

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

Πρώτες διαπιστώσεις και προσωρινά συμπεράσματα

Η εντατική ενασχόληση των τελευταίων ετών με την τραγωδία, το πατριωτικό δράμα, το αστικό οικογενειακό δράμα, την πολιτική και κοινωνιοκριτική, καθώς και τη γλωσσική σάτιρα του προεπαναστατικού και μετεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου¹, με

¹ Β. Πούχνερ, «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματουργία (1810-1840)», στον τόμο: *Καταπατή και υποβολεία. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 71-79· του ίδιου, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία τον 19^ο αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001· του ίδιου, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001· του ίδιου, «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289· του ίδιου, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238· του ίδιου, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματουργία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813-1814) και η πρόσληψή τους», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 41-139 του ίδιου, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», *Ελληνικά* 52/2 (2002), σσ. 305-361, 53/1 (2003), σσ. 93-130.

οδήγησε σε ορισμένες πρώτες διαπιστώσεις και προσωρινά συμπεράσματα, που βρίσκονται πολύ μακριά από αυτά που έχουν γραφεί ως σήμερα, είτε στις θεατρικές ιστορίες του Νικόλαου Λάσκαρη και του Γιάννη Σιδέρη², είτε σ' αυτές του Μίμη Βάλσα³ ή του Δημήτρη Σιατόπουλου⁴, είτε από τα λίγα που δέχονται να γράψουν οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας για το δράμα εν γένει (με εξαίρεση ίσως το Κρητικό θέατρο) και τη δραματολογία του 19^{ου} αιώνα ειδικότερα⁵. Εκεί δεσπόζουν, όπως και στις σχετικές ανθολογίες, που αφορούν το 19^ο αιώνα, ο «Βασιλικός» και η «Βαβυλωνία», μαζί, το πολύ, με τη «Γαλάτεια» και τη «Φαύστα», ή, ως σχετικά πιο πρόσφατη ανακάλυψη, οι κωμωδίες του Μιχ. Χουρμούζη και, ακόμα πιο πρόσφατα, ίσως ο «Φιλάργυρος» της Μουτζάν Μαρτινέγκου, ενώ τα υπόλοιπα καλύπτονται με την ετικέτα της μετριότητας και διαγράφονται με μια μονοκοντυλιά, με το χαρακτηρισμό μιας βιομηχανικής παραγωγής καθαρόγλωσσων τραγωδιών και δραμάτων με ιστορικό και πατριωτικό

² Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 τόμ., Αθήναι 1938-39· Γ.Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α' Αθήνα 1990 (1951).

³ Μ. Βάλσα, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Εισαγωγή - επιμέλεια Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 313-493 (η γαλλική έκδοση Βερολίνο 1960).

⁴ Δ.Σιατόπουλος, *Το θέατρο τον Εικοσιένα*, Αθήνα χ.χ., pass.

⁵ Βλ. τις στατιστικές σε μεταπτυχιακή εργασία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, της Ιφιγένειας Μπενάκη, με τίτλο «Το νεοελληνικό θέατρο στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας», Αθήνα 1999, σχετικά με το χώρο που αφιερώνουν οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο δράμα. Τα αποτελέσματα είναι άκρως διαφωτιστικά. Εξετάζονται έξι ιστορίες της λογοτεχνίας: του Πολίτη η ελληνική (1) και η αγγλική (2), 3) του Mario Vitti (1978), 4) του Börje Knös (ως το 1821), 5) του Γ. Κορδάτου και 6) του D.C. Hesseling (ως το 1920). Ανάλογα με την έκτασή τους αφιερώνονται 1) 17,5% στο θέατρο, 2) 12,5%, 3) 9,3%, 4) 6,3%, 5) 6,5% και 6) 18,5%. Οι θεατρικές μεταφράσεις παραλείπονται σχεδόν ολοκληρωτικά. Σημαντικό μέρος κατέχει πάντα το Κρητικό θέατρο. Για κριτική εν γένει βλ. και Γ. Κεχαγιόγλου, «Ιστορίες της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», *Μαντατοφόρος* 15 (1980).

περιεχόμενο, που υποδαύλιζαν οι δραματικοί διαγωνισμοί⁶, ή ρηχών κι απρόσεκτων μεταφράσεων και μιμήσεων γαλλικών προτύπων της σχολής του «καλοφτιαγμένου» έργου, που απαιτούν τα ρεπερτόρια των μπουλονκιών στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα⁷. Ιδίως η εικόνα που άφησαν οι πρωτοπόροι της νεοελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας χρωμάτισε την όλη πρόσληψη και επαναλαμβάνεται στερεότυπα ως τις μέρες μας, χωρίς να έχει ασχοληθεί κανείς συστηματικά με τα εκατοντάδες δραματικά κείμενα που συγκροτούν το δραματολόγιο του ελληνικού 19^{ου} αιώνα. Οι κρίσεις του πρώτου, του Λάσκαρη, που παραθέτει και εκτενείς δραματολογικές αναλύσεις, παραθέματα και αποτιμήσεις, είναι σφραγισμένες από το ύφος της δικής του δραματογραφίας, που ακολουθεί το μοντέλο του γαλλικού βουλεβάρτου και των έργων με «θέση», που κατακλύζουν τις ελληνικές σκηνές έως το Μεσοπόλεμο και ανακηρύσσονται με την αυθεντία του Γρηγόριου Ξενόπουλου ως το κατεξοχήν θέατρο, το μόνο που μπορεί να «σταθεί» στη σκηνή και δεν κουράζει το κοινό, έτσι αδικώντας κατάφωρα κυρίως τα δραματικά έργα του πρώιμου 19^{ου} αιώνα, με το να εφαρμόζονται τα κριτήρια μιας «αξιωματικής» κριτικής με σύγχρονα μ' αυτόν κριτήρια, τα οποία στερούνται μιας ιστορικής προσέγγισης στα παλιότερα έργα ως τεκμήρια του πολιτιστικού και πνευματικού βίου της εποχής τους⁸. Έτσι τα επίθετα «αφελές», «άτεχνο» κτλ. δίνουν και παίρνουν, κρυφόν πήχυ και σημείο αναφοράς έχει πάντα το δικό του δραματικό έργο, που ανέρχεται σε δεκάδες κωμωδίες και σάτιρες. Οι κρίσεις του δεύτερου, του

⁶ Βλ. τώρα P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Athènes 1989 και K. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999.

⁷ Για τις μεταφράσεις βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996· για τις γαλλικές επιδράσεις και μιμήσεις στη δραματολογία Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999.

⁸ Για το Λάσκαρη ως ιστορικό και δραματογράφο μας λείπει ακόμα μια σφαιρική μονογραφία. Βλ. πρόχειρα Γ. Σιδέρη, «Ν. Ι. Λάσκαρης Η ζωή του, το έργο του», *Νέα Εστία* 15.11.1945, σσ. 998-1015.

Γιάννη Σιδέρη, που δεν προβαίνει σε εκτενείς δραματουργικές αναλύσεις με παραθέματα, είναι εν γένει πιο επιστημονικές, με περισσότερη προσοχή στην τεκμηρίωση, χρωματίζονται εντούτοις από τους γλωσσικούς αγώνες, οι οποίοι βρίσκουν τον Σιδέρη στην πλευρά των φανατικών ψυχαριστών και τον οδηγούν σε ανιστόρητες αξιολογήσεις και άνισες αισθητικές αποτιμήσεις⁹, όταν κατακεραυνώνει π.χ. τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή¹⁰ ή θεωρεί την κλασικίζουσα δραματουργία του 19^{ου} αιώνα ως «μεσαίωνα του θεάτρου μας»¹¹. Δεν είναι εύκολο να συνειδητοποιήσει κανείς το μέγεθος της αστοχασιάς των κρίσεων αυτών. Ο κώδικας κατηγοριοποίησης της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως έχει καθιερωθεί βασικά από τον Παλαμά¹², μολονότι το γλωσσικό μέρος έχει αναθεωρήσει ο ίδιος και διαφοροποιείται από τους ψυχαριστές, ισχύει ουσιαστικά ως το παρόν, όπου πρώτος ο Mario Vitti προβληματίστηκε, μήπως αδικούμε την καθαρόγλωσση λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα στο σύνολο της¹³.

Στο μεταξύ διαφοροποιήσεις ήρθαν και από διάφορες άλλες πλευρές: π.χ. επισημαίνεται το αυξημένο ενδιαφέρον για το 18^ο αιώνα και η αναβάθμιση των έργων του, όπου ο Γιώργος Σαββίδης ανακαλύπτει την αξία του Καισάριου Δαπόντε, του χαλκέντερου στιχουργού με γλώσσα και νοοτροπία μεικτή, λόγια και λαϊκή, η ανακάλυψη της αξίας του Στανίσλαου Βελάστη από το Νάσο Βαγενά, όπου στο εκτενές ποίημα «Περί οργής» (1747) ο δεκαπεντασύλλαβος και η στίξη παρουσιάζουν

⁹ Και στην περίπτωση του Σιδέρη μας λείπει επίσης μια σφαιρική μονογραφία. Βλ. προς το παρόν Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 31-55, ιδίως σσ. 43 εξ.

¹⁰ Γ. Σιδέρης, «Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής», *Αναγέννησις* χρ. Β', φύλλ. 7, Μάρτ. 1928, σσ. 318-326.

¹¹ Σιδέρης, *Ιστορία*, ό.π., σσ. 83-96.

¹² Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1992.

¹³ Ήδη στην πρώτη έκδοση της «Ιστορίας» επισημαίνει πως η περίπτωση του Ραγκαβή απαιτεί μια νέα αντιμετώπιση (Μ. Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 418). Στη δεύτερη και τρίτη έκδοση αυτή η τάση έχει ενισχυθεί ακόμα περισσότερο.

