλυμπον λοιπόν Ελευθερία! / Παρίστ' από του όρους σου τον πάλαι Θεόν Δία! / Κεραυνοβόλει άνωθεν και σείε την γην όλην!* (Προς τους συνωμότας). *Ιδού εις την Επτάλοφον, ιδού κινούμεν πόλιν!* (Οι συνωμόται γυμνούντες την μάχαιραν και ανακράζοντες). *Τα όπλα πάντες λάβωμεν / Ω παίδες των Ελλήνων! / Κ' εν μέσω των κινδύνων / Ή ταν ή επί ταν. // Γενναίως αποθάνωμεν / Επάνω της ασπίδος! / Καλόν υπέρ πατρίδος, / Καλόν το τελευτάν!*» (Β 239-250).

τωθεν Οθωμανοί ραπίζοντες τους Έλληνας και αρπάζοντες τας θημονίας φωνάζουσι): Έλληνες φυλή απίστων! εις ημάς τας θημονίας! / Και πατέρες και μητέρες / Και υιοί και θυγατέρες / Εγεννήθητε των Τούρκων ημών, κτήνη εργασίας. (Ακούονται οιμωγαί και κλαυθμοί)»[102]. Πρόκειται για παραβολική ή αλληγορική οπτασία, όπως τη συναντούμε και στον «Μεσσία» όπου ανοίγονται οι ουρανοί. Όπως έδειξε και η σκηνή Β΄α΄ με τους άγριους αρματολούς, υπάρχει άμεση οπτική επαφή από τις κορυφές του Ολύμπου με τις πεδιάδες του Λιτόχωρου και τα δάση των Τεμπών. Ο ήρωας αναρωτιέται, μήπως οι Έλληνες τιμωρούνται για τις αμαρτίες τους (Γ 19-26). «Καταβαίνει γυμνών την μάχαιραν».

Τότε εισάγονται δύο νέα πρόσωπα, που θα φανούν χρήσιμα για την προώθηση της υπόθεσης: ο δημογέροντας προδότης Δηλιανάκης και ο ιερέας Άνθιμος. Βλέπουν από μακριά τον Ευθύμιο· ο πονηρός γέρος καταλαβαίνει αμέσως ότι πρόκειται για αρματολό[103]. Στην επόμενη σκηνή Γ΄γ΄ ο ήρωας μπαίνει στη σκηνή, αλλά δεν τους αντιλαμβάνεται[104]· ο γέρος πάλι ερμηνεύει τις σκέψεις του[105]

---

102. Γ 15-18. Ο ποιητής δεν προβληματίζεται ως προς τη σκηνική λύση της σκηνής.

103. «Άνθιμος: *Ο χρυσοφόρος τίς αυτός; Αρματωλός το σχήμα;* - / Δηλιανάκης: *Επαναστάτης την μορφήν, το βλέμμα και το βήμα! / Τους Τούρκους βλέπων κάτω του τα θέρη απαιτούντας / Και τους καρπούς της γης αυτής, / Τους οφθαλμούς του έστρεψε γοργούς λαμποκοπούντας / Ως δαίμων εξολοθρευτής! / Εάν καταμηνύσωμεν αυτόν εις τον Σελίμην, / Και δόξαν ημείς έχομεν και αμοιβήν ετοίμην*» (Γ 27-34). Ο Σούτσος δεν διστάζει να καταργήσει για στιγμή κάθε σκηνική πιθανοφάνεια: ο δημογέροντας εξηγεί αυτό που ακριβώς πρωτύτερα έχει δει ο θεατής, δηλαδή τη σκηνική οπτασία του Ευθύμιου, σαν να βρίσκεται μέσα στο κεφάλι του, ενώ ο ίδιος δεν έχει δει ούτε τον ήρωα στην κορυφή ούτε τη σκηνή κάτω.

104. «*Όπου Τούρκος, ούτε φύσις, ούτε κοινωνία θάλλει. / Τον Παράδεισον εις Άδην το θηρίον μεταβάλλει, / Κ΄ εις τον Άδην αν εισδύση / Σκοτεινότερον ο Τούρκος και τον Άδην καταστήσει*» (Γ 47-50).

105. Το «κατ' ιδίαν» του Δηλιανάκη σε μια σκηνή μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας (η μια πλευρά δεν βλέπει την άλλη, βλ. για την τεχνική Β. Πούχνερ, «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 109-153, ιδίως σσ. 132 εξ.) χρησιμοποιείται από τον Σούτσο για την ενημέρωση του θεατή· ο γέρος «βλέπει» ακριβώς αυτό που σκέφτεται ο ήρωας. «*Ουδέ βλέπει! ουδ' ακούει! σφαγήν Τούρκων μελετά, / Και εις γενικήν ο νους του εξολόθρευσιν πετά. / Εις το πρόσωπόν του βλέπω πάθη χίλια ομού, / Εκδικήσεως και μίσους, φρίκης λύσσης και θυμού*» (Γ 51-54). Ο ίδιος ο ήρωας θα επιβεβαιώσει αμέσως την ορθότητα των λεγομένων του: «*Μίσος! λύσσα! λύσσα μίσος! εις τα στήθη μου βοάτε· / Αλλά κρύφθητε προσκαίρως και προσκαίρως σιωπάτε!*» (Γ 55-56). Πρόκειται ασφαλώς για μια δραματουργική αδυναμία, γιατί η επανάληψη από το στόμα του ήρωα αποδυναμώνει την τεχνική του κρυφού σχολίου. Σχεδόν τις ίδιες λέξεις λέει και η Ραλλού στην εκδικητική της μανία στον «Οδοιπόρο». Και συνεχίζει ο γέροντας, πρώτα προς τον Άνθιμο: «*Ως σειομένου δράκοντος το δέρμα υαλίζον, / αυτό του το μειδίαμα φως σπείρει σπινθηρίζον!*», για να στραφεί ύστερα πάλι στον εαυτό του, αναγνωρίζοντας τον Ευθύμιο Βλαχάβα μετά από πολλά χρόνια απουσίας: «*Εκείνος!... ρυτιδώματα εις την μορφήν του πόσα! / Αν εκ του τοίχου ήρχετο η σύζυγός του ζώσα, / Και όμματ' ασβεστόκτιστα επάνω του εκίνει, / Τον άνδρα της ουδέ αυτή εγνώριζεν*

και πηγαίνει να τον καταγγείλει στον Σελίμη. Και αρχίζει η συζήτηση ανάμεσα στον ιερέα και τον ήρωα (σκηνή Β'δ'), που θυμίζει σε πολλά σημεία τις ανάλογες σκηνές ανάμεσα στον Οδοιπόρο και τον Παΐσιο στο Άγιον Όρος στο δραματικό πρωτόλειο του Παν. Σούτσου. Η συζήτηση κυλάει σε ήρεμους και στοχαστικούς ρυθμούς, ώσπου να τον αναγνωρίσει ο Άνθιμος[106], και αυτοαποκαλύπτεται. Ο Ευθύμιος έχει πολλές να κάνει ερωτήσεις, γιατί έλειπε πολλά χρόνια. Η γυναίκα του πώς πέθανε στα χέρια του Αλή Πασά; Η απάντηση είναι φρικτή: «Η νέα εις τοιχοκτισμόν κατεδικάσθη ζώσα· / Εκτίζετο προς το εγγύς μωρόν της μειδιώσα / Και ημικτίστους προς αυτό τας χείρας της εκίνει / Και τέλος λίθος έμεινεν ασάλευτος εκείνη»[107]. Και όταν ρωτάει για την κόρη του, ο Άνθιμος του φανερώνει πως ζει· μάλιστα στο σπίτι εκείνο, που φαίνεται στη σκηνή. Τότε ανοίγει η πόρτα και η ίδια βγαίνει και κατευθύνεται προς τους δύο άντρες. Ο Ευθύμιος φοβάται τη συνάντηση· εδώ χρησιμοποιούνται λέξεις και εκφράσεις και περιγράφονται ψυχολογικές καταστάσεις πανικού, γνωστές από τον «Οδοιπόρο», όπου η Ραλλού φοβάται τη συνάντηση με τον τέως αγαπημένο της[108].

εκείνη;» (Γ 57-62). Η δυσκολία αναγνώρισης λόγω γήρατος και πολύχρονης απουσίας υπάρχει απαράλλαχτα στη σκηνή αναγνώρισης ανάμεσα στη Ραλλού και τον Οδοιπόρο. Και φεύγει για την προδοσία: «*Προς τον Σελίμην πορευθείς / Τον κατεμήνυσα ευθύς*» (Γ 63-64). Σαν του Ιούδα στο «Μεσσία», και σαν τον απαραίτητο προδότη στο στρατόπεδο των Ελλήνων στην πατριωτική δραματογραφία του 19ου αιώνα.

106. «Άνθιμος: *Εις πέτραν κάθησαι ξηράν;* - Ευθύμιος: *Αυτή το κάθισμά μου. / Αυτήν οι Τούρκοι σήμερον αφήκαν στέγασμά μου.* – / Άνθιμος: *Και έχεις κτήματα λοιπόν;* - Ευθ.: *Εις ώραν μόνον μίαν / Ο Έλλην έχει κτήμα του την γην· εις την κηδείαν.* – / Άνθ.: *Πού τόσα χρόνια έζησας;* - Ευθ.: *Εις ερημίτας πάγους, / Εις σκοπελώδη σπήλαια, εις σκοπιάς πελάγους· / Εκεί μεγαλοτράχηλος ο λύκος ολολύζει· / Ο αετός το ράμφος του εις πέτρας ακονίζει. / Εκείθεν εις τους πόδας μου τους Τούρκους εθεώρουν, / Κ' εγγύς μου έχων τον Θεόν Ελλάς! σ' επαρηγόρουν.* - / Άνθιμος (καθ' εαυτόν): *Εκείνος! τον εγνώρισα. Πλην τόσον ηλλαγμένος! / Μεγάλους έτι μελετά σκοπούς διά το γένος!*» (Γ 65-76). Ο διάλογος αυτός έχει και άλλα γνωμικά που αξίζουν να αναφερθούν: «*Πλην αι ημέραι, άνισοι του χρόνου θυγατέρες· / Ολίγαι στείραι, και πολλαί πολλών κακών μητέρες*» (Γ 91-92).

