Prosa y verso en griego medieval, Rapports of the International Congres "Neograeca Medii Aevi" Vitoria (1994) J.M. Egea - J. Alonso Leds) Amsterdam 1996

Ἀναστασία Μαρκομιχελάκη
Πανεπιστήμιο Κρήτης

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΟ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ *ΠΑΝΩΡΙΑ* ΤΟΥ Γ. ΧΟΡΤΑΤΖΗ

Εἶναι γεγονὸς ὅτι, μέχρι σήμερα, ἡ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὶς σχέσεις τῆς Πανώριας μὲ τὸ θέατρο τῆς ἰταλικῆς ἀναγέννησης ἐπικέντρωσε τὸ ἐνδιαφέρον της ἀποκλειστικὰ στὴν ἀναζήτηση τῶν πιθανῶν προτύπων καὶ πηγῶν τοῦ ἔργου. Ἡ ἴδια ἔρευνα ἔγινε κατὰ καιροὺς γιὰ ὅλα τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ κρητικοῦ θεάτρου, ἀλλὰ θυμίζω ὅτι, ὅπως συνέβη μὲ τὶς κωμωδίες, ἔτσι καὶ μὲ τὸ ποιμενικὸ αὐτὸ δράμα, δὲν κατέστη δυνατὸ νὰ ἐντοπιστεῖ ἕνα συγκεκριμένο ἰταλικὸ ἔργο ποὺ νὰ μπορεῖ χωρὶς ἀμφιβολία νὰ χαρακτηριστεῖ πρότυπό του.[1] Στὴ μελέτη ποὺ ἀκολουθεῖ θὰ προτιμήσω νὰ ξεφύγω ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐρευνητικὴ πορεία (πού, ὡς φαίνεται, εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ὁδηγήσει σὲ συγκεκριμένα συμπεράσματα) καὶ νὰ ἀναζητήσω ἀλλοῦ πιθανὲς πηγὲς ποὺ θὰ εἶχε ὑπόψη του ὁ Χορτάτσης κατὰ τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου. Πιὸ συγκεκριμένα, νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὶς συγκρίσεις μὲ τὴν πράξη, καὶ νὰ προχωρήσω σὲ μιὰ σύγκριση μὲ τὴ θεωρία τοῦ εἴδους. Μία θεωρία ποὺ διαμορφώθηκε κυρίως μέσα ἀπὸ τὴ μεγάλη φιλολογικὴ ἔριδα τοῦ 16ου αἰώνα γύρω ἀπὸ τὸν Pastor Fido τοῦ Guarini.[2]

Ἡ διαμάχη αὐτή, τελευταία στὴ σειρὰ τῶν φιλολογικῶν ἐρίδων τοῦ Cinquecento, ξεκίνησε γύρω στὰ τέλη τοῦ αἰώνα καὶ συνεχίστηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ ἑπόμενου, μὲ ἀφορμὴ τὴ συγγραφὴ τοῦ ποιμενικοῦ δράματος τοῦ Guarini (1580-5), ποὺ ἀντιπροσώπευε τὸ ἰδεῶδες γιὰ τὸν συγγραφέα του θεατρικὸ εἶδος: αὐτὸ τῆς τραγικωμωδίας.[3] Τὸ νέο εἶδος πολεμήθηκε πολὺ γρήγορα (πρὶν κἂν ὁ *Pastor Fido* πάρει τὸ δρόμο πρὸς τὸ τυπογραφεῖο, τὸ 1590), ἀπὸ τὸν κυριότερο ἀντίπαλο τοῦ εἰσηγητῆ του, τὸν κυπριακῆς καταγωγῆς Giasone Denores (μὲ δύο κείμενα, στὰ 1586 καὶ 1590). Οἱ κύριες ἀντιρρήσεις τοῦ Denores ἐστιάζονται στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ νέο αὐτὸ εἶδος δὲν εἶχε συζητηθεῖ ἀπὸ τὴν αὐθεντία τῆς ἀναγεννησιακῆς δραματικῆς θεωρίας, τὸν Ἀριστοτέλη, καὶ στὸ ὅτι ἡ τραγικωμωδία γενικὰ –ποιμενικὴ ἢ μή– ἦταν εἶδος νόθο, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἀναμείγνυε χαρακτηριστικὰ καὶ τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας.[4]

Ὁ Guarini ἀπάντησε ἀνώνυμα τὸ 1588 (*Verato primo*) καὶ τὸ 1593 (*Verato secondo*),[5] γιὰ νὰ ὑπερασπιστεῖ τὸ ἔργο του, καὶ συγκέντρωσε κατόπιν τὰ δύο κείμενα σὲ ἕνα ἐναῖο δοκίμιο, μὲ τὴν ὑπογραφή του αὐτὴ τὴ φορά, τὸ *Compendio della poesia tragicomica*, στὰ 1601.[6]

Ἡ πιθανὴ ἐξοικείωση τοῦ Χορτάτση, λοιπόν, μὲ αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ κείμενα τοῦ Guarini, καὶ ὁ βαθμὸς στὸν ὁποῖο χρησιμοποίησε τὶς ἀρχές τους ὡς ὁδηγοὺς στὴ σύνθεση τῆς *Πανώριας*, εἶναι τὰ ἀντικείμενα ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὴ συνέχεια. Εἰδικότερα, οἱ συγκρίσεις ποὺ θὰ ἐπιχειρηθοῦν στρέφονται γύρω ἀπό:

– τὴ δομὴ τῆς πλοκῆς (καὶ τὴν πορεία της ἀπὸ τὴν *πρόταση* πρὸς τὴν *καταστροφή*),

– τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ *πρέποντος* στὴ διαγραφὴ τῶν *χαρακτήρων* καὶ στὴ χρήση τῆς *γλώσσας*, κανόνες ποὺ ἂν ἀποδειχθεῖ ὅτι ἰσχύουν, συνεπάγονται αὐτόματα καὶ τὴν τήρηση τοῦ εὐρύτερου *πρέποντος* τοῦ *εἴδους*,

– καὶ τὴν ἐξέταση ὁρισμένων πρακτικῶν κανόνων γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς κίνησης τῶν ἡρώων.

Ὅλα τὰ θέματα αὐτὰ εἶχαν ἀπασχολήσει ἀπὸ καιρὸ τοὺς θεωρητικοὺς τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας ξεχωριστά, ἀλλὰ ἀπασχολοῦν καὶ τὸν Guarini τώρα ποὺ καλεῖται νὰ ὑπερασπιστεῖ τὸ μικτὸ εἶδος τῆς τραγικωμωδίας.

Ἡ ἀναγεννησιακὴ δραματικὴ θεωρία ἤρε ἀπὸ τὸν Δονάτο τὴ διάκριση τῆς κωμικῆς πλοκῆς σὲ τρία στάδια, τὴν πρόταση, τὴν ἐπίταση καὶ τὴν καταστροφή, καὶ προσέθεσε τὴν ἀντιστοιχία τῶν πέντε πράξεων πρὸς αὐτὰ τὰ στάδια ὡς ἑξῆς: *πρόταση*: πράξεις 1 καὶ μέρος τῆς 2· *ἐπίταση*: πράξεις 2, 3 καὶ 4 (μὲ κορύφωση τῆς *ἐπιτάσεως* στὴν 4η πράξη), καὶ *καταστροφὴ* στὴν 5η πράξη.[7] Ὁ Guarini στὸ *Compendio* περιέλαβε τὴ σειρὰ αὐτῆς τῆς κωμικῆς πλοκῆς στὰ στοιχεῖα ποὺ ἡ τραγικωμωδία ὄφειλε νὰ ἀντλήσει ἀπὸ τὴν κωμωδία,[8] καὶ ὁ ἴδιος στὸν *Pastor Fido* τοποθέτησε τὶς περιπλοκὲς τῆς ὑπόθεσης στὴν τρίτη πράξη –τὴν πράξη στὴν ὁποία συνδύαζε τὸ κωμικὸ μὲ τὸ τραγικὸ στοιχεῖο.[9] Κατόπιν, στὴν τέταρτη πράξη, ἐκεῖ ὅπου κορυφώνεται ἡ *ἐπίτασις*, τοποθέτησε τὸ ἔσχατο σημεῖο τῆς δικτυοχίας τῶν ἡρώων –λίγο πρὶν ἀρχίσει ἡ εὐτυχὴς *λύσις* γιὰ ὁρισμένους ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρες– στὸ τέλος τῆς πράξης αὐτῆς.[10]

Στὴν *Πανώρια* τὸ σχῆμα ἀντιστοιχίας τῶν τριῶν σταδίων πρὸς τὶς πέντε πράξεις ἀκολουθεῖται ἐξαιρετικὰ πιστά, μὲ ἰδιαίτερα ἀνεπτυγμένη μιὰν αἴσθηση συμμετρίας: στὶς δύο πρῶτες πράξεις, τὴν *πρόταση*, ὅπου πρέπει νὰ γίνει ἡ ὅλη παρουσίαση τῆς ὑπόθεσης καὶ τῶν ἡρώων, ἐμφανίζονται *καὶ* οἱ ἕξι χαρακτῆρες. Πιὸ ἀναλυτικά:

Στὴν πρώτη πράξη λαμβάνουν μέρος μόνο οἱ δύο νεαροὶ βοσκοί, Γύπαρης καὶ Ἀλέξης, καὶ ἡ μεσόκοπη προξενήτρα Φροσύνη. Οἱ πρῶτοι συζητοῦν μεταξύ τους θρηνώντας γιὰ τὸν χωρὶς ἀνταπόκριση ἔρωτα ποὺ νιώθουν γιὰ τὶς νεαρὲς

βοσκοπούλες, Παυώρια καὶ 'Αθούσα, καὶ ζητοῦν τὴ βοήθεια τῆς Φροσύνης γιὰ τὴ μεταστροφὴ τῆς διάθεσης τῶν κοριτσιῶν. Στὴ δεύτερη ἐμφανίζονται ἀρχικὰ μόνο οἱ δύο αὐτὲς κοπέλες καὶ ὁ μεσόκοπος βοσκός Γιαννούλης, πατέρας τῆς Παυώριας. Οἱ βοσκοπούλες διηλώνουν ἀνένδοτες στὴν ἀπόφασή τους νὰ μὴν παντρευτοῦν, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ Γιαννούλη νὰ τὶς μεταπείσει. Μέχρι τὸ μέσον τῆς δεύτερης πράξης, λοιπόν, τὰ πρόσωπα ἔχουν πλήρως ἐξηγήσει στοὺς θεατὲς τὴν κατάσταση καὶ ἔχουν παρουσιάσει τοὺς ἑαυτούς τους. Στὴ συνέχεια ἐπανεμφανίζεται ὁ Γύπαρης σὲ ἕναν "ἀπελπισμένο" διάλογο μὲ τὴν Παυώρια· ἀρχίζει ἔτσι ἡ ἀντιπαράθεση τῶν ἡρώων, καὶ μαζί της ἡ *ἐπίτασις*.