μιαν αξιοπρόσεκτη ρυθμολογική ποικιλία¹⁴, η προβολή της αξίας της ποίησης του Κάλβου σε αντιδιαστολή προς αυτή του Σολωμού, που είχε προβάλει από νωρίς ο Μιχάλης Μερακλής¹⁵. η συστηματική εξέταση της πεζογραφίας του 19^{ου} αιώνα, όπου συγκεντρώθηκαν ένα πλήθος άγνωστων έως τώρα κειμένων, διαφοροποίησε ουσιαστικά την εικόνα της γλωσσικής υφολογίας μεταξύ λογοτατισμού και προφορικού λαϊκού λόγου, αποκαλύπτοντας, ότι οι ετικέτες «καθαρεύουσα» και «δημοτική» είναι απλοϊκά κατασκευάσματα των γλωσσικών αγώνων, και ότι η γλωσσική πραγματικότητα είναι πολύ πιο ρευστή και σύνθετη¹⁶. παρόμοια αποτελέσματα υπαινίσσεται και η εξέταση των μεταφράσεων, τόσο του Διαφωτισμού, που έκανε η Άννα Ταμπάκη¹⁷, όσο και του 19^{ου} αιώνα, που επιχειρεί ο Κ. Γ. Κασίνης¹⁸. επίσης υποστηρίζεται, ότι ο παραδοσιακός διαχωρισμός της ποίησης σε «Αθηναϊκή Σχολή» και «Επτανησιακή Σχολή» δεν έχει πολύ νόημα, γιατί η γλωσσική εξέταση της ποιητικής παραγωγής στα Ιόνια Νησιά, εκτός του κύκλου του Σολωμού, οδηγεί σε παρόμοια αποτελέσματα όπως αυτή της «Αθηναϊκής Σχολής» - σε μια μεγάλη ποικιλία λόγιων και

¹⁴ Ν. Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα 1994, σσ. 162-171.

¹⁵ Μ. Γ. Μερακλής, «Ένα κείμενο του Μιχαήλ Μητσάκη για τον Κάλβο», *Πρακτικά Δωδέκατου Συμποσίου Ποίησης: Ανδέας Κάλβος (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1992)*, Πάτρα 1994, σσ. 344-351.

¹⁶ Σ. Ντενίση, «Για τις αρχές της πεζογραφίας μας», *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Αθήνα 1994, σσ. 296-309. Ν. Βαγενάς, «Εισαγωγικά» στον τόμο: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, τόμος Γ', 1830-1880*, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, σσ. 9εξ.

¹⁷ Α. Ταμπάκη, «Χειρόγραφε μεταφράσεις του Διαφωτισμού. Η πρόσληψη των δυτικοευρωπαϊκών λογοτεχνικών ειδών», *Σύγκριση* 12 (2001), σσ. 7-28 και της ίδιας, «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Διαφωτισμού: ευρυχωρία και όρια της λογοτεχνίας», *Δια-Κείμενα* 2 (Θεσσαλονίκη 2000), σσ. 9-24.

¹⁸ Κ. Γ. Κασίνης, *Μ. Χουρμούζης, Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999, σσ. 80-134.

λαϊκών στοιχείων¹⁹. το ακατάλληλο του σχήματος του διαχωρισμού των Επτανήσων από την Αθήνα απέδειξα και για τη δραματογραφία, αφού σχεδόν όλη η Επτανησιακή δραματογραφία, εκτός από το «Βασιλικό» του Μάτεσι (που είναι όμως και αυτός γραμμένος σε μιαν αρκετά «λόγια» δημοτική), ακολουθεί το γλωσσικό κανόνα που συνηθίζεται να λέγεται «καθαρεύουσα»²⁰. Άλλοι συγγραφείς, όπως ο Βιζυηνός και ο Παπαδιαμάντης, παρότι το γλωσσικό τους ύφος, βρίσκονταν και βρίσκονται πάντα σε υψηλή εκτίμηση, αλλά τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια αξιοπρόσεκτη άνοδος συγγραφέων, που υποτιμήθηκαν στο παρελθόν σταθερά, όπως στην περίπτωση του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή²¹.

Με τη συζήτηση αυτή καταρρέουν, ή τουλάχιστον συρρικνώνονται ή και τροποποιούνται βασικές κατηγορίες της ιστορικής κατάταξης της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που είχαν μείνει σταθερές για εκατό περίπου χρόνια, από την επικράτηση του δημοτικισμού στη λογοτεχνία, με τη διαίσθηση της ανάγκης μιας πιο σύνθετης προσέγγισης του 19^{ου} αιώνα στο σύνολο του, πιο νηφάλιας και ιστορικής, στο βαθμό που απομακρυνόμαστε ολοένα περισσότερο από τους γλωσσικούς αγώνες και την ιδεολογική φόρτιση που είχαν προκαλέσει. Θα μπορούσε να συγκρίνει κανείς το πράγμα αυτό με τις σαφώς διαφορετικές και αντικειμενικότερες συνθήκες, υπό τις οποίες μπορεί να συζητήσει σήμερα τις αρχές της ιστοριογραφίας στην Οθωνική περίοδο²², το

¹⁹ Βλ. π.χ. Ν. Βαγενάς, «Ο ποιητής ως κριτικός. Ο Αλέξανδρος Σούτσος, ο Παλαμάς και η ποίηση του Κάλβου», *Το δέντρο* 67-68 (Απρίλιος-Μάιος 1992), σσ. 50-74.

²⁰ Β. Πούχνερ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματογραφίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 221-240.

²¹ Η σχετική βιβλιογραφία στο Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο: *Καταπακτή και Υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151, ιδίως σσ. 83εξ.

²² Γ. Βελουδής, *Ο Jakob Philipp Fallmerayer και η γένεση τον ελληνικού ιστορισμού*, Αθήνα 1982.

φαινόμενο Φαλμεράνερ²³, ή και την ιδεολογική στράτευση της ελληνικής λαογραφίας μέσα στο ηθογραφικό κίνημα της λογοτεχνικής γενιάς του 1880²⁴.

Σ' αυτή τη συζήτηση η συστηματική εξέταση της ελληνικής δραματογραφίας του 19^{ου} αιώνα μπορεί να αποτελέσει μια πολύτιμη συμβολή, γιατί φτάνει, όπως φαίνεται από τα πρώτα πορίσματα, σε παρόμοια αποτελέσματα, ίσως ακόμα οξύτερα όσον αφορά τη διαφοροποίηση της γλωσσικής πραγματικότητας, γιατί ο σκηνικός λόγος είναι ομιλούμενος, και τα θεατρικά είδη, ιδίως η πιο ρεαλιστική κωμωδία, καθρεφτίζουν τις γλωσσικές συνήθειες της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής. Αν λοιπόν ο «Άσωτος» του Αλέξανδρου Σούτσου (1830) είναι γραμμένος σχεδόν σε δημοτική, αλλά τα επαγγέλματα που σατιρίζει, ο γιατρός, ο δικηγόρος, ο διπλωμάτης κτλ. μιλούν αρχαίζουσα, τότε αυτό ανταποκρίνεται στη γλωσσική πραγματικότητα του μετεπαναστατικού Ναυπλίου ως πρωτεύουσας του κράτους όταν ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής γράφει τη «Φροσύνη» στο Μόναχο στα χρόνια της Επανάστασης σε δημοτική (δεν μας σώζεται), και την ξαναγράφει σε πιο λόγια εκδοχή το 1836, τότε αυτό ανταποκρίνεται στην πορεία του γλωσσικού ζητήματος· ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του «Οδοιπόρου» του Παναγιώτη Σούτσου, ο οποίος στην εκδοτική του πορεία από το 1830 ως το 1865 παίρνει όλο πιο αρχαϊστική μορφή, - οι μεταγλωττίσεις αυτές, από τον ίδιο τον ποιητή, αντικατοπτρίζουν τα λογοτεχνικά γούστα της εποχής, που έως την εμφάνιση της λογοτεχνικής γενιάς του 1880 παίρνει ολοένα πιο αρχαϊστικές τροπές. Στην πραγματεία «Η σχολή του γραφομένου λόγου» του Παναγιώτη Σούτσου το 1853 θα απαντήσει ο οπωσδήποτε μετριοπαθής Κ. Ασώπιος, αλλά στον αρχαισμό του Κ. Κοντού θα αντιδράσει ο Δημήτριος Βερναρδάκης,

²³ Βλ. τελευταία Έ. Σκοπετέα, *Φαλμεράνερ, τεχνάσματα του αντιπάλου δέους*, Αθήνα 1997.

²⁴ Β. Πούχνερ, «Οι ιδεολογικές βάσεις της επιστημονικής ενασχόλησης με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό τον 19^ο αιώνα», Ε. Χρυσός (εκδ.), *Ένας κόσμος γεννιέται. Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα 1996, σσ. 247-267, 375-383.

ο οποίος είναι ο ίδιος αρχαϊστής στα θεατρικά του έργα, θα συντάξει τον «Ψευδαττικισμού έλεγχο».

Το νέο στοιχείο στη συζήτηση είναι, ότι προφανώς είχαμε μια λανθασμένη εικόνα για τις δυνατότητες πρόσληψης λόγιων ή αρχαϊστικών έργων από το ευρύτερο θεατρικό κοινό: η «Φαύστα» είχε τεράστια θεατρική επιτυχία το 1893 ακόμα, η «Γαλάτεια» ακόμα ως το 1924· ο ίδιος ο Σιδέρης αποκαλεί την εποχή 1872-1924 «εποχής της Γαλάτειας», γιατί μέτρησε περίπου 50 παραστάσεις· σήμερα ξέρουμε ότι πρέπει να ήταν τουλάχιστον τριπλάσιες, σε όλη την τότε επικράτεια, τις αλύτρωτες περιοχές και τον Ελληνισμό της Διασποράς²⁵. Και κάτι άλλο ακόμα: η εξέταση των αρχών του πατριωτικού δράματος οδήγησε στο συμπέρασμα πως υπήρχε κάτι σαν «λαϊκή καθαρεύουσα», ένα λόγιο ιδίωμα βασισμένο όμως σε μια λαϊκή νοοτροπία, το οποίο ήταν κατανοητό από τους πάντες και θεωρήθηκε κατάλληλο για την έκφραση των υψηλών ιδανικών και συγκινήσεων, στις οποίες στηρίζεται η πατριωτική δραματογραφία για την εποποιία του '21. Γενικά οι προσληπτικές δυνατότητες των ευρύτερων στρωμάτων του πληθυσμού δεν πρέπει να ήταν προσκολλημένες μόνο στο λαϊκό προφορικό λόγο: αν λάβουμε υπόψη το αναγνωστικό κοινό των ληστρικών μυθιστορημάτων²⁶ και των αισθηματικών αναγνωσμάτων της παραλογοτεχνίας²⁷,

²⁵ Β. Πούχνερ, «Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας. Μια αναδρομή και μια σύγκριση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 18-21 (Ιούλιος 2002-Δεκέμβριος 2002), σσ. 235-254.

