



**Πανεπιστήμιο
Κύπρου**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

Λεωνίδας Γαλάζης

Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΛΕΥΚΩΣΙΑ
2010**

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Βουτουρής Παντελής, Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης

Καψωμένος Ερατοσθένης, Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Παπαλεοντίου Λευτέρης, Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου

Πουργούρης Μαρίνος, Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου

ΕΠΟΠΤΗΣ

Παπαλεοντίου Λευτέρης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την εργασία αυτή στοχεύουμε στη διερεύνηση της ποιητικής και ιδεολογίας στην κυπριακή θεατρική γραφή της περιόδου 1869-1925, ζήτημα που δεν απασχόλησε μέχρι στιγμής την έρευνα, παρά μόνο σε επίπεδο επισκοπήσεων γραμματολογικού χαρακτήρα ή ευκαιριακά σε συνάρτηση με τη μελέτη άλλων θεμάτων. Τόσο η ποιητική όσο και η ιδεολογία εξετάζονται ως οι δύο θεμελιώδεις κειμενικές παράμετροι και εκείνο που ενδιαφέρει κατά την προσέγγισή τους είναι πρώτιστα πώς αλληλεπιδρούν και έπειτα πώς είναι δυνατό να αρθρωθούν με άλλα σημειωτικά συστήματα, όπως είναι λόγου χάρι, ο δημοσιογραφικός λόγος.

Στο εισαγωγικό Κεφάλαιο ορίζονται το αντικείμενο και το πεδίο της έρευνας και αιτιολογείται η επιλογή των μεθοδολογικών εργαλείων που χρησιμοποιούνται για την προσέγγιση των θεατρικών κειμένων. Επιχειρείται μια αδρομερής παρουσίαση της εξέλιξης του νεοελληνικού δράματος, που κρίνεται απαραίτητη για την ένταξη των κειμένων του κυπριακού θεάτρου στην ευρύτερη νεοελληνική δραματογραφία. Τέλος, γίνεται αναφορά στις δεσπύζουσες ιδεολογικές τάσεις στην Κύπρο κατά την περίοδο 1869-1925.

Στο πρώτο Κεφάλαιο προτείνεται μια ειδολογική κατηγοριοποίηση των δραμάτων, που βασίζεται στην κριτική εξέταση των συγγραφικών ειδολογικών ονομάτων σε συνάρτηση με την εξέλιξη της νεοελληνικής δραματοουργίας, παρουσιάζεται η υπόθεση των κειμένων και σχολιάζεται η πρόσληψή τους. Στο δεύτερο Κεφάλαιο σχολιάζονται η μορφή, η λειτουργία του παρακειμένου και η δεσπύζουσα ιδεολογική επένδυσή του· εξετάζονται, δηλαδή, οι τρόποι εκφοράς των παρακειμενικών στοιχείων (των προλόγων, των αφιερώσεων, των σκηνικών οδηγιών κλπ.), οι λειτουργίες τους και οι επικοινωνιακοί στόχοι που υπηρετούν.

Στο τρίτο Κεφάλαιο εξετάζονται, κατά ειδολογικές κατηγορίες, όψεις της αφηγηματικής σύνταξης επιφάνειας των θεατρικών κειμένων (αφηγηματικά προγράμματα και άξονες σημασίας της αφήγησης: επικοινωνία, σύμβαση, δοκιμασία). Στόχος της συνεξέτασης είναι να διαφανεί αν επαληθεύεται η υπόθεση εργασίας ότι η ειδολογική διαφοροποίηση επηρεάζει αποφασιστικά τη διαμόρφωση της αφηγηματικής σύνταξης, όχι από την άποψη της πλοκής κάθε κειμένου αλλά κυρίως ως προς την οργάνωση και τον συνδυασμό των σημασιακών αξόνων της αφήγησης. Στο τέταρτο Κεφάλαιο αναλύονται οι χωροχρονικές δομές και στο πέμπτο η έρευνα επικεντρώνεται στα δραματικά πρόσωπα. Και στα δύο κεφάλαια αξιοποιούνται μεθοδολογικά εργαλεία από τη σημειωτική του δράματος με κύριους στόχους, από τη μια, την ανάδειξη της ποιητικής τόσο του

σκηνικού χώρου και χρόνου όσο και των προσώπων και, από την άλλη, τη διερεύνηση της ιδεολογικής τους λειτουργίας.

Στα δύο τελευταία κεφάλαια η μελέτη επικεντρώνεται στην εξέταση των δομών βάθους των θεατρικών κειμένων. Πιο συγκεκριμένα, στο έκτο Κεφάλαιο εξετάζονται οι στοιχειώδεις δομές της σημασίας, όπως αναδεικνύονται από τη μικροσημασιολογική ανάλυση, και παρουσιάζονται οι δεσπόζοντες σημασιακοί άξονες, που αποτελούν τη βάση για την αναγωγή στις δεσπόζουσες ισοτοπίες, οι οποίες παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος του Κεφαλαίου. Με τη σημασιολογική αυτή προσέγγιση επιχειρείται ο προσδιορισμός του αξιολογικού κώδικα των κειμένων σε συνάρτηση με τη θεματική τους. Τέλος, στο έβδομο Κεφάλαιο παρουσιάζεται το κοινωνικοοικονομικό και ιδεολογικό συγκείμενο, συνεξετάζονται οι δεσπόζουσες ισοτοπίες του θεατρικού λόγου με τις ομόλογες σημασιακές κατηγορίες του δημοσιογραφικού λόγου και σχολιάζεται η ιδεολογική λειτουργία των θεατρικών κειμένων.

SUMMARY

With this thesis our objective is to research the poetics and ideology of the Cypriot theatre of 1869-1925, a subject that has not been delved upon up to this moment, with the exception of literary reviews or on occasion associated with the study of other topics. Both poetics and ideology are examined as the two fundamental textual parameters and what is of interest throughout their approach is principally how they interact with each other and then how they articulate with other semiotic systems, like journalistic discourse.

In the introductory Chapter, the object and the realm of research are defined and the choice of the methodological tools which are used for the approach of plays is indicated. A broad presentation of the development of modern Greek drama is attempted, which is deemed necessary for the integration of the texts of Cypriot theatre in the wider modern Greek dramatology. Finally, there is a reference to the major ideological tensions that were present in Cyprus from 1869 to 1925.

In the first Chapter, a generic categorization of the plays is proposed, which is based on the review of the authorial generic names in conjunction with the evolution of modern Greek dramaturgy, their storyline is presented and their reception is discussed. In the second Chapter, the form and function of the paratext, in addition to its major ideological investment, are being annotated; the modes of utterance in the paratextual elements (e.g. prefaces, dedications, stage directions) are examined, as well as their functions and the communicational aims they fulfil.

In the third Chapter aspects of the surface narrative structure of the plays (narrative programs and semantic axes of the narration; communication, contract, test) are being studied according to generic classes. The aim of co-examining by generic classes is to verify whether generic differentiation affects the formation of the narrative structure too and in a decisive manner, not in the case of the plot of each text, but mostly in terms of the organisation and the combination of the semantic axes of the narration. In the fourth Chapter, the structures of place and time are being analyzed and in the fifth one, research is concentrated on the *dramatis personae*. In both Chapters, the methodological tools from the semiotics of drama are used in order to discern the poetics of theatrical space and time, as well as of the characters, and to research their ideological function.

In the last two Chapters the thesis is concentrated on examining the deep structure of the theatrical texts. To be more specific, in the sixth Chapter the elementary structures of meaning are studied, as they are distinguished by micro-semasiological analysis; then major semantic axes that constitute the basis for reduction to the dominant isotopies, in

the second part of the Chapter, are being presented. With this semasiological approach the determination of the axiological code of the texts in connection to their thematic is attempted. In the seventh Chapter the socioeconomic and ideological context of dramatic discourse is discussed; its dominant isotopies are correlated with the corresponding semantic categories of journalistic discourse and, finally, an interpretation of the ideological function of the theatrical texts is proposed.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Την αρχική παρότρυνση για τη διερεύνηση του κυπριακού θεάτρου του τέλους της τουρκοκρατίας και των αρχών της αγγλοκρατίας οφείλω στον επόπτη της διατριβής μου Επίκουρο Καθηγητή Λευτέρη Παπαλεοντίου, ο οποίος τόσο κατά τη φάση της συλλογής του δυσεύρετου υλικού όσο και κατά τη φάση της συγγραφής της εργασίας μου με βοήθησε ποικιλότροπα, είτε με σπάνια κείμενα είτε με πληροφορίες, χάρη στις οποίες κατέστη δυνατός ο εντοπισμός των κειμένων σε βιβλιοθήκες του εσωτερικού ή του εξωτερικού, είτε με εισηγήσεις για την αρτιότερη παρουσίαση των πορισμάτων της έρευνάς μου. Για όλα αυτά, και επιπλέον για τον χρόνο που αφιέρωσε μελετώντας τα χειρόγραφα της μελέτης μου και προτείνοντας τρόπους για τη βελτίωσή της, τον ευχαριστώ ιδιαίτερα.

Ευχαριστίες οφείλω και στους Καθηγητές Δημήτρη Αγγελάτο, Παντελή Βουτουρή, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Ερατοσθένη Καψωμένο, Μιχάλη Πιερή και στον Επίκουρο Καθηγητή Μαρίνο Πουργούρη. Τον κ. Δ. Αγγελάτο ευχαριστώ για την καθοδήγηση και τις εισηγήσεις του σχετικά με τη μεθοδολογία διερεύνησης των κειμένων σε μια κρίσιμη φάση της έρευνάς μου· οι εισηγήσεις αυτές με βοήθησαν ώστε να μην αντιμετωπίσω τη θεατρική γραφή ως θεραπευαίνιδα της ιστορίας ή της πολιτικής αλλά ως διακριτό σημειωτικό σύστημα. Στον κ. Μ. Πιερή εκφράζω τις ευχαριστίες μου για τις εισηγήσεις του να περιοριστεί το αντικείμενο της έρευνας, για να είναι εφικτή η ποιοτική εξέτασή του, και να συμπεριληφθούν στην εργασία μου οι τρεις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Βασίλη Μιχαηλίδη, καθότι αυτές διακρίνονται από εγγενή θεατρικότητα, που συχνά δεν εντοπίζεται στα ίδια τα θεατρικά κείμενα της περιόδου. Εκφράζω επίσης την ευγνωμοσύνη μου στον κ. Π. Βουτουρή για την καθοδήγησή του σχετικά με τη βιβλιογραφική τεκμηρίωση της εργασίας, τη δομή και την οργάνωσή της και τη νηφάλια κριτική επανεξέταση ορισμένων μεθοδολογικών ζητημάτων και στον κ. Ερ. Καψωμένο για τον έλεγχο της σημειωτικής προσέγγισης των θεατρικών κειμένων, που επιχειρείται σε αυτή τη μελέτη· την κ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη και τον κ. Μ. Πουργούρη ευχαριστώ για τις εισηγήσεις και παρατηρήσεις τους κατά την υποστήριξή της.

Η κυριότερη δυσκολία που είχα να αντιμετωπίσω, κατά την πρώτη φάση της έρευνάς μου, ήταν ο εντοπισμός των σπάνιων και δυσεύρετων εκδόσεων των θεατρικών κειμένων, που έγινε κατορθωτός έπειτα από επίπονες προσπάθειες, οι οποίες θα απέβαιναν μάταιες χωρίς την αποφασιστική βοήθεια πρώτα του κ. Λ. Παπαλεοντίου. Ευχαριστίες οφείλω και στον πανοσιολογιότατο αρχιμανδρίτη Σωφρόνιο Μιχαηλίδη, που έθεσε στη διάθεσή μου μέρος του Αρχείου του Ιερώλυμου Βαρλαάμ, στο οποίο περιλαμβάνονται χειρόγραφα θεατρικά έργα που, ενώ μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν κεί-

μενα του Κύπριου λογίου, η συνεξέτασή τους με τα δράματα του Μεταστάσιου αποδεικνύει ότι είναι όλα μεταφράσεις έργων του Ιταλού συγγραφέα (βλ. περισσότερα στην Εισαγωγή). Για την προθυμία με την οποία μου δάνεισε αρκετά δυσέρετα δράματα από τη βιβλιοθήκη του ευχαριστώ τον ποιητή και λόγιο Φοίβο Σταυρίδη. Σημαντικές ήταν οι πληροφορίες που μου έδωσε ο αείμνηστος πεζογράφος και μελετητής του κυπριακού θεάτρου Γιάννης Κατσούρης, αφού χάρη στην ανιδιοτελή βοήθειά του μπόρεσα να εντοπίσω τη δυσέρετη *Δημαρχίτιδα* του Κύριλλου Παυλίδη στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Χάρη στην άμεση ανταπόκριση του κ. Μάνου Χαριτάτου, τον οποίο ευχαριστώ θερμά, εξασφάλισα αντίγραφο του *Ζητιάνου της ηδονής* του Τ. Ανθία. Τέλος, για τις πληροφορίες που μου έδωσαν σχετικά με τον συγγραφέα της κωμωδίας *Επ' αυτοφώρῳ* Θρασύβουλο Μ. Κορέντη ευχαριστώ τον πρώην Διευθυντή του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών κ. Κωνσταντίνο Γιαγκουλλή, τη νομαρχία Χίου και τον κ. Γιάννη Κολάκη (Βιβλιοθήκη «Κοραής» Χίου).

Εκτός από τους πιο πάνω, που ανιδιοτελώς μου προσέφεραν τη βοήθειά τους, σημαντική ήταν η συμβολή των διευθύνσεων και του προσωπικού των πιο κάτω κυπριακών βιβλιοθηκών, που με βοήθησαν με την παροχή φωτοαντιγράφων ή διευκολύνσεων για τη φωτογράφιση των κειμένων, και γι' αυτό εκφράζω προς όλους τις ευχαριστίες μου, δηλαδή προς τις Βιβλιοθήκες του Κυπριακού Μουσείου, του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', του Πανεπιστημίου Κύπρου, του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών, όπως επίσης προς την Κυπριακή Βιβλιοθήκη, τη Σεβέρειο Βιβλιοθήκη του Παγκυπρίου Γυμνασίου και τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Λεμεσού.