Στὴν τρίτη πράξη μεγαλώνει ἡ δυστυχία τῶν νεαρῶν βοσκῶν ἀπὸ τὴν ἀμετάπειστη στάση τῶν κοριτσιῶν –παρὰ τὶς προσπάθειες τῆς Φροσύνης– μὲ ἀποτέλεσμα τὴ λιποθυμία τοῦ 'Αλέξη. 'Ωστόσο, στὴν πράξη αὐτὴ θὰ εἶναι ἐντονότερο ἀπὸ ἀλλοῦ τὸ κωμικὸ στοιχεῖο (σκηνὴ Γ3 μὲ τοὺς δύο ἡλικιωμένους), γεγονὸς ποὺ συμφωνεῖ μὲ τὴν ἀνάμειξη τραγικοῦ καὶ κωμικοῦ στὴν τρίτη πράξη, ὅπως εἴδαμε ὅτι εἶχε προτείνει ὁ Guarini. Ἡ *ἐπίτασις* θὰ κορυφωθεῖ στὴν τέταρτη πράξη, αὐτὴ ποὺ πρέπει νὰ εἶναι πιὸ σοβαρή, σύμφωνα πάλι μὲ τὸν Guarini.[11] Ἐδῶ προσπαθεῖ νὰ μεταπείσει τὶς κοπέλες ὁ Γιαννούλης, αὐτὲς ἐπιμένουν, καὶ οἱ νέοι καταφεύγουν γιὰ πολλοστὴ φορὰ στὸν θρῆνο. 'Ωστόσο ἡ κορύφωση τῆς *ἐπιτάσεως* (**summa epitasis**) θὰ βρεῖ τὴ μία μερίδα τῶν νεαρῶν ἡρώων, τοὺς βοσκούς, ἀνακουφισμένους, ὅταν στὸ τέλος τῆς 4ης πράξης ἡ θέα τοῦ ἔρωτα ὑπόσχεται τὴ βοήθειά της. Πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ στὴ σπηλιὰ (Δ4), ἀπ' ὅπου θ' ἀρχίσει ἡ ἀριστοτελικὴ *λύσις*, καὶ θὰ ἐπέλθει τὸ εὐτυχὲς τέλος γιὰ μία μερίδα τῶν ἡρώων, σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Guarini (σημ. 9)

Τέλος, ἡ *καταστροφή*, ἡ λύση τοῦ δράματος, θὰ κυριαρχήσει στὴν πέμπτη πράξη μὲ τὸ εὐτυχὲς τέλος νὰ βρίσκει καὶ τοὺς ὑπόλοιπους ἥρωες, καθὼς οἱ κοπέλες, μετὰ ἀπὸ τὴ θαυματουργὴ ἐπέμβαση τῆς 'Αφροδίτης, θὰ ἀλλάξουν τελείως γνώμη.

Ἔτσι, ἐμφανίζεται ὁ Χορτάτσης νὰ ἀκολουθεῖ τὶς θεωρητικὲς ἐπιταγὲς τοῦ Guarini ἤδη ἀπὸ τὸ ξεκίνημα τῆς συγγραφῆς του, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ὀργάνωση τῆς πλοκῆς. Χρησιμοποιεῖ καὶ αὐτὸς δύο θέματα, δύο ἐρωτικὲς ὑποθέσεις (κάτι ποὺ δὲν ἔκανε στὸν *Κατσοΐγρηπο*), ὀργανωμένα μὲ μεγάλη ἀκρίβεια πάνω στὴν κωμικὴ σειρὰ τῆς προτάσεως, ἐπιτάσεως καὶ καταστροφῆς –ἀκριβῶς ὅπως εἶχε ἐξηγήσει ὁ Guarini ὅτι θὰ κάνει ἀκολουθώντας τὸν Τερέντιο.[12]

Πῶς θὰ χειριστεῖ, ὡστόσο, στὴν *Παυώρια*, τὸ πρέπον –τὸ κυρίαρχο αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἰταλικῆς δραματικῆς θεωρίας τοῦ **Cinquecento**, ποὺ εἶχε ἐφαρμογὴ σὲ ὅλα τὰ θέματα τῆς θεατρικῆς κριτικῆς. Μιλώντας γιὰ τὸ πρέπον

τῶν χαρακτήρων στὴν τραγικωμωδία, ὁ Guarini ἐννοοῦσε ὅτι ἔπρεπε νὰ ἀποφεύγεται ἡ ἀνάμειξη τραγικῶν καὶ κωμικῶν στοιχείων στὸν ἴδιο ἥρωα, καὶ ἄρα τὰ τραγικὰ καὶ τὰ κωμικὰ πρόσωπα ἔπρεπε νὰ ξεχωρίζουν μεταξύ τους καὶ νὰ εἶναι συνεπῆ πρὸς τὸν χαρακτήρα τους σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου.[13]

Οἱ ἕξι ἥρωες τῆς *Παυώριας* μοιράζονται, μὲ μιὰν ἔντονη αἴσθηση συμμετρίας καὶ πάλι, σὲ κωμικοὺς καὶ τραγικοὺς (ἂς λέμε καλύτερα κωμικοὺς καὶ σοβαροὺς στὸ ἑξῆς), καὶ διατηροῦν τὸν ἀντίστοιχο χαρακτήρα σὲ ὅλες τὶς πράξεις: ἀπὸ τὰ τρία ἀνδρικὰ πρόσωπα, σοβαροὶ χαρακτηρίζονται οἱ δύο νεαροί, καὶ κωμικὸς ὁ μεσόκοπος πατέρας τῆς Παυώριας, Γιαννούλης· ἀπὸ τὰ τρία γυναικεῖα πρόσωπα, στὰ σοβαρὰ κατατάσσονται οἱ νεαρὲς Παυώρια καὶ 'Αθούσα καὶ στὰ κωμικὰ ἡ μεσόκοπη Φροσύνη.

Οἱ νεαροὶ ἐρωτευμένοι βοσκοί, Γύπαρης καὶ 'Αλέξης, στὶς τέσσερις πρῶτες πράξεις θρηνοῦν συνεχῶς, μιλοῦν ὄμορφα, μὲ λόγους γεμάτους ρητορικὰ σχήματα καὶ τρόπους, συχνὰ σὲ μονολόγους, μὲ μόνο θέμα συζήτησης τὸν ἀπελπισμένο ἔρωτά τους γιὰ τὶς νεαρὲς βοσκοπούλες. Οἱ δύο νεαροὶ βοσκοὶ θὰ διατηρήσουν τὸν σοβαρὸ χαρακτήρα τους καὶ στὴν πέμπτη πράξη, ἁπλῶς ἐκεῖ θὰ πάψουν τὸν θρῆνο καὶ ἀνακουφισμένοι μετὰ ἀπὸ ὑπόσχεση τῆς θεᾶς, θὰ ἀπολαύσουν τὴ μεταστροφὴ τῆς διάθεσης τῶν καρτσιῶν. Στὰ λόγια τοῦ Γύπαρη, εἰδικότερα (πού, ὅπως θὰ δοῦμε ἀργότερα, χρησιμοποιεῖ ἐντονότερα τὴ ρητορικὴ στὰ λόγια του) συχνὲς εἶναι οἱ ἀποστροφές: π.χ. πρὸς τὴν *Παυώρια*

Χείλη γλυκιὰ καὶ ἀνόστιμα, στόμα μου μυρισμένο... (Β195),

τὸν ἥλιο

Ἥλιε, τὸ φῶς σου σήμερο τοῦ κόσμου μὴ χαρίσῃς
μηδὲ σὲ κύκλο λαμπρὸ τὸν οὐρανὸ γυρίσῃς (Β429-30)

τὸν Ἔρωτα

Ἔρωτα, ἀποὺ μ' ἐδόξεψες καὶ σκλάβο σου ἔκαμές με
καὶ τόσες κακοριζικιὲς καὶ πόνους ἄξωσές με... Β443)

καὶ τὴ φύση

Ὦ δάση μου πυκνότατα, φύγετε ἀπὸ σιμά μου.... Α1)
Βρύσες, τὰ πλῆσα σας νερά, τὰ δροσερά 'ς συρθοῦσι.... (Α7)
πρόβατα, ἐκεῖ ἀποὺ πορπατῶ χόρτο μὴ φᾶτε οὐδ' ἕνα.... Α10)
Ἴδα μου εὐγενικότατη.... (Α13)

Ἀπὸ τὸ φυσικὸ περιβάλλον ἀντλεῖ καὶ ὅλες τὶς παρομοιώσεις ποὺ χρησιμοποιεῖ στὰ λόγια του, ἐνῶ μόνο χιουμοριστικὸ διάλειμμα στὸ ρόλο του εἶναι οἱ 6 στίχοι μὲ τοὺς ὁποίους εἰρωνεύεται τὴ γριὰ Φροσύνη (Λ257-8, Λ281-2, Λ291-2).

Παραμένοντας στοὺς σοβαροὺς χαρακτῆρες, βρίσκουμε τὶς πεισματάρες βοσκοπούλες νὰ μιλοῦν σὲ ὀλιγόστιχους, σύντομους λόγους, γεμάτους *ἀδύνατα* καὶ ἀναφορὲς στὸ κυνήγι. Ἡ Παυώρια, ἐπιπλέον, ἐμφανίζεται συχνὰ ἀγενὴς στὶς ἀπαντήσεις της καὶ εἰρωνική, ὄχι πάντως μὲ σκοπὸ τὸ γέλιο, ἐνῶ ἀνάμεσα στὶς δύο, ἡ Ἀθούσα διακρίνεται γιὰ τὴ λογικὴ σκέψη της ὅταν κουβεντιάζει μὲ τὸν Γύπαρη ἢ τὴ φίλη της χωριστά. Καὶ παρὰ τὴ μεταστροφὴ τῆς διάθεσής τους στὴν τελευταία πράξη, οἱ κοπέλλες ἐξακολουθοῦν μέχρι τὸ τέλος νὰ ἀνήκουν στὴ σοβαρὴ διάσταση τοῦ ποιμενικοῦ δράματος.