²⁶ Χρ. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι - παραστάσεις - ιδεολογία*, Αθήνα 1997· του ίδιου, «Πολυγλωσσισμός και πολυφωνία στην ελληνική παραλογοτεχνία», *Ουτοπία* 19 (1996), σσ. 161-176· Η. Παπαδημητράκοπουλος, «Τα ληστρικά αναγνώσματα», *Παρακείμενα*, Αθήνα 1982, σσ. 127-147. Π. Μαστροδημήτρης, «Παραλογοτεχνία και κοινωνική πραγματικότητα. Η περίπτωση των ληστρικών μυθιστορημάτων», *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα 1995, σσ. 165-176.

²⁷ Γ. Βελουδής, «Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα», στον τόμο: *Αναφορές*, Αθήνα 1983, σσ. 102-136, 154-157· Α. Δούβαρης, *Ο Αριστείδης Ν. Κυριακός και το λαϊκό ανάγνωσμα*, Αθήνα 1992· Κ.

που και τα δύο είδη είχαν τεράστια κυκλοφοριακή επιτυχία, ενώ είναι γραμμένα σε διάφορα υφολογικά στρώματα και γλωσσικές εκδοχές, όπου αναμιννύονται χωρίς δισταγμούς και «τυχαία» λόγια και λαϊκά στοιχεία, χωρίς αυτό να προκαλεί φανερά εμπόδια στην «κατανάλωση» των αναγνωστικών προϊόντων αυτών κι όταν προσέξουμε τη χρήση της «καθαρεύουσας» στον Καραγκιόζη²⁸ ή λόγια στοιχεία στα «Απομνημονεύματα» του Μακρυγιάννη²⁹, τότε τεκμηριώνεται η διαίσθηση που έχει κανείς, πως τα πλατιά στρώματα του πληθυσμού φαίνονται αδιάφορα ως προς τους γλωσσικούς αγώνες το 1800 και το 1900. Ήταν υπόθεση των δασκάλων, των διανοούμενων, των πολιτικών, κοντολογίς της κρατικής ιδεολογίας, όχι του λαού. Ο λαός πάντα επικοινωνούσε με την εκκλησιαστική γλώσσα, έστω αν υπήρχαν και κάποιες παρεξηγήσεις, όπως δείχνουν κάποιες λαϊκές παροιμίες. Και κατά το 19^ο αιώνα η γλώσσα του πατριωτισμού είναι πάντα μια «ανεβασμένη» γλώσσα: στις ηρωικές παραστάσεις του Καραγκιόζη, οι λεβέντες της Ρούμελης, όταν πρόκειται για υπόθεση πατριωτική και βγάζουν λόγους πριν από τη μάχη, δεν χρησιμοποιούν τα ρουμελιώτικα, μιλούν σχεδόν στην *καθαρεύουσα*³⁰.

Υπάρχει ακόμα και μια άλλη παράμετρος, που αφορά τη δραματολογία στην κειμενική της υπόσταση, η οποία δεν έχει μελετηθεί, γιατί το δράμα αποτέλεσε το αποαίδι της φιλολογικής έρευνας, ακόμα και σήμερα: η Εισαγωγή στη νεοελληνική λογοτεχνία του Roderick Beaton, που αρχίζει με την Επανάσταση, αποκλείει ρητά το δράμα, με επιχειρήματα, που σήμερα δεν

Κάσσης, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840-1940*, Αθήνα 1983· Μ. Γ. Μερακλής, «Παραλογοτεχνία», *Παρνασσός* 25 (1985), σσ. 567-587· Δ. Χανός, *Η λαϊκή λογοτεχνία. Το λαϊκό μυθιστόρημα*, 2 τόμ., Αθήνα 1987.

²⁸ Μ. Γ. Μερακλής, «Η γλώσσα του Καραγκιόζη», στον τόμο: *Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα 1999, σσ. 217-227.

²⁹ Μ. Στρουγγάρη, «Ο λογιotaτισμός και η επίδρασή του στα γραφτά του Μακρυγιάννη», *Δωδώνη* 8 (1979), σσ. 111-215.

³⁰ Βλ. Β. Πούχνερ, «Η δραματολογία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 365-393.

μπορούν να πείθουν πια, αλλά προέρχονται καθαρά από την κατάσταση της σχετικής έρευνας³¹. Ενώ οι δραματικές μεταφράσεις μεταφέρουν τα πρότυπα της πρόσληψης του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού ήδη το 18^ο αιώνα, οι διαδικασίες πρόσληψης στην αυτόχθονη δραματουργία δείχνουν μια διαφορετική «ταχύτητα»: εκεί η πρόσληψη του Διαφωτισμού εκδηλώνεται μόλις το 19^ο αιώνα, δημιουργώντας μια πολύ ισχυρή παράδοση κλασικίζουσας δραματουργίας, ενώ ο Ρομαντισμός εμφανίζεται σποραδικά, κυρίως με την πρόσληψη ρομαντικής σκηνογραφίας, θεμάτων και μοτίβων, σπάνια σε έργα ολόκληρα, όπως στον «Οδοιπόρο» ή το «Μεσσία» του Παναγιώτη Σούτσου³². Το πρόβλημα δεν είναι μόνο αυτό μιας υφολογικής κατάταξης, αλλά και ειδολογικής πρόκειται για ένα τομέα στον οποίο δεν υπάρχει σχεδόν καμιά προεργασία. Δίπλα στην αρχαιοθήμη και αρχαιόμυθη τραγωδία, με σαφώς πολιτικές και επαναστατικές προθέσεις, συχνά γύρω από το μοτίβο της τυραννοκτονίας, εμφανίζεται το πατριωτικό δράμα με επεισόδια και μορφές από το '21, μια κατηγορία διαφορετική από την ιστορική τραγωδία, γιατί δεν δίνεται πια τόση έμφαση στις δραματουργικές συνταγές της *haute tragédie* του γαλλικού Κλασικισμού, όσον αφορά την εφαρμογή των τεχνικών και την υψηλή στιχουργική και ποίηση, αλλά ακολουθούνται σχήματα πιο απλά, γραμμικά και επεισοδιακά, όπου η δραματουργική οικονομία δεν είναι πρώτος στόχος, ούτε οι ενότητες και η περίλαμπρη ποιητική γλώσσα, αλλά η αφήγηση και αναπαράσταση των πολεμικών γεγονότων, η έμφαση και εξύμνηση της ηρωικής στάσης των ηρώων του πατριωτισμού, η ακλόνητη πίστη τους στα ιδανικά

³¹ R. Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford 1994, του ίδιου, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, Αθήνα 1996. Βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παραβασίν. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000), σσ. 425 εξ.

³² Για το «Μεσσία» βλ. τώρα Β. Πούχχερ, «Η στροφή του Ρομαντισμού προς το θρησκευτικό Μεσαίωνα. Ο 'Μεσσίας' του Παναγιώτη Σούτσου (1839) και ο 'Χριστός πάσχων'», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 141-169.

της ευλευθερίας και της αυτοθυσίας και η παρουσίαση ενός συναρπαστικού φινάλε με τις μάχες επί σκηνής και τον ηρωικό θάνατο των πρωταγωνιστών σ' ένα ολοκαύτωμα³³. Η εξασφαλισμένη επιτυχία τέτοιων θεμάτων οδηγεί τους δραματοουργούς σε μια χαλαρότητα ή ακόμα και προχειρότητα επεξεργασίας, γιατί η αναφορά ορισμένων λέξεων-κλειδιών αφυπνίζει αμέσως κι αυτόματα τα πατριωτικά αισθήματα των θεατών και πλημμυρίζει την πλατεία με συγκινήσεις κι ενθουσιασμούς, που ούτε οι πιο υψηλές πανανθρώπινες αξίες και οι πιο εντυπωσιακές σκηνές ενός Σαίξπηρ και Ρακίνα δεν μπορούσαν να προκαλούν. Αυτή η ειδική κατηγορία του πατριωτικού δράματος υπάρχει σχεδόν ως τη Μικρασιατική καταστροφή, τροφοδοτείται βέβαια και από τους πανεπιστημιακούς και άλλους δραματικούς διαγωνισμούς και βρίσκεται σε έξαρση κάθε φορά που το Έθνος περνάει μια κρίση ή σημειώνεται μια επανάσταση στις αλύτρωτες περιοχές (π.χ. στην Κρητική επανάσταση του 1866-69, στους Μακεδονικούς Αγώνες στην αρχή του 20^{ου} αιώνα)³⁴.

Και στην κατηγορία του αστικού οικογενειακού δράματος πρέπει να γίνει κάποια ανακατάταξη: δεν αρχίζει με το «Θέατρο των ιδεών» (1895-1922)³⁵ και την πρόσληψη του Τυπεν³⁶, αλλά πολύ νωρίτερα, με το «Βασιλικό» και την πρόσληψη του Διαφωτισμού³⁷. Αξιοσημείωτο είναι, ότι ιδεολογικές

³³ Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότεροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», ό.π.

³⁴ Β. Πούχνερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματογραφία», *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238.

³⁵ Β. Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

³⁶ Ν. Παπανδρέου, *Ο Τυπεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983.