Αρκετά από τα κείμενα εντοπίστηκαν σε βιβλιοθήκες του εξωτερικού, οι διευθύνσεις και το προσωπικό των οποίων με διευκόλυναν με την παροχή φωτοαντιγράφων ή ψηφιακών φωτογραφιών των δραμάτων. Ως εκ τούτου, οι ευχαριστίες μου απευθύνονται στις Βιβλιοθήκες της Βουλής των Ελλήνων, του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Θεατρικού Μουσείου Αθηνών, του Πανεπιστημίου Κρήτης, καθώς και στη Βρετανική Βιβλιοθήκη (British Library). Επίσης, ευχαριστώ τις Διευθύνσεις του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης της Ελλάδας και του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών του Πανεπιστημίου Lille III.

Τέλος, ευχαριστίες οφείλω στην ανεπιγά μου Έλενα Davis, καθώς και στη σύζυγο και στα παιδιά μου για την ενίσχυση και τη στήριξή τους σε όλη τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής της εργασίας μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ		
ΕΙΣΑΓΩΓΗ		14-46
ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ		47-204
«Εν είδει δράματος»: Τα κείμενα και η τύχη τους		
1. Τα θεατρικά κείμενα: ειδολογική κατηγοριοποίηση, μύθος, πρόσληψη		48-55
1.1. Ιστορική τραγωδία		55-87
1.2. Ιστορικά δράματα		87-100
1.3. Ρομαντικά ερωτικά δράματα		100-108
1.4. Πατριωτικά δράματα		108-116
1.5. Θεατρόμορφοι διάλογοι		116-134
1.6. Αστικά δράματα		134-150
1.7. Κωμωδίες		150-154
1.8. Μυθιστορηματικό δράμα		154-166
1.9. Παραμυθόδραμα		166-168
1.10. Μυθολογικό δράμα		168-170
1.11. Κοινωνική σάτιρα		171-197
1.12. Ποιητικά κείμενα με εγγενή θεατρικότητα		197-203
2. Τα ειδολογικά ονόματα		203-204
3. Συμπεράσματα		
ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ		205-234
Το παρακείμενο στα κυπριακά δράματα (1869-1925): μορφή και λειτουργία		
1. Οι τίτλοι		206-209
2. Οι αφιερώσεις		209-211
3. Επιγραφές (μότο)		211-213
4. Οι υποσέλιδες σημειώσεις		213-216
5. Οι πρόλογοι		216-224
6. Οι κατάλογοι συνδρομητών		224-228
7. Οι σκηνικές οδηγίες		228-232
8. Συμπεράσματα		232-234
ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ		235-266
Όψεις της αφηγηματικής σύνταξης των θεατρικών κειμένων		
1. Μεθοδολογικές οριοθετήσεις		235-239
2. Συγκριτική εξέταση της αφηγηματικής σύνταξης κατά θεατρικά είδη		239-264
3. Συμπεράσματα		264-266
ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ		267-333
Οι χρονικές τροπικότητες και ο δραματικός χώρος		
1. Οι τροπικότητες του χρόνου της μυθοπλασίας		267-295
2. Ο δραματικός χώρος		295-332
3. Συμπεράσματα		332-333
ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ		334-391
Τα δραματικά πρόσωπα		
1. Σημσιολογική ανάλυση. Μοντέλα δράσης και θεματικοί ρόλοι		335-359
2. Η συμβολοποίηση των δραματικών προσώπων		359-378
3. Οι πιθανοί κόσμοι		378-391
4. Συμπεράσματα		391

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	392-443
Πεδία και περιοχές της σημασίας. Θέματα, παραστατικά σχήματα, αξίες	
1. Σημασιακοί άξονες	394-421
2. Οι δεσπόζουσες ιστοτοπίες	421-442
3. Συμπεράσματα	442-443
ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	444-474
Από τα κείμενα στον κόσμο: μεταξύ θεατρικού και δημοσιογραφικού λόγου	
1. Μεθοδολογικές οριοθετήσεις	444-446
2. Το κοινωνικοοικονομικό και ιδεολογικό συγκείμενο του θεατρικού λόγου	446-454
3. Μεταξύ θεατρικού και δημοσιογραφικού λόγου: οι ομόλογες ιστοτοπίες	454-471
4. Συμπεράσματα	471
ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ	472-474
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	
1. Χρονολόγιο των κυπριακών θεατρικών κειμένων (1869-1925). Έργα του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου και ελληνικές μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων που εκδόθηκαν την ίδια περίοδο και ανεβάστηκαν στην Κύπρο.	475-485
2. Ανθολόγιο κριτικών κειμένων και σχολίων	486-518
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	519-549
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	
1. Ονομάτων	550-565
2. Τίτλων θεατρικών έργων	566-569
3. Όρων και θεμάτων	570-590

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι παραπομπές στα πιο κάτω βοηθήματα γίνονται εξαρχής συντομογραφικά. Η παραπομπή στα υπόλοιπα είναι πλήρης μόνο την πρώτη φορά, ενώ στη συνέχεια αυτά καταγράφονται συντομογραφικά, όπως σημειώνεται στις σχετικές υποσημειώσεις.

- Αγγελάτος (1997):** Δημήτρης Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*. Αθήνα, Νέα Σύνορα, Λιβάνης, 1997.
- Βουτουρής (1995):** Παντελής Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην.... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.
- Ηλιού-Πολέμη (2006):** Φίλιππος Ηλιού-Πόπη Πολέμη, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900*, τ. Α-Γ', Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2006.
- Θωμαδάκη (1993):** Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα, Δόμος, 1993.
- Κατσούρης (2005):** Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο Α': 1860-1939*, Λευκωσία, 2005.
- Κεχαγιόγλου (1986):** Γ. Κεχαγιόγλου, «Χρονικό και λογοτεχνήματα: Τύχες του Λεοντίου Μαχαιρά στη νεοελληνική λογοτεχνία». Ανάτυπο από το *Αφιέρωμα στο Νίκο Σβορώνο*, τόμ. 2, Ρέθυμνο, 1986.
- Κουδουνάρης (2005):** Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν λεξικόν Κυπρίων 1800-1920*, Λευκωσία, ⁵2005.
- Κουδουνάρης (2010):** Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν λεξικόν Κυπρίων 1800- 1920*, Λευκωσία, ⁶2010.
- Παπαλεοντίου (1997):** Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Τα πρώτα βήματα της κυπριακής λογοτεχνικής κριτικής (1880-1930)* (διδ. δ.), Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 1997.
- Πεφάνης (1999):** Γιώργος Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Πιερής [επιμ.] (2001):** Βασίλης Μιχαηλίδης: *Η ρωμοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου*, Λευκωσία, Θ. Ε. ΠΑ. Κ., 2001.
- Πούγχερ, Ανθολογία (2006):** Βάλτερ Πούγχερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματοποιίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, τόμ. Α', Β'1, Β'2.
- Σιδέρης (²1999: 1951):** Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. 1ος (1794-1908), Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου- Καστανιώτης, ²1999 (1990: 1951).
- Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001):** Φοίβος Σταυρίδης-Λευτέρης Παπαλεοντίου-Σάββας Παύλου, *Βιβλιογραφία κυπριακής λογοτεχνίας*. Από τον Λεόντιο Μαχαιρά έως τις μέρες μας, Λευκωσία, Μικροφιλολογικά, 2001.
- Τζούμα (1991):** Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου*. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης (διδ. δ.), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, 1989, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991.
- Χατζηπανταζής (2002):** Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως*. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή: Τόμος Α'1: «Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...». Τόμος Α'2: Παράρτημα (1828-1875), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

- Alter (1990):** Jean Alter, *A sociosemiotic theory of theatre*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Brownstein-Daubert (1981):** Oscar Lee Brownstein-Darlene Daubert, *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*, Κονέκτικατ, Greenwood Press, 1981.
- F. De Toro (1995: 1987):** Fernando De Toro, *Theatre semiotics*. Text and staging in modern theatre (trans. John Lewis), Τορόντο, Univeristy of Toronto Press, 1995 (1987).
- Eco (³1994: 1976):** Umberto Eco, *Θεωρία σημειωτικής* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα, Γνώση, ³1994 (1976).
- Elam (2001: 1980):** Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μτφρ.-εισαγ. Καίτη Διαμαντάκου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001 (1980).
- Fischer-Lichte (1992:1983):** Erika Fischer-Lichte, *The semiotics of theater* (transl. Jeremy Gaines, Doris Jones), Μπλούμινγκτον και Ινδιανάπολη, Indiana University Press, 1992 (1983).
- Genette (1997: 1987): Gérard Genette, Paratexts**. Thresholds of interpretation. (transl. Jane Lewin), Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1997 (1987: originally published in French as *Seuils*).
- Greimas (2005:1966):** Algirdas Julien Greimas, *Δομική σημασιολογία*. Αναζήτηση μεθόδου (μτφρ. Γιάννης Παρίσης), Αθήνα, Πατάκης, 2005 (1966).
- Pavis (2006):** Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (μτφρ. Αγνή Στρομπούλη), Αθήνα, Gutenberg, 2006.
- Pfister (⁵2000: 1977):** Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama* (transl. John Halliday), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, ⁵2000 (1977).
- Schaeffer (2000:1989):** Jean-Marie Schaeffer, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;* (μτφρ. Αλέξανδρος Ακριτόπουλος), Θεσσαλονίκη, Ηρόδοτος, 2000 (1989).
- Sidnell [et. al.] (1994):** Michael Sidnell [et. al.] [επ.], *Sources of dramatic theory*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1994.
- Ubersfeld (²1996: 1977):** Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Παρίσι, Belin, ²1996 (1977).
- Ubersfeld (1996):** Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l' analyse du théâtre*, Παρίσι, Seuil, 1996.
- Zima (2000: 1985):** Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Παρίσι, L' Harmattan, ²2000 (1985).

ΣΥΜΒΟΛΑ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

«»: σήμα, σήμημα

[με πλάγια]: λέξημα

=: ταυτότητα, ισοδυναμία

/: διάζευξη

vs: αντίθεση, σύζευξη ή διάζευξη

_ : αντίθεση ανάμεσα στον αριθμητή και στον παρονομαστή

→: συνεπαγωγή ή μετασχηματισμός

A/r(s)/B ή \longleftrightarrow : «έχει σχέση με ουσία περιεχομένου», σημασιακός άξονας

/ /: τάξημα, ισοτοπία

S: σημασιακός άξονας

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Οριοθετήσεις και περιορισμοί. Επισκόπηση της προγενέστερης έρευνας.

Το θέατρο, ως ένα σύνθετο σημειωτικό σύστημα,¹ προϋποθέτει μια πολυδιάστατη και συλλογική διαδικασία, που κορυφώνεται και ολοκληρώνεται με τη θεατρική παράσταση. Το θεατρικό κείμενο, που είναι μόνο ένα από τα σημειωτικά συστήματα,² βρίσκεται στο επίκεντρο της εργασίας αυτής, χωρίς να παραγνωρίζεται η ιδιαίτερη λειτουργία του με βάση την οποία διαφοροποιείται από τα άλλα λογοτεχνικά γένη. Η καθαρά κειμενική προσέγγιση των υπό εξέταση δραμάτων παραβιάζεται μόνο στην περίπτωση που ορισμένα από αυτά (για λόγους που θα συζητηθούν στη συνέχεια) «ετύχησαν» να ολοκληρωθούν με τη σκηνική τους παρουσίαση, καθώς οι πληροφορίες σχετικά με την πρόσληψη της θεατρικής παράστασης συχνά φωτίζουν την ιδεολογική λειτουργία του έργου.

1.1. Το αντικείμενο της έρευνας

Η μελέτη αυτή επικεντρώνεται στη διερεύνηση ζητημάτων ποιητικής και ιδεολογίας στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925. Μεγάλο μέρος των θεατρικών κειμένων της περιόδου που εξετάζουμε είναι αδύνατο να διερευνηθεί διεξοδικά, αν ο μελετητής δεν το συσχετίσει με τους ιδεολογικούς μηχανισμούς εκείνης της εποχής, παραγνωρίζοντας τις ιδεολογικές ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην κρατούσα αγγλοσαξονική αποικιοκρατική ιδεολογία και στον αντίμαχο νεοελληνικό εθνισμό· προφανώς, η λογοτεχνία και η ιστορία (έντονα ιδεολογικά φορτισμένες) «επιστρατεύονται» για τη συγκρότηση εθνικής ταυτότητας και την καλλιέργεια εθνικού φρονήματος, με στόχο να επιβεβαιωθεί η ελληνικότητα των Κυπρίων.

Η συνεξέταση ιδεολογίας και θεατρικής γραφής, που αποτελεί κεντρικό ζητούμενο της εργασίας αυτής, δεν θα επιχειρηθεί με στόχο να διερευνηθεί πώς «αντανακλάται» η ιδεολογία στα θεατρικά κείμενα. Άλλωστε, το «ιδεολογικό φορτίο»,³ ως συστατικό του

¹ Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 20· Σωτήρης Δημητρίου, *Λεξικό όρων σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1978, 176· στο εξής: *Λεξικό όρων σημειολογικής...*· Elam (2001: 1980), 74-75· Fischer-Lichte (1992: 1983), 13-17· F. De Toro (1995: 1987), 3· Ubersfeld (1996), 17-18· Patrice Pavis, *Essays in the semiology of the theatre. Languages of the stage*, Νέα Υόρκη, Performing Arts Journal Publications, 1993 (1982), 13, 15· στο εξής: *Essays in the semiology...*· Για τη μελέτη της Ubersfeld *Lire le théâtre* (1977), βλ. τη βιβλιοκρισία της Er. Fischer-Lichte (με την ευκαιρία της αγγλικής μετάφρασής της: 1999): Βλ. Erica Fischer-Lichte, "How to analyze a play text", *Semiotica* 145-1/4 (2003) 265-276.