107. Τώρα καταλαβαίνουμε καλύτερα τα αινιγματικά λόγια του Δηλιανάκη: «*Αν εκ του τοίχου ήρχετο η σύζυγός του ζώσα, / Και όμματ' ασβεστόκτιστα επάνω του εκίνει*» (Γ 60-61), που αναφέρονται στον εντοιχισμό της νεαρής από τον Αλή Πασά. Το μοτίβο είναι παρμένο από τη γυναίκα του πρωτομάστορα στην παραλογή «Το γεφύρι της Άρτας» (βλ. Γ. Α. Μέγας, *Die Ballade von der Arta-Brücke*, Thessaloniki 1976).

108. Ο Άνθιμος διηγείται πώς σώθηκε το βρέφος. «*Ο Τούρκος βρέφος τρυφερόν την κόρην σου επήρε, / Καθώς εις μέγα όρος / Αρπάζων οδοιπόρος / Την φωλεάν του αετού, / Ζωγρεί τους νεοσσούς αυτού.* / - Ευθ.: *Η τάλαινα ζη Άνθιμε! εις ποίαν γην στενάζει;* / - Άνθιμος (δεικνύων την εγγύς οικίαν): *Εκεί!* – Ευθ. (μετά τριχών ωρθωμένων): *Η κό...ρη...μου!* – Άνθιμος (δεικνύων την Μαρία εξερχομένην): *Αυτή!* – Ευθ.: *Εκ...πνέ...ω...* – Άνθιμος: *Πλησιάζει.* / – Ευθ.: *Κλο...νού...μαι ... βάσταζέ με.* / – Άνθιμος: *Μη τρέμης! άκουέ με. / Ουδ' άλλος τις, ουδέ αυτή το γένος της γνωρίζει· / Και τούτο το μυστήριον την διασώζει έτι. / Η χειρ μου την υπέκλεψε και την υπερασπίζει / Βλαστάνουσαν και άγνωστον ενταύθα τόσα*

Και αρχίζει η μεγάλη σκηνή της αναγνώρισης (Β΄ε΄, 130 στίχοι). Στην αρχή πατέρας και κόρη αλληλοπαρατηρούνται, ο Ευθύμιος μιλάει στον Άνθιμο, παρατηρώντας πόσο μοιάζει στη μητέρα της, η Μαρία μιλάει «καθ' εαυτήν». Ύστερα ο πατέρας απευθύνει το λόγο του στην κόρη, ενώ εκείνη εξακολουθεί να σχολιάζει «κατ' ιδίαν». Από άποψη σκηνικής επικοινωνίας η πιθανοφάνεια ταλαιπωρείται, αλλά έτσι ο δραματουργός έχει την ευκαιρία να πληροφορήσει το κοινό του για τις συναισθηματικές αντιδράσεις της κόρης: την λυπεί η φωνή του, αισθάνεται ανεξήγητη συμπάθεια για τον γέροντα, και ύστερα, μιλώντας πλέον σ' αυτόν, ομολογεί πως «εις πάσαν λέξιν σου κ' εγώ / Κ' εγώ η τάλαινα ριγώ!...»[109]. Ο Ευθύμιος δεν κρατιέται άλλο: «Ποίας φωνή!... / Ω ουρανοί!... / Ω λάβε εις τους κόλπους σου θρηνούντα τον πατέρα!» (Γ 159-161). Ο Άνθιμος περιγράφει τις αντιδράσεις της: «...πλην μόλις αναπνέεις!... / Και ωχριάς!... ερυθριάς! και μειδιάς!... και κλαίεις!» (Γ 163-164). Οι αντιφατικές εκδηλώσεις της συναισθηματικής φόρτισης θυμίζουν και πάλι τον «Οδοιπόρο». Αλλά οι στιγμές της ευτυχίας – ο Ευθύμιος νομίζει πως αγκαλιάζει τη γυναίκα του[110] – δεν κρατούν πολύ. Ο Άνθιμος διακριτικά φεύγει από τη συγκινητική οικογενειακή σκηνή[111] (χωρίς αλλαγή σκηνής). Και ακολουθεί αμέσως η κλιμάκωση και η

έτη... / Μη σεαυτόν δηλώσης, / Εντεύθεν πριν την σώσης» (Γ 118-132). Βέβαια η συμπεριφορά του πατέρα δεν είναι ακριβώς συμπεριφορά ήρωα, πιο πολύ μοιάζει με τον ερωτόπληκτο και θανατολάγνο Οδοιπόρο.

109. «Ευθύμιος (βλέπων την Μαρίαν): *Η μήτηρ της!...* – Μαρία (βλέπουσα τον Ευθύμιον): *Ασήκωτος χρυσός το ένδυμά του! / Χρυσούν τα καρυόφυλλον, χρυσή η μάχαιρά του. / Κατέβη μεγαλώνυμος του Πίνδου στρατηλάτης;* - / Ευθύμιος (προς τον Άνθιμον): *Εκείνης η λαμπρά εικών και το ανάστημά της! / Εις τον λαιμόν της το χρυσούν εικόνισμα φυλάττει, / Εκεί' όπου εγκόλπιον η μήτηρ της εκράτει*» (Γ 133-138). Το ίδιο μοτίβο υπάρχει και στον «Οδοιπόρο». «Μαρία (καθ' εαυτήν): *Τι τόσον μ' ατενίζει! / Πών βλέπων με δακρυζει!* – / Ευθύμιος (μετά ταραχής προς την Μαρίαν): *Καλή μου νέα! της πικράς ζωής μου η κανδύλα / Εκλείπει ως το φως φανού· / Απέμειναν κατάξηρα τα έτη μου ως φύλλα / Χειμώνος φθινοπωρινού.* – / Μαρία (καθ' εαυτήν): *Πώς η φωνή του με λυπεί!...* – Ευθύμιος (προς την Μαρίαν): *Πανάθλιος ο γέρων / Ο μηδέ κόρην μηδ' υιόν ως βακτηρίαν φέρων, / Και κλείων άνευ γυναικός πιστής τα βλέφαρά του! / Ησύχως το ποτήριον λαμβάνω του θανάτου / Αν εις το τέρμα της ζωής η χειρ σου αυτό δώση...* – / Μαρία (καθ' εαυτήν): *Πώς προς αυτόν συμπάθεια κατέλαβέ με τόση!* – / Ευθύμιος (προς την Μαρίαν): *Σε βλέπω; η γαλήνη μου ω νέα! επιστρέφει. / Σε βλέπω; διαλύονται της λύπης μου τα νέφη, / Διότι με ηδύνει / Η παρουσία των βρεφών, η θέα των παρθένων, / Και εις αθώον πρόσωπον αστράπτει κ' εσκεμμένον / Εις σε η σωφροσύνη!* - Μαρία (προς τον Ευθύμιον): *Εις πάσαν λέξιν σου κ' εγώ / Κ' εγώ η τάλαινα ριγώ!...*» (Γ 139-158).

110. «*Εικών της γλυκυτάτης μου συζύγου πανομοία! / Εκείνης φάντασμα γλυκύ! εκείνης οπτασία! / Εναγκαλίζομαι εις σε την ζώσαν θυγατέρα / Και την νεκρά μητέρα! / Κ' επάνω κόλπου τρυφερού και άμα γλυκυτάτου / Οσφραίνομαι ρόδον ζωής και λίβανον θανάτου!*» (Γ 167-172).

111. Από τέτοιες σκηνές βρίθει και η αισθηματική λογοτεχνία. Στο δράμα υπάρχει

περιπέτεια, όταν ο πατέρας της εκφράζει τους φόβους του, πως ζει ανάμεσα σε Μουσουλμάνους, και εκείνη ομολογεί με πολλούς διασταγμούς πως έχει υψηλή προστασία· τον Βεζίρη της Λαρίσας: «έδωκα εις τούτον λόγον άμα και καρδίαν» (Γ 191-198). Ο Ευθύμιος τραβάει το μαχαίρι και η Μαρία τον προτρέπει να τη σκοτώσει. Τότε ξεσπάει ο γέροντας ήρωας σε μεγάλη ρήση πόνου και θρήνου (Γ 199-236), πως η ίδια η κόρη του είναι εχθρός του[112]. Σε δεύτερο τμήμα της ίδιας ρήσης ικετεύει την κόρη του ν' ακούσει το αίμα που ρέει μέσα της, να θυμηθεί το θάνατο της μητέρας της, να μετανιώσει και να μεταπειστεί[113]. Η Μαρία λιποθυμάει. Την παίρνει στην αγκαλιά και εκείνη ομολογεί πως μετανοεί[114]. Πρόκειται δηλαδή για δραματικές εξελίξεις χωρίς περιστροφές και περιπλοκές, αλλά και χωρίς προηγούμενες προετοιμασίες και βαθύτερες αιτιολογήσεις, όπου οι απόλυτες μεταβολές ακολουθούν ευθύγραμμα η μία την άλλη. Και η θλίψη του πατέρα μετατρέπεται ξαφνικά πάλι σε χαρά. Όλ' αυτά ενδύονται με υψιπετή ποιητική πολυλογία. Ωστόσο ακούγονται τα σαλπίσματα, και ο Ευθύμιος τη στέλνει σπίτι της και για την προστασία της θα της δώσει τον αδελφό του. Το πρωί θα φύγουν.

Το σχέδιο μεταδίδεται αμέσως στη σκηνή Γ'στ' στον Θεόδωρο, ο οποίος τραβάει το σπαθί του, έτοιμος να κατασφάξει τους Τούρκους μόνος του. Πρόκειται για ρομαντική ψυχοπαθολογία ενός μανιακού δολοφόνου με πατριωτική στοχοθεσία[115]. Και τα δύο αδέλφια «αναβαίνουσιν εις την ακρώρειαν». Εκεί τρα-

---

τέτοια σκηνή οικογενειακής αναγνώρισης με πολλά δάκρυα και αναστεναγμούς, π. χ. στο πολυπαιγμένο έργο «Μισανθρωπία και μετάνοια» του August von Kotzebue, που μετέφρασε ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης το 1801 στα ελληνικά (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 40-177).

112. *«Ουρανέ! τον κερανυόν σου τόξευσον εις εμέ μόνον! / Παρ' αυτόν τον λόγον είχον είχον κάλλιον τον φόνον»* κτλ. (Γ 199-200). Άφησε το ιερατικό σχήμα για να σώσει *«ελευθέραν πίστιν [...] και γλώσσαν»*.