³⁷ Η παρατήρηση είναι του Δημ. Σπάθη, «Ο Βασιλικός του Α. Μάτεσι στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», *Ο Πολίτης* 100 (1989), σσ. 54-63. Βλ. και Γ. Πεφάνης, «Ρίζες και άνθη του επτανησιακού θεάτρου. Ο Βασιλικός του Αντωνίου Μάτεσι», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου*

συγκρούσεις αυτού του τύπου και στα πλαίσια μιας οικογένειας βρίσκονται και σε άλλα δράματα της εποχής, που συνήθως συγκαταλέγονται σε άλλες κατηγορίες: σκέφτομαι π.χ. την «Πολυξένη» του Ιακωβάκη Ρίζου Νερούλου (1814), που σαφώς αναφέρεται στις τραγωδίες, αλλά, παρά το ιστορικό φόντο του Τρωικού πολέμου, πρόκειται για ενδοοικογενειακή σύγκρουση στο βασιλικό οίκο του Πριάμου³⁸. ή το «Φιλάργυρο» της Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823-24), που μπορεί να έχει μολιερικό πρότυπο, αλλά είναι μια αυτοβιογραφική dark comedy για τη διάλυση μιας οικογένειας λόγω των φεουδαρχικών αντιλήψεων του πατέρα, και φυσικά της παθολογικής φιλαργυρίας του· οι παραλληλίες με το «Βασιλικό» είναι εμφανέστατες³⁹. Ή σκέφτομαι το σύγχρονο «Ορέστη» του Αλέξανδρου Σούτσου, που ακολουθεί στο δεύτερο μέρος τον «Oreste» του Vittorio Alfieri και αποτελεί ένα οικογενειακό δράμα του βασιλικού οίκου του Άργους, αποβάλλοντας τελικά το σφετεριστή του θρόνου Αίγισθου, που είναι, απλώς, ένας τύραννος. Ο φόνος της Κλυταιμνήστρας είναι επίσης απλώς ένα ατύχημα⁴⁰. Στα ιστορικά αυτά έργα, όπως και στο «Νικήρατο» της Ευανθίας Καίρη (1826), υπάρχουν και σκηνές οικογενειακής τραγωδίας, που ανήκουν σαφώς στην αισθηματική λογοτεχνία των τελευταίων δεκαετιών του 18^{ου} αιώνα⁴¹, ή άλλες που εκπέμπουν σαφώς μια ατμόσφαιρα ρομαντική, όπως π.χ. στην «Ασπασία» του Ιακωβάκη Ρίζου

Αθηνών ΔΒ' (1998-2000), σσ. 107-152.

³⁸ Πούχχερ, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματουργία», ό.π.

³⁹ Πούχχερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης*, ό.π., σσ. 75-157 και Τ. Μαυράκη, «Ο Φιλάργυρος της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), σσ. 61-76 και Α. Tabaki, «L'œuvre dramatique d' Elisabeth Moutzan-Martinengou», *Σύγκριση* 7 (1996), σσ. 59-74.

⁴⁰ M. Katika-Vassi, *Alexandros Sutsos, Oresti. Einleitung, kritische Edition*, Hamburg 1994.

⁴¹ Πούχχερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης*, ό.π., σσ. 187-259.

Νερουλού⁴². Στα δραματουργικά μοντέλα του τραγικού είδους δεν παρουσιάζεται κάποια αξιοπρόσεκτη διαφοροποίηση: οι όποιες αποκλίσεις από την κλασικίζουσα δραματουργία οφείλονται στο πρότυπο του Σαίξπηρ, ο οποίος μέσω του γερμανικού Ρομαντισμού επηρεάζει πρόσκαιρα και περιστασιακά την ελληνική δραματογραφία του 19^{ου} αιώνα, χωρίς αυτές οι προσπάθειες να έχουν συνέχεια ή συνοχή. Η τήρηση των αριστοτελικών ενοτήτων ή το πεντάπρακτο σχήμα δεν είναι πια βásiμα κριτήρια κατηγοριοποίησης: η «Γαλάτεια» διαθέτει τόσο ρομαντικά όσο και κλασικιστικά στοιχεία⁴³, όπως, με διαφορετικό τρόπο, και η «Φαύστα», για να αναφερθώ μόνο σε δύο τραγωδίες που είχαν τεράστια απήχηση στην εποχή τους.

Στην κωμωδία αδιαφιλονίκητη πηγή έμπνευσης παραμένει ο Μολιέρος, στη διδακτική του εκδοχή των Διαφωτιστών, Εγκυκλοπαιδιστών και Ιδεολόγων, ως δημιουργός παραστατικών δραματικών παραδειγμάτων προς αποφυγή, τα οποία γελοιοποιεί, ενώ το κοινωνικό τους περιβάλλον τα «διορθώνει» στο τέλος⁴⁴. Η όλη συζήτηση για το επιτρεπτό ή όχι του γέλιου στο θέατρο, που διεξάγεται ήδη προεπαναστατικά στους προλόγους⁴⁵, παίρνει, αρχικά με τον Αλέξανδρο Σούτσου κι ύστερα με τον Μιχ. Χουρμούζη, τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή κι άλλους, μιαν αρκετά στενή και συγκεκριμένη τροπή, γιατί η κωμωδία εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά ως σάτιρα και καυστική γελοιοποίηση και καταδίκη «κακώς» κειμένων της δημόσιας ζωής ήδη στην εποχή του Καποδίστρια και, φυσικά, στα χρόνια της Βαυαρικής Αντιβασιλείας⁴⁶. Η σάτιρα αυτή είναι

⁴² Πούχνερ, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματολογία», ό.π.

⁴³ Πούχνερ, «Γαλάτεια και Τρισεύγενη», ό.π.

⁴⁴ Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993, σσ.127εξ., 149εξ., 165εξ. και pass.

⁴⁵ Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000), σσ.231-304 και στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ.69-106, και 188-225 (υποσημειώσεις).

⁴⁶ Με παρόμοια λειτουργικότητα εμφανίζεται η κωμωδία σχεδόν σε

πολιτική και κοινωνική, ή και γλωσσική, αρχίζοντας με τα «Κορακιστικά» και αποκορυφωνόμενη με τη «Βαβυλωνία», η οποία είχε τεράστια απήχηση και άφησε πολλούς μμητές⁴⁷. Το αργότερο με τον «Καρπάθιο» του Σωτήρη Κουρτέση (1862) εμφανίζεται, δίπλα στην κριτική του πιθηκισμού δυτικών ηθών και εθίμων, που καλλιέργησαν από την αρχή οι κωμωδίες του Μιχ. Χουρμούζη⁴⁸, και η θετική υπεράσπιση των εγχώριων παραδόσεων, που θα οδηγήσει λίγο αργότερα στο ηθογραφικό κίνημα, στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, και εν τέλει στις φιγούρες του Καραγκιόζη στην ελληνική τους μεταρρύθμιση. Ωστόσο πρόδρομες μορφές μιας τέτοιας αμυντικής γραμμής υπέρ των ντόπιων παραδόσεων, και ας είναι προλήψεις και δεισιδαιμονίες, βρίσκουμε ήδη στο «Μάρκο Μπότσαρη» του Θεόδωρου Αλκαίου (πριν το 1829), όπου το μοτίβο του κακού οιωνού στην ωμοπλατοσκοπία εμφανίζεται τρεις φορές μέσα στο έργο, το κατακρίνει ο φωτισμένος γραμματεύς του ήρωα, αλλά εκείνος επιμένει, πως πρόκειται για ιερή κληρονομιά των γονιών του και έθιμο, στο οποίο πίστευαν γενεές και γενεές Ελλήνων. Εδώ οι διαφωτιστής Αλκαίος, με σημαντική μόρφωση και ενεργό συμμετοχή ως ηθοποιός στη θεατρική κίνηση στο Βουκουρέστι προεπαναστατικά, απορρίπτει συνειδητά ένα από τα δόγματα του ορθολογικού Διαφωτισμού, που έχει σημαντική παράδοση και στο ελληνικό θέατρο, δηλαδή την κριτική του θεσμού της μαντείας⁴⁹, και

όλες τις βαλκανικές χώρες στη φάση της «Αναγέννησης» τους το 19^ο αιώνα. Βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα τον Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, σσ.165-194.

⁴⁷ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 23 εξ., 212 εξ., 284 εξ.

⁴⁸ Τ. Λιγνάδης, *Μιχ. Χουρμούζης. Ιστορία-Θέατρο*, Αθήνα 1986 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

⁴⁹ Ο θεσμός εμφανίζεται πρώτα στο άγνωστο έργο για το νεαρό Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο, πιθανώς του Δομήνικου Μαυρίκιου, που παραστάθηκε το 1623 στην Πόλη, γελοιοποιείται υστέρα στο τρίτο έργο του Χιώτη Μιχαήλ Βεστάρχη για τους επτά παίδες Μακκαβαίους (πριν από το 1662), υστέρα στην τραγωδία «Ιφιγένεια» του Κεφαλονίτη Πέτρου Κατσαίτη (1721) και κατακρίνεται, ως μια

δίνει το προβάδισμα σ' ένα καθαρά λαογραφικό στοιχείο, απλώς επειδή ανήκει στην παράδοση. Το έργο είχε τεράστια απήχηση στους πρόσφυγες και αγωνιστές στην Ερμούπολη στις αρχές του 1829, όταν εκείνοι περίμεναν τους μισθούς τους για τη Χιώτικη εκστρατεία του Φαβιέρου, και είχαν εναποθέσει τις ελπίδες τους στον επίσημο εκπρόσωπο τους, διορισμένο από τον Καποδίστρια, στον δικαστικό αγώνα εναντίον της χιώτικης Δημογεροντίας το Θεόδωρο Αλκαίο. Και ο λαός του ανταπέδωσε τη στοργή του αυτή: κατά την αφήγηση του Βαρδουνιώτη⁵⁰, πριν από το θάνατό του, στη σύγκρουση της στρατιωτικής του μονάδας των άτακτων με τους Γάλλους στο Άργος το 1831, όπου σκοτώθηκαν περίπου 200 Έλληνες, ο Αλκαίος είχε προβλέψει το κακό με τον ίδιο τρόπο, κοιτάζοντας την πλάτη του σφαχτού στο γλέντι που θα ήταν και το τελευταίο. Το περιστατικό ασφαλώς βασίζεται στην προφορική παράδοση, που περιέβαλλε το δημοφιλή ήρωα του '21, αγωνιστή, ηθοποιό και δραματογράφο. Μήπως η διχοτόμηση του νεοελληνικού πολιτισμού σε λόγια και λαϊκή παράδοση είναι και αυτή ένα απλό σχήμα των γλωσσικών αγώνων, που έχουμε δεχτεί χωρίς να εξετάσουμε τα πραγματικά δεδομένα στα οποία στηρίζεται; Αυτό όμως μας απομακρύνει πολύ από το θέμα μας.