² Ορίζοντας το σημειωτικό σύστημα, η Κ. Μπόκλουντ-Λαγοπούλου σημειώνει: «Το σημείο αποτελεί ένα στοιχείο ενός συστήματος παρόμοιων σημείων και μόνο μέσα στο σύστημα αυτό μπορεί να έχει σημασία». Βλ. Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, «Εισαγωγή», (συλλ. τόμ.) *Σημειωτική και κοινωνία*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1980, 13.

³ Για τη διατύπωση, βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 1993, 279· στο εξής: *Ρήξεις και συνέχειες...*

λογοτεχνικού κειμένου, δεν ταυτίζεται με το ιδεολογικό περιεχόμενο που ανιχνεύεται σε εξωλογοτεχνικά είδη λόγου,⁴ καθότι με τη λογοτεχνική τους μετάπλαση τα ιδεολογικά στοιχεία μετασχηματίζονται για να «υπηρετήσουν» την καλλιτεχνική βούληση του δημιουργού-λογοτέχνη.⁵

Εξίσου σημαντικός σκοπός της εργασίας αυτής είναι η συνεξέταση της ιδεολογικής υφής και λειτουργίας των θεατρικών κειμένων με ζητήματα ποιητικής, ώστε να «φωτιστούν» οι τρόποι αλλά και ο βαθμός μετασχηματισμού της ιδεολογικής ύλης σε λογοτεχνικά μετουσιωμένο κείμενο. Ο όρος *ποιητική*⁶ χρησιμοποιείται εδώ με τη σημασία που προσδίδει σε αυτόν ο Roman Jakobson, ο οποίος θεωρεί ότι «το κύριο αντικείμενο της είναι η ειδιοποιός διαφορά του έντεχνου λόγου από τις άλλες τέχνες και από τα άλλα είδη γλωσσικής συμπεριφοράς». Ο ίδιος επισημαίνει ότι η ποιητική εξετάζει προβλήματα γλωσσικής δομής και υπογραμμίζει ότι αυτή δεν περιορίζεται μόνο στην εξέταση του έντεχνου και των άλλων ειδών λόγου, αλλά επεκτείνει το ενδιαφέρον της και σε άλλα σημειωτικά συστήματα.⁷

Από την άλλη, όπως επισημαίνει ο Gérard Genette, αντικείμενο της ποιητικής δεν είναι το μεμονωμένο κείμενο (όπως συμβαίνει με την κριτική), αλλά το αρχικείμενο ή «η αρχικειμενικότητα του κειμένου», η οποία ορίζεται «ως ένα σύνολο γενικών κατηγορι-

⁴ Αντλώ τον όρο «είδη λόγου» από την ομότιτλη μελέτη του M.M. Bakhtin. Ο Ρώσος θεωρητικός διακρίνει τα είδη λόγου σε απλά και σύνθετα, υπογραμμίζοντας ότι «τα πρωτογενή είδη τροποποιούνται και προσλαμβάνουν έναν ειδικό χαρακτήρα, καθώς εντάσσονται στα σύνθετα είδη [ένα από τα οποία είναι και η λογοτεχνία]», χάνοντας «την άμεση σχέση τους με την πραγματικότητα και τις πραγματικές συνομιλίες των ανθρώπων». Βλ. σχετικά M.M. Bakhtin, *Speech genres and other late essays* (transl. Vern W. Mc Gee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist), Όστιν, University of Texas Press, 1999 (1986), 60-62· στο εξής: *Speech genres...* Για την ανάλυση της πιο πάνω θεωρίας του Bakhtin, βλ. Αγγελάτος (1997), 159-161.

⁵ Όπως σημειώνει η Άννα Τζούμα, το λογοτεχνικό κείμενο ως γραπτό σημειακό σύστημα «οργανώνει συνειδητά τα λεκτικά σημεία σε σημαίνουσα πρακτική». Η ίδια τονίζει ότι χάρη σε αυτή τη συνειδητή οργάνωση «τα λεκτικά σημεία χάνουν την άμεση αναφορικότητά τους στην πραγματικότητα και από εκεί παύουν να μεταφέρουν αναλλοίωτα το ιδεολογικό της στίγμα». Βλ. Τζούμα (1991), 21: σημ. 15· εγώ υπογραμμίζω.

⁶ Στα περιορισμένα όρια αυτής της μελέτης δεν σχολιάζονται συστηματικά οι απόψεις που διατυπώθηκαν κατά καιρούς γύρω από την ποιητική και τις ποικίλες σημασίες της. Για την επισκόπηση αυτών των απόψεων, βλ. ενδεικτικά Alex Preminger-Brogan, T.V.F. [ed.], *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Νέα Υερσέη, Princeton University Press, 1993, 929-938· στο εξής: *The new Princeton...*· B. Tritsmans, «Ποιητική», Maurice Delcroix-Hallyn Fernand, [επ.], *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου* (επ., μτφρ. I. N. Βασιλαράκης), Αθήνα, Gutenberg, 1997 (1987), 15-36· στο εξής: *Εισαγωγή στις σπουδές...*· Jonathan Culler, *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή* (μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου). Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000 (1997), 83-85, 94-96, 189-190· Jean-Yves Tadié, *Η κριτική της λογοτεχνίας τον εικοστό αιώνα* (μτφρ. I. N. Βασιλαράκης), Αθήνα, Τυπωθήτω, 2001 (1987), 349-416· στο εξής: *Η κριτική της λογοτεχνίας...*· Ερατοσθένης Καμφωμένος, *Ποιητική*, Αθήνα, Πατάκης, 2005, 39-89· P. Pavis (2006), 389-390 (όπου και βιβλιογραφία γύρω από την ποιητική του θεάτρου).

⁷ Βλ. Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας* (εισ., μτφρ. Άρης Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998, 57-58· στο εξής: *Δοκίμια...* Για την ίδια άποψη, δηλαδή ότι «η λογοτεχνία παύει να έχει ένα προνομιακό ρόλο· ή καλύτερα: το προνόμιό της δεν είναι παρά στρατηγικό: μπορούμε να ξεκινούμε από τα λογοτεχνικά κείμενα (για ευεξήγητους ιστορικούς και θεσμικούς λόγους) για να καταλήγουμε στη γνωριμία όλων των κειμένων», βλ. Tzvetan Todorov, «Λογοτεχνία και σημειωτική» (μτφρ. Αριστεία Παρίση), *Σπείρα* 6 (1977) 178.

ών – είδη λόγου, ρητορικοί τρόποι, λογοτεχνικά είδη – από τις οποίες αναδύεται κάθε συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο».⁸ Επομένως, η ειδολογική κατηγοριοποίηση δεν παρουσιάζεται ως προϋπόθεση για τη διερεύνηση της ποιητικής των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε, αλλά συνιστά ένα (και ίσως το σημαντικότερο) από τα επίπεδά της.

Συνεπώς, ενώ πρωταρχικό ζητούμενο σε αυτή τη μελέτη θα είναι η εξέταση της ποιητικής⁹ με ενδοκειμενικά κριτήρια, η διερεύνηση θα επεκταθεί (έβδομο Κεφάλαιο) στην προσέγγιση και ενός άλλου σημειωτικού συστήματος, δηλαδή του δημοσιογραφικού λόγου, με στόχο να προσδιοριστεί το είδος και το εύρος των σχέσεων θεάτρου-κοινωνίας, ιδίως μέσω του συσχετισμού των ενδοκειμενικών ιδεολογικών στοιχείων με τα αντίστοιχα εξωλογοτεχνικά, ώστε να διαφανεί αν το κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 απλώς αναπαράγει τις περιρρέουσες ιδεολογικές ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις ή αν παράγει, σε κάποιο βαθμό, και το ίδιο ιδεολογία.

Τέλος, ένας τρίτος σκοπός στην εργασία αυτή είναι να εξεταστεί το ερώτημα αν η ιδεολογική λειτουργία διαφοροποιείται από το ένα θεατρικό είδος στο άλλο, αν δηλαδή ορισμένα είδη είναι περισσότερο πρόσφορα για κριτική και αμφισβήτηση της αποικιοκρατικής ιδεολογίας, ή ακόμη αν σε ορισμένα είδη η πολεμική είναι εμφανής και σε άλλα λανθάνουσα.

Μία ακόμα μεθοδολογική επιλογή μας είναι η εξέταση των θεατρικών κειμένων της περιόδου που μας απασχολεί στο πλαίσιο της εξέλιξης του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου, κατά το ίδιο διάστημα, όπως αυτή περιγράφεται στις ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου και σε άλλες ειδικότερες μελέτες γύρω από τα θεατρικά είδη που εξετάζουμε. Με άλλα λόγια, στην εργασία μας δεν επιχειρείται συστηματική συνεξέταση των κυπριακών κειμένων με τα δράματα του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου της ίδιας περιόδου.

1.2. Τα χρονικά όρια

Ένα από τα πλέον ακανθώδη ζητήματα της νεοελληνικής φιλολογίας είναι αυτό της περιοδολόγησης.¹⁰ Η επικέντρωση στην κυπριακή «περιοχή» του νεοελληνικού θεά-

⁸ Βλ. Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the second degree* (transl. Channa Newman, Claude Doubinsky), Νεμπράσκα, University of Nebraska Press, 1997 (1982), 1^ο στο εξής: *Palimpsests...*

⁹ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ενδεικτικά και ο ορισμός της ποιητικής από τον M. Angenot ως του συνόλου των αισθητικών αρχών «που καθοδηγούν ένα συγγραφέα στο έργο του» και οι οποίες ταυτίζονται με την «επιλογή ανάμεσα σε ένα σύνολο δυνατοτήτων (υφολογικών, θεματικών, αφηγηματικών)». Βλ. B. Tristmans, «Ποιητική», Maurice Delcroix-Hallyn Fernand, [επ.], *Εισαγωγή στις σπουδές...*, 15.

¹⁰ Όπως σημειώνει ο Κ. Θ. Δημαράς, «πρέπει λοιπόν να δεχθούμε την ύπαρξη περιόδων αλλά χωρίς αποσαφηνισμένα όρια: μέσα στο παλιό βρίσκονται τα σπέρματα του νέου, μέσα στο νέο βρίσκονται επιβιώσεις του παλιού». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Αθήνα, Ίκαρος, ⁶1975 (1947-1948), 1^ο στο εξής *I.N.E.A.*....Για το ίδιο ζήτημα, βλ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Αθήνα, Παπαζήσης, ³1978 (1974), 23-24· Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ²1979

τρου και η μελέτη των περιοδολογήσεών του που έχουν προταθεί μέχρι σήμερα μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι γίνονται αποδεκτές από όλους τους μελετητές τέσσερις περίοδοι, χωρίς ωστόσο (όπως είναι φυσικό) να υπάρχει απόλυτη ομοφωνία για τα ακριβή τους όρια.¹¹ Ειδικότερα, για την πρώτη περίοδο που αποτελεί το αντικείμενο της εργασίας αυτής, επιλέγονται ως χρονικά όρια τα έτη 1869-1925. Βέβαια, η σημασία του 1878 ως τομής¹² δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, αλλά αν η έρευνά μας ξεκινούσε από το έτος αυτό, δεν θα μπορούσαμε να εξετάσουμε δύο θεατρικά κείμενα, δηλαδή το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* (1869) του Γεώργιου Σιβιτανίδη και το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αησιλάον* (1873) του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη. Γι' αυτό, θεωρήθηκε ορθότερο στη μελέτη αυτή να εξεταστούν και τα πιο πάνω δράματα του τέλους της τουρκοκρατίας με αφετηριακό ορόσημο το 1869,¹³ έτος έκδοσης του πιο πάνω έργου του Γ. Σιβιτανίδη.¹⁴

Επιπλέον, το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* έχει ήδη προσεχθεί για τις θεατρικές του αρετές, όπως είναι «οι ενδιαφέροντες διάλογοι γύρω από τα κεντρικά διλήμματα που αντιμετωπίζουν οι ήρωες», και ακόμη ως το μοναδικό νεοελληνικό θεατρικό έργο τού

(1978), 1' στο εξής *I.N.E.A...* Π. Μουλλάς, *Ρήξεις...*, 83. Ειδικότερα, για τα προβλήματα της περιοδολόγησης στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, βλ. ενδεικτικά τον πρόλογο του Β. Πούχγερ στη μονογραφία της Άννας Ταμπάκη *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος} -19^{ος} αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Αθήνα, Διάυλος, 2005, 12-13' στο εξής: *Το νεοελληνικό θέατρο...* Α. Ταμπάκη, ό.π., 21-41.

¹¹ Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη περίοδος εκτείνεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι το τέλος του Α' Παγκόσμιου πολέμου, η δεύτερη από το 1918 μέχρι το 1939, η τρίτη από το 1940 μέχρι το 1960 και η τέταρτη από το 1960 μέχρι σήμερα. Βλ. σχετικά Γιάννης Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο. Ο συγγραφέας, η παράσταση, το κοινό»: Ένωση Λογοτεχνών Κύπρου-Πνευματική Στέγη Λευκωσίας [εκδ.], *Κυπριακή λογοτεχνία. Οι ρίζες*, Λευκωσία, 1980, 71-83' του ίδιου, «Η θεατρική δραστηριότητα στην Κύπρο»: *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας: Θέατρο*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1986, τόμ. Α', XIII, 63-69. Το ίδιο γενικά σχήμα ακολουθεί και ο Μ. Π. Μουστερής στη μελέτη του *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, 1988' στο εξής: *Χρονολογική ιστορία...*

¹² Για τη σημασία του 1878 ως «πολυσημάντης τομής» (Γ. Κεχαγιόγλου), βλ. ενδεικτικά: Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία μέσα στο πλαίσιο των ιστοριών της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Αντί* 151 (9 Μαΐου 1980) 32' Λεύκιος Ζαφειρίου, *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία*. Γραμματολογικό σχέδιασμα, Λευκωσία, 1991, 11' στο εξής: Ν.Κ.Α.: Γ. Κεχαγιόγλου, «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία και το πλαίσιο της νεοελληνικής λογοτεχνίας: μια επαρχιακή, τοπική, περιθωριακή, περιφερειακή, ανεξάρτητη, αυτόνομη, αυτοτελής ή αυτοδιάθετη λογοτεχνία;», *Νέα Εποχή* 3/214 (1992) 19-33' στο εξής: «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία...» Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ποιητικές τάσεις και αναζητήσεις στην Κύπρο», *Σύγχρονα Θέματα*, 68-70 (Ιούλ. 1998-Μάρτ. 1999) 297-311 [=Στοχαστικές προσαρμογές. Για την ιστορία της ευρύτερης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Γαβριλίδης, 2000, 254' στο εξής *Στοχαστικές προσαρμογές...*] Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Κυπριακή λογοισόνη 1571-1878*. Προσωπογραφική θεώρηση. Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 2002, 42' στο εξής *Κυπριακή λογοισόνη...*

¹³ Ο Γ. Κατσούρης παραθέτει πρώτο το θεατρικό *Η Κύπρος και οι Ναΐται* στον κατάλογο των έντυπων κυπριακών θεατρικών έργων του 19^{ου} αιώνα: βλ. σχετικά Γ. Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο. Ο συγγραφέας, η παράσταση, το κοινό»: Ένωση Λογοτεχνών Κύπρου-Πνευματική Στέγη Λευκωσίας [εκδ.], *Κυπριακή λογοτεχνία. Οι ρίζες*, Λευκωσία, 1980, 77' στο εξής: «Το παλιό θέατρο...» βλ., επίσης, Κατσούρης (2005), 64.