Ἡ Φροσύνη, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀποτελεῖ ἕναν ἀπόηχο τῆς προξενήτρας τῶν κωμωδιῶν σὲ μορφὴ πάντως πιὸ "ἐκλεπτυσμένη": ἡ Φροσύνη δὲν διακρίνεται ἀπὸ τὴ φιλαργυρία καὶ τὸν ἐπαγγελματισμὸ τῆς Πουλισένας καὶ τοῦ κύκλου της, κι ἂν στὰ νιάτα της ἦταν λίγο "ζωηρή", δὲν ἦταν σίγουρα σὲ καμιὰ περίπτωση "πολιτική". Μὲ τοὺς λόγους της μᾶς κάνει νὰ χαμογελάσουμε, καὶ ὄχι νὰ γελάσουμε μὲ τὴν ψυχή μας: κάνει κωμικὰ σχόλια, περιγράφει μὲ ἕναν κωμικὸ τόνο τὶς ἐρωτικὲς ἀπολαύσεις ποὺ δίνει ὁ γάμος καὶ εἰρωνεύεται τὶς νεαρὲς γιὰ τὴ στενομυαλιά τους· ὅμως, μόνο σὲ μία περίπτωση (στὴν καθαρὰ κωμικὴ σκηνὴ Γ3, μὲ τὸν Γιαννούλη) προσεγγίζει τὰ χοντροκομμένα ἀστεῖα τοῦ *Κατσούρμπου*. Ὁ Χορτάτσης τὴν ἀντιμετωπίζει μὲ τὴ λεπτὴ εἰρωνεία ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς πολιτικὲς τῆς κωμωδίας του,[14] καὶ δίνει καὶ σ' αὐτὴν (ὅπως καὶ στὶς ρουφιάνες τοῦ *Κατσούρμπου*) τὰ λόγια ὡς ὅπλο γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὶς ἀμετάπειστες βοσκοπούλες (Λ369-71).

Ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν κωμικῶν χαρακτήρων ἀπομένει νὰ δοῦμε τὸν γέρο Γιαννούλη, ἕναν ἥρωα πιὸ ἔντονα χρωματισμένο κωμικὰ ἀπὸ ὅ,τι ἡ παλιά του φίλη Φροσύνη. Ὁ Γιαννούλης ἀσκεῖ κριτικὴ καὶ σάτιρα στὶς γυναῖκες, χρησιμοποιώντας ἀστεῖες παρομοιώσεις (Β 31, 33: *Γιὰ τοῦτον εἰς τὸ γάιδαρο τσ' ἀνθρώπους σοισσοιμιάζω... Καὶ μιὰ γαϊδάρα φυσικὴ σοῦ δίδω τὴ γυναίκα...*) καὶ ἀπροσδόκητες κουβέντες στὰ λόγια του (Β 41-2: *Ἐγὼ δοξάζω τὸ Θεό... ἀπού 'μαι χηρεμένος καὶ δίχως τέτοια παιδωμὴ στὰ γέρα ἀναπαμένος*). Ὡστόσο, εἶναι συνεπὴς καὶ πρὸς τὸ πρέπον του ὡς πατέρα, μὲ τὸ νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς κόρης του καὶ γιὰ τὶς κοινωνικὲς-οἰκογενειακὲς συμβάσεις (ὅπως κάνει ὁ Γιάκουμος στὸν *Κατσοῦρμπο*). Ἀπηχεῖ ἐλαφρῶς τοὺς "χαμηλοὺς" χαρακτῆρες τῆς κωμωδίας μόνο στὴν περίπτωση τῆς σκηνῆς Γ3, ἐνῶ γενικά, ἀκολουθεῖ τὴν ἐπιταγὴ τοῦ

Guarini νὰ στέκεται ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ στὸ κακό,[15] καθὼς συνδυάζει τὶς ἰδιότητες τοῦ καλοῦ πατέρα ἀλλὰ καὶ τοῦ λίγο χυδαίου πρὸς τὶς γυναῖκες εἴρωνα.

Ἡ αἴσθηση τῆς συμμετρίας καὶ τοῦ μέτρου, λοιπόν, διακρίνει τὸν Χορτάτση καὶ κατὰ τὴν διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων του: τοὺς μοιράζει στὰ δύο εἴδη κατὰ ἡλικία (σοβαροὶ οἱ νεαροί, εὔθυμοι οἱ ἡλικιωμένοι), ἀλλὰ βάζει κάθε φύλο, ἀνδρικὸ καὶ γυναικεῖο, νὰ ἀντιπροσωπεύεται καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Ἐπιπλέον, κανένας ἀπὸ τοὺς ἕξι ἥρωες, σὲ ὅποια ὄχθη καὶ ἂν ἀνήκει, δὲν φτάνει στὶς ἀκρότητες τῆς κωμωδίας ἢ τῆς τραγωδίας ἀντίστοιχα. Κανένας δὲν εἶναι οὔτε τόσο χυδαῖος οὔτε τόσο χτυπημένος ἀπὸ τὴ μοίρα: οἱ δύο κωμικοὶ κινοῦνται κάπου ἀνάμεσα στοὺς "καλοὺς" καὶ τοὺς "κακοὺς" τοῦ *Κατσούρμπου*, ἐνῶ οἱ 4 σοβαροὶ σὲ καμία περίπτωση δὲν ἀντιμετωπίζουν τὰ τραγικὰ διλήμματα τῶν ἡρώων τῆς *Ἐρωφίλης*.

Ὡς πρὸς τὶς ὁδηγίες του γιὰ τὴν πρέπουσα χρήση τῆς γλώσσας στὴν τραγικωμωδία, ὁ Guarini ἦταν ἰδιαίτερα σαφής. Σὲ γενικότερο ἐπίπεδο, "ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ ἥρωες εἶναι πρόσωπα σοβαρά, καὶ τὸ θέμα δὲν εἶναι φοβερὸ ἢ τραγικό, ἡ γλώσσα δὲν ἔχει τὴ χυδαιότητα τῆς κωμωδίας, ἀλλὰ μιὰ γλύκα ποὺ μειώνει λίγο τὸ ὕψος καὶ τὴ σπουδαιότητα τῆς τραγικῆς γλώσσας" καὶ πιὸ συγκεκριμένα, πρέπει νὰ εἶναι μιὰ γλώσσα "καθαρή, σωστὴ ἀλλὰ ὄχι λαϊκή, μὲ σχήματα λόγου, ἀλλὰ ὄχι ἀκατανόητη, μὲ προτάσεις οὔτε πολὺ ἐκτεινεῖς, οὔτε πολὺ σύντομες, καὶ ὁπωσδήποτε ὄχι δύσκολες, καὶ μ' ἕνα στίχο οὔτε στομφώδη οὔτε φασαριόζικο". Μὲ δύο λόγια, καὶ ἡ γλώσσα τοῦ εἴδους αὐτοῦ πρέπει νὰ στέκεται ἀνάμεσα στὸ τραγικὸ καὶ τὸ κωμικό, "χωρὶς νὰ εἶναι κοντὰ στὰ κοινά μας ἀκούσματα, ἀλλὰ καὶ χωρὶς νὰ εἶναι πολὺ ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ὁμιλία".[16]

Γιὰ νὰ παρουσιάσω τὴ συμμόρφωση τῆς γλώσσας τῆς *Παυώριας* πρὸς τὶς παραπάνω θεωρητικὲς ἐπιταγές, ἐπέλεξα ὡς δεῖγμα δύο σκηνές, ποὺ κάθε μιὰ νὰ ἀντιπροσωπεύει τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο συστατικὰ τῆς τραγικωμωδίας: μία σκηνή, δηλαδή, μὲ πρωταγωνιστὲς καὶ θέμα ποὺ ἀνήκουν στὴ σοβαρὴ πλευρὰ τοῦ ἔργου (τὴν Λ2 μὲ τὸν Γύπαρη καὶ τὸν Ἀλέξη), καὶ μιὰ σκηνὴ ἀντίστοιχα ἀπὸ τὴν εὔθυμη πλευρά του (τὴν Γ3 μὲ τὴ Φροσύνη καὶ τὸν Γιαννούλη).

Καμία ἀπὸ τὶς δύο δὲν θὰ βρεθεῖ νὰ παραβαίνει τὸ γλωσσικὸ πρέπον, ποὺ συμφωνεῖ καὶ μὲ τὸν χαρακτήρα τῆς σκηνῆς ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν χαρακτήρα τῶν ἀντίστοιχων ἡρώων.