Ιδιαίτερη σημασία για το υπό πραγμάτευση θέμα θα έχει βέβαια η γλωσσική σάτιρα, γιατί έχει ως βάση εκείνο που θεωρείται ανομολόγητα ως ιδανικό της γλωσσικής συμπεριφοράς, ως νόρμα, από την οποία αποκλίνει το αντικείμενο της σάτιρας, και γι' αυτό γελοιοποιείται και «τιμωρείται» κατ' αυτόν τον τρόπο. Αλλά θα προσπαθήσω να κρατήσω τις αναζητήσεις μου πιο ανοιχτές, ώστε να συμπεριλάβουν όλο το φάσμα της δραματογραφίας. Και να περιοριστώ στις διαπιστώσεις, χωρίς να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες, να

απαράδεκτη αδυναμία του Πριάμου, που πιστεύει στις μαντείες της Κασσάνδρας, στην «Πολυξένη» του Φαναριώτη Ιακ. Ρίζου Νερούλου (1814).

⁵⁰ Δ. Βαρδουνιώτης, «Η εν Άργει σφαγή κατά το 1833», *Παρνασσός* ΙΔ' (1891), σσ. 97 εξ., βλ. και Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Αλκαίος, ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα. Τα πρώτα θεατρικά*, Αθήνα 1971.

παρασυρθώ από τα παραδείγματα και να καταθέσω την επί μέρους τεκμηρίωση. Οι διατυπώσεις θα είναι επίτηδες επιγραμματικές και κάπως απλουστευτικές, για να προκαλέσουν αντιδράσεις και συζήτηση, με την ελπίδα ότι αυτή θα οδηγήσει και σε μια μεγαλύτερη κινητικότητα της σχετικής έρευνας, που να φέρει τα πράγματα πιο μακριά από το διπολικό σχήμα, τόσο στη γλώσσα όσο και στον πολιτισμό της νεότερης Ελλάδας. Θα έπρεπε ίσως να αναφερθεί εδώ, ότι η σημερινή βυζαντινολογία από καιρό έχει προβληματίσει, κι έχει εν μέρει εγκαταλείψει, - αν και το κρατάει για λόγους συμβατικών και κατάταξης - το διχαστικό σχήμα της λόγιας και της «δημώδους» βυζαντινής γραμματείας⁵¹. Ίσως είναι καιρός να δούμε και το μεταβυζαντινό πολιτισμό πίσω από ένα τέτοιο ενιαίο πρίσμα.

Τα ελληνικά εμφανίζονται στην προεπαναστική εποχή με τουλάχιστον έξι διαφορετικές εκδοχές: 1) τους δημοτικιστές γύρω από το Βηλαρά⁵², με τους Δ. Καταρτζή, Δ. Φιλιππίδη, Αθ. Χριστόπουλο κτλ., που δε θα βρει συνέχεια, γιατί ο κύκλος του Σολωμού στα Επτάνησα έχει άλλες βάσεις· 2) τους αρχαϊστές, σαν τους Παν. Κοδρικά, Νέοφυτο Δούκα, Στ. Κομμητά κτλ., που μετά την Επανάσταση θα κερδίσουν το παιχνίδι λόγω της κρατικής ιδεολογίας της συνέχειας· 3) τον Κοραή και τους Κοραϊστές, σαν τον Αλέξανδρο Βασιλείου κι άλλους, οι οποίοι, μετά τον Αγώνα, ολοένα λιγότερο θα επηρεάζουν τα πράγματα· 4) τους Φαναριώτες και Έλληνες της Πόλης, που διαθέτουν μια γραφόμενη και ομιλούμενη μεικτή με διάφορες υφολογικές εκδοχές, που έχουν διαμορφωθεί ήδη το 18^ο αιώνα στις μεταφράσεις, στα στιχουργήματα του Καισάριου Δαπόντε, στις «μισομαγίες», στις τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού, που σε ορισμένα σημεία πλησιάζουν αρκετά το δημοτικό τραγούδι, και στις μισογυνικές σάτιρες που αποδίδουν στον Αγάπιο Χαπίπη, αλλά και στις τραγωδίες του Γεωργίου Λασσάνη και στα λαϊκότροπα πατριωτικά

⁵¹ Βλ. π.χ. την εισαγωγή του Hans-Georg Beck στην *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, σσ. 1-21.

⁵² Ε. Ι. Μοσχονάς, *Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή «μέση οδό»*, Αθήνα 1981.

δράματα του Θεόδωρου Αλκαίου· αυτή η μεικτή ως ένα βαθμό επιβιώνει κυρίως στις σάτιρες της Οθωνικής εποχής και συμφύρεται με την ομιλούμενη των αστών και της αυλής στην Αθήνα. Και δίπλα σ' αυτά υπάρχουν ακόμα 5) τα αρχαία, που μιλάει π.χ. κάπως παραμορφωμένα ο Λογιότατος στη «Βαβυλωνία», και 6) οι ντοπιολαλιές και η γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών, που εμφανίζονται τότε οι πρώτες τους συλλογές. Από αυτή την προεπαναστατική «μεικτή», που μιλάει π.χ. ο ερωμένος της Ελέγκως στα «Κορακιστικά», και περιέχει και λόγια και λαϊκά στοιχεία και είναι κατανοητή από όλες τις κοινωνικές τάξεις, ξεκινάει ο εξαρχαϊσμός στα χρόνια της Επανάστασης, και φτάνει στο αποκορύφωμα της αποδοχής του γύρω στα μέσα του αιώνα, οπότε προκαλεί πλέον αντιδράσεις. Χαρακτηριστικά οι σοφολογιότατοι εξαφανίζονται σταδιακά από τις κωμωδίες, γιατί η γλωσσική νόρμα ανεβαίνει συνεχώς. Η αρχαίχουσα, ως γλώσσα της επισημότητας και της μόρφωσης, του πατριωτισμού και της λογοτεχνικής επιτήδευσης, εγκαθιδρύεται και παραμένει ως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Ανάλογα με τις περιστάσεις χρησιμοποιεί κανείς ένα διαφορετικό υφολογικό επίπεδο, όπως άλλωστε γινόταν και στη βυζαντινή εποχή.

Στα δραματικά είδη η γλωσσική και υφολογική διαστρωμάτωση δεν είναι ενιαία: ενώ στην τραγωδία ο αρχαϊσμός γίνεται πολύ γρήγορα αποδεκτός, η κωμωδία βρίσκεται εν γένει πιο κοντά στην ομιλούμενη «μεικτή» και δείχνει και τάσεις κοινωνικής διαφοροποίησης: η γλώσσα των υπηρετών είναι πιο κοντά στη δημοτική (π.χ. στο «Φιάκα» του Δημ. Μισιτζή 1872), τα αφεντικά μιλούν μεικτή, ή σε επίσημες περιστάσεις (πατριωτικός λόγος, ερωτική εξομολόγηση κτλ.) ανεβαίνει ο τόνος σε αρχαϊστικά ύψη. Με τα «Κορακιστικά» (1813), τη μετάφραση του «Φιλόργου» από τον Κωνστ. Οικονόμου (1816) και κυρίως με τη «Βαβυλωνία» (1836) μπαίνουν δυναμικά και οι διάλεκτοι, τα ιδιώματα και οι ντοπιολαλιές, που θα εμπλουτίσουν ακόμα περισσότερο το γλωσσικόν άτλαντα που ξεδιπλώνεται στις ελληνικές σκηνές κατά το 19^ο αιώνα. Σ' αυτά θα προστεθούν ακόμα και τα ξενόγλωσσα, κυρίως γαλλικά, ως απόδειξη της ανώτερης μόρφωσης και κοινωνικής στάθμης, καθώς και του δυτικού

προσανατολισμού. Αλλά ας μην προτρέξουμε.

Τα διάφορα δραματικά είδη, παλαιά και νέα, εμφανίζουν μιαν αξιοπαρατήρητη διαφορετικότητα ως προς τη χρήση της γλώσσας· αλλά ούτε μέσα στο ίδιο το είδος η μεταχείριση της παραμένει πάντα σταθερή: μπορεί να ποικίλλει από συγγραφέα σε συγγραφέα. Η ποικιλία και η ρευστότητα είναι σχεδόν καθολική. Αυτή η παρατήρηση συγγενεύει και διασταυρώνεται με πρώτες διαπιστώσεις που έχουν γίνει για την ποίηση και την πεζογραφία. Στο πατριωτικό δράμα με υπόθεση από την εποποιία του '21 χρησιμοποιείται συχνά μια απλή λόγια γλώσσα, είτε εμφανίζεται στον πεζό λόγο, όπως στον «Νικήρατο» της Ευανθίας Καίρη (1826), είτε ως «λαϊκή καθαρεύουσα» στις λαϊκότροπες τραγωδίες του Θεόδωρου Αλκαίου (πριν το 1829), από ποιητική άποψη όχι ιδιαίτερα φροντισμένη, αλλά σταθερή στο στιχουργικό της βηματισμό. Η επιτυχία των έργων αυτών πείθει, πως και τα καθαρά λαϊκά στρώματα των αγωνιστών ήταν σε θέση να καταλάβουν το ύφος αυτό, να μετέχουν και να συγγινούνται από μιαν απλούστερη εκδοχή της καθαρογλωσσίας⁵³.

Η ιστορική τραγωδία αρχικά ξεκινάει από τη «μεικτή» των Φαναριωτών, στην «Ασπασία» και την «Πολυξένη» (1813, 1814) βρίσκει τόνους και ρυθμούς αρκετά κοντά στο δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού, στον «Αρμόδιο και Αριστογείτονα» του Γεωργίου Λασσάνη (1819, ανέκδοτο) ο πεζός λόγος περιέχει ρητορισμούς και συντακτικά σχήματα, που προέρχονται από τη γλώσσα της γραφειοκρατίας· οι πατριωτικές εξάρσεις της τυραννοκτονίας δεν οδηγούν ακόμα σε κενό στόμφο, όπως αργότερα. Περίπου στον ίδιο τόνο λογιότητας βρίσκεται και ο «Ορέστης» του Αλέξανδρου Σούτσου (1823/24), που χρησιμοποιεί τον ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο. Με άλλο μέτρο ξεκινάει εξ αρχής ο Ιωάννης Ζαμπέλιος, χωρίς να υπερβεί αισθητά τα όρια αυτής της «μεικτής» της προεπαναστατικής περιόδου.- Από τα πρώτα «ρομαντικά» δράματα είναι ο «Οδοιπόρος» του Παναγιώτη Σούτσου (1830) και ο

⁵³ Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», ό.π.