113. *«Κόρη μου! η του πατρός σου δυστυχής αποδημία / Αυτή όλων των δεινών μου και του αίσχους μου αιτία»* (Γ 213-214). Οι Τούρκοι δεν φονεύουν μόνο τους πατεράδες, αλλά διώκουν και τις κόρες τους. Να κοιτάξει γύρω της: παντού αναμνήσεις της Ελλάδας και του Κυρίου.

114. *«Ω πάτερ μου! μετανοώ κ' επανακάμπτω πάλιν / Εις πλάστου γένους και πατρός μακρόθυμον αγκάλην»* (Γ 243-244).

115. Οι γλωσσικές και ψυχολογικές υπερβολές του Σούτσου φέρνουν τη μορφή του Θεόδωρου κοντά στην καρικατούρα. «Θεόδωρος (μετά λύσσης και εις πέταγμα έτοιμος): *Φεύγω... φεύγω... κατόπιν μη μένω. / Φρίσσω... τρέμω... την λύσσαν σου έχω. / Αίμα χύνω... το έδαφος ραίνω, / Φόνον στέλλω, λαμβάνω πικρόν. / Πυρ πυρ καίει τας φλέβας μου... τρέχω, / Τρέχω ρίπτω τον Τούρκον νεκρόν»* (Γ 273-278). Και σε άλλο σημείο: *«Παύε! παύε... ως κόλασις καίω. / Σιγά! σιγά! τας φλόγας της πνέω. / Τρέχω Τούρκους φονεύω και θύω / Και χαρά μου εις αίμ' αν πνιγώ! / Σφάζω Τούρκους, εις αίμα μεθύω / Και χαρά μου*

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟΥ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

γουδάει ήδη ένας χορός Σουλιωτών με λύρα, ψέλνει ένας νεαρός «έξαρχος» και οι άλλοι επαναλαμβάνουν ομαδικά το δίστιχο του refrain· θέμα: το ιστορικό του ηρωϊκού Σουλίου με το leitmotiv «ενθυμείσθε» (Γ 289-320). Αυτό είναι το λυρικό φινάλε της Γ' πράξης, που περιέκλειε, κατά το κλασικό σχήμα, και κλίμακα, αναγνώριση και περιπέτεια. Όταν ονόμαζε ο Σούτσος αυτό το έργο «τραγωδία», προοφανώς είχε τους λόγους του.

Στην Δ' πράξη βρισκόμαστε στο «περιαύλιον του οίκου της Μαρίας». Στη σκηνή ο Σελίμης και ο Σεΐδης (Δ'α'). Η προδοσία έχει γίνει, ο στρατάρχης του Σελίμη προειδοποιεί· ο αρχηγός δεν ανησυχεί ιδιαίτερα. Ο στρατάρχης του έχει λάβει τα μέτρα του[116]. Ο νους του είναι αλλού. Όταν αποχωρήσει ο στρατηγός του, παραφυλάει για τη Μαρία (Δ'β'). Πράγματι βγαίνει αυτή από το σπίτι. Αλλά η σκηνή της συνάντησης των ερωτευμένων τώρα έχει αλλάξει· η Μαρία, πάλι έτοιμη να υποκύψει στα ελκυστικά και μεθυστικά ερωτόλογα του Σατράπη, αντιστέκεται εντούτοις αυτή τη φορά πιο σθεναρά: επιμένει πως τους χωρίζει η εθνική και θρησκευτική διαφορά[117]. Στην τραγική μορφή της Μαρίας η εξωτερι-

---

αν σφάξας σφαγώ» (Γ 281-286). Εδώ η έννοια της πατριωτικής θυσίας παίρνει μια ψυχοπαθολογική διάσταση: του αμόκ.

116. «*Της κώμης εκυρίευσα τα οχυρά χωρία· / Υπό πυκνού στρατού αυτή φρουρείται η οικία· / Αν κατά τόσων πέσωσι πιστών και ατρομήτων / Του Ευθυμίου οι λησταί· βέβαια η σφαγή των.* (Δεικνύων τα πέριξ). / *Ιππείς εκεί τρισχίλιοι επί των ίππων όλοι / Ως άγγελοι πετάξοντες χρυσοί, αστραπηβόλοι / Το νεύμα σου φυλάττουσιν / Οι ίπποι των φρυάττουσιν· / Ομματοτρώγοντες την γην, το έδαφος κτυπούσι / Τους ρώθωνάς των σείουσι, τα ώτα των κινούσι· / Οι πόδες των εις μίαν σου αυθέντα! νεύσιν μόνην / Υψούσιν εις τα σύννεφα της γης αυτής την κόνιν· / Εφύσησα την σάλπιγγα; από του αοράτου / Ταρτάρου την εφύσησε το στόμα του Θανάτου*» (Δ 7-20). Ωραία αυτή η συμβατική περιγραφή της ετοιμότητας του στρατεύματος.

117. Και σ' αυτή τη σκηνή αποδεικνύεται και πάλι, πως η ποιητική δύναμη του Σούτσου χρειάζεται την τροφοδότηση από ερωτικά συναισθήματα και καταστάσεις. «(Η Μαρία μακρόθεν γονυπετούσα προς τον ουρανόν): *Προς σε, ω θεία Πρόνοια! τους κόλπους μου ανοίγω. / Αι βάσανοί μου παύουσι καθώς εις σε προσφύγω.* [βλ. την παρόμοια σκηνή με τη Ραλλού στον «Οδοιπόρο»]. - / Σελίμης (βλέπων μακρόθεν την Μαρίαν προσευχομένην): *Ως άγγελος, πριν τας χρυσάς ανοίξη πτέρυγάς του... / Και πριν ανέλθη φαεινός εις τα πλευρά του Πλάστου!...* / (Βλέπων την Μαρίαν ερχομένην). *Έρχεται κ' εις παν της βήμα / Κάμπτεται το ελαφρόν της σώμα, ως αμπέλου κλίμα. / Εις τους οφθαλμούς της, όπου η αιδώ περιπλανάται / Ο γλαυκός της Θεσσαλίας ουρανός αντανακλάται!* / - Μαρία (βλέπουσα τον Σελίμην, έντρομος ίσταται και λέγει καθ' εαυτήν): *Ω σεβαστή πατρός φωνή! / Φωνή Θεού αληθινή! / Διά παν τέκνον εντολή Κυρίου υπερτάτη! / Τα τρέμοντά μου βήματα εις τον κρημνόν σου κράτει.* / - Σελίμης (πλησιάζων προς την Μαρίαν): *Και πάλιν εις τα μύρα σου, κατόπιν σου ω νέα! / Διότ' υπέρ παν άρωμα τα μύρα σου ωραία / Και τ' όνομά σου μύρον. / Καθώς το ρόδον μεταξύ των ακανθών και βάτων / Ομοίως μεταξύ και συ παρθένων γλυκυτάτων, / Τον πρώτον έχεις κλήρον. / Ανάστα και πλησίον μου ελθέ περιστερά μου! / Ελθέ του Πόνδου* [sic] *ελαφρά δορκάς! εις τα πλευρά μου. / Ευώδη άνθη έδωκαν τα ξύλα του δρυμώνος, / Και εις τας βρύσεις ο ψαλμός ηκούσθη της τρυγόνος. / Πολλαί της γης αι νέαι, / Πολλαί και αι*

κή ιστορική σύγκρουση έχει γίνει εσωτερική. Και η κόρη γονατίζει να τη σκοτώσει. Εκείνος, σε βαθιά θλίψη, την αφήνει να φύγει[118], όμως σε μονόλογο (Δ'γ') αφήνει να ξεσπάσει το μίσος του εναντίον των Ελλήνων, που βρίσκονται τώρα εμπόδιο και στο να ικανοποιήσει τις ερωτικές του επιθυμίες[119]. Αλλά τον διακό-

---

ωραίαι, / Πλην μία η τρυγών εμού, και η καλή μου μία, / Και μία η αγάπη μου, και μία η Μαρία. / Τον έρωτά μου θάλασσα ποτέ μη κατακλύσει; / Τον έρωτά μου χείμαρρος ή ποταμός μη σβύσει; / Εις του Προφήτου τον ναόν ελθέ φως του φωτός μου! / Και γίνου φίλη μου πιστή και γίνου σύζυγός μου» (Δ 23-52). Ο Σελίμης παρατηρεί την εντύπωση που προκαλούν τα καλοβαλμένα λόγια του. Συνεχίζει την πολιορκία ακόμα σφοδρότερα: «*Ερυθριάς! οπόσον με ηδύνει / Η τόση σου παρθενική αιδώ και σωφροσύνη! / Και πως την τρισευδαίμονα του γάμου μου ημέραν / Ω φίλη μου! αποτελείς τρισευδαιμονεστέραν! / Ω μόνη δι' εμέ γυνή! της αύρας γλυκυτέρα / Και της ζωής και του φωτός γυνή ποθεινοτέρα! / Μη αι στιγμαί παρέρχωνται· στιγμή μετά σου μία / Ω φίλη μου! υπέρ ζωήν ολόκληρον γλυκεία!... / Ναι! ζήσωμεν εις έρωτος παντοτεινάς εκστάσεις / Ως θεία πνεύματα ημείς, ως άλλου κόσμου πλάσεις... / Βραδύνεις; φλογερώτερον τον έρωτα εμπνέεις· / Αλλά τι βλέπω; κάμπτοναι τα βήματά σου;... κλαίεις... / Διατί κλαίεις!... ουρανέ!.... αν σε ηρόχλουν ίσως! / Αν αντί έρωτος θερμού, θερμόν εμπνέω μίσος!... / Τον Άδην ή τον ουρανόν είς λόγος σου ανοίγει. / Αυτόν τον λόγο πρόφερε πριν η ψυχή μου φύγη»* (Δ 53-68). Αλλά ο αισθαντικός Τούρκος παρεξηγεί τις αντιδράσεις της. «Μαρία (κλαίουσα): *Ορκίζομαι ούδε βαθμόν ή δόξαν σου ή πλούτον / Εις σε προσβλέπω· αλλά σε, υπέρ παν όλων τούτων...»* (Δ 69-70). Δεν μπορεί να τελειώσει, γιατί την διακόπτει ο ρομαντικός Τούρκος, που νομίζει πως βρίσκεται κοντά στον στόχο του: «*Με αγαπάς! ω αληθής θεού ευδαιμονία! / Η γη, τα πάντα έγινον ηλύσια παιδία!...* [γρ. πεδία] / *Πλην διατί με τυραννείς και πώς με βασανίζεις; / Με δοκιμάζεις; την φρικτήν ισχύν σου συ γνωρίζεις. / Ω άφες τας περιστροφάς· εις σε η αθωότης / Καλλωπισμός σου φυσικός· στολή σου η απλότης.* / – Μαρία: *Ω αν εγνώριζες!...* – Σελίμης (μετ' εκπλήξεως): *Τι; τι;* - Μαρία (τρέμουσα): *Το γένος των Ελλήνων!...* - / Σελίμης (μετ' οργής): *Το γένος των Ελλήνων τι;* - Μαρία (τρέμουσα): *Α... ο θεός εκείνων!...* / - Σελίμης: *Τι ο θεός ενώπιον του πάθους μου του τόσου; / Τι μεταξύ εμού και σου Μωάμεθ ή Χριστός σου;* / - Μαρία: *Ω διατί Οθωμανός Σελίμη! εγεννήθης! / Αφ' ού εις την αγάπην μου αυτήν ευηρεστήθης· / Ή διά τι χριστανή αθλία εγεννήθην!... / Αλλά τι λέγω! ήμαρτον Θεέ! και σε αρνήθην!»* (Δ 71-84). Και αυτή τη φορά είναι έτοιμη να υποκύψει, αλλά τη σώζει η πίστη της και η πατρική εντολή.