Ὁ διάλογος τῶν "ἐρωτοχτυπημένων" Γύπαρη καὶ Ἀλέξη ἀποτελεῖ στὴν πραγματικότητα ἕναν ἐκτενὴ ἐρωτικὸ θρῆνο,[17] ἢ, πιὸ χαρακτηριστικά, ἕναν "ἀγώνα παθῶν" μεταξὺ τῶν δύο βοσκῶν, ποὺ συναγωνίζονται γιὰ τὸ ποιὸς

ὑποφέρει περισσότερο. Οἱ λόγοι τους ἐναλλάσσονται κανονικά, μὲ μία μόνο ἀλλαγὴ ὁμιλητῆ μέσα σὲ στίχο,[18] καὶ ἐκτείνονται συνήθως σὲ περισσότερους ἀπὸ δέκα στίχους κάθε φορά (γύρω στοὺς 20 μὲ 30 στίχους εἶναι ἡ συνήθης τους ἔκταση).[19] Εἶναι πράγματι λόγοι γεμάτοι ἀπὸ σχήματα λόγου: οἱ ρητορικοὶ τρόποι ποὺ κυριαρχοῦν εἶναι ἡ *ὑπερβολή*, ἡ *μεταφορά*, ἡ *διεύρυνση* (*αμπλιφιχατιο*), ἡ *ἐνάργεια*, ὁ *χαρακτηρισμός*, ἡ *ἀναφορὰ* καὶ ἡ *ἀντίθεσις*. Θέμα, φυσικά, ὁ ἀπελπισμένος ἔρωτας, ἐνῶ στὰ λόγια τοῦ Γύπαρη ἐπανέρχεται συχνὰ τὸ μοτίβο τοῦ θανάτου, ἐκφρασμένο μὲ ποικίλα ρητορικὰ σχήματα, καθὼς μάλιστα αὐτὸς εἶναι ὁ ἥρωας ποὺ χρησιμοποιεῖ περισσότερο ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους τὴ ρητορική: πολὺ ἔντονο εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ μονολόγου Α97-134, στὸν ὁποῖο μποροῦμε νὰ ἀνιχνεύσουμε κάποιο ρητορικὸ σχῆμα σχεδὸν σὲ κάθε στίχο. Ἐὰν ἐξετάσουμε καὶ τὴ στιχουργία θὰ βροῦμε ὅτι σὲ γενικὲς γραμμὲς ἡ ἰσομετρία ἀποτελεῖ κανόνα ποὺ σπάνια καταργεῖται: ἐλάχιστοι εἶναι οἱ διασκελισμοὶ καὶ οἱ παραβιάσεις τῆς ἰσομετρίας τοῦ ἴδιου τοῦ στίχου, πράγμα ποὺ προϋποθέτει μικρὲς καὶ ξεκάθαρες προτάσεις, καὶ μιὰ σύνταξη ἁπλὴ καὶ ὄχι περίπλοκη.[20] Ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ θέμα, εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς προσέγγισης τοῦ ὕφους τῆς *Παινώρας* πρὸς τὸ ὕφος τῆς τραγωδίας *Ἐρωφίλη* τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἔργα διατηροῦν τὸ δίστιχο ὡς μετρικὴ ἑνότητα σὲ ποσοστὸ 98% καὶ 94% ἀντίστοιχα· ἐνῶ ὁ *Κατσοΐργιπος* μὲ τὴ ζωντανὴ καὶ γρήγορη ροὴ τοῦ λόγου –ποὺ ὀφείλει νὰ προσεγγίζει τὴν καθημερινὴ ὁμιλία– τὸ διατηρεῖ σὲ ποσοστὸ μόλις 66%.

Ἡ σκηνὴ Γ3, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀποτελεῖ (μαζὶ μὲ τὴ σύντομη Γ2) ἕνα εἶδος κωμικῆς ἀνάπαυλας ἀνάμεσα στοὺς διαλόγους περὶ ἔρωτος καὶ γάμου, καὶ στὴν οὐσία παρωδεῖ τὶς ὑπόλοιπες, σοβαρὲς σκηνὲς τοῦ ἔργου: καθὼς εἶναι ἕνας "ἀγὼν" προσβολῶν καὶ ὕβρεων μεταξὺ τῶν δύο ἡλικιωμένων ἡρώων, μπορεῖ νὰ λειτουργήσει ὡς παρωδία τοῦ "ἀγῶνος" θρήνων καὶ παθῶν τῶν δύο νεαρῶν βοσκῶν (ποὺ δεῖγμα του εἴδαμε στὴ σκηνὴ ποὺ ἐξετάσαμε πιὸ πρίν),[21] σὲ μιὰ προσπάθεια τοῦ ποιητῆ νὰ "ἐλαφρύνει" λίγο τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου.

Στὴ σκηνὴ Γ3 ὁ λόγος κυλάει πιὸ γρήγορα, μὲ 4 ἀλλαγὲς ὁμιλητῆ μέσα σὲ στίχο καὶ μὲ σύντομους λόγους (2 ὡς 8 στίχους τὸ ἀνώτερο κάθε φορά). Τὸ στοιχεῖο αὐτό, μαζὶ μὲ τὶς συχνὲς παροιμίες καὶ παροιμιακὲς φράσεις, τὰ λεκτικὰ παιχνίδια γύρω ἀπὸ ἕνα κωμικὸ θέμα (ἐδῶ τὶς ἐρωτικὲς ὀρέξεις τῶν ἡλικιωμένων γυναικῶν καὶ τὴν ἐρωτικὴ ἱκανότητα τῶν ἐρωτευμένων ἀντρῶν) καὶ τὶς λίγες χυδαῖες μεταφορὲς ἢ ἐκφράσεις, μᾶς θυμίζει κάπως τοὺς διαλόγους τῶν κωμικῶν ἡρώων τοῦ *Κατσοΐργιπου*, μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ κωμικὸς χαρακτήρας τῆς γλώσσας εἶναι σαφῶς πιὸ ἤπιος καὶ πολὺ λιγότερο αἰσχρός.

Γλώσσα κατανοητὴ ἀλλὰ καὶ στολισμένη, λοιπόν, στὴν *Παινώρα*· λόγος σοβαρὸς ὅταν πρέπει, ἀλλὰ καὶ εὔθυμος ἐκεῖ ποὺ ταιριάζει. Κι ἔτσι, ἂν ὁ

Guarini μὲ τὸ στομφώδες ὕφος τοῦ *Pastor Fido*, δὲν μπόρεσε νὰ πραγματοποιήσει τὰ ἴδια τὰ δικά του θεωρητικὰ ἰδεώδη,[22] ὁ Χορτάτσης φαίνεται ὅτι τὸ κατάφερε, τὸν προσπέρασε, καὶ μὲ τὴ συνέπειά του ἀπέναντι στὸ γλωσσικὸ πρέπον τῆς τραγικωμωδίας, πέτυχε μιὰ σοφὴ ἰσορροπία καὶ ἕνα ἀνάλογο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα καὶ στὸν τομέα τῆς γλώσσας.

Μένει, τέλος, νὰ δοῦμε ποιὰ εἶναι ἡ ἀκριβέστερη τοποθέτηση τῆς *Παινώριας* μέσα στὶς περὶ τραγικωμωδίας θεωρίες τοῦ ἰταλικοῦ 16ου αἰώνα γενικότερα. Εἴδαμε ὡς τώρα ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ φαίνεται νὰ συμμορφώνεται σὲ ἐντυπωσιακὸ βαθμὸ μὲ τὶς θεωρητικὲς ἐπιταγὲς τοῦ Guarini ἀπὸ τὴ *Σύνοψη τῆς Τραγικωμικῆς ποιήσεως*. Ὑπάρχουν, ὡστόσο, καὶ οἱ ἀπόψεις τοῦ θεμελιωτῆ τῆς τραγικωμωδίας, Giraldi Cinthio, ἑνὸς θεατρικοῦ συγγραφέα καὶ θεωρητικοῦ τοῦ θεάτρου ποὺ ὁ Χορτάτσης ἦταν ἐξοικειωμένος μὲ τὸ ἔργο του.[23]

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὴν τραγικωμωδία τοῦ Cinthio καὶ τὸ ποιμενικὸ δράμα τοῦ Guarini δὲν εἶναι μικρές. Στὴν πραγματικότητα, ὅπως ὁ Herrick ἀναφέρει: "Ἡ ἰταλικὴ τραγικωμωδία ἦταν εἴτε μία τραγωδία μὲ εὐχάριστο τέλος, τοῦ εἴδους ποὺ ἔγραφε ὁ Cinthio, εἴτε ἕνα ποιμενικὸ δράμα".[24] Ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ τῶν δύο εἶναι ὅτι ἡ πρώτη ποτὲ δὲν ἐπέτρεπε τὴ χρήση τοῦ γελοίου, ἐνῶ τὸ δεύτερο χρησιμοποιοῦσε ἐξίσου τὸ γελοῖο καὶ τὸ σοβαρό,[25] κλίνοντας σαφῶς πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς κωμωδίας. Ὁ στόχος τῆς ποιμενικῆς τραγικωμωδίας, ὅπως τὴ συνέλαβε ὁ Guarini, ἦταν κωμικὸς καὶ στὴ θεωρία καὶ στὴν πράξη.[26]

Καὶ ὡς πρὸς τὸν γενικότερο χαρακτήρα τοῦ ἔργου, λοιπόν, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸν στόχο του, ἡ *Παινώρια* προσεγγίζει ξανὰ τὶς θεωρίες ποὺ διατυπώνονται στὸ *Compendio*. Μὲ τοὺς 2 κωμικοὺς χαρακτῆρες της, τὴν καθαρὰ κωμικὴ σκηνὴ Γ3 καὶ τὶς τόσες μεικτὲς (σοβαρὲς καὶ εὔθυμες) σκηνές της, δὲν μπορεῖ βέβαια ποτὲ νὰ κλίνει πρὸς τὴν κατεύθυνση ποὺ ἔδωσε στὸ εἶδος ὁ Cinthio, ἀλλὰ παραμένει μὲ συνέπεια ἕνα τυπικὸ ποιμενικὸ δράμα.

Ὡστόσο, ἡ συνέπεια πρὸς τοὺς κανόνες δὲν ἐντοπίζεται μόνο σὲ θέματα τόσο θεωρητικὰ ὅσο αὐτὰ ποὺ ἐξετάστηκαν ὡς τώρα, θέματα ποὺ ἀφοροῦν τὸ περιεχόμενο καὶ τὸ ὕφος τοῦ ἔργου, καὶ θὰ μποροῦσαν ἐν μέρει νὰ ἀποδοθοῦν στὸ ταλέντο, καὶ ὄχι μόνο στὴ θεωρητικὴ κατάρτιση, τοῦ ποιητῆ. Ὅμως, εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἡ συνέπεια τοῦ κρητικοῦ συγγραφέα καὶ πρὸς μία σειρὰ πρακτικῶν κανόνων γύρω ἀπὸ τὴν κίνηση τῶ ἡρώων καὶ τὴν τοποθέτηση τῆς ὑπόθεσης στὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο, συνέπεια ποὺ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ μόνο ἐὰν δεχθοῦμε ὅτι ὁ Χορτάτσης γνώριζε τοὺς κανόνες αὐτούς.