¹⁴ Ας σημειωθεί ότι το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* θεωρείται από τον Γ. Κεχαγιόγλου «ως ένα σημαντικό για τη νεότερη κυπριακή λογοτεχνία και ιδεολογία κείμενο [...], ένα από τα παλιότερα, αλλά και ελάχιστα διερευνημένα δείγματα της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας και το πρώτο θεατρικό της κείμενο». Βλ. Γ. Κεχαγιόγλου (1986), 412-413.

19^{ου} αιώνα «που τολμά να αναφερθεί ανοιχτά και όχι απλώς μεταφορικά» στο αίτημα της ερωτικής αυτοδιάθεσης της γυναίκας.¹⁵ Επομένως, η επιλογή του 1869 ως αφετηριακού ορίου της εργασίας αυτής δεν είναι αυθαίρετη, αλλά κρίνεται θεμιτή και φιλολογικά έγκυρη, δεδομένου ότι η σημασία της έκδοσης του θεατρικού έργου του Γ. Σιβιτανίδη, τόσο για την κυπριακή λογοτεχνία (και ειδικότερα για το θέατρο ως το πρώτο έντυπο κυπριακό θεατρικό κείμενο) όσο και για την ιδεολογία (αν λάβουμε υπόψη και την πρόσληψη των επανειλημμένων θεατρικών παραστάσεων του έργου), είναι αποδεκτή και τεκμηριωμένη.

Ως τελικό χρονικό όριο της εργασίας επιλέγεται το 1925, αν και από τους μελετητές του κυπριακού θεάτρου προτείνεται το 1918 (και από άλλους το 1920). Η παρέκκλιση αυτή από το γενικά αποδεκτό σχήμα της πρώτης περιόδου του κυπριακού θεάτρου οφείλεται στο γεγονός ότι στην εργασία δεν θα σχολιάζονταν τα θεατρικά έργα της πενταετίας 1920-1925, και πιο συγκεκριμένα τα δράματα του Ευγ. Ζήνωνος, της Ιουλίας Περισιάνη, του Α. Χ. Γαλανού, καθώς και *Ο δραπέτης διδάσκαλος* του Ιωάννη Πηγάσιου. Όπως θα υποστηριχτεί στη συνέχεια της μελέτης, αυτά τα θεατρικά κείμενα ανήκουν οργανικά στην πρώτη περίοδο του κυπριακού θεάτρου, γιατί με αυτά δεν σημειώνεται ρήξη απέναντι στην παράδοση· αντίθετα αποτελούν μια συνέχεια των τάσεων και των προσανατολισμών των προγενέστερων δραμάτων. Έτσι, πάλι εκκινώντας από τα ίδια τα κείμενα, προκρίνεται περισσότερο λειτουργικό το όριο του 1925¹⁶ και όχι του 1918 ή του 1920, που αποτελούν οριοθετήσεις οι οποίες δεν σχετίζονται άμεσα με την ειδικότερη περιοχή του κυπριακού θεάτρου.

Η υιοθέτηση των πιο πάνω χρονολογικών ορίων γίνεται, βέβαια, με επίγνωση των σύνθετων φιλολογικών προβλημάτων και ενστάσεων γύρω από το ζήτημα της περιοδολόγησης, καθώς και των αναθεωρήσεων των διάφορων χρονολογικών σχημάτων με βάση τα ευρήματα και τα πορίσματα της νεότερης έρευνας. Δεδομένου μάλιστα ότι η μελέτη επικεντρώνεται στη συνεξέταση θεάτρου και ιδεολογίας, η συμβατικότητα των ορίων που τίθενται είναι περισσότερο έκδηλη. Ωστόσο, η περιχαράκωση γύρω από σαφώς καθορισμένα χρονολογικά όρια γίνεται για να υποδηλωθεί πως για τη συγκεκριμένη περίοδο η έρευνα ήταν (στο μέτρο του δυνατού) περισσότερο εξαντλητική, μολονότι είναι γνωστό πως σχετικά με την περιοδολόγηση, όπως σημειώνει ο Κ. Θ. Δημαράς, «η ακρίβεια όταν αχθεί στο όριό της αγγίζει την ανακρίβεια» και γι' αυτό «μεγάλα

¹⁵ Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006, 138, 306· στο εξής *Ιστορικό δράμα...*

¹⁶ Το 1925 εκδίδεται, ανάμεσα σε άλλα θεατρικά έργα, και *Η μητριά* του Α.Χ. Γαλανού, μια αλληγορική σάτιρα της ανάληψης αγγλικής διοίκησης της Κύπρου. Βλ. σχετικά Γ. Κατσούρης (2005), 287.

περιθώρια εξασφαλίζουν μια ασφαλέστερη προσέγγιση». ¹⁷ Ο ίδιος μελετητής τονίζει ότι δεν υπάρχουν «σαφείς αφητηρίες» σε όλα τα θέματα «όσα ανάγονται στην ανθρώπινη συνείδηση», αλλά θεωρεί αναγκαίο τον καθορισμό χρονολογικών ορίων: «[...] η ανάγκη την οποία επιβάλλει η χρήση των κειμένων, μας υποχρεώνει να σημειώνουμε κάποιες απαρχές, έστω και συμβατικά». ¹⁸

1.3. Ο όρος κυπριακό θέατρο ¹⁹

Όπως έχει διευκρινιστεί πιο πάνω, στην εργασία αυτή εξετάζεται η κειμενική και όχι οι άλλες πτυχές του κυπριακού θεάτρου (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, θίασοι, θεατρικοί χώροι κλπ.). Ένα πρόσθετο ζητούμενο που προκύπτει από τη χρήση του όρου *κυπριακό θέατρο* είναι ο ακριβής προσδιορισμός του περιεχομένου του επιθετικού προσδιορισμού *κυπριακό*, που ήδη έχει απασχολήσει τους μελετητές οι οποίοι επιχείρησαν να καθορίσουν με ακρίβεια το περιεχόμενο του όρου *κυπριακή λογοτεχνία*. Έτσι, με τον ορισμό από τον Γ. Π. Σαββίδη της κυπριακής λογοτεχνίας ως «έργων Κυπρίων, που ζουν στην Κύπρο, γραμμένων ελληνικά, είτε στην κοινή νεοελληνική είτε στο κυπριακό ιδίωμα» ²⁰ τίθεται, όπως έχει σημειώσει ο Λ. Ζαφειρίου, ²¹ «ένα ουσιαστικό γραμματολογικό πρόβλημα». Με την υιοθέτηση της άποψης του Σαββίδη, ένας αριθμός Κυπρίων λογοτεχνών που δημιούργησαν μέρος ή και το σύνολο του έργου τους στο εξωτερικό δεν περιλαμβάνονται στην κυπριακή λογοτεχνία.

Λαμβάνοντας υπόψη τις διάφορες απόψεις που διατυπώθηκαν κατά καιρούς γύρω από το πιο πάνω γραμματολογικό πρόβλημα, ²² δεν εξετάζουμε μόνο δράματα γραμμένα

¹⁷ Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος*. Η εποχή του-Η ζωή του-Το έργο του, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1986, 40' στο εξής *Κ. Παπαρρηγόπουλος...*

¹⁸ Ο.π., 41.

¹⁹ Στην εργασία αυτή δεν εξετάζεται το θέατρο σκιών. Για μια επισκόπηση της ανάπτυξης του θεάτρου σκιών στην Κύπρο από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Το θέατρο σκιών της Κύπρου*. Το κουκλοθέατρο και η ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον τύπο της εποχής (1894-2009), Λευκωσία, Theopress, 2009' στο εξής: *Το θέατρο σκιών...*

²⁰ Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, «Η κυπριακή λογοτεχνία από ελλαδική σκοπιά», *Ο Φιλελεύθερος*, 13 Μαΐου 1979 [= *Το σπίτι της μνήμης* (επιμ. Μαν. Σαββίδη), Αθήνα, Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 1997, 39].

²¹ Βλ. Λεύκιος Ζαφειρίου, *Ν.Κ.Α.*, 11.

²² Βλ. Γ. Κεχαγιόγλου, «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία»..., 21. Για το ίδιο θέμα, βλ. ενδεικτικά Π. Κιτρομηλίδης, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 26-27: ο μελετητής υιοθετεί τις απόψεις του Κεχαγιόγλου και τις αξιοποιεί σε μιαν ευρύτερη διερεύνηση της κυπριακής γραμματείας' Λ. Παπαλεοντίου, «Ελλαδικές υποδοχές της κυπριακής λογοτεχνίας», *Πόρφυρας* 105 (Οκτ.-Δεκ. 2002) 422-440. Για το ευρύτερο ζήτημα των σχέσεων μεταξύ κυπριακής και ευρύτερης νεοελληνικής λογοτεχνίας και των σχετικών συζητήσεων και αντιπαραθέσεων (που δεν εμπίπτει στα όρια αυτής της μελέτης, και γι' αυτό δεν σχολιάζεται αναλυτικά) παρατίθεται πλούσια βιβλιογραφία στο πιο πάνω δοκίμιο του Γ. Κεχαγιόγλου: ό.π., 33' Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «"Κυπριακή λογοτεχνία" ή "νεοελληνική λογοτεχνία της Κύπρου;"», *Ο Φιλελεύθερος*, 16 Μαΐου 1990' Μ. Πιερής, *Από το μερτικόν της Κύπρου* (1979-1990), Αθήνα Καστανιώτης, 1991, 43-48, 397-402' στο εξής: *Από το μερτικόν...*' Π. Βουτουρή, «Εκδοχές του καρνωτακισμού στην "κυπριακή λογοτεχνία"»: [Συλλογικός τόμος], Επιστημονικό συμπόσιο, *Καρνωτάκης και καρνωτακισμός*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998, 167-176' Δ. Αγγελάτος, «Ο κανόνας του κέντρου, οι όψεις της περιφέρειας και οι επιθετικοί προσδιορισμοί τόπου

στα ελληνικά που δημοσιεύτηκαν²³ από Κυπρίους στο νησί τους, αλλά επιπλέον συμπεριλαμβάνουμε σε αυτό θεατρικά κείμενα α) αποδήμων Κυπρίων που κυκλοφόρησαν σε διάφορα κέντρα του μείζονος ελληνισμού ή στο αθηναϊκό κέντρο (λόγου χάρη από τους Γ. Σιβιτανίδη, Θ. Κωνσταντινίδη και τη Σ. Λεοντιάδα) και β) συγγραφέων που δεν ήταν κυπριακής καταγωγής, αλλά έζησαν για ένα διάστημα στην Κύπρο και εκεί δημοσίευσαν το θεατρικό τους κείμενο (όπως, π.χ., οι Ν. Καταλάνος, Α. Οικονομίδης και ο Θρ. Κορέντης). Επομένως, το κυπριακό θέατρο δεν αντιμετωπίζεται μέσα στα στενά – και συχνά ασφυκτικά – όρια της Κύπρου, αλλά εξετάζεται σε συνάρτηση με το ευρύτερο νεοελληνικό θέατρο, στο οποίο οργανικά ανήκει.

1.4. Επισκόπηση της προγενέστερης έρευνας γύρω από το κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925

Από τη σχετικά περιορισμένη βιβλιογραφία γύρω από την πρώτη περίοδο του κυπριακού θεάτρου ξεχωρίζει αρχικά (χωρίς να παραγνωρίζεται η σημασία ενός σύντομου βιβλιογραφικού σημειώματος του Κύπρου Χρυσάνθη)²⁴ η μελέτη του Γιάννη Κατσούρη «Το παλιό θέατρο της Κύπρου»,²⁵ στην οποία ο μελετητής σημειώνει ως γνωρίσματα της κυπριακής θεατρικής γραφής του 19^{ου} αιώνα, από τη μια, την «ιστορική θεατρική δράση» και τη «ρομαντική αντίληψη» και, από την άλλη, τις επιδράσεις από τους Ζαμπέλιο,²⁶ Βασιλειάδη και Βερναρδάκη.²⁷

στην ιστορία της λογοτεχνίας», *Αντί* 681 (26 Φεβρ. 1999) 58-60· Stefanos Constantinides, “Theoretical problems in the study of Cypriot literature”, *Hellenic Studies* 15 (2) (Autumn 2007) 31-41· Lefkios Zafeiriou, “About the term *Cypriot literature*”, ό.π., 43-47· Α. Παπαλεοντίου, «“Προστάτες” και “κριτικοί” της κυπριακής λογοτεχνίας», *Ο Φιλελεύθερος*, 18 Ιουλ. 2010· Π. Βουτουρής, «Ο όρος (νέο) “κυπριακή λογοτεχνία”: αντιπαραθέσεις και επιχειρήματα στο πλαίσιο ανοιχτού διαλόγου», *Ο Φιλελεύθερος*, 22, 29 Αυγ. 2010· Α. Παπαλεοντίου, «Κυπριακή λογοτεχνία και νεοκυπριακά φαινόμενα», *Ο Φιλελεύθερος*, 17 Οκτ. 2010.