«Μεσσίας» (1839), ο δεύτερος με μια μπαρόκ σκηνογραφία, όπου ο Χριστός εμφανίζεται ως κοινωνικός ηγέτης και επαναστάτης των λαών στα έργα αυτά το γλωσσικό όργανο έκφρασης είναι πολύ πιο ανεβασμένο· η πορεία του Παναγιώτη Σούτσου καταλήγει με λογική συνέπεια στο δόγμα, που εξέφρασε με μια, σήμερα, απίστευτη αφέλεια στη «Σχολή του γραφομένου λόγου» (1853), ότι τα σημερινά ελληνικά είναι ταυτόσημα με τα αρχαία. Στο αστικό οικογενειακό δράμα, από το οποίο εκείνη την εποχή σώζεται ως ολόκληρο δράμα μόνο ο «Βασιλικός» (1829/30) του Αντώνιου Μάτεσι, αλλά στοιχεία του βρίσκονται διάσπαρτα σε άλλα δραματικά είδη, όπως είδαμε, χρησιμοποιείται μια «δημοτική» αρκετά λόγια, που βρίσκεται, στις διαφωτιστικές τυράντες του Δραγανίγου Ρονκάλα και στα ηθικά του διδάγματα, στα όρια μιας «μεικτής», ενώ η Οβριά μαμή εισάγει και διαλεκτικά στοιχεία. Μια ενδελεχέστερη μελέτη του έργου από γλωσσολογική άποψη θα είχε ενδιαφέρον, γιατί οι δημοτικιστές του 1900 εξύμνησαν τη γλώσσα του Μάτεσι ως πρότυπο του σκηνικού λόγου της δημοτικής, ενώ αυτός απέχει πολύ τόσο από τη μαλλιαρή του Ψυχάρη όσο και το δημοτικό τραγούδι. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε, ότι ο Μάτεσις βρίσκεται στον ένα πόλο δυνατοτήτων γλωσσικής έκφρασης, ενώ ο Παναγιώτης Σούτσος στον άλλο. Αργότερα στον αιώνα ο αρχαϊσμός θα δώσει τα πιο σπουδαία έργα στο σοβαρό δραματικό είδος, με τεράστια απήχηση και δημοτικότητα: τη «Γαλάτεια» του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη (1872) σε πεζό και τη «Φαύστα» του Δημητρίου Βερναρδάκη (1893) σε έμμετρο λόγο. Η λογοτεχνική γενιά του 1880, στο θεατρικό της σκέλος, είχε να αντιμετωπίσει δύο φαινόμενα επιτυχίας μακράς διάρκειας, πράγμα που καθυστέρησε, σε σύγκριση με την ποίηση και την πεζογραφία, την εισαγωγή της δημοτικής στο θέατρο, κάτι που θα γίνει μόλις με το «Θέατρο των ιδεών» στο χρονικό διάστημα 1895-1922. Αλλά ακόμα τα πρώτα έργα του Ξενόπουλου είναι γραμμένα σχεδόν σε «μεικτή»⁵⁴, ενώ και η γλώσσα των έργων του Γιάννη

⁵⁴ Βλ. Β. Πούχνερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 171-265.

Καμπύση απέχει πολύ από τις ψυχαρικές προδιαγραφές. Είναι και η εποχή που δημιουργούνται εκδοχές της δημοτικής, που δεν βρήκαν συνέχεια: π.χ. η δραματική γλώσσα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου⁵⁵, η τραχιά και κάπως κατασκευασμένη γλώσσα του Νίκου Καζαντζάκη⁵⁶, η δημοτική του αισθητισμού, π.χ. στη «Ροδόπη» του Ποριώτη (1913)⁵⁷ ή στον «Άγιο Δημήτριο» του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917) κτλ.

Πιο περίπλοκη είναι η κατάσταση στην κωμωδία. Το αρχέτυπό της, η μολιερική κωμωδία⁵⁸ στη διαφωτιστική ηθικοδιδασκτική της ερμηνεία, χρησιμοποιείται αποκλειστικά για τη σάτιρα, κοινωνική και πολιτική, καθώς και γλωσσική⁵⁹. Ο «Άσωτος» (1830) του Αλέξανδρου Σούτσου είναι γραμμένος σχεδόν σε δημοτική, με εξαίρεση τα επαγγέλματα που σατιρίζονται και τις σκηνές ερωτικής εξομολόγησης⁶⁰. Όμως ήδη τα «Κορακιστικά» είχαν ως γλωσσική νόρμα τα «πολίτικα» μεικτά, η λόγια ομιλούμενη του Ιωαννίσκου διαφέρει από τη μεταρρυθμισμένη γλώσσα του Αυγουστή και του Σωτήρη, που μιλούν τα «Κορακιστικά»⁶¹. «Ο μνηστήρ της

⁵⁵ Β. Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο στις αρχές του αιώνα μας*, Αθήνα 1997.

⁵⁶ Ανάλυση των πρώτων του θεατρικών έργων στο Β. Πούχγερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434.

⁵⁷ Β. Πούχγερ, «Η Ροδόπη του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματοουργία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251.

⁵⁸ Βλ. Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988.

⁵⁹ Αυτό ανταποκρίνεται σε μια παμβαλκανική ιδιότητα στη δραματογραφία του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Πούχγερ, *Η ιδέα τον Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα*, ό.π., σσ. 165-194.

⁶⁰ Για ανάλυση Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σσ. 27-43.

⁶¹ Για λεπτομερειακή ανάλυση, Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 23-92.

Αρχοντούλας» ή «Γάμος άνευ νύμφης» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, που γράφτηκε στο Ναύπλιο μετά την Επανάσταση, δεν είναι γνωστός στην πρώτη του μορφή· η δεύτερη είναι σαφώς λογιότερη, όπως συνέβαινε και με τη «Φροσύνη» του⁶². Η αρχαιοπρεπέστερη ίσως κωμωδία του 19^{ου} αιώνα είναι «Του Κουτρούλη ο γάμος» (1845), που μιμείται τον αριστοφανικό στίχο, αλλά και την εκκλησιαστική γλώσσα, καθώς και τα αρχαία των σοφολογιότατων συντακτών της εφημερίδας⁶³. Εδώ παρατηρείται έντονα η σατιρική χρήση του αρχαϊσμού, όπως τη συναντήσαμε ήδη στα «Κορακιστικά» και στον «Εφημεριδοφόβο» και την «Ερωτηματική Οικογένεια» του Ιακωβάκη Ρίζου Νερούλου⁶⁴. Οι λογιότατοι δεν είναι πάντα δάσκαλοι, όπως στη «Βαβυλωνία» (1836), αλλά συχνά και συντάκτες εφημερίδων («Εφημεριδοφόβος», «Του Κουτρούλη ο γάμος») ή ποιητές («Ο Ασωτος», «Μώμος ο Ελικώνιος» 1867, του Επαμεινώνδα Σταματιάδη, όπου σατιρίζονται συγκεκριμένοι ποιητές και το ύφος τους)⁶⁵. Όσο προχωρεί βέβαια ο αρχαϊσμός και η αρχαΐζουσα γίνεται αποδεκτή ως γλώσσα της επιστημότητας και καλλιέργειας, τόσο εξαφανίζονται οι σοφολογιότατοι και η καρικατούρα τους από την κωμωδία· ο τελευταίος δάσκαλος χαρακτηριστικά διδάσκει τους ιθαγενείς της Γης του Πυρός, στο «Γουανάκο» του Γιάννη Ψυχάρη (1900)⁶⁶. Η αρχαΐζουσα πάντα μένει και στην κωμωδία ένα στοιχείο κοινωνικής διαφοροποίησης ανάμεσα στις ομάδες των σκηνικών χαρακτήρων: τη μιλούν οι μορφωμένες δεσποινίδες και γεροντοκόρες, οι ψηλομύτες κυρίες μαζί με τα γαλλικά, οι αναρριχώμενοι πολιτικοί και θεσιθήρες μόλις η κουβέντα γίνεται για την «πατρίς», καθώς και οι δάσκαλοι και θησαυροφύλακες του εθνικού μεγαλείου του

⁶² Βλ. Απομνημονεύματα, τομ. Α', Αθήναι 1894, σσ. 183, 204, 276 εξ., τόμ. Β', Αθήναι 1895, σσ. 45 εξ.

⁶³ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 112 εξ. και pass.

⁶⁴ Για ανάλυση Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 103 εξ.

⁶⁵ Νέα κριτική έκδοση του έργου από το Βασ. Τωμαδάκη: *Επαμ. Ι. Σταματιάδου, «Μώμος ο Ελικώνιος», κωμωδία υποβληθείσα στον Βουτυναίο ποιητικό διαγωνισμό του έτους 1867. Εισαγωγή - κείμενο - σημειώσεις - λεξιλόγιο*, Βασ. Φρ. Τωμαδάκη, Αθήναι 1998. Βλ. και Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 122 εξ.

⁶⁶ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 157 εξ.

παρελθόντος, όπως και οι ποιητές της σχολής των Σούτσων. Ενώ οι υπηρέτες και επαρχιώτες μιλούν μια ρέουσα κοινή δημοτική ή και ντοπιολαλιές.