Ὡς τέτοιους, πρακτικῆς φύσεως κανόνες, ἐννοῶ τὴν τήρηση τῶν ἑνοτήτων τοῦ χρόνου καὶ τοῦ τόπου·[27] τὸν ἀνώτερο ἀριθμὸ τῶν ἡρώων ποὺ πρέπει νὰ

βρίσκονται στὴ σκηνή· τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐμφανίσεων κάθε ἥρωα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου· καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου δὲν πρέπει νὰ μένει καθόλου ἄδεια κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς πράξης.[28] Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ τελευταίου αὐτοῦ κανόνα, ἀποδεικνύεται ὅτι τηρεῖται σὲ ὅλο τὸ ἔργο, μὲ μοναδικὴ ἐξαίρεση τὴ φορὰ ποὺ ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια στὸ μέσον τῆς τρίτης πράξης, ὅταν ὁ Γιαννούλης καὶ ἡ Φροσύνη βγαίνουν χωρὶς νὰ ἀφήσουν ἐπὶ σκηνῆς ἢ νὰ ἀναγγείλουν ἄλλον ἥρωα. Ὁ κανόνας τῶν τριῶν τὸ ἀνώτερο ἐπὶ σκηνῆς ἠθοποιῶν, γίνεται ἐπίσης σεβαστός, μὲ ἐξαίρεση τὸ σφινάλες, ὅπου, ὅπως καὶ στὸν *Κατσοῦρμπο*, ὅλοι οἱ ἐνδιαφερόμενοι ἥρωες πρέπει νὰ εἶναι ἐπὶ σκηνῆς γιὰ νὰ γιορταστοῦν οἱ γάμοι.[29] Περισσότερο ἐντυπωσιακὴ εἶναι, ὡστόσο, ἡ τήρηση τοῦ κανόνα τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἐμφανίσεων κάθε ἥρωα, ποὺ δὲ πρέπει νὰ ξεπερνοῦν τὶς πέντε. Ὁ κανόνας αὐτὸς εἶχε ἐφαρμογὴ στὸν *Κατσοῦρμπο*, χωρὶς καμία ἐξαίρεση. Σ' ἐκεῖνο τὸ ἔργο οἱ χαρακτῆρες ἐμφανίζονται ἀπὸ 2, 3, 4 ἢ 5 φορές, ἀνάλογα μὲ τὴ σπουδαιότητα τοῦ ρόλου τους γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης. Στὴν *Παντώρα* ὅμως, ὁ κανόνας τηρεῖται ἐπιπλέον μὲ μιὰ ἀξιοπρόσεκτη συμμετρία καὶ αἴσθηση ἀναλογίας: καὶ οἱ ἕξι χαρακτῆρες μπαίνουν στὴ σκηνὴ ἀπὸ 4 φορὲς ὁ καθένας· οἱ τέσσερις αὐτὲς εἰσοδοι γίνονται σὲ διαφορετικὴ πράξη ἡ κάθε μιά: δηλ. κανένας δὲν μπαίνει δύο φορὲς στὴ διάρκεια τῆ ἴδιας πράξης, καὶ ἄρα ὁ καθένας δὲν ἐμφανίζεται σὲ μία μόνο πράξη· ὡστόσο σὲ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς δύο τελευταῖες πράξεις (πράξεις κρίσιμες γιὰ τὴν πορεία πρὸς τὴ *λύση*) ἐμφανίζονται στὴ σκηνὴ καὶ οἱ ἕξι χαρακτῆρες. Ἐὰν σὲ αὐτὸ τὸ σχῆμα προσθέσουμε καὶ τὴ συμμετρία στὴν ἐπιλογὴ τῶν ἡρώων ὡς πρὸς τὴν ἡλικία καὶ τὸ φύλο τους, καταλήγουμε σὲ μία ὀργάνωση τῆς κίνησης καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἡρώων ποὺ σὲ καμιά περίπτωση δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τυχαία ἢ ἀσύνειδη. Γιὰ τὴν τήρηση, τέλος, τοῦ κανόνα τῶν ἑνοτήτων, ἐνδείξεις ἀπὸ τὰ λόγια τῶν ἡρώων μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ δράση λαμβάνει χώρα στὸ ἀρχικὸ τοπίο τῆς πρώτης πράξης, ἐνῶ πολλοὶ ἔχουν συνείδηση τῆς σπουδαιότητας τοῦ σοήμερος, τῆς σημερινῆς ἡμέρας, γιὰ τὴ *λύση* τοῦ ἔργου.[30]

Κλείνοντας τὴ σύντομη αὐτὴ παρουσίαση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χορτάτσης συνέλαβε καὶ ὀργάνωσε τὴ συγγραφὴ τῆς *Παντώρας*, δὲν μπορῶ παρὰ νὰ τονίσω τὴ σπουδαιότητα ποὺ δείχνει νὰ κατέχει σὲ αὐτὴν τὴν προσπάθεια ἡ θεωρητικὴ κατάρτιση τοῦ ποιητῆ. Ὁ Χορτάτσης, μὲ τὸ ποιμενικό του δράμα, δὲν ἐμφανίζεται νὰ μιμεῖται ἁπλῶς καταστάσεις καὶ μοτίβα τῶν ποιμενικῶν δραμάτων τῆς ἰταλικῆς ἀναγέννησης,[31] ποὺ θὰ τὰ ἔβρισκε ἕτοιμα διαβάζοντας τὰ ἔργα αὐτά. Πολὺ περισσότερο, φαίνεται ὅτι γράφει τὸ ἔργο γνωρίζοντας καὶ ἀκολουθώντας συγκεκριμένες θεωρητικὲς ἀρχές, ἀντλημένες ἀπὸ κείμενα ποὺ τράβηξαν τὴν προσοχή του. Ἕνας κριτικὸς λόγιος, λοιπόν, ἐνημερωμένος γιὰ τὶς φιλολογικὲς ἐξελίξεις καὶ ἔριδες τῶν ἰταλῶν ὁμοτέχνων

του; Χωρὶς ἀμφιβολία. Ἕνας καταρτισμένος ποιητής, ποὺ γράφοντας τὴν *Παντώρα* ἔκανε –περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μὲ τὰ ἄλλα του ἔργα, ποὺ ἀνῆκαν σὲ εἴδη διαμορφωμένα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα– μιὰ ἄσκηση συγγραφῆς σὲ ἕνα νέο εἶδος, μὲ συγκεκριμένους κανόνες, μιὰ ἄσκηση συγγραφῆς μὲ ρητορικὰ σχήματα, συγγραφῆς μὲ τὴν αἴσθηση τῆς συμμετρίας καὶ τῆς ἰσορροπίας. Κι ἔτσι, ἂν ἐπιχειροῦσα νὰ μεταφέρω στὸν Cinquecento ἕναν κατοπινότερο ὅρο τῆς δραματικῆς θεωρίας, χωρὶς δισταγμὸ θὰ μποροῦσα νὰ χαρακτηρίσω τὴν *Παντώρα* ἕνα *καλοφτιαγμένο* ἔργο.[32]

Α.Μ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ *Compendio della poesia tragicomica* (*Σύνοψις τῆς τραγικωμικῆς ποιήσεως*) τοῦ Giambattista Guarini*

[...] Ἀπ' ὅσα ἀναφέραμε ὡς τώρα, δὲν θὰ εἶναι δύσκολο νὰ κρίνουμε σὲ ποιὸ ποιητικὸ εἶδος ἀνήκει ὁ *Pastor Fido*· εἶναι ἕνα μεῖγμα τραγικῆς καὶ κωμικῆς ποιήσεως, καὶ καθὼς καὶ οἱ δύο αὐτὲς εἶναι εἴδη τοῦ δράματος, ἀναγκαῖα συνεπάγεται ὅτι καὶ ὁ *Pastor Fido* εἶναι δραματικὸ ἔργο. Ἀλλὰ φαίνεται ὅτι εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο νὰ κατανοήσει κανεὶς τὴν τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία συνδυάστηκαν δύο τόσο διαφορετικὰ ποιητικὰ εἴδη γιὰ νὰ φτιάξουν ἕνα τρίτο, ποὺ νὰ εἶναι καλὰ ὀργανωμένο καὶ χωρὶς ἐλαττώματα, γιατὶ φαίνεται ἀδύνατο ὅτι ἕνα τραγικὸ ἔργο, ποὺ εἶναι τόσο δακρύβρεχτο, θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ συνδυαστεῖ τόσο καλὰ μὲ ἕνα κωμικό, ὅπου τὸ γέλιο κυριαρχεῖ, χωρὶς νὰ προσβάλλεται ἡ τέχνη. Ἡ δυσκολία αὐτὴ μεγαλώνει ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι κάθε ποιητικὸ ἔργο εἶναι πολὺ περισσότερο τέλειο ὅταν χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἑνότητα δράσεως. Αὐτὸ τὸ ἐξαιρετικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἑνότητας τῆς δράσεως τὸ ἔχουν συστήσει ὅλοι οἱ καλοὶ δάσκαλοι τῆς τέχνης, καὶ θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται σκανδαλῶδες ὅταν ἕνα ποίημα τὴ στερεῖται. Καί, ἂν ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία, ἀκόμη κι ὅταν εἶναι ξεχωρισμένες, μποροῦν εὔκολα νὰ πέσουν σὲ αὐτὸ τὸ ὀλίσθημα –δηλαδὴ νὰ μὴν χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἑνότητα– τί θὰ γίνει μὲ τὸ τρίτο εἶδος, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἢ νὰ παρασταθεῖ παρὰ μόνο ἐὰν τὸ χαρακτηρίζει πολλαπλότητα. Στὴν πραγματικότητα, σὲ κάθε εἶδος ποίησης ἡ ἑνότητα ἀποτελεῖ ἕνα πολὺ σημαντικὸ καὶ ἀπαραίτητο χαρακτηριστικό, ἐπειδὴ ἡ μορφή, ποὺ δίνει ὑπόσταση σὲ ὅλα τὰ πράγματα, εἶναι μία ἐπιπλέον, ἡ ὁμορφιὰ δὲν ἔγκειται σὲ τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν ἁρμονικὴ εὐχαρίστηση ὅλων τῶν μερῶν. Πῶς λοιπὸν μπορεῖ ἕνας μῦθος ἀποτελούμενος ἀπὸ δύο, ὄχι μόνο διαφορετικούς, ἀλλὰ καὶ ἀντιθετικοὺς μύθους, καὶ νὰ διατηρεῖ τὴν ἑνότητά του,

καὶ νὰ εἶναι καλός... Ὑπάρχουν δύο τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ὁ Pastor Fido δὲν τηρεῖ τὸν κανόνα τῆς ἑνότητας: πρῶτον, ἐξαιτίας τῶν δύο μορφῶν του, τῆς κωμικῆς καὶ τῆς τραγικῆς· καὶ δεύτερον, ἐπειδὴ ἔχει περισσότερα ἀπὸ ἕνα θέματα, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ ὅλες τὶς κωμωδίες τοῦ Τερέντιου.