²³ Στην εργασία αυτή δεν εξετάζονται κυπριακά δράματα που διασώζονται σε χειρόγραφη μορφή (λ.χ. το *Ο φαρμακοποιός και χωρικός* του Ε. Π. Ευθυμιάδη ή δραμάτων που ενδεχομένως διασώζονται στο Αρχείο Παύλου Βαλδασερίδη), καθότι δεν διαθέτουμε γι’ αυτά τον απαραίτητο φιλολογικό σχολιασμό και υπομνηματισμό, για τον οποίο είναι αναγκαίες ξεχωριστές εργασίες.

²⁴ Κύπρος Χρυσάνθη, «Κυπριακή βιβλιογραφία δημοσιευμένων θεατρικών έργων», *Πνευματική Κύπρος* 26 (Νοέμβρ. 1962) 49-51.

²⁵ Βλ. Γ. Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο...», 71-83.

²⁶ Όπως σημειώνει ο Θ. Γραμματάς, «τόσο ο *Ι. Ζαμπέλιος* όσο και οι άλλοι λόγιοι στις αρχές του 19^{ου} αιώνα θεωρούσαν το θέατρο στρατευμένο στον απελευθερωτικό αγώνα του γένους», αντίληψη που μεταλαμβάνεται αργότερα και στην Κύπρο. Βλ. σχετικά Θεόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματολογία*. Δώδεκα μελετήματα, Αθήνα, Κουλτούρα, 1987, 94’ στο εξής *Νεοελληνικό θέατρο...*

²⁷ Γράφει ο Θ. Γραμματάς: «*Με δεδομένη πηγή έμπνευσης για τον συγγραφέα την ιστορία και την εποχή, σε συνδυασμό ή όχι με τη φαντασία του, ο Βερναρδάκης επιμένει ότι ο χαρακτήρας του δράματος πρέπει να είναι πατριωτικός και πολιτικός [...]*». Βλ. Θ. Γραμματάς, ό.π., 96, 99. Βλ. επίσης Δημήτριος Βερναρδάκης, *Δράματα*. Έκδοσις νέα. Πολλάχως μεταρρυθμισθείσα και επιδιορθωθείσα μετά προλεγομένων, σημειώσεων, κρίσεων κλπ. Τόμος Α’ περιέχων *Μαρίαν Δοξαπατρή, Μερόπην* και *Ευφροσύνην*, Αθήνησιν, Εκ των τυπογραφείων του «Κράτους», 1903, ιζ’, ιθ’ στο εξής: *Δράματα...*· Ιωάννης Καβαρνός, *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Αθήναι, Εστία, 1962, ιστ’, ιζ’’ για τον αναλυτικό σχολιασμό της θεατρικής παραγωγής του Δ. Βερναρδάκη και των απόψεων που διατύπωσε γύρω από τη θεωρία του δράματος, βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Σπάθης, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός», *Λεσβιακά* ΙΑ’ (1987) 58-88· στο εξής: «Ο θεατρικός Βερναρδάκης...»· Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,

Σε μεταγενέστερη μελέτη του Ο Γ. Κατσούρης υποστηρίζει πως είναι πιθανό κάποια κυπριακά θεατρικά κείμενα να εκδόθηκαν σε άλλα πνευματικά κέντρα του ελληνισμού (π.χ. Αθήνα, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη) και να μας είναι άγνωστα. Πρώτο θεατρικό κείμενο είναι το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη (Αλεξάνδρεια, 1869)· μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα εκδόθηκαν άλλα δέκα θεατρικά κείμενα, που θεωρείται ότι αποτελούν μια «υπολογίσιμη δραστηριότητα, αν σκεφθεί κανείς την εποχή, τη στενότητα και το πνευματικό επίπεδο του τόπου». Κύριο γνώρισμα αυτών των κειμένων, όπως σημειώνει ο ίδιος μελετητής, είναι οι καταλυτικές επιδράσεις από τον «κλασικισμό [...] και τον ρομαντισμό»,²⁸ ενώ δεν διακρίνονται επιδράσεις από το κωμειδύλλιο. Τα περισσότερα από τα πιο πάνω κείμενα είναι ιστορικά δράματα, στα οποία ο μύθος εκδιπλώνεται μέσα σε μια ατμόσφαιρα «ρομαντικής υπερβολής».

Για τη θεατρική παραγωγή των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα ο Κατσούρης σημειώνει στην ίδια μελέτη ότι αυτή είναι ισχνή, ωστόσο διαπιστώνει ότι στην εικοσαετία αυτή γράφονται έργα που δεν συνεχίζουν «την παλιά αντίληψη», παραθέτοντας το παράδειγμα των θεατρικών του Κύριλλου Παυλίδη *Δημαρχίτις* (1910) και *Τα ευχαριστήρια* (1911), «που μας οδηγούν σε μια σάτιρα καταστάσεων καυστική και ρεαλιστική πολύ ενδιαφέρουσα».²⁹ Τέλος, ο ίδιος αποτιμά συνολικά την κυπριακή θεατρική παραγωγή της περιόδου που εξετάζουμε, υπογραμμίζοντας βέβαια ότι:

ελλείπει και από τον 19^ο και από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα το έργο-σταθμός, το θεατρογράφημα εκείνο που θα αποτελούσε τη βάση και την απαρχή για μια ιθαγενή εξέλιξη της κυπριακής θεατρογραφίας.³⁰

Εκτός από τις πιο πάνω εργασίες του Κατσούρη, σημαντική είναι η μελέτη του Γ. Κεχαγιόγλου «Χρονικό και λογοτεχνήματα...», γιατί σε αυτήν τίθενται (ανάμεσα σε άλλα) καίρια ερωτήματα και προτείνονται τρόποι προσέγγισης του κυπριακού ιστορικού δράματος του 19^{ου} αιώνα. Ο μελετητής σχολιάζει αναλυτικά το ιστορικό δράμα του Γ. Σιβιτανίδη *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, «το πρώτο θεατρικό κείμενο της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας», υπογραμμίζοντας ότι «η ερωτική του πλοκή είναι ασυγκράτητα ρομαντική» και πως ο θεματικός άξονας του έργου είναι «η αντιπαράθεση ανάμεσα στην

«Ακμή και παρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις* 9 (2009) 198-199· στο εξής: «Ακμή και παρακμή...»· Άννα Ταμπάκη, «Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος και η *Μαρία Δοξασατρή*», *Παράβασις*, ό.π., 587-611· στο εξής: «Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος...».

²⁸ Για τη σύζευξη της ρομαντικής τάσης με την αρχαιολατρία στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα, βλ. ενδεικτικά Κυριακή Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925* (διδ. δ.), Αθήνα, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1996, 42· στο εξής: *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...*· Περισσότερα βλ. στην εργασία αυτή, σ. 89· σημ. 124, 125.

²⁹ Γ. Κατσούρης, «Η θεατρική δραστηριότητα στην Κύπρο. Εισαγωγικά» και «Εισαγωγή: Από τον 19^ο αιώνα ως τα χρόνια του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου», *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας: Θέατρο*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1986, τόμ. Α΄, ΧΙ-ΧΙΙΙ, 63-69.

³⁰ Ο.π., 66.

[...] *ξενοκρατία και στην [...] ελληνοκυπριακή αντίσταση*». Κατά τον Γ. Κεχαγιόγλου, θα ήταν ενδιαφέρουσα η συνεξέταση του πιο πάνω θεατρικού κειμένου «*με την υπόλοιπη σύγχρονη ελληνική ιστορική-δραματική παραγωγή*». Με τη λογοτεχνική μετάπλαση ιστορικών γεγονότων της φραγκοκρατίας και της τουρκοκρατίας έχουμε ουσιαστικά, όπως διαπιστώνει ο ίδιος μελετητής, «*τις πρώτες προσπάθειες για τη δημιουργία ενός πρώτου λογοτεχνικού στρώματος μεσαιωνικής “μυθολογίας” του κυπριακού ελληνισμού*».³¹

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται από τον Κεχαγιόγλου και στο ιστορικό δράμα του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη *Πέτρος Α΄, βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ ή Η εκδίκησις του Κιαρίωνος* (1874). Μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στο κείμενο αυτό και στο πιο πάνω δράμα του Γ. Σιβιτανίδη είναι, όπως σημειώνει ο ίδιος μελετητής, πως το έργο του Κωνσταντινίδη (που αποτελεί μian εξαίρεση μέσα στο δεσπόζον πατριωτικό-εθνοκεντρικό κλίμα της εποχής) δεν «*επεκτείνει καμιά από τις πατριωτικές-ελληνοκεντρικές ιδέες του Σιβιτανίδη, αλλά γοητεύεται από τα τμήματα του Χρονικού με νοβελιστικό και δραματικό ενδιαφέρον*». Ακολουθώντας, ο μελετητής σχολιάζει τη *Δούλη Κύπρο* (1890) της Πολυξένης Λοϊζιάδος και την *Κύπρο δούλη* (1895, 1898) (σε δύο μορφές: επική και θεατρική) του Ιωάννη Καραγεωργιάδη, κείμενα με κοινό θέμα «*το καρτερικό και ασίγαστο όραμα της εθνικής αποκατάστασης*».³²

Από θεατρολογική άποψη προσεγγίζει το κυπριακό θέατρο ο Τάσος Λιγνάδης, που παρατηρεί ότι στα μέσα του 19^{ου} αιώνα η Κύπρος υστερεί πολύ «*ως πνευματική παρουσία*» σε σύγκριση με άλλα κέντρα του ελληνισμού, όπως ήταν η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια και τα Επτάνησα, εφόσον δεν υπήρχαν οι απαραίτητες προϋποθέσεις για πνευματική άνθηση και, ειδικότερα, για ανάπτυξη του θεάτρου. Έτσι, όπως σημειώνει ο μελετητής, «*παλαιότερο θέατρο εκτός από το λαϊκό θέαμα δεν φαίνεται να υπάρχει κατά την τουρκοκρατία στο νησί*».³³ Ωστόσο, κατά τα τελευταία χρόνια της περιόδου αυτής γράφονται τρία θεατρικά κείμενα (Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*: 1869, Θ. Κωνσταντινίδη, *Πέτρος Α΄, βασιλεύς της Κύπρου...*: 1874 και Θ. Θεοχαρίδη, *Πέτρος ο Συγκλητικός*: 1875) στα οποία είναι εμφανείς οι απόηχοι του ελλαδικού ιστορικού δράματος. Κοινό γνώρισμα των πιο πάνω κειμένων, όπως υποστηρίζει ο Λιγνάδης, είναι «*ότι δεν μπορούν να θεωρηθούν θεατρικά με την αυστηρότητα που επιβάλλει ο όρος*» και ότι «*η πρόθεση της συγγραφής τους*» δεν ήταν θεατρική (άποψη που αδικεί

³¹ Βλ. Γ. Κεχαγιόγλου (1986), 413-415.

³² Ο.π., 416-419.

³³ Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «*Το θέατρο στην Κύπρο*», *Ακτή 7* (καλοκαίρι 1991) 294-311. Για τη συγκεκριμένη αναφορά: 294. Διαφορετική είναι η άποψη του Γ. Κατσούρη, ο οποίος ερευνώντας τον κυπριακό τύπο της αγγλοκρατίας αποδεικνύει ότι υπήρχε στην Κύπρο κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα (κυρίως στη Λάρνακα) και όχι μόνο λαϊκό θέατρο, αφού ανεβάστηκαν τότε ελληνικά και ευρωπαϊκά δράματα. Βλ. Γιάννης Κατσούρης, «*Το θέατρο στη Λάρνακα στα πρώτα χρόνια της Αγγλοκρατίας (1878-1883)*», *Ακτή*, ό.π., 313-325.

τουλάχιστο το κείμενο του Σιβιτανίδη), καθότι εξυπηρετούσαν ευρύτερα εθνικούς σκοπούς και λειτουργούσαν ως μέσα εθνικού φρονηματισμού.³⁴ Ας υπογραμμιστεί εδώ η διαφορετική άποψη του Γ. Κεχαγιόγλου (στη μελέτη του «Χρονικό και λογοτεχνήματα...»: βλ. πιο πάνω), που επισημαίνει ότι στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη *Πέτρος Α΄*... δεν κυριαρχεί το εθνοκεντρικό-πατριωτικό στοιχείο.

Στην έρευνα γύρω από το κυπριακό θέατρο του 19^{ου} αιώνα συμβάλλει και η παρουσίαση από τον Χρίστο Χατζηαθανασίου τεσσάρων κυπριακών θεατρικών κειμένων τα οποία μέχρι σήμερα λανθάνουν, παρόλο που διαθέτουμε γι' αυτά διάφορες πληροφορίες. Στο πρώτο μέρος της εργασίας του ο μελετητής σχολιάζει τη θεματολογία των κυπριακών θεατρικών έργων του 19^{ου} αιώνα διαπιστώνοντας ότι τα περισσότερα από αυτά αντλούν την υπόθεσή τους από την παλαιότερη κυπριακή και την αρχαία ελληνική ιστορία «και στοχεύουν στην παρουσίαση ένδοξων στιγμών του παρελθόντος, ώστε να [...] εξυψώσουν το εθνικό φρόνημα». Ακόμη, υπογραμμίζει ότι «το θέατρο της εποχής γραφόταν για να διαβαστεί παρά για να παιχτεί έχοντας τον χαρακτήρα φιλολογικής ενασχόλησης».³⁵

Όμως, η άποψη του Χατζηαθανασίου ότι στο σύνολό τους τα σωζόμενα κυπριακά θεατρικά έργα του 19^{ου} αιώνα (σε αντίθεση με τα λανθάνοντα που σχολιάζει στην εργασία του) «παραγνωρίζουν τη σύγχρονή τους κοινωνική πραγματικότητα [...] καταφεύγοντας σε περασμένα, πραγματικά ιστορικά γεγονότα τα οποία αξιοποιούν» δεν ευσταθεί, αν ληφθούν υπόψη, λόγου χάρη, τα ρομαντικά ερωτικά δράματα *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και *Διομήδης*, καθότι στο πρώτο αποτυπώνονται αμυδρά όψεις της κυπριακής κοινωνίας της ύστερης τουρκοκρατίας και στο δεύτερο εντοπίζονται οι αντικληρικές αιχμές σε βάρος του καθολικού ιερατείου της Λεμεσού.