118. «Μαρία (γονατίζουσα): *Βιζίρη! φόνευσόν με, / Αλλά παραίτησόν με!* / - Σελίμης (μετά μανίας): *Μη τρέμης εάν έπταισας εις τον Θέον, μη τρέμης! / Και τρέμε διά σε κ' εμέ, διά τους Έλληνάς σου! / Ως ταύτην έχει μάχαιραν γοργήν η θεία Θέμις;* / - Μαρία: *Υπέρ το δέον έμεινα υπό τα βλέμματά σου· / Αυθέντα! σε παρώργησα...* – Σελίμης: *Παρ' άλλου μη δοθώσι / Τοιαύται και προς σε στιγμαί! / Τοιαύτην λύπην ο θεός εις άλλον μη μη δώση, / Οπόσην φέρεις εις εμέ!»* (Δ 85-94). Φεύγει η Μαρία. Περίεργη αμηχανία του ποιητή η επανάληψη του «μη» στον προτελευταίο στίχο, για να συμπληρώσει το μετρικό σχήμα· συνήθως δεν παρουσιάζει τέτοιες στιχουργικές αδυναμίες.

119. «*Ιδού ο δούλος ο θρασύς, ιδού ο Έλλην ποίος! / Αυχένα κύπτει, ομιλεί και φέρεται ηπίως· / Αλλ' ένδον τρέφει καθ' ημών αποστροφήν λυσσώδη· / Και τρέφει προς την πίστιν του αγάπην μανιώδη! / Ελλήνων όλων η σφαγή αγία και δικαία· / Και ουδεμία ως αυτή θυσία τις ωραία. / Το μίσος η Μαρία μου εκείνων εποτίσθη, / Και διά τούτο ουδ' εμού ουδ' εαυτής εφείσθη.* (Ακούγεται θόρυβος). / *Ακούω παιανίσματα... οξύν σιδήρου κτύπον... / Ακούω χρεμετίσματα... συγκινουμένων ίππων...»* (Δ 95-104).

πτει ο ξεσηκωμός των Ελλήνων· ο Σείδης έρχεται έντρομος να δώσει αναφορά[120], ο Σελίμης με το σπαθί στο χέρι ξεσπάει σε πολεμικούς θούριους εναντίον των Ελλήνων. Η σκηνή (Δ΄δ΄) είναι σχεδόν κωμική: ο Σατράπης της Λάρισας, αντί να οδηγήσει τους άντρες του στη μάχη, δίνει, στέκοντας στην αυλόπορτα της Μαρίας, σε μονόλογο, διαταγές στον αέρα και ξεσπάει σε θούριους σε διάφορα μέτρα, ενώ ακούγονται οι σάλπιγγες, εμβατήρια και παιάνες των Ελλήνων, πυροβολισμοί και βροντές από τη μάχη. Ο δραματουργός χρησιμοποιεί τη σκηνή αυτή και σαν ένα είδος τειχοσκοπίας, καθώς ο Σελίμης περιγράφει και τις μάχες[121].

Από δω και μπρος οι εξελίξεις θα είναι ραγδαίες: στη σκηνή Δ΄ε΄ έρχεται ο Σείδης με την είδηση της νίκης· έπιασαν και τον αρχηγό των Ελλήνων αιχμάλωτο (Δ 135-150). Όπως καταλαβαίνουμε από την αρχή της σκηνής Ε΄στ΄, πρόκειται για παρεξήγηση: αυτός, που φέρνουν οι Τούρκοι αιχμάλωτο, είναι ο Θεόδωρος Βλαχάβας, όχι ο αδελφός του. Ο μανιακός της σκηνής Γ΄ε΄ τώρα φέρεται ως σωστός ήρωας: δεν τον φοβίζουν τα βασανιστήρια που τον περιμένουν

---

120. Η αγγελική ρήση αντλεί την εικονολογία της και πάλι από την ηρωική ποίηση. «*Τρισκοσίων αρχηγός Αρματωλών ανδρείων / Εφάν' ιππεύς, ακράτητον αδάμαστον θηρίον. / Ο θάνατος χειροκρατεί το καρυόφυλλόν του· / Ο Χάρων την ρομφαίαν του την πλατυσιδηρόν του· / Τους στρατηλάτας μου νεκρούς ή τετρωμένους ρίπτει. / Αυθέντα! υποχώρει / Οι δυστυχείς φονεύονται πιστοί σου δορυφόροι*» (Δ 105-112). Ο Σελίμης όμως δεν υποχωρεί και παραμένει στην αυλόπορτα της Μαρίας.

121. Εδώ η αοριστία του σκηνικού χώρου και της κατάστασης επικοινωνίας που επικρατεί στη σκηνή στρέφεται εναντίον του ποιητή, γιατί ο Σελίμης προφανώς φωνάζει στους άνδρες του, ενώ βρίσκεται μόνος του στη σκηνή. Πρόκειται για έναν ιδιότυπο συμφυρμό off-stage και on-stage, που γεφυρώνει τις αποστάσεις. Αρχικά ο Σατράπης φωνάζει: «*Οι Έλληνες! την σπάθην μου! οι Έλληνες! πετάτε / Πετάτε Τούρκοι άτρομοι! Τουρκίας στρατηλάται*» (Δ 112-113) και με γυμνό σπαθί τρέχει προς την αυλόπορτα της Μαρίας. Σε ποιον τα λέει; Είχε αναφερθεί πως το σπίτι της Μαρίας προστατεύεται από Τούρκους στρατιώτες, αλλά εδώ δίνει διαταγές σε αξιωματικούς. Ο πρώτος θούριος απευθύνεται στον ήλιο: «*Ω ήλιε! δύε και φέγγε τα όρη / Και στέμμα το αίμα ω ήλιε! φόρει. / Πελάγη αιμάτων και όρη πτωμάτων! / Και Τούρκος ή Έλλην μη μείνη καν είς! / Το μίσος η λύσσα τους Έλληνας καίει· / Το μίσος την λύσσαν το στήθος των πνέει! / Στενάγματα θρήνους! ημάς ή εκείνους / Ω ήλιε! φέγγε και μη τους πονής*» (Δ 115-122). Ο δεύτερος είναι διαταγή και τειχοσκοπία ταυτόχρονα: «*Τα όπλ' αρπάσατε! / Πιστοί! προφθάσατε. / Ο Έλλην έθρανσε τα δεσμά / Και σιδηρόκαρδος / Ως ο λεόπαρδος / Ιδού ορύεται και ορμά*» (Δ 123-128). Με τα κοφτά μέτρα μεταδίδεται το αίσθημα της μάχης στη σκηνή, αν και τίποτε δεν φαίνεται από αυτήν. Ο τρίτος θούριος ξεκινά με αποστασιοποιημένη αφήγηση και περιγραφή, αλλά τελειώνει δυναμικά: «*Βούβαλοι σφάζονται, και κλονούνται / Γύρω τα όρη και οι δρυμοί; / Τούρκοι και Έλληνες πολεμούνται, / Και χύνοντ' αίματα ποταμοί. / Αυθάδεις! η μανία μου η λύσσα μου βρυχάται· / Οι Έλληνες! την σπάθην μου! Οι Έλληνες! πετάτε*» (Δ 129-134). Ο τελευταίος στίχος της σκηνής επαναλαμβάνει τον πρώτο. Η αγγελική ρήση για τα ανδραγαθήματα των Ελλήνων στη μάχη, που συνήθως μεταφέρει Έλληνας μαντατοφόρος, τοποθετείται εδώ στο στόμα του αρχηγού του τουρκικού στρατού, και ακούγεται σχεδόν σαν θαυμασμός. Παρόμοια ήταν και η στάση του Κιουταχή στον «Καραϊσκάκη».

και αντιμετωπίζει τον Τούρκο αρχηγό απτόητος· δεν ομολογεί τίποτε, αντίθετα εξοργίζει τον Σατράπη με τα λόγια του[122]. Πριν τον βάλουν στις αλυσίδες, προλαβαίνει να αυτοκτονήσει με ξιφίδιο. Ετοιμοθάνατος ακόμα μιλάει με τέτοιον τρόπο που τον φοβούνται οι Τούρκοι και φεύγουν (βλ. την παρόμοια σκηνή στον «Καραϊσκάκη»)[123]. Και δυο τραυματισμένοι στρατιώτες τραγουδούν το μοιρολόγι και αποθεώνουν τον νεκρό ήρωα (Ε'Ζ')[124].