[...]

Θὰ πρέπει νὰ θυμόμαστε ὅτι ἡ τραγικωμωδία δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο πλήρεις ὑποθέσεις, μία μιᾶς τέλειας κωμωδίας καὶ μία μιᾶς τέλειας τραγωδίας, ποὺ συνδυάζονται μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ξεχωριστοῦν χωρὶς νὰ προκαλέσουν ζημιὰ ἡ μία στὴν ἄλλη ἢ στὸν ἑαυτό της. Οὔτε θὰ πρέπει νὰ θεωροῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ μία τραγικὴ ἱστορία μολυσμένη ἀπὸ τὸ χαμηλὸ ἐπίπεδο τῆς κωμωδίας, ἢ γιὰ μία κωμικὴ ἱστορία μολυσμένη ἀπὸ τοὺς θανάτους τῆς τραγωδίας, γιατὶ μιὰ τέτοια σύνθεση δὲν θὰ ἦταν καλή. Κάποιος ποὺ ξεκινᾶ νὰ γράψει μιὰ τραγικωμωδία δὲν προτίθεται νὰ συνθέσει χωριστὰ μία τραγωδία καὶ μία κωμωδία, ἀλλὰ ἀπὸ αὐτὲς τίς δύο νὰ φτιάξει ἕνα τρίτο ἔργο, τέλειο στὸ εἶδος του, ποὺ νὰ παίρνει καὶ ἀπὸ τὶς δύο μόνο ἐκεῖνα τὰ διάφορα μέρη ποὺ μποροῦν κάλλιστα νὰ συνδιαστοῦν μὲ ἀληθοφάνεια.

[...]

Ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία ἔχουν κοινὰ στοιχεῖα τὴν παράσταση, σὺν ὅλο τὸν ὑπόλοιπο σκηνικὸ μηχανισμό, καθὼς καὶ τὸ ρυθμό, τὴν ἁρμονία, τὸ πεπερασμένο μῆκος, τὴ δραματικὴ πλοκή, τὴν ἀληθοφάνεια, τὴν ἀναγνώριση καὶ τὴν ἀντιστροφὴ τῶν γεγονότων. Μὲ τὴ λέξη σκοινὰς ἐννοῶ ὅτι κάνουν χρήση τῶν ἴδιων στοιχείων, παρ' ὅλο ποὺ ὑπάρχουν κάποιες διαφορὲς ἀνάμεσά τους ὡς πρὸς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιοῦν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα. Ἄλλα χαρακτηριστικὰ εἶναι τόσο διαφορετικὰ στὴν τραγωδία καὶ στὴν κωμωδία, ὥστε ὄχι μόνο ποικίλουν στὴν πρακτική τους ἐφαρμογή, ἀλλὰ καὶ διαφοροποιοῦν τὰ εἴδη μὲ τέτοιον τρόπο, ποὺ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ νὰ ἀποτελοῦν τὴν ξεχωριστὴ ταυτότητα τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας ἀντίστοιχα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἐὰν κάποιος ἐπιχειροῦσε νὰ μεταφέρει μία ἀπ' αὐτὲς ὁλόκληρη μέσα στὰ ὅρια τῆς ἄλλης, χρησιμοποιώντας στὴν τραγωδία αὐτὸ ποὺ ἀνήκει στὴν κωμωδία, ἢ ἀντίστροφα, τότε θὰ ἔφτιαχνε μία ἀπρεπὴ καὶ τερατώδη πλοκή. Τὸ θέμα, ὡστόσο, εἶναι νὰ διαπιστώσει κανεὶς ἂν αὐτὲς οἱ συγκεκριμένες διαφορὲς εἶναι τόσο ἀντιθετικὲς μεταξύ τους, ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ νὰ σχηματιστεῖ ἕνα τρίτο εἶδος ποίησης, νόμιμο καὶ λογικό.

Οἱ ἑξῆς συγκεκριμένες διαφορὲς ἀντιστοιχοῦν στὴν τραγωδία: πρόσωπα εὐγενικῆς καταγωγῆς, σοβαρὲς ἐνέργειες, φόβος καὶ ἔλεος· καὶ οἱ ἑξῆς στὴν κωμωδία: ἄτομα καὶ ὑποθέσεις ἰδιωτικές, γέλιο καὶ σπιρτόζικες κουβέντες. Ὡς πρὸς τὴν πρώτη διαφορά, τὸ δέχομαι, ἀκολουθώντας τὴν θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλη, ὅτι τὰ πρόσωπα εὐγενικῆς καταγωγῆς ἁρμόζουν στὴν τραγωδία

καὶ ἐκεῖνα ποὺ εἶναι ταπεινῆς καταγωγῆς στὴν κωμωδία· ἀλλὰ ἀρνοῦμαι ὅτι εἶναι ἀντίθετο πρὸς τὴ φύση καὶ τὴν ποιητικὴ τέχνη γενικά, νὰ εἰσαγάγεις πρόσωπα εὐγενικῆς καὶ ταπεινῆς καταγωγῆς μαζὶ στὴν ἴδια ὑπόθεση. Ὑπῆρξε ποτὲ τραγωδία ποὺ νὰ μὴν εἶχε περισσότερους ὑπηρέτες καὶ πρόσωπα ἀνάλογης κοινωνικῆς τάξης ἀπ' ὅ,τι χαρακτῆρες μεγάλης σπουδαιότητος... Ποιὸς λύνει τὸν ὄμορφο γρίφο στὸν *Οἰδίποδα* τοῦ Σοφοκλῆ... Οὔτε ὁ βασιλιάς, οὔτε ἡ βασίλισσα, οὔτε ὁ Κρέων, οὔτε ὁ Τειρεσίας, ἀλλὰ δύο βοσκοὶ ὑπηρέτες. Ἄρα δὲν εἶναι ἀντίθετο στὴ φύση τῆς θεατρικῆς σκηνῆς νὰ ἀναμειγνύει κανεὶς ἥρωες εὐγενικῆς καὶ ταπεινῆς καταγωγῆς, καὶ ὄχι μόνο σὲ ἕνα μεικτὸ ἔργο, ὅπως ἡ τραγικωμωδία, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ καθαρὴ τραγωδία· καὶ ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ ρωτήσουμε τὸν Ἀριστοφάνη, κάτι τέτοιο δὲν εἶναι παράλογο νὰ συμβαίνει οὔτε στὴν κωμωδία, γιατὶ αὐτὸς ἀνέμειξε θεοὺς καὶ ἀνθρώπους, ἀστοὺς καὶ χωρικούς, καὶ ἔβαλε ἀκόμη καὶ ζῶα καὶ νέφη νὰ μιλοῦν στὰ ἔργα του. Ὅσον ἀφορᾶ στὰ σπουδαῖα καὶ ἀσήμαντα γεγονότα, δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω γιατὶ δὲν εἶναι πρέπον νὰ βρίσκονται καὶ τὰ δύο στὸ ἴδιο ἔργο, ποὺ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι καθαρὰ τραγικό, ἐφόσον μπαίνουν μὲ κάποια λογική. Δὲν γίνεται νὰ λαμβάνουν χώρα καὶ κάποια γοητευτικὰ ἐπεισόδια ἀνάμεσα σὲ σοβαρὰ γεγονότα; Καὶ δὲν εἶναι αὐτὰ συχνὰ ἡ αἰτία τοῦ εὐτυχοῦς τέλους ἐπικίνδυνων καταστάσεων; Ἐπιπλέον, ἀναπαύονται ἄραγε πάντα οἱ πρίγκιπες ἐπάνω στὸ μεγαλεῖο τους; Δὲν ἀναμειγνύονται ποτὲ σὲ ἰδιωτικὲς ὑποθέσεις; Φυσικὰ καὶ τὸ κάνουν: γιατὶ λοιπὸν νὰ μὴν μπορεῖ ἕνα πρόσωπο εὐγενοῦς καταγωγῆς νὰ ἐμφανιστεῖ στὴ σκηνὴ χωρὶς νὰ ἀσχολεῖται μὲ ὑποθέσεις μεγάλης σπουδαιότητας; Ὁ Εὐριπίδης τὸ ἔκανε αὐτὸ στοὺς *Κύκλωπες* [...] Θὰ ἔλεγα τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸ γέλιο καὶ τὸν ἔλεο, ποὺ εἶναι ἕνα κωμικὸ καὶ ἕνα τραγικὸ χαρακτηριστικὸ ἀντίστοιχα: πράγματι δὲν μοῦ φαίνονται καὶ τόσο ἀντιθετικὰ ποὺ νὰ μὴν μποροῦν, ἂν καὶ σὲ διαφορετικὲς συνθῆκες καὶ χαρακτῆρες, νὰ βρεθοῦν μαζὶ στὴν ἴδια πλοκή. Διαβάζοντας στὸν Τερέντιο...

[...]

Λέω, κατὰ συνέπεια, ὅτι μέσα στὸ ἴδιο ἔργο μπορεῖ νὰ ὑπάρξει καὶ ὁ οἶκτος (ἔλεος) μαζὶ μὲ τὸ γέλιο, ἂν καὶ ὄχι ἡ εὐτυχία μὲ τὸν πόνο. Ἄρα, τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα ὅλης αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ σὲ μία μόνο διαφορά, δηλαδὴ στὸ *φοβερό*, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει πουθενὰ ἀλλοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τραγικὴ ὑπόθεση, καὶ τίποτε τὸ κωμικὸ δὲν θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ ἀναμειχθεῖ μαζί του, ἐπειδὴ τὸ φοβερὸ εἶναι πάντα τὸ ἀποτέλεσμα σοβαρῶν καὶ θλιβερῶν περιστάσεων: ὅπου ὑπάρχει αὐτό, δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ τὸ γέλιο καὶ τὸν ἀστεϊσμό.

Ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω θὰ μπορούσαμε νὰ τὶς ἐπικαλεστοῦμε γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς τραγικωμικῆς ποιήσεως. Ἀλλὰ δὲν προτίθεμαι νὰ ἐπωφεληθῶ ἀπ' αὐτές, καὶ μοῦ ἀρκεῖ νὰ ἀφήσω στὴν τραγωδία

τοὺς βασιλικούς της ἥρωες, τὶς σοβαρές της πράξεις, τὸ φοβερὸ καὶ τὸ ἄθλιο, καὶ στὴν κωμωδία τὰ ἰδιωτικά της πρόσωπα καὶ ὑποθέσεις, τὸ γέλιο της καὶ τὰ ἀστεῖα, ὡς τὶς συγκεκριμένες διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο εἰδῶν. Καὶ θὰ ἀναγνωρίσω, πρὸς τὸ παρόν, ὅτι ἡ μία δὲν πρέπει νὰ μπαίνει μέσα στὴ δικαιοδοσία τῆς ἄλλης: ἀλλὰ μήπως ἀπ' αὐτὸ συνεπάγεται ὅτι, ἐπειδὴ διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ εἶδος, δὲν μποροῦν νὰ ἀναμειχθοῦν γιὰ νὰ σχηματίσουν ἕνα νέο ἔργο; Ὁπωσδήποτε δὲν μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι κάτι τέτοιο εἶναι ἀντίθετο στὴν πρακτικὴ τῆς φύσης, καὶ ἀκόμη λιγότερο σὲ αὐτὴν τῆς τέχνης.

[...]

Ὁ συγγραφέας τῆς τραγικωμωδίας παίρνει ἀπὸ τὴν τραγωδία τοὺς σπουδαίους ἥρωες, ἀλλὰ ὄχι τὴ δράση της, τὴν ἀληθοφανῆ ἀλλὰ μὴ ἱστορικὴ ὑπόθεση, τὰ θυελλώδη αἰσθήματά της κάπως ἀδυνατισμένα, τὴν ἀπόλαυση ἀλλὰ ὄχι τὴ λύπη ποὺ προκαλεῖ, τὸν κίνδυνο ἀλλὰ ὄχι τὸν θάνατο· ἀπὸ τὴν κωμωδία παίρνει τὸ γέλιο ποὺ δὲν φτάνει σὲ ὑπερβολές, τὶς μετριοπαθεῖς ἀπολαύσεις της, τὴ φανταστική της πλοκή, τὸ εὐτυχὲς γύρισμα τῶν πραγμάτων, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὴν κωμικὴ σειρὰ (τάξη), γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε στὴν κατάλληλη ὥρα. Ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη, ὅταν τροποποιηθοῦν μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔχουμε ἤδη σκιαγραφήσει, μποροῦν νὰ σταθοῦν μαζὶ στὸ ἴδιο ἔργο, εἰδικὰ ἐὰν συνοδεύονται ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἁρμόζει σὲ καθένα ἀπ' αὐτά...

[...]

Λέω λοιπόν, ὅτι ἡ τραγικωμωδία, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα δύο εἴδη, ἔχει δύο στόχους: τὸν ὀργανικό, ποὺ εἶναι ἡ μορφὴ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ μίμηση κωμικῶν καὶ τραγικῶν θεμάτων, ἀναμεμειγμένων· καὶ τὸν ἀρχιτεκτονικό, ποὺ εἶναι ἡ κάθαρση τῆς ψυχῆς, ἀπὸ τὴν διαβολικὴ ἐπίδραση τῆς μελαγχολίας, ἕνας στόχος ποὺ εἶναι τελείως ἁπλὸς καὶ ἀνήκει πλήρως στὴν κωμωδία, καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τίποτε κοινὸ μὲ τὴν τραγωδία. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὰ ἀποτελέσματα τῆς κάθαρσης στὴν τραγικωμωδία καὶ στὴν τραγωδία εἶναι τελείως ἀντίθετα –τὸ ἕνα χαροποιεῖ καὶ τὸ ἄλλο λυπεῖ, τὸ ἕνα ὁδηγεῖ στὴν ἠρεμία καὶ τὸ ἄλλο στὸ μούδιασμα, ποὺ εἶναι κινήσεις τῆς ψυχῆς ἀντίθετες,– μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι στὸ δραματικὸ εἶδος οἱ στόχοι αὐτοὶ εἶναι ἀντιθετικοί; Ἀλλὰ ὁ ὀργανικὸς στόχος μπορεῖ νὰ ἀναμιχθεῖ, ἐφ' ὅσον ἡ τραγωδία ἔχει πολλὰ μέρη πού, ὅταν τοὺς ἀφαιρέσουμε τὸ στοιχεῖο τοῦ φοβεροῦ, ἔχουν τὸ πλεονέκτημα νὰ παράγουν, μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα κωμικὰ μέρη, κωμικὴ ἀπόλαυση. Κατὰ συνέπεια, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ἀριστοτέλης ἐπιτρέπει τὴν ἀπόλαυση στὴν τραγωδία, ἡ μία ἀπόλαυση μπορεῖ εὔκολα νὰ συνυπάρξει μὲ τὴν ἄλλη ἀπόλαυση. Καὶ τί εἶναι τραγικὴ ἀπόλαυση; Ἡ μίμηση τῆς σοβαρῆς πράξης ἑνὸς ἐπιφανοῦς προσώπου μὲ νέα καὶ ἀπροσδόκητα ἐπεισόδια. Τώρα, ἐὰν ἀφαιρέσουμε τὸν τρόμο, καὶ ἀφήσουμε μόνο τὸν κίνδυνο, ἐὰν ἐφεύρουμε μία νέα πλοκὴ μὲ νέα ὀνόματα, καὶ ἀνακουφίσουμε τὸ καθετὶ μὲ τὸ γέλιο, θὰ

κερδίσουμε τὴν ἀπόλαυση τῆς μίμησης, ἡ ὁποία, ἐνδεχομένως, ἀλλὰ ὄχι στὴν πραγματικότητα, θὰ εἶναι τραγική: μόνο τὸ κέλυφος τῆς τραγωδίας θὰ παραμείνει καὶ ὄχι τὸ αἴσθημα, ποὺ εἶναι ὁ φόβος ποὺ πρέπει νὰ καθαρθεῖ καὶ ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ προκληθεῖ μόνο ἀπὸ ὅλα τὰ τραγικὰ μέρη μαζί;

Ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴ φύση ἡ τραγωδία δὲν εἶναι εὐχάριστη σὲ πολλοὺς ἀνθρώπους, γιατὶ δὲν χρειάζονται ὅλοι μία τέτοιου εἴδους κάθαρση. Καὶ καθὼς οἱ καιροὶ ἀλλάζουν, ἔτσι ἀλλάζουν καὶ οἱ συνήθειες μαζί τους; Καὶ πραγματικά, ἐὰν οἱ δημόσιες παραστάσεις ἀπευθύνονται στοὺς ἀκροατές, τότε καὶ τὰ ποιήματα πρέπει ἐπίσης νὰ ἀλλάζουν σύμφωνα μὲ τὶς ἀλλαγὲς τῶν καιρῶν καὶ τῶν συνηθειῶν. Καὶ γιὰ νὰ ἔρθουμε στὴν ἐποχή μας, τί ἀνάγκη ἔχουμε σήμερα νὰ καθάρουμε τὸν φόβο καὶ τὸ πάθος μέσω τραγικῶν θεαμάτων, ἐφ' ὅσον ἔχουμε τοὺς τόσο ἱεροὺς κανόνες τῆς θρησκείας μας, ἡ ὁποία μᾶς διδάσκει μέσω τῶν Εὐαγγελίων; Αὐτὰ τὰ φοβερὰ καὶ σκληρὰ θεάματα εἶναι ἐπιφανειακά, καὶ δὲν μοῦ φαίνεται ὅτι στὶς μέρες μας θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ εἰσάγει τὴν τραγικὴ δράση γιὰ κανέναν ἄλλο λόγο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ προκαλέσει τὴν ἀπόλαυση.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ κωμωδία ἔχει περιπέσει σὲ τέτοια πλήξη καὶ περιφρόνηση, ποὺ κανεὶς δὲν πρόκειται νὰ τὴν ἀντέξει ἐκτὸς ἐὰν συνοδεύεται ἀπὸ τὴ μαγεία (τὰ θαύματα) τῶν ἐντερμεδίων. Τὸ ἐξαίρετο ποιητικὸ ἔργο, ποὺ κάποτε συνήθιζε νὰ στεφανώνει μὲ δόξα τοὺς δημιουργούς του, ἔχει τώρα παυθεῖ καὶ ἔχει πέσει σ' αὐτὸ τὸ πρόστυχο ἐπίπεδο, ἀπὸ πρόσωπα ἰδιοτελῆ καὶ ζυδαῖα ποὺ τὴν ἔχουν ταξιδέψει ἐδῶ κι ἐκεῖ γιὰ μιὰ εὐτελὴ ἀμοιβή. Γιὰ νὰ ἀφεθεῖ ἡ κωμικὴ ποίηση ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄθλια κατάσταση καὶ νὰ ἀποκτήσει ἐπήχηση στὰ ἀπρόθυμα αὐτιὰ τῶν συγχρόνων ἀκροατηρίων, οἱ συγγραφεῖς τῆς τραγικωμωδίας, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Μενάνδρου καὶ τοῦ Τερέντιου, ποὺ ὕψωσαν τὴν κωμωδία σὲ ἕνα σοβαρὸ ἐπίπεδο πρέποντος καὶ κοσμοῦ, προσπάθησαν νὰ ἀναμείξουν τὰ εὐχάριστα μέρη τῆς κωμωδίας μὲ κεῖνα τῆς τραγωδίας ποὺ μποροῦν νὰ ἑνωθοῦν μαζί της προκειμένου νὰ πιτύχουν τὴν κάθαρση ἀπὸ τὴ θλίψη; Ἀλλὰ γιὰ νὰ καταλήξουμε, τελικὰ μὲ αὐτὸ ποὺ ἦταν ἡ ἀρχική μου πρόθεση νὰ ἀποδείξω: ἐὰν ρωτήσει κανεὶς ποιὸς εἶναι ὁ στόχος τῆς τραγικωμωδίας, θὰ ἔλεγα ὅτι εἶναι νὰ μιμηθεῖ, μὲ τὶς δυνατότητες ποὺ δίνει ἡ ἐπὶ σκηνῆς παράσταση, μία φανταστικὴ πράξη, ποὺ εἶναι μία μείξη ἐκείνων τῶν μερῶν τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας ποὺ μποροῦν νὰ συνδυαστοῦν μὲ τὸ πρέπον καὶ τὴν ἀληθοφάνεια σὲ μία ἐνιαία δραματικὴ μορφή, τῆς ὁποίας στόχος εἶναι ἡ μέσω τῆς ἀπόλαυσης κάθαρση τῶν παθῶν ἀπὸ τὴ μελαγχολία. Ἔτσι ἡ μίμηση, ποὺ εἶναι ὁ ὀργανικὸς στόχος, εἶναι μεικτή, γιατὶ πρόκειται γιὰ τὴν ἀναπαράσταση κωμικῶν καὶ τραγικῶν

μερῶν ποὺ ἔχουν συνδυαστεῖ μεταξύ τους· ἀλλὰ ἡ κάθαρση, ποὺ εἶναι ὁ ἀρχιτεκτονικὸς στόχος, εἶναι ἁπλή, διότι ἑνώνει τὰ δύο χαρακτηριστικὰ σὲ ἕναν στόχο, δηλαδὴ νὰ ἀπαλλάξει τοὺς ἀκροατὲς ἀπὸ τὴ μελαγχολία.