Στη συνέχεια, παρατίθενται από τον μελετητή οι συγγραφείς και οι τίτλοι των θεατρικών κειμένων που λανθάνουν: Χρήστου Παπαδόπουλου, *ΚΑΡΠΑΣΙΤΙΣ ΚΟΝΟΥ* (με κεφαλαία σε όλες τις σχετικές αναφορές), Γεώργιου Δ. Πετρίδη, *Πατρίς και έρωσ* και Ευγένιου Ν. Ζήνωνος, *Σειρήν* και *Ο βίος ενίοτε*. Από αγγελίες του Χρ. Παπαδόπουλου (1893 και 1898) που καταχωρήθηκαν στις εφημερίδες της εποχής εξάγεται το συμπέ-

³⁴ Βλ. Τάσος Λιγνάδης, ό.π., 295.

³⁵ Βλ. Χρίστος Χατζηαθανασίου, «Τέσσερα ανέκδοτα κυπριακά θεατρικά έργα του τέλους του 19^{ου} αιώνα», *Ακτή* 7 (καλοκαίρι 1991) 326-333· τα παραθέματα στη σ. 326· στο εξής: «Τέσσερα ανέκδοτα...». Το φαινόμενο που σχολιάζει ο Χατζηαθανασίου, ότι δηλαδή τα θεατρικά κείμενα γράφονταν για να διαβαστούν και όχι να παρασταθούν στη σκηνή, δεν ήταν αποκλειστικά κυπριακό. Βλ. ενδεικτικά τη διαπίστωση του Β. Πούχγερ ότι κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα στον ευρύτερο ελληνικό χώρο «ο δραματικός λόγος δεν πραγματώνεται πάντα [...] σε σκηνική παράσταση, αλλά παραμένει ανάγνωσμα στο χαρτί», και κάποτε τον βρίσκουμε «διάσπαρτο [...] σε άλλα λογοτεχνήματα». Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Δραματοουργικές αναζητήσεις*. Πέντε μελετήματα. Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 149· στο εξής: *Δραματοουργικές αναζητήσεις...*

ρασμα ότι το 1893 είχε ολοκληρωθεί η συγγραφή του *ΚΑΡΠΑΣΙΤΙΣ ΚΟΝΟΥ* και ότι αυτό αναφερόταν στο καυτό θέμα της εγκληματικότητας (και άρα σε ένα θέμα όχι ιστορικό, που ήταν η δεσπόζουσα τότε τάση, αλλά σε ένα σύγχρονο κοινωνικό πρόβλημα). Ακόμη, είναι βέβαιο πως μέχρι το 1898 ο Παπαδόπουλος δεν κατάφερε να εκδώσει το θεατρικό του κείμενο.³⁶

Για το *Πατρίς και έρωσ* ο μελετητής σημειώνει πως γράφτηκε και ανεβίστηκε το 1897 (προκαλώντας επεισόδια με αποτέλεσμα να διακοπεί η παράσταση), και είχε σύγχρονο θέμα, δηλαδή τη συμμετοχή Κυπρίων εθελοντών στον ατυχή ελληνοτουρκικό πόλεμο του ίδιου έτους. Τέλος, ανέκδοτα παρέμειναν και τα δύο θεατρικά έργα του Ευγ. Ζήνωνος που σημειώνονται πιο πάνω και τα οποία, όπως προκύπτει από σχετικά σχόλια στον κυπριακό τύπο, ήταν κοινωνικά δράματα (άρα και αυτά δεν ευθυγραμμίζονταν με την κυρίαρχη ιστοριοκρατία).

Μετά τον σχολιασμό των πιο πάνω λανθανόντων θεατρικών κειμένων (τα οποία δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστούν ούτε με τη δική μας έρευνα), ο Χατζηαθανασίου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι και τα τέσσερα επικεντρώνονται σε σύγχρονα θέματα «ξεφεύγοντας από τα καθαρά ιστορικά που στόχευαν στην παρουσίαση ηρωικών και ένδοξων στιγμών του παρελθόντος, για να τονώσουν και να εξυψώσουν το εθνικό φρόνημα, και σημειώνει ότι σε όλα είναι (σύμφωνα με τις μαρτυρίες) ευδιάκριτη η ρεαλιστική τάση. Βέβαια, τα συμπεράσματα αυτά θα τεκμηριωθούν, όπως γράφει ο ίδιος μελετητής, μόνο αν εντοπιστούν τα ίδια τα κείμενα' τότε είναι πιθανό, καταλήγει, «η μελέτη των κειμένων [να] συμβάλει σε μια επανεκτίμηση και αναθεώρηση των απόψεων που επικρατούν για το [κυπριακό] θέατρο εκείνης της εποχής».³⁷

Η κυριαρχία των ιστορικών θεμάτων στην κυπριακή θεατρική παραγωγή του τέλους του 19^{ου} αιώνα τονίζεται και από τον Λ. Παπαλεοντίου, που σημειώνει πως η παραγωγή αυτή «συμβαδίζει με τα ιδεώδη του ιστοριοκρατούμενου ρομαντισμού και αποβλέπει να αναπαραστήσει τις ιστορικές περιπέτειες του τόπου». Ειδικότερα, σχολιάζονται η ρητά διατυπωμένη πρόθεση του Θ. Κωνσταντινίδη να αποδώσει με ακρίβεια τα ιστορικά γεγονότα στον *Κουτσούκ Μεχμεμέτ*, η τεχνική του νεανικού ιστορικού δράματος *Η συνω-*

³⁶ Ας σημειωθεί ότι λανθάνει επίσης και το χειρόγραφο δράμα του Χρ. Παπαδόπουλου *Ο Τζηλ Οσμάν ή αι τραγικά σκηνάι του 1764*, που έμεινε ανολοκλήρωτο, όπως διαπιστώνουμε από τον υπότιτλό του (δράμα εις πράξεις πέντε [...]. Πράξις Α'). Βλ. Δημήτριος Μ. Σάρρος, «Κατάλογος των χειρογράφων του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* Θ' (1932) 153· Ανδρέας Σοφοκλέους, *Χρήστος Παπαδόπουλος*. Λόγιος-ποιητής ιστοριοδίφης, Λευκωσία, I-ntercollege Press, 1999, 16.

³⁷ Βλ. Χρ. Χατζηαθανασίου, «Τέσσερα ανέκδοτα...», 328-332. Το παράθεμα: 332. Στα λανθάνοντα θεατρικά κείμενα που αναφέρει ο Χατζηαθανασίου πρέπει να προστεθεί και η κωμωδία του Γιάγκου Κλ. Λανίτη *Ο παράδεισος της Ανατολής*, για την οποία γνωρίζουμε ότι έχει ανεβαστεί από τον ελληνικό θίασο «Ορφεύς» το 1903. Μέχρι στιγμής από τη σχετική μας έρευνα δεν έχουν προκύψει στοιχεία για δημοσίευση της κωμωδίας αυτής. Βλ. *Αλήθεια*, 16 Απρ. 1903.

μοσία του Κατιλίνα του Ευγ. Ζήνωνος, η χαλαρή δράση στη *Νετζιμπέ* του Μ. Φραγκούδη και η σιγή που τήρησε η κυπριακή κριτική για τα υπόλοιπα κυπριακά θεατρικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα. Ο μελετητής ξεχωρίζει ιδιαίτερα τα θεατρικά κείμενα του Ευγ. Ζήνωνος για την ποιότητά τους και θεωρεί την κυπριακή θεατρική παραγωγή της υπό εξέταση περιόδου «γενικά υποβαθμισμένη».³⁸

Εκτός από τις πιο πάνω μελέτες, δεν λείπουν βέβαια και οι συνθετικές εργασίες με αντικείμενο την εξέλιξη του κυπριακού θεάτρου. Ο Μ. Π. Μουστερής στη *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου* έχει συγκεντρώσει πλούσιο υλικό, που θα ενδιέφερε περισσότερο τον θεατρολόγο, σχετικά με το ρεπερτόριο των ελλαδικών θιάσων και (όχι τόσο συχνά) των ντόπιων θεατρικών ομάδων που ανέβαζαν παραστάσεις στο νησί.³⁹

Πιο εμπειριστατωμένη (και αναντίλεκτα εγκυρότερη από τη *Χρονολογική Ιστορία...* του Μουστερή) είναι η συνθετική θεώρηση του κυπριακού θεάτρου από τον Γιάννη Κατσούρη, που εκδόθηκε πρόσφατα σε δύο τόμους υπό τον τίτλο *Το θέατρο στην Κύπρο*.⁴⁰ Στον πρώτο τόμο, που καλύπτει την περίοδο 1860-1939, παρατίθενται χρήσιμες πληροφορίες, αφενός, για τις εκδόσεις των κυπριακών θεατρικών έργων και, αφετέρου, για την πρόσληψη του νεοελληνικού και ευρωπαϊκού θεάτρου, όπως μπορεί κανείς να τη μελετήσει με βάση τους μακροσκελείς καταλόγους θεατρικών παραστάσεων που κατάρτισε ο μελετητής.⁴¹ Ο Κατσούρης υποστηρίζει, παραγνωρίζοντας τις θεατρικές αρετές του *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, ότι κανένα από τα θεατρικά κείμενα της περιόδου 1878-1899 δεν διαθέτει σκηνική δομή.⁴² Κατά την περίοδο 1900-1918, όπως διαπιστώνει ο μελετητής, η κυπριακή θεατρική παραγωγή είναι ισχνή, ωστόσο σημειώνεται μια αισθητή ποιοτική βελτίωση και τότε εμφανίζεται η κυπριακή επιθεώρηση στην Πάφο γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία.⁴³ Τέλος, ο Κατσούρης επισημαίνει ότι γύρω στα 1920

³⁸ Βλ. Παπαλεοντίου (1997), 258-267.

³⁹ Βλ. Μ. Π. Μουστερής, *Χρονολογική ιστορία...* (Για την περίοδο 1878-1920, βλ. 25-82).

⁴⁰ Εύστοχα η εργασία αυτή θεωρείται από τον Νάσο Βαγενά ως «μια σοβαρή και απροκάλυπτη μελέτη, βασισμένη σε ενδελεχή έρευνα» και ως «η πρώτη εμπειριστατωμένη συνθετική εργασία για το θέμα [του κυπριακού θεάτρου]», από τον Ιωσήφ Βιβιλάκη ως πολύτιμη πηγή αναφοράς για μελλοντικές έρευνες και από τον Λευτέρη Παπαλεοντίου ως «μια συστηματική μονογραφία με την οποία διασώζονται πλήθος πληροφοριών, ονομάτων και περιστατικών και φωτίζονται ποικιλότροπα η θεατρική γραφή και πράξη στην ξενοκρατούμενη Κύπρο». Βλ. Ν. Βαγενάς, «Το θέατρο στην Κύπρο», *Το Βήμα*, 13 Αυγ. 2006· Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο 1860-1959*», *Η Καθημερινή*, 28 Οκτ. 2006· Λ. Παπαλεοντίου, «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α': 1860-1939, τ. Β': 1940-1959, Λευκωσία, 2005», *Ελληνικά* 57.1 (2007) 200-205 [για το παράθεμα, βλ. 205]· Β. Πούχγερ, «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, Α' 1860-1939, Β' 1950-1959», *Παράβασις* 9 (2009) 742-743.

⁴¹ Κατσούρης, (2005), *passim*.

⁴² Ο.π., 68.

⁴³ Πρόκειται για την *παφίτικη επιθεώρηση* (1918-1921), που οφείλεται σε πρωτοβουλία των αδελφών Σωτηράκη και Κώστα Μαρκίδη. Βλ. ό.π., 190-194.

το κυπριακό θεατρικό έργο κάνει εντονότερη την παρουσία του και συχνά «πραγματώνεται σκηνικά».⁴⁴

Σε όλες τις πιο πάνω εργασίες για το κυπριακό θέατρο της πρώτης περιόδου τονίζονται ως βασικά του χαρακτηριστικά ο κλασικισμός, ο ρομαντισμός και η ιστοριοκρατία. Ακόμη, τονίζεται ότι τα περισσότερα θεατρικά κείμενα είναι ιστορικά δράματα και ότι, κατά κανόνα, αυτά δεν διαθέτουν θεατρικότητα, που θα διευκόλυνε τη σκηνική τους παρουσίαση. Κοινός τόπος είναι επίσης η διαπίστωση ότι από τα κυπριακά θεατρικά κείμενα απουσιάζει το διακεκριμένο έργο-σταθμός. Στην εργασία αυτή υιοθετούνται οι πιο πάνω διαπιστώσεις (εκτός από εκείνη που υπερτονίζει την κυριαρχία του ιστορικού δράματος) και υποστηρίζεται ότι με την ψύχραιμη στάθμιση των δεδομένων για το κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 αποδεικνύεται ότι, αν και κατά τις πρώτες δεκαετίες εκδίδονται κυρίως ιστορικά δράματα, στο σύνολό της η περίοδος χαρακτηρίζεται από ειδολογική ποικιλία, δεδομένου ότι σε αυτή δημοσιεύονται δράματα που ανήκουν σε 11 διαφορετικά θεατρικά είδη (δεν συνυπολογίζουμε τις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη). Επομένως, χωρίς να υποτιμάται η δεσπόζουσα τάση του ιστοριοκρατούμενου ρομαντισμού, στην εργασία θα επιχειρηθεί η διερεύνηση και των υπόλοιπων παράλληλων τάσεων, που συναρτώνται άμεσα προς τις ειδολογικές διαφοροποιήσεις και επιβάλλεται να συσχετιστούν με την εξέλιξη του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου.