---

122. Πρόκειται για σχεδόν στερεότυπη σκηνή της πατριωτικής δραματογραφίας με καυχησιολογίες εκατέρωθεν. Δεν διευκρινίζεται όμως ακόμα, γιατί έπιασαν ακριβώς εκείνον, που θα έπρεπε να προστατεύει τη Μαρία από τους Τούρκους. «Σελίμης (μετά γέλωτος πικρού εις τον Θεόδωρον Βλαχάβαν): *Σε κρατώ εις την παλάμην· δέσμιός μου ιδού μένεις!* – Θ. Β.: *Όλον μου λοιπόν το αίμα πίε και μη περιμένης.* – Σελ. (μετ' οργής): *Συ επάξιος βασάνων ανηκούστων· ουχί φόνου.* – Θ. Β.: *Ο απάνθρωπός σου πάππος έθραυσε του Κατσαντώνου / Τους μηρούς σφυροκοπών, / Και παρέδωκεν εκείνος την ψυχήν του σιωπών. / Έγγονέ του! τους μηρούς μου αν θελήσης σφυροσπάς, / Πλην μικρού στενάγματός μου μηδέ ήχον αποσπάς.* / - Σελ.: *Την ακύρτωτόν σου ράχιν αισχρά ράβδος μου μη σχίση!* – Θ. Β.: *Δόξα της, αν των μαρτύρων η πορφύρα την στολίση!* – Σελ.: *Φονικέ ληστά! εις μίαν τάσιν της χειρός μου μόνην, / Η αυθάδης λαλιά σου σβύνεται εις την αγχόνην.* – Θ. Β.: *Την αγχόνην εμού βάλε εις τον Όλυμπον επάνω· / Βλέπω κάτω μου τους Τούρκους ευτυχής αν αποθάνω!* – Σελ.: *Δαίμων σου θανατηφόρος, Δαίμων υπερηφανίας / Εις το στόμα σου εμβάλλει λόγους μέθης και μανίας; / Αν υπέκρυπτες το βράζον εις τα έγκατά σου μίσος, / Αυτήν είχες την ζωήν σου της χειρός μου δώρον ίσως.* – Θ. Β.: *Εις τας χείρας και αν είχες Τούρκε! την αθανασίαν / Τούρκου έλεος ο Έλλην! μη τοσαύτην ατιμίαν!* – Σελ.: *Ποίους έχει συνενόχους; αν τα πάντα εμαρτύρεις / Θησαυροί αι αμοιβαί σου, η συγχώρησίς σου πλήρης.* – Θ. Β.: *Του Σουλτάνου σου τον θρόνον εις εμέ και αν δωρήσης, / Μη ελπίσης προδοσίαν, και μη λόγον μου ελπίσης!* – Σελ. (μετα λύσσης): *Τι εζήτεις;* - Θ. Β.: *Την σφαγήν σου!* – Σελ. (προς τον Σείδην): *Σύροντα μακράς αλύσεις / Εις τα φυλακάς Σείδη! άπαγέ τον της Λαρίσσης. / Και σταγόνα προς σταγόνα, / Χύνε του ληστού το αίμα εις τον σύμπαντα αιώνα. / Εις βασάνους αυτόν έχε πάντοτε αγωνιώντα· / Αποθνήσκοντα τον θέλω και ουχί αποθανόντα*» (Δ 151-180).

123. «Ο Θεόδωρος Βλαχάβας (μακρυνόμενος τινά βήματα): *Εις των παίδων την βελόνην παραιτεί ο αετός / Τον ιδόντα οφθαλμόν του εις τον ήλιον εντός; / Αποθνήσκει ως μονάρχης, πριν εις τον κλωβόν κλεισθή· / Πριν η εστεφανωμένη κεφαλή του υβρισθή!* (Διά ξιφιδίου φονεύεται και πίπτει κατά γης). (Συρόμενος προς τον Σελίμην): *Φέρ' εγγύς το πρόσωπόν σου Τούρκε!... μη σε λησμονήσω. / Τσως σε εις την δευτέραν παρουσίαν... απαντήσω.* – / Σελίμης (πλησιάζων): *Το λοξόν του βλέμμ' αστράπει και κολάσεως πυρ ρίπτει! / Και η κόμη του ως όφις εις το πρόσωπόν του πίπτει· / Σταγών φεύγει προς σταγόνα η ψυχή του, ως το αίμα.* – / Ο Θεόδωρος Βλαχάβας (μετά φωνής δυνατής): *Μη πλησίον μου! μη... τρέμε και το έσχατόν μου βλέμμα, / Ως το του δικαιοκρίτου, / Όταν εις την τελευταίαν κρίσιν έλθης άντικρύ του.* (Εκπνέει μετά στεναγμού βροντερού). – / Ο Σελίμης (φεύγων μετά τρόμου): *Φόβος μη το στόμ' ανοίγων και τον Τάρταρον ταράξη!* – / Ο Σείδης (και αυτός φεύγων): *Και νεκρόν καθείς τον τρέμει, μη νεκρός την σπάθην δράξη!* (Οι Οθωμανοί απομακρύνονται)» (Δ 181-194). Ακριβώς αυτά είναι και τα λόγια του Κιουταχή προς τους στρατηγούς του, όταν φεύγουν από τον νεκρό ήρωα (βλ. παραπάνω).

124. «(Δύο τετρωμένοι στρατιώται του Θεοδώρου Βλαχάβου σύρονται βραδέως και

Η Ε' πράξη θα φέρει, όπως στον «Οδοιπόρο» και τον «Άγνωστο», τον θάνατο των ερωτευμένων. Βρισκόμαστε πάλι στην αυλή του σπιτιού της Μαρίας, αλλά φαίνεται τώρα και ένα «μικρόν εκκλησίδιον» ανοιχτό και η Μαρία μέσα να προσεύχεται (βλ. την ανάλογη σκηνή της Ραλλούς στον «Οδοιπόρο»). Είναι σκοτάδι ακόμα, πριν χαράξει· μακριά φαίνονται οι φωτιές του τουρκικού στρατοπέδου, μέσα στο εκκλησάκι τα φώτα των λύχνων. Η τραγική Μαρία προσεύχεται να ξεχάσει τον εραστή της, αλλά δεν μπορεί (Ε'α')[125]. Αυτός όμως παραμονεύει ήδη έξω. Όταν ακούσει θόρυβο, η κόρη κλείνει την πόρτα του παρεκκλησίου και δεν φαίνεται πλέον![126]. Έρχεται ο Δηλιανάκης (Ε'γ'): καυχιέται για την προδο-

---

πλησιάζουσιν προς το πτώμα του). Και οι δύω ομού: *Τρέξατε θρήνοι! κλαυθμοί μη αργήτε! / Βουνά! τον Βλαχάβαν και δάση θρηνείτε.* / (Ο είς σείων τον νεκρόν): *Την μάχαιράν σου έπαρε, το καρυόφυλλόν σου / Και νίκαε τον θάνατον, τον φοβερόν εχθρόν σου.* / Ο άλλος: *Τους Τούρκους εφυγάδευσες εις μόνην την φωνήν σου / Βλαχάβα! πώς τον θάνατον εδέχθης νικητήν σου;* / Και οι δύο ομού: *Ανήκ' εις τούτον τον νεκρόν, εις τούτον τον ανδρείον / Η κορυφή του υψηλού Ολύμπου του, μνημείον.* / - Ο είς: *Εθραύσθ' εις την παλάμην του η σιδηρά ρομφαία / Αφ' ου νεκρούς εξάπλωσεν εχθρούς δεκαεννέα·* / - Ο άλλος: *Εν τμήμα της εβάσταζε και τους νεκρούς επάτει· / Και όλον το στρατόπεδον ακίνητος εκράτει.* / - Ο είς: *Το στόμα του εξέχυσε βροντήν πριν αποθάνη· / Και ότ' εξεθωράκισε την δυνατήν ψυχήν του, / Ανεμοστρόβιλος σφοδρός και σκοτεινός εφάνη / Περί την κεφαλήν του.* / - Ο άλλος: *Ο ίππος του αιχμάλωτος ως άνθρωπος εθρήνει· / Κατέτρωγε την σάρκα του, την χαίτην του εκίνει. / Πλην είδε τον αυθέντην του νεκρόν; εξαίφνης ρίπτει / Αφρούς αιματηρούς· κ' εκεί νεκρός κ' εκείνος πίπτει·* / - Και οι δύω ομού: *Τρέξατε θρήνοι! κλαυθμοί μη αργήτε! / Βουνά τον Βλαχάβαν και δάση θρηνείτε*» (Δ 195-216). Το τελευταίο δίστιχο επαναλαμβάνει το πρώτο ως επωδό της θρηνητικής σκηνής. Χαρακτηριστική για την ορθογραφία και τυπογραφία της εποχής, η διπλοτυπία του «δύω/δύο». Το άλογο που συμπάσχει με τον ήρωα και πεθαίνει μαζί του, είναι αγαπητό μοτίβο της ηρωικής ποίησης· το άλογο του ήρωα είναι μέρος του σώματός του.

125. «(Η Μαρία εντός της εκκλησίας φωτιζομένης υπό λύχνου αμυδρού): *Εις τους νάρθηκάς σου, όπου η αγνότης βασιλεύει / Πλάστα! πώς η αμαρτία εις τα στήθη μου φωλεύει! / Διά τι την προσευχήν μου διακόπτω, και φοβούμαι / Μη θεέ! προς σε προσκρούω, εν ώ άλλον ενθυμούμαι;... / Εύσπλαγχνε θεέ! εις οίκτον λάβε την νεότητά μου. / Δος ισχύν εις την ψυχήν μου· κράτησον τα δάκρυά μου. / Αλλά δύνασαι;... φευ! ταύτην την στιγμήν σ' επικαλούμαι, / Και ομού την συνδρομήν σου ως τον θάνατον φοβούμαι. / Ω λατρεία του θεού μου! / Ω στοργή του εραστού μου! / Ω αντίθετοι καρδίας και νοός μου σπαραγμοί! / Ω πατρός μου κ' εραστού μου απειλαί και στεναγμοί!*» (Ε 1-12). Και ύστερα ο πόνος ξεσπάει σε δύο όμορφες οκτάστιχες στροφές (8/7/7/6/8/7/7/6 και ρίμα α/β/β/γ/δ/ε/ε/γ): «*Συ όστις λάμπεις γύρω μου / Εις πάντας συ τους τόπους! / Κρυπτός εις τους ανθρώπους / Εις τον θεόν κρυπτός! / Του Άδου πυρ ο έρως σου / Το στήθος μου θερμαίνει / Και εις τον τάφον μένει / Αυτός εκεί κλειστός. // Αν θλιβεράν κυπάρισσον / Αν τάφον απαντήσης, / Εις τα νεκρά μου μέλη / Δος ένα στεναγμόν· / αναίσθητος η κόνις μου, / Αν συ την ατενίσης, / Ζωής κ' έρωτος ίσως / Δώσει αυτή παλμόν!*» (Ε 13-28).