Με τις διαλέκτους και τα ιδιώματα εισάγεται στην κωμωδία μια μεγάλη διαφοροποίηση, άγνωστη στα σοβαρά είδη του δράματος. Στην αρχή βρίσκονται τα «Κορακιστικά», όπου εμφανίζονται και Γιαννιώτες, Κυπριώτες, Χιώτες (εκτός από τον υπηρέτη Μικέ) και Μυτιληνιοί. Στο «Φιλάργυρο», στη μετάφραση του Κωνστ. Οικονόμου (1816), υπάρχει ο πρωταγωνιστής με ελαφρώς σμυρνέικα, πολύ πιο βαριά όμως η κερα-Σοφουλιά, ο υπηρέτης Στροβίλης με τα χιώτικα και ο μάγειρας κυρ-Γιάννης με τα «θεσσαλικά», προδρομική μορφή για τα «ρουμελιώτικα» του Μπαρμπα-Γιώργου⁶⁷ (οι βορειοελλαδικές διάλεκτοι και ιδιώματα δεν διαφοροποιούνται επαρκώς στη σκηνή). Στις τελευταίες σκηνές του «Τυχοδιώκτη» του Μιχ. Χουρμούζη (1835) εμφανίζονται ο Κρητικός, ο Υδραίος με τα αρβανίτικα του, ο Μανιάτης, ο Πελοποννήσιος, ο Επτανήσιος, ο Στερεοελλαδίτης, ο Τσάκωνας, ο Βούλγαρος και ο Αθηναίος⁶⁸. Η εμφάνιση τους είναι πολύ σύντομη, αλλά δεν αποκλείεται να έχει επηρεάσει μέρος της σύλληψης και της εκτέλεσης της «Βαβυλωνιάς» (1836), όπου εισάγεται, δίπλα στα γνωστά ο Ανατολίτης, δύο Χιώτες, ο Κρητικός, ο Αλβανός, ο Επτανήσιος, ο Πελοποννήσιος, ο Κύπριος. Στη «Βαβυλωνία» διαφαίνονται ήδη καθαρά οι τεχνικές της εφαρμογής και της «κατασκευής» των διαλεκτικών στοιχείων: 1) η εντοπιότητα ενός σκηνικού τύπου ορίζεται από ένα περιορισμένο αριθμό «ιδιωματικών» χαρακτηριστικών, που δεν αφορά τόσο τη φωνολογία και τη μορφολογία, αλλά κυρίως το λεξιλόγιο. 2) στην επιλογή των στοιχείων αυτών δεν παίζει ρόλο, αν πραγματικά ανταποκρίνονται στη γλωσσική πραγματικότητα μιας περιοχής («πατρίδας»), αν εμφανίζονται τα ίδια στοιχεία και αλλού ή αν επιλέγονται αυθαίρετα ανάμεσα σε άλλα, όμως, αφού έχουν επιλεγεί, πρέπει να εφαρμόζονται συστηματικά

⁶⁷ Πούχχερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 227-238 και του ίδιου, «Η μορφή του Ρουμελιώτη στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, ό.π., σσ. 191-201.

⁶⁸ Πούχχερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 240 εξ.

και να επαναλαμβάνονται συχνά, ώσπου να εμπεδωθούν ως συνθήματα εντοπιότητας κατ' αυτόν τον τρόπο έχει διαμορφωθεί μια ολόκληρη παράδοση για τα «σκηινικά» χιώτικα, επτανησιακά κτλ.· 3) τα στοιχεία που επιλέγονται δεν πρέπει να είναι τόσο πολλά, ώστε να κουράσουν το κοινό και τον ηθοποιό· επίσης δεν παραμένουν σταθερά μέσα στο έργο: στο «Φιλάργυρο» π.χ. υπάρχουν σκηνές, όπου ο πρωταγωνιστής μιλάει την κοινή μεικτή, και σκηνές, όπως με την κερ-Σοφουλιώ, όπου ο λόγος είναι εντονότερα διαλεκτικά χρωματισμένος· 4) παρατηρείται και μια άλλη δραματουργική τεχνική: ενώ στην πρώτη εμφάνιση του διαλεκτικού τύπου το ρεπερτόριο των ιδιωματικών στοιχείων είναι σχετικά πλούσιο, κατά τη διάρκειά του στη σκηνή ή στην επανεμφάνιση του κατά κανόνα αραιώνει σταδιακά· αυτό έχει σχέση με τις προσληπτικές ικανότητες του κοινού, το οποίο, με τη συχνή χρησιμοποίηση διαλέκτου θα κουραζόταν. Γι' αυτό καθαρά διαλεκτικές κωμωδίες, όπως ο «Χάσης» του Γουζέλη (1895)⁶⁹ ή η ζακυνθινή «Κακάβα» (1834), δεν ανήκουν στην κατηγορία αυτή, γιατί προϋποθέτουν ένα διαφορετικό κοινό, όχι απλώς εξοικειωμένο με το γλωσσικό αυτό ιδίωμα, αλλά ταυτισμένο.

Η «Βαβυλωνία» και η χρήση των ιδιωμάτων άφησε μια σημαντική κληρονομιά⁷⁰. μερικοί τύποι καθιερώνονται ως μόνιμες φιγούρες του κωμικού θεάτρου, άλλοι εξαφανίζονται. Στο τέλος αυτής της εξέλιξης βρίσκεται ο Καραγκιόζης, το κωμειδύλλιο και η επιθεώρηση με τους σταθερούς διαλεκτικούς τύπους που διαθέτουν⁷¹. Στο «Σινάνη» (1838) επαναλαμβάνεται ο τύπος του Ανατολίτη, που ήταν πολύ επιτυχημένος, αλλά δεν μιλάει καμιά υπαρκτή μικρασιατική διάλεκτο, παρά ένα «φτιαχτό» σκηινικό ιδίωμα, παραμορφώνοντας καταλήξεις και

⁶⁹ Βλ. τώρα τη νέα κριτική έκδοση του Θ. Συναδινού: Δημ. Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, Αθήνα 1997.

⁷⁰ Για ανάλυση από διαλεκτολογική άποψη βλ. G. Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonien von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, Diss. München 1912, και Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 246-283.

⁷¹ Για ανάλυση των διαλεκτικών τύπων Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', Αθήνα 1981 και Θ. Χατζηπανταζής/Λ. Μαράνα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. Α', Αθήνα 1977.

συντακτικό και διανθίζοντας το λόγο του με κοινές τουρκικές εκφράσεις, που δίνουν έντονο ηθογραφικό χρώμα. Ο πλούσιος φιλάργυρος Ανατολίτης πρωταγωνιστεί και στο «Μαργαρίτη-πλούσιον φιλάργυρον και γέροντα εραστή» (1839), καθώς και στον «Ερωτομανή Χατζή-Ασλάνη, ήρωα της Καραμανιάς» (1845) του Ε. Μισαηλίδη, που διαδραματίζεται στη Σμύρνη, έχει ένα σοφολογιότατο, το μεσίτη Εβραίο από τη Θεσσαλονίκη, μια Χιώτισσα, έναν Τήνιο τσαγκάρη, ένα Μυτιληναίο χτίστη και έναν Επτανήσιο καπετάνιο⁷². Στο «Μισέ Κωζή» (1848) κυριαρχεί το τουρκικό milieu: σχεδόν το ένα τέταρτο του έργου είναι γραμμένο στα τουρκικά: εδώ έχουμε τον τετραπέρατο Χιώτη προαγωγό, το βάνουσο Αλβανό με τα ρουμελιώτικα, τον Επτανήσιο, το Λάξο, τον Τηνιό, την Κοκκώνα Μαριόλλα από τα Ψωμαθεία, και τα «κορίτσια» που μιλούν κοινή δημοτική, ενώ ο αξιωματικός της τουρκικής αστυνομίας μιλάει άπταιστη καθαρεύουσα: το θίασο συμπληρώνουν ο Εβραίος καϊκτής και οι Αρμένιοι οργανοπαίχτες⁷³. Σε οριακά σημεία φτάνει η χρήση της διαλέκτου με τον «Καρπάθιο ή τον κατά φαντασίαν ερωμένον» (1862) του Σωτήρη Κουρτέση, που είχε παιχθεί το 1857/58, προφανώς χωρίς επιτυχία, γιατί το ιδίωμα του μαστρο-Μηνακού είναι πλέον πολύ βαρύ, και θα υπήρχαν δυσκολίες σε κατανόηση και ομιλία: τον Καρπάθιο υποδυόταν πιθανώς ο ίδιος ο Κουρτέσης. Στην τρίπρακτη μορφή του έργου (αρχικά ήταν μονόπρακτο) εισάγεται και η κυρα-Κασσού, που μιλάει την παλαιά αθηναϊκή διάλεκτο και είναι θεματοφύλακας του παλαιού τρόπου ζωής: κατακρίνει τα ευρωπαϊκά ήθη και έθιμα και γίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο πρόδρομη μορφή του ηθογραφισμού⁷⁴. Βέβαια η κατάκριση του δυτικού τρόπου ζωής συναντάται ήδη στις κωμωδίες του Χουρμούζη και θα παραμείνει

⁷² Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 286 εξ και Γ. Κεχαγιόγλου, «Η παράδοση των Φαναριωτών και του Χατζηασλάνη Βυζαντίου στη μικρασιατική 'καθ' ημάς Ανατολή': η σμυρναϊκή κωμωδία Ο ερωτομανής Χατζηασλάνης, ήρωας της Καραμανιάς (1845, 1871)», στον τόμο: *Ο εξω-ελληνισμός, Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800-1922, Επιστημονικό Συμπόσιο 30 και 31 Οκ. 1998*, Αθήνα 2000, σσ. 177-195.

⁷³ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 289-305.

⁷⁴ Ανάλυση στον Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 305-360.

σταθερό στοιχείο έως το κωμειδύλλιο.