2. Το ευρύτερο πλαίσιο του νεοελληνικού δράματος

Θα ήταν μεθοδολογικά άστοχο αν εξετάζαμε την ιδεολογία και ποιητική στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925, αγνοώντας ή παραγνωρίζοντας το ευρύτερο πλαίσιο της εξέλιξης του νεοελληνικού θεάτρου. Ωστόσο, δεν επιδιώκουμε τη συστηματική συνεξέταση των κυπριακών θεατρικών κειμένων με τα υπόλοιπα ομοειδή κείμενα των άλλων περιοχών του ελληνισμού (μητροπολιτικού και μείζονος)· στόχος μας είναι η συστηματική εξέταση μόνο των πρώτων με βάση τα δεδομένα και τα πορίσματα της φιλολογικής και θεατρολογικής έρευνας γύρω από την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου στα χρονικά όρια που έχουμε θέσει.

Αναλυτική και περιγραφική, χωρίς τις απαραίτητες γενικεύσεις και σχηματοποιήσεις και γενικά σήμερα ξεπερασμένη εξαιτίας των ευρημάτων της μεταγενέστερης έρευνας, η δίτομη *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* του Νικόλαου Ι. Λάσκαρη (1938-39) είναι περισσότερο χρήσιμη για άντληση πληροφοριών σχετικά με σπάνια και δυσεύρετα

⁴⁴ Ο.π., 156, 284.

θεατρικά έργα.⁴⁵ Περισσότερο μεθοδική η *Ιστορία* του Γ. Σιδέρη (1951) (χωρίς ωστόσο να λείπουν από αυτήν οι ακρότητες του μαχόμενου δημοτικισμού)⁴⁶ περιέχει μίαν περισσότερο σχηματοποιημένη και εύληπτη περιγραφή της εξέλιξης του νεοελληνικού θεάτρου κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^ο αιώνα, έστω και αν, με τα πορίσματα της μεταγενέστερης έρευνας, η περιοδολόγηση⁴⁷ που προτείνεται από τον μελετητή έχει αναθεωρηθεί.⁴⁸ Εξάλλου από το *Νεοελληνικό θέατρο* του Μ. Βάλσα (1960), παρά την

⁴⁵ Βλ. Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου, 1938, τόμ. Α΄, Β΄ στο εξής: *Ι.Ν.Θ.* Για μια αποτίμηση της σημασίας αλλά και των αδυναμιών των Ιστοριών των Ν. Λάσκαρη και Γ. Σιδέρη, καθώς και για μια περιεκτική επισκόπηση της θεατρολογικής έρευνας στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980, βλ. Δ. Σπάθης, «Ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου». Η κατάσταση πραγμάτων», *Σύγχρονα Θέματα* 35-37 (Δεκ. 1988) 202-206. Για τη θεώρηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου ως σύνθετου διαπολιτισμικού φαινομένου, βλ. Θόδωρος Γραμματάς, «Για μια διαφορετική θεώρηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μεθοδολογικά σχήματα και ερμηνευτικές προτάσεις»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 543-547.

⁴⁶ Βλ. σχετικά Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 650: σημ. 1266 στο εξής: *Ο Παλαμάς...*

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Σιδέρη, μετά την περίοδο του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού, του ρομαντισμού και του ελληνικού νεοκλασικισμού ακολουθεί η φάση της αναγέννησης και από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα εκδηλώνονται οι φάσεις του *πρώτου* και *δεύτερου* *νατουραλισμού*. Τα ιστορικά δράματα και οι ιστορικές τραγωδίες, πάντοτε κατά τον ίδιο, είναι το δεσπόζον θεατρικό είδος κατά τις δύο πρώτες περιόδους. Ρήξη προς την κυριαρχία του ιστορικού δράματος εκδηλώνεται κατά τη φάση της αναγέννησης (1880 και εξής), κατά την οποία κυριαρχούν οι κωμωδίες (μονόπρακτες και πολύπρακτες) το μυθιστορηματικό δράμα και η παντομίμα. Τέλος, κατά τον πρώτο νατουραλισμό έχουμε την εμφάνιση του δραματικού ειδυλλίου και του κωμειδυλλίου (γύρω στα 1890), ενώ κατά τον δεύτερο, που τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1890, είναι καταλυτική η επίδραση του Ίνεν στο νεοελληνικό θέατρο: βλ. Σιδέρης (²1999: 1951), 14, 30, 97, 114, 140, 145, 148, 156. Προφανώς, η απαξιωτική στάση του Σιδέρη για την προ του 1880 νεοελληνική θεατρική παραγωγή και η σύνδεση του νατουραλισμού με το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο που προτείνει δεν είναι σήμερα αποδεκτές. Ξεπερασμένη είναι επίσης η άποψη του Σιδέρη για την κυριαρχία του ιστορικού δράματος και της τραγωδίας στο μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα. Όπως έχει αποδειχθεί, η νεοελληνική κωμωδία εξελίσσεται παράλληλα με το ιστορικό δράμα και όχι μεταγενέστερα. Βλ. ενδεικτικά Δ. Σπάθης, «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας. Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», *Ο Πολίτης* 54 (Οκτ. 1982) 76-80: στο πρώτο μέρος της εργασίας του ο μελετητής επικεντρώνεται στην εξέλιξη της νεοελληνικής κωμωδίας κατά την περίοδο 1830-1860: Β. Πούχγερ, *Δραματοουργικές αναζητήσεις...*, 146-7: ο Πούχγερ σημειώνει ότι η ιστορική τραγωδία συνυπάρχει με την κοινωνιοκριτική κωμωδία όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο από το 1750: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, 21-23· στο εξής: *Η ελληνική κωμωδία...* του ίδιου, *Ιστορικό δράμα...*, 9. Για το αντίστοιχο φαινόμενο στην περιοδολόγηση της νεοελληνικής πεζογραφίας, δηλαδή τον «*μύθο της κριτικής*», που επέμενε «να εμφανίζει το ιστορικό μυθιστόρημα ως *κυρίαρχη αφηγηματική κατηγορία της περιόδου 1830-1880*», βλ. ενδεικτικά Βουτουρής (1995), 12. Τέλος, η εμφάνιση της μονόπρακτης κωμωδίας και του μυθιστορηματικού δράματος στον ελληνικό χώρο, που από τον Σιδέρη τοποθετείται το 1880, πραγματοποιήθηκε είκοσι χρόνια νωρίτερα, γύρω στο 1860, αρχικά μέσω των μεταφράσεων. Βλ. ενδεικτικά Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), Β΄ 1, 24-5. Σχετικά με την πρόσληψη του μυθιστορηματικού δράματος ο Θ. Χατζηπανταζής σημειώνει ότι το είδος αυτό, σε αντίθεση με αρκετά από τα υπόλοιπα, γνώρισε την αποδοχή του κοινού, γιατί «*η ποιητική δικαιοσύνη που κυριαρχούσε απαρέγκλιτα στις λύσεις των μυθιστορηματικών δραμάτων ανταποκρινόταν στις ανάγκες μιας ανασφαλούς μάζας, που βρισκόταν σε ένα πρώιμο στάδιο πολιτισμικής μετεξέλιξης*». Βλ. Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α1, 252. Γενικότερα, για τις αδυναμίες των ιστοριών Λάσκαρη και Σιδέρη, βλ. ό.π., 8. Για μια κριτική αποτίμηση των απόψεων που διατυπώνονται στην πιο πάνω μελέτη του Θ. Χατζηπανταζή, βλ. Δημήτρης Σπάθης, «*Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου σε καινούρια επιστημονική τροχιά*», *Τα Ιστορικά* 38 (Ιούν. 2003) 248-262· στο εξής: «*Η ιστοριογραφία...*».

⁴⁸ Ο Β. Πούχγερ υπογραμμίζει ότι «*η εικόνα του γραπτού προφορικού (σκηνικού) λόγου, σε τραγωδία και κωμωδία, είναι πολύ πιο πλούσια και διαφοροποιημένη απ' ό,τι μας το είχαν παρουσιάσει ο Λάσκαρης και ο Σιδέρης παλαιότερα*». Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Α΄, 14-5. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει την ανάγκη για συγγραφή της ιστορίας του νεοελληνικού δράματος μακριά από τις γλωσσικές και

επικέντρωση του συγγραφέα στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο, απουσιάζει, όπως διαπιστώθηκε, «το ιστορικό και θεατρολογικό ενδιαφέρον».⁴⁹

Η επικέντρωση της κυπριακής δραματογραφίας του 19^{ου} αιώνα στα ιστορικά θέματα εντάσσεται στη γενικότερη αντίληψη περί εθνικού θεάτρου, που κυριαρχούσε όχι μόνο στον ελληνικό χώρο αλλά και στα Βαλκάνια την περίοδο εκείνη. Οι ρίζες της τάσης για προσκόλληση στην αρχαιολατρία ανάγονται στο θέατρο και τη δραματολογία του διαφωτισμού,⁵⁰ χωρίς ωστόσο να εντοπίζονται στην περίοδο αυτή τα στοιχεία εκτροπής που εμφανίστηκαν μετά το 1830, όπως ήταν η «αποδυνάμωση των προοδευτικών στοιχείων της στροφής προς τους αρχαίους».⁵¹ Στο πλαίσιο της ιδεολογικής και πολιτικής χειραγώγησης του θεάτρου από τους ιδεολογικούς μηχανισμούς του νεοελληνικού κράτους,⁵² η ιστορική τραγωδία και στο ιστορικό δράμα διαδραματίζουν τον ρόλο της καλλιέργειας και της εξύμνησης «του εθνικού μύθου στο απώτερο παρελθόν», αφού το

ιδεολογικές προκαταλήψεις των δύο πιο πάνω μελετητών: βλ. ό.π., Β'1, 31. Αξιοσημειώτες είναι επίσης οι απόψεις της Άννας Ταμπάκη, που επισημαίνει καίριες αδυναμίες στις ιστορίες των Λάσκαρη και Σιδέρη και υπογραμμίζει ότι «είναι επιτακτική πλέον η ανάγκη να ανασυγκροτηθεί η διαχρονική και ολική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου». Βλ. Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 33-35. Για το ίδιο θέμα, βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, Αθήνα, Εξάντας, 2002, τόμ. Α', 13, 27-38· στο εξής: *Το ελληνικό θέατρο...* Αναλυτικότερα, για τα ζητήματα της περιοδολόγησης του νεοελληνικού θεάτρου, βλ. Β. Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα»: *Δραματολογικές αναζητήσεις...*, 141-344· Anna Tabaki, *Le théâtre néo-hellénique: genese et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* (ιδ. δ.), Παρίσι, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, v. 1, 20-37· στο εξής: *Le théâtre néohellénique...*· Stratos Constantinidis, *Modern Greek theatre. A quest for Hellenism*, Β. Καρολίνα, McFarland, 2001, 18, 20-29. Βέβαια, στη μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού δράματος πρέπει να αναθεωρηθεί και η άποψη του Λίνου Πολίτη ότι κατά τη δεκαετία 1830-1880 «δύσκολα μπορούμε να μιλούμε για νεοελληνική δραματολογία». Βλ. Λίνος Πολίτης, *I.N.E.A...*, 181.

⁴⁹ Βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 20 Απρ. 2001.

⁵⁰ Για την «ανακάλυψη» της ιστορίας και την ανάπτυξη της ιστοριοκρατίας στον ελληνικό 18^ο αιώνα, βλ. ενδεικτικά Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1985 (1977), 134· στο εξής: *Νεοελληνικός διαφωτισμός...*

⁵¹ Δημήτρης Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, 171· στο εξής: *Ο διαφωτισμός...* Όπως σημειώνει ο Σπάθης, η αρχαιολατρία μετά το 1830 οδηγεί «σε επιχείρηση ιδεολογικού αποπροσανατολισμού και συσκότισης»: του ίδιου: «Το θέατρο», [Συλλογικό έργο], *Ελλάδα: Ιστορία και πολιτισμός*, Αθήνα, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1983, τ. 10, 14-16· στο εξής: «Το θέατρο...». Για την πρώτη μελέτη του Δ. Σπάθη, βλ. τη βιβλιοκρισία: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Νεοελληνικό θέατρο», *Τα Ιστορικά* 8 (Ιούν. 1988) 196-199.