Α.Μ.

NOTAS

1 Ἡ πρόταση τοῦ Λίνου Πολίτη νὰ θεωρηθεῖ ὡς πρότυπο τῆς *Πανώριας* ἡ *Callisto* τοῦ Luigi Grotto ("La poésie pastorale en Crète à la fin du seizième siècle: rapports et différences avec la poésie pastorale italienne", *Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Χάγη-Παρίσι 1966, 1000-7), ἀμφισβητήθηκε λιγότερο ἢ περισσότερο ἀπὸ τὸν Ἀπόστολο Χαχίνη (Κριτικὲς παρατηρήσεις στὴν *Πανώρια* τοῦ Χορτάτζης, *Ἀθηνᾶ* 73.4 (1972/73), 207-230) καὶ ἀπὸ τὸν Ἐμμανουὴλ Κριαρᾶ (*Γεωργίου Χορτάτση, Πανώρια. Κριτικὴ ἔκδοση*, Θεσσαλονίκη 1975, 19-20).

2 Ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τῆς διαμάχης αὐτῆς γίνεται ἀπὸ τὸν B. Weinber, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, 1074-1105.

3 Τὸ δρόμο πρὸς τὴν θεμελίωση ἑνὸς ἰταλικοῦ τραγικωμικοῦ θεάτρου εἶχε ἀνοίξει, νωρίτερα ἀπὸ τὸν Guarini, ὁ Giraldi Cinthio. Γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ τελευταίου στὴν τραγικωμῳδία, βλ. τὸ ἀντίστοιχο κεφάλαιο στὸ ἔργο τοῦ Marvin Herrick, *Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana 1955, 63-92.

4 A.H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Detroit 1962, 504-505.

5 Ὁ ἔρατο ἦταν περίφημος ἰδιοτοὺς τῆς ἐποχῆς. Βλ. M.J. Sidnell (ed.), *Sources of Dramatic Theory*, Cambridge 1991, 148.

6 Γιὰ μεταφράσεις τμημάτων του στὰ ἀγγλικά, βλ. Gilbert, 1962, 504-533, καὶ Sidnell 1991, 148-159.

7 Βλ. M.T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana 1950, 106-107 καὶ T.W. Baldwin, *Shakespeare's 5-Act Structure*, Urbana 1947, 228-251.

8 "From comedy he (the writer of tragicomedy) takes laughter that is not lewd, its modest pleasure, its fictional knot, its happy reversal, and above all the comic order...", Sidnell 1991, 153 καὶ Gilbert 1962, 511.

9 Βλ. Herrick 1955, 132.

10 Βλ. Herrick 1955, 132.

11 Herrick 1955, 133.

12 "*Guarini explained that he was following the Terentian method of having two subjects (i.e. two love affairs), arranged in the comic order of protasis, epitasis and catastrophe*", Herrick 1955, 136.

13 Herrick, 1955, 139.

14 A. Markomihelaki, "The relation of the three Cretan Renaissance comedies to the Italian Cinquecento theories of laugher", *Cretan Studies* 3 (1992), 141-142.

15 Βλ. Weinberg, 1961, 1082-1083.

16 Γιὰ τὶς ἀπόψεις περὶ ὕφους τοῦ Guarini, βλ. Gilbert 1962, 525 καὶ Herrick 1955, 141, ὅπου καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν πραγματεία του.

17 Γιὰ τοὺς θρήνους τῶν ἡρώων ὡς σταθερὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ποιμενικῶν δραμάτων, βλ. Clubb 1989, 101.

18 Ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Χορτάτση τὶς περισσότερες ἀλλαγὲς ὁμιλιῶν μέσα σὲ στίχο ἔχει ὁ *Κατσοΰρμπος*, μὲ ἀλλαγὲς στὸ 5,5% τῶν στίχων -ἀκολουθεῖ αὐτὸ τῆς

ζωντάνιας καὶ τῆς γρήγορης κίνησης τῆς ὁμιλίας, ποὺ πρέπει στὴν κωμῳδία νὰ προσεγγίζει τὴν καθημερινὴ χρήση τῆς γλώσσας- ἐνῶ ἡ *Ἐροφίλη* καὶ ἡ *Πανώρια* μόλις στὸ 0,7 καὶ 0,5% ἀντιστοίχως. Βλ. A. Markomihelaki-Mintzas, *The Three Cretan Renaissance Comedies of the 16th and the 17th centuries and their Theoretica Background, (ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή)*, Cambridge 1991, 1978.

19 Ὁ Γκαρίνι πράγματι ἐνέκρινε καὶ εὐνοοῦσε τοὺς μονολόγους στὸ ποιμενικὸ δράμα. Βλ. Herrick 1955, 141.

20 Βλ. A. Markomihelaki-Mintzas, 1991, 178.

21 Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ αὐτὴ τὴ γενικότερη παρῳδία, μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε καὶ πιὸ συγκεκριμένα ὅτι ἡ περιγραφὴ ἑνὸς πιθανοῦ φτωχοῦ μελλοντικοῦ συζύγου τῆς *Πανώριας* (Γ'366-8, ἀπὸ τὸν Γιαννούλη) παρῳδεῖ, ἔρχεται σὲ κωμικὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ὄμορφη περιγραφὴ τοῦ Ὑύπαρη ἀπὸ τὴ Φροσύνη νωρίτερα στὴν ἴδια πράξη (Γ'43-6).

22 Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ Herrick 1955, 141.

23 Θυμίζουμε ὅτι πρότυπο τῆς Ἐροφίλης τοῦ Χορτάτση στάθηκε ἡ *Orbecche* τοῦ ἰταλοῦ συγγραφέα.

24 Herrick 1955, 141.

25 Herrick, ov.p.

26 Herrick 1955, 136-7, ὅπου ἀναλυτικότερα οἱ διαφορὲς στὶς ἀπόψεις Cinthio καὶ Guarini.

27 Ἰσχύει βέβαια καὶ ἡ ἑνότητα τῆς πλοκῆς, ὅπως ἀφήσαμε ἤδη νὰ ἐννοηθεῖ μιλώντας παραπάνω γιὰ ὑπόθεση μὲ διπλὴ ἐρωτικὴ ἱστορία (ὅπου ἡ μία εἶναι ἡ κύρια καὶ ἡ ἄλλη ἡ δευτερεύουσα)· οἱ δύο ἱστορίες μάλιστα ἔχουν κοινὸ τὸ εὐτυχὲς τέλος, πρᾶγμα ποὺ ἐπιτείνει ἀκόμη περισσότερο τὴν ἑνότητά τους. Γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἑνοτήτων στὸν *Κατσοΰρμπο*, βλ. Markomihelaki-Mintzas, 1991, 189 κ.ἑ., ὅπου καὶ περιληπτικὴ ἀπόδοση τῆς θεωρίας τῶν ἑνοτήτων καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

28 Οἱ κανόνες αὐτοὶ δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸ *Compendio* τοῦ Guarini, ἀλλὰ ἀπὸ ἄλλα θεωρητικὰ κείμενα τοῦ ἰταλικοῦ 16ου αἰώνα, καὶ μποροῦν νὰ ἐφαρμοστοῦν σὲ ὅλα τὰ δραματικὰ εἴδη. Γιὰ τὴ θεωρία τους καὶ τὴν ἐφαρμογή τους στὴν κωμῳδία τοῦ Χορτάτση, βλ. Markomihelaki-Mintzas, 1991, 183 κ.ἑ.

29 Ὁ κανόνας παραβιάζεται καὶ στὴ σκηνὴ Δ4, ὅπου ἐμφανίζονται ὁ ἱερέας τῆς Ἀφροδίτης, ἡ ἴδια ἡ θεὰ καὶ ὁ γιός της, ὁ προσωποποιημένος Ἔρωτας. Λόγω τῆς μοναδικῆς ἐμφάνισής τους, ὅμως, ἀλλὰ καὶ τοῦ γεγονότος ὅτι λειτουργοῦν λίγο πολὺ ὡς ἀπὸ μηχανῆς θεός, οἱ χαρακτῆρες αὐτοὶ δὲν θεωροῦμε ὅτι πρέπει νὰ ἐξεταστοῦν ὅπως οἱ ὑπόλοιποι ἓξι, ποὺ σηκώνουν ὅλο τὸ βάρος τῆς ὑπόθεσης, καὶ τῆς ἐφαρμογῆς τῶν κανόνων τοῦ πρέποντος.

30 Γιὰ τὸ σσήμερος στὸν *Κατσοΰρμπο*, βλ. Markomihelaki-Mintzas 1991, 192.

31 Ἡ πολυπλοκότητα τῶν ἔργων αὐτῶν ὡς πρὸς τοὺς χαρακτῆρες καὶ τὰ ἐπεισόδια ἀποκτάζουν ἀπὸ τὴν *Πανώρια*.

32 Γιὰ τὸν ὅρο καὶ τὴν ἱστορία τοῦ "καλοφτιαγμένου ἔργου", βλ. λ. στὸ *Cambridge Guide to Theatre*, ed. Martin Banham, Cambridge 1992.

* Ἡ μετάφραση τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ *Compendio* ἔγινε ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς ἀγγλικῆς μετάφρασης τμημάτων τοῦ ἔργου ποὺ δίνει ὁ Sidnell 1991, 148-159.