Τέτοιος γλωσσικός άτλαντας υπάρχει και στην κωμωδία «Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι» (1868), όπου εμφανίζονται και οι πρώτοι κουτσαβάκηδες, αλλά εν γένει η έντονη χρήση ιδιωματικών στοιχείων βρίσκεται σε ύφεση. Συγκεκριμένα εξαφανίζεται ο Χιώτης τελείως από την κωμωδία: στο «Χαβιαρόχανον» (1864) εμφανίζεται μόνο ως οπωροπώλης πια σε μια μοναδική σκηνή⁷⁵. Το κωμειδύλλιο δίνει μια νέα έμφαση στην επαρχία, με το μόνιμο θέμα της άφιξης του επαρχιώτη στην πόλη, όπου τα βρίσκει όλα ξένα και περίεργα· όμως δεν γελοιοποιείται πια, όπως ακόμα ο Καρπάθιος, αλλά παρουσιάζεται με συμπάθεια· η σημασία του λαϊκού πολιτισμού έχει στο μεταξύ αναγνωριστεί. Παρατηρείται όμως ένα άλλο φαινόμενο: η «δόση» διαλεκτισμού είναι πολύ ελαφρότερη απ' ό,τι ήταν ακόμα στη «Βαβυλωνία». Ο βουλευτής Βένετης στο «Γενικό Γραμματέα» (1893) και ο βουλευτής Καλπίδης «μαρκάρουν» μόνο πια τα επτανησιακά και βορειοελλαδικά. Άλλωστε εδώ κυριαρχεί η σάτιρα των γαλλικών και του δυτικού και «μοντέρνου» τρόπου ζωής.

Αυτό μας οδηγεί σε μιαν άλλη γλωσσική παράμετρο που χαρακτηρίζει την κωμωδία: τη χρήση ξενόγλωσσων στοιχείων, που μπορεί να είναι και χαρακτηριστικά τμήματα του λεξιλογίου ενός ιδιώματος, όπως τα τουρκικά για τον Ανατολίτη και τα ιταλικά για τον Επτανήσιο, ή σήμα κατατεθέν για την ανώτερη μόρφωση και σημαντική κοινωνική θέση, όπως είναι τα γαλλικά σε συνδυασμό με την αρχαΐζουσα. Ανελέητη θα είναι η σάτιρα του Χουρμούζη π.χ. στον «Οψίπλουτον» (1878), που εμφανίζει πιθανώς τα περισσότερα γαλλικά από όλες τις κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα, αν και το στοιχείο υπάρχει ήδη από τις πρώτες του κωμωδίες⁷⁶. Ιδιαίτερη χρήση αυτών των στοιχείων κάνουν οι γιατροί και οι δάσκαλοι: στις κωμωδίες της κρητικής και επτανησιακής σχολής είναι τα ιταλικά και τα λατινικά που χρησιμοποιεί ο Δοτόρε ή ο δάσκαλος⁷⁷, στους μολιερικούς γιατρούς

⁷⁵ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 362εξ.

⁷⁶ Για ανάλυση βλ. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό.π., σσ. 401εξ.

⁷⁷ Βλ. Β. Πούχνερ, «Η μορφή του γιατρού στην πρώιμη νεοελληνική δραματολογία (1650-1750)», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί*.

του 19^{ου} αιώνα, με πρώτο τον Ιπεκακουάνα στον «Άσωτο» του Αλέξανδρου Σούτσου (1830), είναι τα λατινικά και κάποια ιταλικά, που εμφανίζονται και στο γιατρό της «Βαβυλωνίας» (1836). Συχνά μίμηση και κατασκευή «λατινικών» με το να προστίθεται στις ελληνικές λέξεις απλώς μια λατινική κατάληξη. Στο όρια της μεθόδου της χρήσης ξενόγλωσσων στοιχείων φτάνουμε στην ανολοκλήρωτη σάτιρα «Το σαγανάκι της τρέλας» (1786), όπου χρειάζεται κανείς τουρκικό και ρουμανικό λεξικό, για να καταλάβει⁷⁸, ή και στο «Μισέ Κωξή», όπου ο γλωσσικός υπομνηματισμός του άγνωστου συγγραφέα, αλλά και του νέου εκδότη⁷⁹ δεν αρκούν για να καλύψουν τα άφθονα τουρκικά και αρμενικά, που εμφανίζονται μαζί με τα ελληνικά ιδιώματα. Αποκλείεται ένα αθηναϊκό κοινό της εποχής του 1848 να καταλάβαινε το έργο αυτό, που χαρακτηριστικά τυπώθηκε στην Κωνσταντινούπολη και δεν ανεβίστηκε ποτέ στη σκηνή.

Χαρακτηριστικό για τη λειτουργία της κωμωδίας είναι το γεγονός, πως δεν υπάρχει καμιά «φιλοσοφική» κωμωδία που να ξεφύγει από την κοινωνική ή γλωσσική σάτιρα. Τις ανάγκες των ρεπερτορίων των μπουλουκιών στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα καλύπτουν τα μονόπρακτα, που παίζονται μετά την κανονική παράσταση και δίνουν μιαν εύθυμη νότα στο τέλος της βραδιάς· αυτά όμως είναι κατά το πλείστον μεταφρασμένα από τα γαλλικά και τα ιταλικά. Και αν είναι γραμμένα στα ελληνικά, μιμούνται τον τόνο της φάρσας και τους ρυθμούς του βουλεβάρτου. Η κωμωδία έμεινε πάντα προσκολλημένη στην πολιτική ή κοινωνική επικαιρότητα ή συμμετείχε ενεργά στις ιδεολογικές ζυμώσεις γύρω από τη συνάντηση του δυτικού και του εγχώριου πολιτισμού, που είχε δρομολογήσει ο Διαφωτισμός ήδη από το 18^ο αιώνα, αλλά παραμένει σταθερό στοιχείο σύγκρουσης και προβληματισμού και κατά το 19^ο αιώνα.

Εδώ πρέπει να σταματήσει αυτή η σύντομη σύνοψη, που

Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα 2000, σσ. 93-118.

⁷⁸ Το κείμενο τώρα στην πρόχειρη έκδοση της Lia Brad Chisacof, Rigas, Scrieri inedite, Bucuresti 1998, σσ. 13-110.

⁷⁹ Βλ. Κ. Βαλέτα, ό.π., σσ. 155-16

δεν ήθελε κάτι περισσότερο από το να διατυπώσει ορισμένα πρώτα συμπεράσματα από μια κάπως πιο συστηματική διερεύνηση της ελληνικής δραματολογίας του 19^{ου} αιώνα. Συμπεράσματα που εν μέρει ξαφνιάζουν, εν μέρει ήταν αναμενόμενα, αν διασταυρωθούν με τα πρώτα αποτελέσματα της γλωσσικής ανάλυσης κυρίως της πεζογραφίας και των μεταφράσεων, όπου πρέπει ακόμα πολλή δουλειά να γίνει. Τουλάχιστον για το θέατρο και το δράμα μπορούμε να πούμε, πως στο εξής καλό θα είναι να παίρνουμε τις αποστάσεις μας απ' ό,τι έχει γραφεί έως τώρα, και επαναλαμβάνεται ακόμα, γιατί δεν ορίζεται από ιστορικό προσανατολισμό και αισθητική διεισδυτικότητα, αλλά από κριτήρια δραματοουργικά «αξιωματικά» ή από τις ιδεολογικές παραμέτρους των γλωσσικών αγώνων. Η «σχολή» του Κ.Θ. Δημαρά είναι εκείνη, που δίνει τα πρώτα βάσιμα αποτελέσματα, τόσο ιστορικά όσο και αισθητικά, και για τη δραματολογία του 19^{ου} αιώνα. Χωρίς τις «μέσες φωνές» δεν υπάρχουν και τα αριστουργήματα, κι αν αυτά λείπουν, το γόνιμο αυτό στρώμα παίρνει μια πρόσθετη αξία, πέρα από αυτή της μαρτυρίας μιας εποχής, γιατί συχνά καθρεφτίζουν το πνευματικό κλίμα με τρόπο πιο πιστό παρ' όσο τα ισχυρά προσωπικά φίλτρα των μεγάλων δημιουργών.

Και η δραματολογία του 19^{ου} αιώνα, λοιπόν, δείχνει τη ρευστότητα και συνθετότητα της γλωσσικής πραγματικότητας, που δεν κινείται μεταξύ «καθαρεύουσας» και «δημοτικής», έννοιες κατασκευασμένες από τους γλωσσικούς αγώνες, αλλά ανάμεσα σε υπεραρχαΐζουσα (ή και αρχαία) και τη μαλλιαρή του Ψυχάρη, που είναι, σε κάποια έκταση, επίσης κατασκευασμένη. Η ανακάλυψη της κρητικής λογοτεχνίας και της αισθητικής ουσίας του δημοτικού τραγουδιού θα ανήκει στον 20^ο αιώνα πλέον. Η δραματολογία είναι επιπρόσθετα ένας σωστός δείκτης για τις συνθήκες μιας εποχής, γιατί προορίζεται για σκηνική συγκεκριμενοποίηση, η γλώσσα της προσανατολίζεται στο ζωντανό προφορικό λόγο, το κείμενο της θα απαγγέλλεται επί σκηνής. Η ποιητικότητα, ακόμα και της υψηλής τραγωδίας, δεν μπορεί να παρακάμψει τον υπολογισμό των δυνατοτήτων της προφορικής απαγγελίας, πράγμα από το οποίο είναι απαλλαγμένος ο ποιητής και ο πεζογράφος. Η προφορικότητα του σκηνικού λόγου συνδέει τη γλώσσα ενός έργου πιο στενά με την κοινωνική

πραγματικότητα, γιατί πρέπει να είναι κατανοητή στη διαδικασία της ακρόασης και της παράστασης. Βέβαια αυτός ο προβληματισμός φτάνει στα όριά του εκεί, όπου το έργο δεν υπολογίζει τα δεδομένα του σκηνικού ανεβάσματος, όπως π.χ. στο «Μεσσία» του Παναγιώτη Σούτσου, ο οποίος, πράγματι, δεν έχει παιχθεί και ποτέ. Αλλά εν γένει, δεν βρίσκει κανείς μακριά από την πραγματικότητα αν υποστηρίξει, πως ο δραματικός λόγος έχει μια άλλη δέσμευση με την γλωσσική πραγματικότητα απ' ό,τι ο ποιητικός ή ο λόγος της πεζογραφίας. Μ' αυτή την έννοια η διερεύνηση της ελληνικής δραματολογίας του 19^{ου} αιώνα έχει ιδιαίτερη σημασία για τη διαφώτιση των γλωσσικών παραμέτρων της λογοτεχνίας της εποχής, αλλά και της γλωσσικής πραγματικότητας στην κοινωνία, που διαβάζει τα έργα αυτά και τα βλέπει να παριστάνονται στο θέατρο.