126. Ο σύντομος μονόλογος του Σελίμη αρχίζει με την περιγραφή της ήρεμης φύσης, σε αντίθεση με τη δική του ψυχική κατάσταση: «*Αυτήν την ώραν ουρανός, γη, θάλασσα, βωβάζει· / Θηρίον, κήτος, όρνεον, σιγά και ησυχάζει· / Αλλά εγώ ανησυχώ, και εις τα όνειρά*

σία του, αλλά φέρνει και την είδηση άλλης σκευωρίας: στον αυτόχειρα βρέθηκε επιστολή της Μαρίας, να μην έρθει ο Θεόδωρος Βλαχάβας στο σπίτι της, γιατί η αυλή είναι γεμάτη Τούρκους· θα τον περιμένει αύριο στο παρεκκλήσι[127]. Η επιστολή παρεξηγείται από τον Σελίμη ως ερωτική, και μετά από φοβερό μονόλογο του εξαπατημένου εραστή (Ε΄δ΄), όταν βγαίνει η Μαρία από το εκκλησάκι της συνάντησης, τη μαχαιρώνει, και η άτυχη κόρη πέφτει δίπλα στο λείψανο του θείου της[128]. Αυτή η σκηνή έχει όλα τα στοιχεία του λαϊκού ρομαντικού θεάτρου:

μου / Η του Βλαχάβου έθιγεν εικών τα βλέφαρά μου. / Πλην πώς η του Αρματωλού αυτού θρασύτης τόση;... / Οι Έλληνες τι πράττουσι και ποία μελετώσι;...» (Ε 29-34).

127. Η μορφή του γέρου προδότη είναι γραφική. «*Η έγκαιρος και η πιστή εμού καταγγελία / Τα των Ελλήνων σχέδια κατέστητε γελοία. / Η του Βλαχάβου σύλληψις εκ τούτου κατωρθώθη. / Και η ζωή σου Ύψιστε Βιζίρη! διεσώθη. / Αγγέλλων ήδη έρχομαι και άλλην σκευωρίαν· / Πλην τρέμω μη συναιθανθής μεγίστην αθυμίαν*» (Ε 35-40). Η ακόλουθη σκηνή είναι αρεκτά κωμική· ο προδότης φοβάται πως ως άγγελος κακών μαντάτων θα υποστεί τις αντιδράσεις του Σατράπη, από την άλλη όμως το καθήκον της προδοσίας δεν τον αφήνει ήσυχο. «Σελίμης (μετά φοβεράς φωνής): *Ομίλει!* – Δηλιανάκης: *Η Μαρία...* – Σελίμης (μετά φωνής κεραυνοβόλου): *Τι!... –* Δηλ.: *Συνένοχος...* – Σελ.: *Του ποίου!* / - Δηλ.: *Του αυτοκτονηθέντος χθες Βλαχάβου του αγρίου... / Πλην φρίσσεις!... πλην ιλιγγιάς!...* – Σελ. (μετά φωνής φρικαλέας): *Ποσώς!... μηδόλως!... λάλει.* / (Έλκων το ξίφος εκτός εαυτού). *Το στόμα σου μη άλλο τι απαίσιον εκβάλη...* / - Δηλ. (τρέμων): *Αυθέντα! κατεδίκασα εις σιωπήν τα χείλη.* – Σελ.: *Πώς του Βλαχάβου διατί συνένοχος; ομίλει· / Πλην σιγολαλεί μη αυτός ο ουρανός ακούση. / Μη μάθη την αισχύνην μου θνητός των εν τοις ούσι!* / - Δηλ. (εγχειρίζων γράμμα τι εις τον Σελίμην): *Ευρέθ' εις τον Αρματωλόν αυτ' η επιστολή της!...* – Σελ. (επιστρέφων την επιστολήν): *Το φως μου παίζει... τρέμ' η χειρ!... ανάγνως συ... μη φρίττης!...* / - Δηλ. (αναγινώσκων μετά τρόμου): *'Μη έλθης εις τον οίκον μου· ενόπλων Τούρκων γέμει... / Α! η ψυχή μου διά σε τον λυτρωτήν μου τρέμει. / Προσμένω σε εις τον ναόν την αύριον πρωΐαν· / Ελθέ ταχύς ω φίλτατε! και σώσον την Μαρίαν'*» (Ε 41-54).

128. Στην επιστολή ο Σελίμης αντιδρά με τον γνωστό «ρομαντικό» τρόπο: «Σελίμης: *Ω φίλτατε!... εις την αυγήν αυτήν! κ' ενταύθα! αίμα... / Αίμα διψάω!...* – Δηλιγιανάκης (καθ' εαυτόν): *Τίγριδος το ερυθρόν του βλέμμα! / Ως κάλαμοι ωρθώθηκαν αι τρίχες του!...* (Προς τον Σελίμην). *Βιζίρη!* / (Καθ' εαυτόν). *Απέμεινε αναίσθητος! εις αφασίαν πλήρη!*» (Ε 55-58). Και φεύγει. Ο Σελίμης ξεσπάει σε μονόλογο οργής και αμφιβολίας, σαν τον Οθέλλο: «*Νυξ αποφράς, νυξ σκυθρωπή και νυξ υστερινή μου! / Φωνάζετε, ωρύεσθε ω λύκοι της ερήμου! / Μη ουρανέ! μη άνωθεν μη φέγγης γην τοιαύτην· / Ω κρύπτε τους αστέρας σου και την σελήνην ταύτην.* / (Μετ' ολίγον). *Ιδού, ιδού των τόσων της δακρύων η αιτία! / Αυτόν ηγάπα κ' έσκωπτεν εμέ η παναθλία! / Ιδού διατί ώρμησεν ως μέθυσσον θηρίον / Ο εραστής Βλαχάβας της τας φάλαγγάς μου θύων! / Ο έρως τον εθέρμαινεν! ο έρως τον ωδήγει! / Και χειρ Θεού το κάλυμμα του αίσχους μου ανοίγει.* / (Περιπατών ατάκτως). *Το σώμα σου πώς εμπροσθεν εμού κατεσπιλώθη! / Και πώς η τόση σου λευκή μορφή εμελανώθη! / Ο Άδης και η νυξ ομού σ' εγέννησαν Μαρία! / Αλλ' αν και η επιστολή πλαστή κατηγορία... / Αν η Μαρία την στιγμήν αυτήν βαθυκοιμάται, / Ουδ' έρωτας ουδέ φυγάς ουδ' άλλα μηχανάται!... / Η του χαράγματος ιδού τρισαπευκταία ώρα! / Η του εγκλήματος ιδού τρισαπευκταία χώρα. / Γη αίματος η γη αυτή... Μαρία μου! μακρύνου / Μη έλθης...*» (Ε 59-78). Κατά τους δραματουργικούς νόμους της λαϊκής ρομαντικής τραγωδίας «φρίκης και πεπρωμένου» αυτή ακριβώς τη στιγμή

νύχτα και ανατολή ηλίου, μυστικές προδοσίες, το πτώμα σκοτωμένου δίπλα στην εκκλησία, τόπο κρυφής συνάντησης των ερωτευμένων, έρωτα και έγκλημα, τον φόνο άτυχης νέας από τον (αντ)εραστή της κτλ.

Μένει το θέμα της παρεξηγημένης επιστολής: πρόκειται για δραματουργικό τέχνασμα παλαιό και δοκιμασμένο, που έχει στο ρεαλιστικό θέατρο του 19ου αιώνα, το βουλεβάρτο και το «έργο με θέση», την τιμητική του, και στο οποίο καταφεύγει εδώ ο Σούτσος, για να προετοιμάσει το τραγικό φινάλε. Μόλις τώρα καταλαβαίνουμε επίσης, γιατί ο θείος της Μαρίας, ο Θεόδωρος Βλαχάβας, δεν βρισκόταν στο σπίτι της, και μάλλον στο δρόμο προς τα εκεί πιάστηκε αιχμάλωτος. Το σημείο αυτό παραμένει αόριστο και αδιαφώτιστο. Ο δραματουργός δεν ενδιαφέρεται για τις λεπτομερειακές αιτιολογήσεις της πλοκής. Η παρεξήγηση λύνεται στη σκηνή Ε΄ε΄, όταν έρχεται ο ίδιος ο Ευθύμιος Βλαχάβας με τα παλικάρια του, και απο την άλλη μαζεύονται «δορυφόροι του Σελίμου». Εμβρόντητος ο ήρωας ανακαλύπτει νεκρό τον αδελφό του και την κόρη του. Πιστεύει ότι ουρανός την τιμώρησε γιατί αγάπησε Τούρκο. Τώρα μένει εμβρόντητος ο Σελίμης. Ο Ευθύμιος έχασε και την υπόλοιπη οικογένειά του, ο Σατράπης την αγιπημένη του, από δική του παρεξήγηση[129]. Ο δραματουργός επαναλαμβάνει και το τέχνα-

---

πρέπει να γίνει η μοιραία συνάντηση· αυτό που απεύχεται ο «ήρωας της μοίρας», ακριβώς αυτό θα γίνει. «*Μη έλθης*... (ακούεται κρότος βημάτων). Ο Σελίμης (τρέμων): *Πλάστα!*... (Ο Σελίμης τείνων τα ώτα του προς τον κρότον και μετά μανίας). *Έρχεται!*... (Γυμνών το φίξος). *Αυτή!*... – Μαρία: *Φωνή εκείνου!* / - Σελίμης (κτυπών αυτήν διά της μαχαίρας): *Εγώ δολία!... έπεσε!... τι έπραξα!... το πρέπον! / Αλλά ριγώ αιμοσταγή την μάχαιράν μου βλέπων.* (Ρίπτει την μάχαιραν). (Η Μαρία πίπτει παρά το πτώμα του Θεοδώρου Βλαχάβου πλησίον της εκκλησίας κείμενον). (Η αυγή προβαίνει και το φως της δεικνύει τα πάντα)» (Ε 78-80). Στο θέατρο η φύση εναρμονίζεται πάντα με τις πράξεις των ανθρώπων.

129. Πρώτα συναντιούνται οι δύο αντίπαλοι μόνοι και απειλούνται αμοιβαία: «Ευθύμιος (ερχόμενος): *Γνωρίζεις τον Ευθύμιον τον εξωστρακισμένον; / Ιδέ αυτόν· ιδέ αυτού το ξίφος υψωμένον!...* – / Σελίμης: *Σου, η φωνή; η θέα Σου η απαισιωτάτη! / Η πλάνη της οράσεως, ή ακοής απάτη!*» (Ε 81-84). Ύστερα οι απειλές μετατρέπονται σε όμορφα στιχάκια: πρώτα ο Ευθύμιος με τρισύλλαβους, ύστερα ο Σελίμης με εξάστιχη στροφή (6/6/3/3/6, ρίμα α/β/γ/δ/ε), και στο ίδιο ακριβώς σχήμα απαντάει ο Ευθύμιος, συμπληρώνοντας την ομοιοκαταληξία (ρίμα α/β/γ/δ/ε). Βρισκόμαστε κοντά στο duetto της όπερας. «Ευθύμιος (μεθ' υπερηφανίας): *Ιδέ με / Και τρέμε! /* - Ο Σελίμης (λαμβάνων την ερριμένην μάχαριάν του): *Μη πτέρναν απλώσης, / Κ' εις μίαν κραυγήν μου / Μυρίας / Μαχαίρας / Κινώ και σε σφάζω. / /* - Ευθύμιος: *Μη λέξιν αρθρώσης, / Κ' εις μίαν πληγήν μου / Χιλίας / Ω τέρας! / Ζωάς σου αρπάζω!*» (Ε 85-96). Τότε έρχονται στρατιώτες και από τις δύο πλευρές. «Σελίμης (πορευόμενος προς τα πτώματα του Θεοδώρου και της Μαρίας και κράζων προς τον Ευθύμιον): *Ιδέ τα δύο πτώματα! και τρίτον μη θελήσης· / Αλλ' αν θελήσης! αίματος και τρίτη ρέει βρύσις.* / – Ο Ευθύμιος (πλησιάζων προς το έν πτώμα και ανακαλύπτων τον Θεόδωρον Βλαχάβαν): *Ο α...δελ...φός!* (Πλησιάζων προς το άλλο πτώμα και ανακαλύπτων την Μαρίαν). *Η κό...ρη...μου!...* (Μένει κεραυνόβλητος) (Μετά μανίας): *Απάνθρωπε Σατράπα! / Ο ουρανός την τιμωρεί διότι σε αγάπα!*» (Ε 97-100). Αυτό είναι το σημείο όπου αποκαλύπτεται

σμα του «Καραϊσκάκη», πως η νεκρή ξαναζωντανεύει για μια στιγμή και απευθύνει τον ύστατο λόγο στον πατέρα της και τον αγαπημένο της[130]. Και πεθαίνει πλέον οριστικά. Ο Σελίμης, ξέφρενος από τον πόνο και τις τύψεις, γιατί μόνος του ματαίωσε την ευτυχία της ζωής του και σκότωσε άδικα την αγαπημένη του, αυτοκτονεί μπροστά στα δύο στρατεύματα και τους δύο νεκρούς[131]. Η τελική

η παρεξήγηση· η σκληρή μοίρα της Μαρίας ρίχνει τώρα και μια τραγική σκιά στον Σατράπη, ο οποίος, δεύτερος Οθέλλος, έσφαξε άδικα τη δική του αγαπημένη. Η σκηνή είναι τώρα γεμάτη έντονες τραγικές συγκινήσεις εκατέρωθεν. «Σελίμης: *Μ' αγάπα! τι επρόφερεν!... οποίαν λέξιν είπε!* – / Ευθύμιος: *Θηρίον! ιδού σύνολοι αι τύψεις της και λύπαι!* – / Σελίμης (εκτός εαυτού): *Μ' αγάπα!* – Ευθύμιος: *Την μάκρυνον εγώ ζητών εν μέσω / Εκείνης και της λύσσης σου την θάλασσαν μη θέσω. / Ο αδελφός Θεόδωρος εστάλη διά τούτο, / Κι' αυτός εσφάγη! κ' έληξεν η γενεά μου ούτω!...*» (Ε 99-106). Οι εξηγήσεις δίνονται ακαριαία και χωρίς περιστροφές· ο δραματουργός δεν εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες της σταδιακής αποκάλυψης, για να δημιουργήσει πρόσθετο σασπένς και συγκινήσεις. Και τότε φανερώνει και ο Ευθύμιος μια ψυχολογική αντίδραση, χαρακτηριστική για την ψυχοπαθολογία των ρομαντικών ηρώων (όπως και ο Νικήρατος στον «Άγνωστον», όταν σκοτώσει τον Άρχοντα Παλλάδιο), αλλά ανάρμοστη σε ήρωες πατριωτικού δράματος που είναι συνήθως μεγαλόψυχοι: χαίρεται για τον πόνο και τα δάκρυα του εχθρού. «*Ωχρός έμεινες και κλαίων;... / Δολοφόνε! κλαίε! θρήνει! / Η ωχρότης σου το ρέον / Δάκρυόν σου με ηδύνει*» (Ε 107-110). Και σ' αυτή τη στιγμή της χαιρεκακίας του πατέρα της και την έσχατη απελπισία του εραστή της η Μαρία, σαν να θέλει να συμβιβάσει τους δύο εχθρούς, που ήταν οι πιο κοντινοί της άνθρωποι, ανοίγει τα μάτια της, σαν ωραία κοιμωμένη.

130. «(Η Μαρία ανοίγουσα τους οφθαλμούς) (Προς τον πατέρα): *Ως πνεύμα εναέριον αμόλυντος εστάθην·* / (Προς τον Σελίμην): *Αδίκως εις τα στή...θη μου... εβύθισας την σπάθην!* (Κλείει τους οφθαλμούς)». Στον σκληρό ιδεολογικό κόσμο των ανδρών η τρυφερή της ύπαρξη της αγάπης και της στοργής συνθλίφθηκε άδικα. Και ψιθυρίζουσα προσθέτει ένα παραμυθένιο ποίημα (τέσσερα δίστιχα εξασύλλαβα και πεντασύλλαβα με ζευγαρωτή ρίμα), το οποίο απευθύνεται στην τροφό της: «*Τροφό μου φέρε με / Εις τους ροδώνας / Και φέρε γύρω μου / Τας αηδόνας! / Μη μύρον πνέουσα / Ευώδους θύμου / Εκπνεύση φεύγουσα / Και η ψυχή μου!*» (Ε 111-120). Ύστερα «εκπνέει». Ενώ στον «Καραϊσκάκη» το τέχνασμα είχε τη δραματουργική λειτουργικότητα να δείξει τον «αθάνατο» ήρωα, - τέτοιοι άνδρες δεν πεθαίνουν εύκολα -, εδώ είναι χειρονομία συμφιλίωσης και παράπονου για τον άδικο θάνατό της, για τον οποίο ευθύνονται και πατέρας και εραστής. Στον Ρομαντισμό τα όρια ανάμεσα σε ζωή και θάνατο είναι ρευστά και καθόλου οριστικά.

131. Το τέλος του είναι πάλι ένα δείγμα ρομαντικής υποκριτικής, όπως το γνωρίζουμε από τον «Οδοιπόρον» και τον «Άγνωστον». «Σελίμης (παράφρων εκ της λύπης): *Μη λέγετε, απέθανε! κοιμάται η Μαρία! / Καθώς η αθωότης της ατάραχ' η αθλία.* / (Τρέχων προς την νεκράν και βλέπων αυτήν). *Μαρία μου!... εσταύρωσε τας δύο της παλάμας· / Και λάμπ' η αθωότης της ως τιμαλφής αδάμας!* / (Επαναβλέπων αυτήν). *Λευκή ως σάβανον λευκόν! αλλά δροσερωτάτη, / Ως ρόδος ό,που και κοπέν την δρόσον του φυλάττει.* / (Πλησιάζων προς τον Ευθύμιον). *Βλέπεις την νενεκρωμένην; / Αλλ' ιδέ κ' αυτήν την σπάθην / Εάν αδίκως εστάθην, / Σφάζομαι και σ' εκδικώ.* / (Σφάζεται). *Ευτυχής αν εις έν μνήμα / Μετ' εκείνης κ' εμέ βάλης! / Κι αν εγγύς νεκράς αγκάλης / Ο νεκρός συγκατοικώ!* / (Συρόμενος προς το πτώμα της Μαρίας). *Ω Μαρία! οίκτηρέ με!... / Την αφήν νεκρού μη τρέμε!.. / Η σφαγή μου αιωνίως / Με συνέδεσεν αυτή· / Αν μ' εχώριζεν ο βίος / Με συνδέ' η τελευτή*» (Ε 121-140).

σκηνή του «Οδοιπόρου» επαναλαμβάνεται εδώ με αντεστραμμένους όρους. Οι Τούρκοι στρατιώτες σηκώνουν τη σορό του Σατράπη, ενώ ο Βλαχάβας βρίσκεται σε αφασία. Ξεσπάει ύστερα σε σπαρακτικό θρήνο για τον αδελφό του και την κόρη του (Ε΄στ΄) και ορκίζεται εκδίκηση[132]. Και στην τελευταία σκηνή (Ε 159-222) έρχονται οι οπλαρχηγοί με τους στρατιώτες τους και ορκίζονται στο λείψανο της νεκρής κόρης του αρχηγού εκδίκηση. Και εδώ υπάρχει η τελετουργική επανάληψη, όπως στη σκηνή των σκιών που εμφανίστηκαν στον Καραϊσκάκη: Ο Ευθύμιος τους προτρέπει έναν ένα: «Συ, [το όνομα του οπλαρχηγού], συ αυτός! την κόρην μου χαιρέτα / Την χείρα σφίγγε της νεκράς και εις τους Τουρκους πέτα», και κάθε οπλαρχηγός ορκίζεται με τα ίδια λόγια: «Πριν σ' εκδικήσω κλίνη μου η πέτρα της ερήμου! / Ποτόν εμού η θάλασσα, το χώμα η τροφή μου, / Και αν σφαγώ πριν αναστή η Αυτοκρατορία, / Δωρήσατε το σώμα μου βοράν εις τα θηρία». Και τότε ο ήρωας εκφωνεί τον τελευταίο του λόγο: των Τούρκων το αίμα θα είναι σπονδή των νεκρών, θα είναι θεία μετάληψη, και με την κραυγή «Τρέμε Τουρκία!» αναχωρούν[133], ενώ ο Ευθύμιος προτρέπει και τους Ηπειρώτες, Μακεδόνες και Θεσσαλούς να επαναστατήσουν, δηλάδη τα αλύτρωτα ακόμα εδάφη

Η συνηθισμένη τον 19ο αιώνα αποφυγή της συνίζησης στον τελευταίο στίχο οδηγεί σε μια ασυνήθιστη έκθλιψη. Αυτά είναι λόγια και καταστάσεις από το τέλος του «Οδοιπόρου»· να τα εκφέρει ο αρχηγός των τουρκικών στρατευμάτων, Σατράπης της Λάρισας και εγγονός του Αλή Πασά, αποτελεί μια τολμηρή μεταφορά ρομαντικών στοιχείων από το ένα δράμα στο άλλο.

132. «*Οποίαν εκ των δύω μου πληγών το πρώτο ψαύσω! / Οποίον εκ των δύω των νεκρών το πρώτον κλαύσω!* (Πίπτων επί του αδελφού του). *Υπήρξεν ο βραχίων σου βραχίων της ανδρείας, / Και η μεγάλη σου ψυχή πνοή ελευθερίας.* (Εγειρόμενος). *Ως δικεφάλου δράκοντος οπόταν πέτρα τρώση / Την μίαν κάραν και αυτήν συντρίψη και νεκρώση, / Ο ζήσας δράκων τον νεκρόν βαστάζων εις την πλάτην, / Μαραίνεται και ζη μικρόν, κινούμενος εις μάτην· / Ομοίως μαρανθήσομαι κ' εγώ, αφ' ου ακαίρως / Επάταξεν η Τύχη σε το ήμισύ μου μέρος.* / (Πίπτων επί της θυγατρός του). *Ομνύω σώφρων κόρη μου! εις την νεκράν σου χείρα, / Την κρυεράν κ' εις της θερμής πνοής μου τον κρατήρα, / Ομνύω αίμα τουρκικόν χειμάρρους του ομνύω / Και ως εγγύησιν ιδού την μάχαιράν μου σείω.* / (Φιλών το μέτωπόν της). *Παρθένε μου! η κορωνίς και δόξα των παρθένων! / Το άχραντόν σου ένδυμα κρατών καθημαγμένον, / Το φέρω εις τον ουρανόν εις τον θεόν επάνω· / Αν, εις την γην εκδίκησιν πριν εύρω, αποθάνω!*» (Ε 141-158).

133. «*Ελληνες! την ώραν ταύτην βάλλω έμπροσθεν υμών, / Εις ποτήριον κρυστάλου* [sic] *μαύρης σταφυλής ζωμόν. / Το ποτόν αυτό το μέλαν ως εγώ εις την γην χύνω, / Χύνετε των Τούρκων αίμα εις το διψαλέον χώμα. / Το ποτόν αυτό το μέλαν ως ο τάλας εγώ πίνω, / Πίνετε των Τούρκων αίμα, μαυροβάφετε το στόμα. / Το ποτήριον ως ρίπτω και το θραύω κατά γης, / Είθε σύμπασα Τουρκία! ως αυτό διαραγής*» (Ε 185-192). Πρόκειται δηλαδή για μακάβριο Μυστικό Δείπνο με τοτεμιστικό συμβολισμό. Και μετά ψάλλει όλος ο στρατός («εν χορώ»: «*Τρέμε Τουρκία! τρέμε αυθάδης! / Ιδού ανοίχθη ο μέλας Άδης / Και κατατρώγει τα έγκατά σου, / Και κατατρώγει τους μαχητάς σου! / Τρέμετε Τούρκοι! τριών αιώνων / Η ώρα ήλθεν η ποθητή. / Αποπληρώσει το μίσος χρόνων / Ατελευτήτων η ώρ' αυτή!*» (Ε 185-200).

του έτους 1850. Η τρομερή του φωνή ακούγεται μαζί με τους πυροβολισμούς ακόμα έξω από τη σκηνή.

Στις περιπλοκές της Δ' και Ε' πράξης ο δραματουργός άφησε γυμνά τα νήματα και τις ραφές της πλοκής, και οι κινήσεις της καθοδήγησης της υπόθεσης είναι σπασμωδικές και αναιτιολόγητες. Η ερωτική ιστορία της Μαρίας ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα, στον σκληρό κόσμο των αντρών και της πολιτικής, που φανέρωσε μια τραγική ουσία δραματουργικά αξιοποιήσιμη, θυσιάζεται σε ένα παλαιό θεατρινίστικο τρικ, με το οποίο πραγματοποιείται η δέση και δίνεται η λύση: την παρεξηγημένη επιστολή. Με αυτόν τον τρόπο ο Σούτσος εισάγει μια τεχνική, ή καλύτερα ένα τέχνασμα χιλιοχρησιμοποιημένο, ξένο προς το πατριωτικό έργο αλλά και προς το ρομαντικό δράμα, το οποίο συνήθως δεν έχει ανάγκη από τέτοιες ρηχές αιτιολογήσεις. Ο Σελίμης άλλωστε θα μπορούσε να σκοτώσει την ανυπάκοη νέα σε βρασμό ψυχής, ή σε ατύχημα ακόμα, όπως σκοτώνεται η Κλυταιμνήστρα από τον Ορέστη στην ομώνυμη τραγωδία του Alfieri[134], πράγμα που επαναλαμβάνει αυτούσια και ο αδελφός του, ο Αλέξανδρος Σούτσος, στον δικό του «Ορέστη» (περ. 1824)[135]. Θα είχε στη διάθεσή του και άλλες, πιο ουσιαστικές λύσεις, που θα μπορούσε να δώσει στην τραγική περιπλοκή του έρωτα μέσα σε καιρούς πολέμου. Το δεύτερο μέρος του έργου κρύβει κάποια βιασύνη και προχειρότητα.

Ωστόσο πρόκειται για θεατρικό έργο πιο ενδιαφέρον, συγκροτημένο και ολοκληρωμένο από τον «Καραϊσκάκη», αν και δεν ανήκει αμιγώς στο είδος της πατριωτικής δραματογραφίας. Σε πολλά σημεία ο Παν. Σούτσος επαναλαμβάνει καταστάσεις και συμπεριφορές του «Οδοιπόρου», ιδιαίτερα στη σκηνή της αναγνώρισης πατέρα και κόρης, που αντιβαίνει σαφώς στην ηρωική ψυχολογία των κλεφταρματολών και θυμίζει μελοδραματικές σκηνές της αισθηματικής λογοτεχνίας. Επίσης η μορφή του Σελίμη, του αισθαντικού héro galante με την κομψή ερωτολογία, δεν ταιριάζει στο πατριωτικό δράμα ούτε στον εγγονό του Αλή Πασά· ακόμα παραξενεύει, που είναι ακριβώς εκείνος που μεταφέρει τις ειδήσεις για τα ανδραγαθήματα των Ελλήνων στη μάχη. Δεν έχει το ανάστημα του Κιουταχή από τον «Καραϊσκάκη». Παρά την ύπαρξη σκηνών πολεμικών συμβουλίων, από την κλέφτικη ζωή στα βουνά, παρά τις μάχες, τις συναντήσεις των οπλαρχηγών, τους ηρωικούς θρήνους και τις περιγραφές των φοβερών πολεμιστών, που εν μέρει αναπαράγουν τα ίδια σχήματα με τον «Καραϊσκάκη», η ύπαρξη της ερωτικής πλοκής, που τελικά είναι έντονη και κεντρική και αποδίδει στον μορφωμένο Τούρκο μια διάσταση, που οι αρχηγοί του εχθρικού στρατοπέ-

---

134. Β. Πούχνερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σσ. 200 εξ.

135. M. Catica-Vassi, *Alexandros Sutsos, Orestis. Einleitung. Kritische Edition*, Hamburg 1994 (Meletemata 3).

δου συνήθως δεν διαθέτουν, απομακρύνει τον «Ευθύμιο Βλαχάβα» από το είδος της πατριωτικής δραματογραφίας. Αφετηρία της συγγραφής του έργου φαίνεται πως είναι η εκκολαπτόμενη επανάσταση στη Θεσσαλία.

Η προσφορά του Παναγιώτη Σούτσου στην ελληνική πατριωτική δραματογραφία είναι λοιπόν ιδιότυπη: ο υψηλός λυρικός τόνος, η εμμονή στη στιχουργική δεξιοτεχνία, τα κομψά και περίτεχνα μέτρα, οι εξεζητημένες ψυχολογικές καταστάσεις και οι υψιπετείς υπερβολές της ηρωικής ποίησης που αγγίζουν ακόμα και τα όρια της παρωδίας, επίσης και οι ρομαντικές περιγραφές της φύσης, στο δεύτερο έργο και το έντονα ερωτικό στοιχείο, - όλ' αυτά δεν αποτελούν και τόσο χαρακτηριστικά στοιχεία του είδους κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά τον «Νικήρατο» της Ευανθίας Καΐρη[136]. Αλλά αυτό απαιτεί ακόμα μια συστηματικότερη σύγκριση, κυρίως με τις τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου, όπου παρατηρούνται επίσης σημαντικές αποκλίσεις από τον κανόνα[137]. Στη σύγκριση αυτή όμως διαφαίνεται και καθαρότερα η δραματουργική ιδιοπροσωπία του Παν. Σούτσου: η επίδραση των λυρικών ρομαντικών του δραμάτων (τύπου «Οδοιπόρου» και «Αγνώστου», αλλά και του «Μεσσία» σε περιπτώσεις σκηνικών οραμάτων) στα πατριωτικά του έργα, που διαπνέονται από την ίδια σκηνική αοριστία και το πνεύμα της υπέρβασης όπως εκείνα, τα οποία πρέπει να θεωρηθούν και το αποκορύφωμα του Ρομαντισμού στη δραματογραφία του πρώτου μισού του 19ου αιώνα.

---

136. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», ό. π., σσ. 163 εξ.

137. Α. Ταμπάκη, «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Αθήνα 1993 [2002], σσ. 91-109, Θ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Ηράκλειο 2006, σσ. 36-60, 68-83 και pass.).