⁵² Η ιδεολογική χειραγώγηση του θεάτρου (αλλά και της ποίησης) είναι εμφανής στους Διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών, που έχουν διερευνηθεί διεξοδικά από τον Π. Μουλλά και αργότερα από την Κ. Πετράκου. Βλ. Panayiotis Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877* (ιδ. δ.), Αθήνα, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque. Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989· στο εξής: *Les concours poétiques...* Κυριακή Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...* Για το ίδιο θέμα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θεατρικά έργα δημοσιευμένα σε περιοδικά, 1901-1922», *Διαβάζω* 39 (Φεβρ. 1981) 34· Elise-Anne Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne 1901-1922* (ιδ. δ.), Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne, 1982, 32· στο εξής: *Le répertoire original...*· Kyriaki Petrakou, «Drama competitions in Greece from 1851 to 1950», *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2) (October 2007) 225-242· Παναγιώτης Μουλλάς, «Οι αθηναϊκοί ποιητικοί διαγωνισμοί και το θέατρο», [Συλλ. τόμ.], *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή* (επ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, 37-42· στο εξής: [συλλ. τόμ.], *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*

θέατρο κατά τον 19^ο αιώνα έχει συχνά ηθικοδιδασκτικό και πατριωτικό χαρακτήρα. Η κοινωνική και πολιτική λειτουργία του εθνικού θεάτρου, και πιο συγκεκριμένα του ιστορικού δράματος, είναι κοινή σε όλα τα βαλκανικά έθνη, που βρίσκονταν στο στάδιο της εθνικής τους αφύπνισης. Ειδικότερα, στη νεοελληνική ιστορική δραματογραφία διακρίνονται τρεις θεματικοί κύκλοι, η αρχαιότητα, το Βυζάντιο και η ελληνική επανάσταση του 1821, το αισθητικό πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και το θεματικό μοτίβο της τυραννοκτονίας.⁵³

Ως βασικά μοτίβα της πρώιμης εγχώριας ιστορικής τραγωδίας σημειώνονται η πατριωτική εθελοθυσία⁵⁴ και η ηρωική τυραννοκτονία, ενώ υπογραμμίζεται ότι στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στο ιστορικό δράμα κυριαρχεί η τάση του *ρομαντικού κλασικισμού*,⁵⁵ με έργα γραμμένα σε ιαμβικό τρίμετρο στίχο και σε αρχαιοπρεπή καθαρεύουσα.⁵⁶ Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αυτό το είδος, χωρίς να εγκαταλείπεται, συνυπάρχει πια με το πατριωτικό δράμα για να γνωρίσει προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα νέα ακμή.⁵⁷

Παράλληλα με το ιστορικό δράμα εξελίσσεται η νεοελληνική κωμωδία (άλλοτε μο-

⁵³ Πάντως, τα ιστορικά δράματα του 19^{ου} αιώνα – σε όποιο θεματικό κύκλο και αν ανήκαν – γράφονταν για να λειτουργήσουν, όπως επισημαίνει ο Πούχγερ (στον οποίο οφείλονται οι πιο πάνω απόψεις και η κατηγοριοποίηση των ιστορικών δραμάτων σε τρεις θεματικούς κύκλους), «ως μάθημα εθνικής ιστορίας, πατριδογνωσία του παρελθόντος που μόνον αυτό δίνει στο παρόν νόημα και αξιοπρέπεια και η μελέτη του οδηγεί σε βαθύτερη εθνική αυτογνωσία». Βλ. Β. Πούχγερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, 13, 15, 23, 152-3, 159, 163· στο εξής: *Η ιδέα του εθνικού...*· για το παράθεμα, βλ. σ. 163. Βλ. ακόμη Άννα Ταμπάκη, «Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αι.)...*, 46· στο εξής: «Ο διαφωτισμός...»· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α', 97. Για την κυρίαρχη ηθικοδιδασκτική-πατριωτική διάσταση των θεατρικών έργων του 19^{ου} αιώνα, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η ανάδυση της ελληνικής θεατρικής κριτικής στον ομογενειακό τύπο του 1870»: (συλλ. τόμ.), *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Α. Π. Θ., Παρατηρητής, 1994, 216-217· στο εξής: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*· Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τόμ. Α', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994, 184, όπου σημειώνεται: «Το ελληνικό θέατρο τον 19^ο αιώνα αξιολογούνταν από τη συμβολή του ή όχι στην εθνική αυτογνωσία των Ελλήνων και στην ηθικοποίησή τους σαν άτομα μέσα στον κοινωνικό χώρο [...]. Γι' αυτό και έργα με θέματα που έθιγαν ανυπέρβλητες αξίες στηλιτεύονταν από τις στήλες των εφημερίδων, ενώ επαιούνταν όσα περιείχαν ηθικά διδάγματα»· στο εξής: *Το ελληνικό θέατρο...*

⁵⁴ Τον εθνικό χαρακτήρα του ιστορικού δράματος υπογραμμίζει ο Δημήτριος Βερναρδάκης επισημαίνοντας ότι ο δραματογράφος μπορεί να αναζητήσει την υπόθεση του δράματος «είτε εν τη φαντασίᾳ αυτού είτε εν τη ιστορίᾳ». Βλ. Δ. Βερναρδάκης, *Δράματα...*, ιζ'.

⁵⁵ Για τον ρομαντικό κλασικισμό στο νεοελληνικό θέατρο, βλ. ενδεικτικά Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α' 1, 212, όπου αποδεικνύεται πειστικά ότι η απόλυτη διάκριση των δύο τάσεων από τον Γ. Σιδέρη δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Περισσότερα για το ίδιο θέμα, βλ. Κεφ. Α', σ. 89.

⁵⁶ Χαρακτηριστικό δείγμα της ταλάντευσης των θεατρικών συγγραφέων του 19^{ου} αιώνα ανάμεσα στον ρομαντισμό και στον κλασικισμό είναι η περίπτωση του Δ. Βερναρδάκη, ο οποίος ξεκίνησε «ως θιασώτης» του ρομαντικού-σαιξπηρικού δράματος, αλλά στη συνέχεια έγινε οπαδός του Ευριπίδη και γενικότερα του νεοκλασικισμού. Βλ. σχετικά Ι. Καβαρνός, *Η δραματική ποίησης...*, ιδ' Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς...*, 658: σημ. 1276.

⁵⁷ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 10, 36, 110, 187.

νόπρακτη⁵⁸ και άλλοτε σε περισσότερες πράξεις) με στόχους ηθογραφικούς και ηθοπλαστικούς. Γύρω στα 1880 εμφανίζεται το κωμειδύλλιο με κεντρικό θεματικό άξονα «την αντιπαράθεση ευρωπαϊκών και παραδοσιακών ηθών και τη σύγκρουση αστικού και λαϊκού τρόπου ζωής και σκέψης», για να παραχωρήσει γρήγορα τη θέση του σε δύο άλλα είδη, το δραματικό ειδύλλιο και την επιθεώρηση.⁵⁹ Το δραματικό ειδύλλιο που αποτελεί προϊόν αντίδρασης προς το κωμειδύλλιο, είναι πάντοτε έμμετρο, περιέχει δημοτικά ή δημοτικοφανή τραγούδια, έχει ως χώρο δράσης τη μακρινή ορεινή επαρχία και περιγράφει σοβαρά γεγονότα που έχουν συχνά θλιβερή κατάληξη (χωρίς να αποκλείονται από το είδος και σποραδικά κωμικά στοιχεία).⁶⁰ Σε αυτό το θεατρικό είδος εντοπίζονται, όπως διαπιστώνουν οι μελετητές του, η μυθοποίηση της πραγματικότητας⁶¹ και η εξιδανίκευση της αγροτικής ζωής.⁶²

⁵⁸ Ειδικότερα για τις μονόπρακτες κωμωδίες, βλ. Σιδέρης (2¹⁹⁹⁹: 1951), 97-113· Δ. Σπάθης, «Το θέατρο...», 24· Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, Αθήνα, Ergo, 2002, τόμ. 4, 87-220· Γεωργία Λαδογιάννη, «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19^{ου} αιώνα»: (συλλ. τόμ.), Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Το ελληνικό θέατρο...*, 133-142· στο εξής: «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη...»· Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα. Μια πρώτη προσέγγιση»: (συλλ. τόμ.), ό.π., 121-132· Βάλτερ Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2004, 113, 115, 124· στο εξής: *Η μορφή του γιατρού...*· Πούχγερ (2006) τ. Β΄1, 23-24.

⁵⁹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, 24, 151, 161· στο εξής: *Η ελληνική κωμωδία...*· σχετικά με τη γλωσσική σάτιρα ως μια από τις δεσπόζουσες τεχνικές της νεοελληνικής κωμωδίας, βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα*. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη, Αθήνα, Πατάκης, 2001· στο εξής: *Η γλωσσική σάτιρα...*· για το κωμειδύλλιο, βλ. ενδεικτικά: Σιδέρης (2¹⁹⁹⁹: 1951), 147-154· Μίμης Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο*. Από το 1453 έως το 1900 (εισαγ., μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου), Αθήνα, Ειρμός, 1994 (1960), 445-460· στο εξής: *Νεοελληνικό θέατρο...*· Στάθης Δρομάζος, *Το κωμειδύλλιο*, Αθήνα, Κέδρος, 1980, passim: ο μελετητής θεωρεί το κωμειδύλλιο «παρακλάδι του ξεπερασμένου ρομαντισμού στην Ελλάδα [...], τον λαϊκισμού, της φυγής από την πόλη, της επιστροφής στην εξωραϊσμένη αθλιότητα του χωριού και στην παραχάραξή της» (βλ. ό.π., 59-60)· Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Το κωμειδύλλιο*, Αθήνα, Σοκόλης, 1983, 80-94, 100-108· E.-A. Delveroudi, *Le repertoire original...*, 37-39, 42· Δ. Σπάθης, «Το θέατρο...», 25-27· Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α', Αθήνα, Εστία, 2002 (Ερμής 1981): ιδιαίτερα 33-49, 90-117· στο εξής: *Κωμειδύλλιο...*· Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 349, 351-352· Πούχγερ (2006) τ. Β΄1, 341-345· Ρέα Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19^{ου} αιώνα* (διδ. δ.), Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, 236-252· στο εξής: *Ο Δημήτριος Κορομηλάς...*

⁶⁰ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό.π. [2002 (Ερμής 1981)], 146.

⁶¹ Όπως σημειώνει ο Θ. Χατζηπανταζής, «τα λαϊκά ήθη μυθοποιούνται αποκάλυπτα στο δραματικό ειδύλλιο, κάθε απόπειρα κριτικής απόστασης και χιουμοριστικής διάθεσης εγκαταλείπεται και η αισθηματολογία κυριαρχεί. Το θέατρο καλείται και πάλι να δείξει την ελληνική πραγματικότητα όχι τέτοια που είναι, αλλά τέτοια που θα έπρεπε να ήταν [...]». Βλ. ό.π., 148. Για το «ιδεολόγημα της ωραιοποίησης του υπαίθριου βίου» στο δραματικό ειδύλλιο, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880-1980», (συλλ. τόμ.): *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αι.)*, 65· στο εξής: «Όψεις...». Για το δραματικό ειδύλλιο, βλ. ενδεικτικά: Σιδέρης (2¹⁹⁹⁹: 1951), 155-157· E.-A. Delveroudi, *Le repertoire original...*, 40-41· Δ. Σπάθης, «Το θέατρο...», 27· Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Το κωμειδύλλιο...*, 101· Β. Πούχγερ, *Σχόλια και σχολαστικά*. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων, Αθήνα, Πατάκης, 2005, 88-9· στο εξής: *Σχόλια...*· Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 352· Ρ. Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς...*, 252-260· αφετηρία της ανάπτυξης του πατριωτικού δράματος στον 20^ό αιώνα θεωρεί ο Β. Πούχγερ το δραματικό ειδύλλιο, που το αποκαλεί φολκλορικό προϊόν «της αστικής νοσταλγίας για την αγνή ζωή της υπαίθρου»: βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), Β΄ 1, 359.

⁶² Βλ. Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, ό.π. Για τον απόηχο του δραματικού ειδυλλίου και του κωμειδύλλιου στον Μεσοπόλεμο και τη μεσοπολεμική ορολογία αυτών των ειδών, βλ. Αρετή Βασιλείου,

Τη σάτιρα της «εγχώριας επικαιρότητας» ανέλαβε η επιθεώρηση, που θεωρείται «διασταύρωση του ελληνικού κωμειδουλίου και της ελαφράς ευρωπαϊκής μουσικής».⁶³ Βέβαια, το πατριωτικό στοιχείο δεν λείπει από την επιθεώρηση, αλλά λειτουργεί παράλληλα με τον «γνήσιο κοινωνικό σχολιασμό», που αποτελεί το δεσπόζον χαρακτηριστικό της.⁶⁴ Προφανώς, το πατριωτικό στοιχείο πλεονάζει στα πατριωτικά και στα ιστορικά δράματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα με έκδηλο ιδεολογικό και ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα, σε μιαν περίοδο που ο ελληνισμός δοκιμαζόταν λόγω του μακεδονικού ζητήματος, των Βαλκανικών πολέμων και της Μικρασιατικής Καταστροφής.⁶⁵

Εξάλλου, ήδη από την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα παρατηρήθηκε, σύμφωνα με μια εύστοχη διατύπωση, «καθολική ρήξη με την προηγούμενη παραγωγή στο είδος του δράματος», και οι νέοι συγγραφείς (λ.χ. Γρ. Ξενόπουλος, Γ. Καμπύσης κ.ά.) επικέντρωναν το ενδιαφέρον τους σε θέματα που αφορούσαν την αστική κοινωνία εμπλουτίζοντας τη νεοελληνική δραματουργία με νέα είδη, όπως ήταν, λόγου χάρη, το αστικό, ρεαλιστικό, ψυχολογικό και κοινωνικό δράμα, η σοβαρή ή αστική κωμωδία, το ηθογραφικό δράμα κλπ.⁶⁶

Αντιπαραβάλλοντας τις διάφορες ειδολογικές κατηγορίες του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα και των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} προς τις αντίστοιχες κατηγορίες του κυπριακού θεάτρου της περιόδου 1869-1925, καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι σε αυτό το διάστημα στην Κύπρο δεν έχουν γραφεί δραματικά ειδύλλια, ηθογραφικά, ψυχολογικά, κοινωνικά και ρεαλιστικά δράματα (τουλάχιστο με βάση τα ευρήματα της μέχρι σήμερα έρευνας), ενώ μόλις πρόσφατα έχει εντοπιστεί ένα

Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Αθήνα, Μεταίχιμο, 2005, 122-124· στο εξής: *Εκσυγχρονισμός...*

⁶³ Ό.π., σημ. 60 (Χατζηπανταζής), 149· Άννα Ταμπάκη, ό.π., 352-3 (όπου και το παράθεμα). Βλ. επίσης την «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση» του πρώτου: Θ. Χατζηπανταζής, Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, Αθήνα, Ερμής, 1977, τόμ. Α'1, passim· στο εξής: «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση...». Από τον Μ. Βάλσα η επιθεώρηση θεωρείται ως αποτέλεσμα του εκχυδαϊσμού και της παρακμής του κωμειδουλίου. Βλ. Μίμης Βάλσας, *Νεοελληνικό θέατρο...*, 462. Αντίθετα, από τον Κ. Γεωργουσόπουλο τονίζεται η τολμηρή πολιτική σάτιρα, ως κύριο γνώρισμα της επιθεώρησης, και διαπιστώνεται το ερευνητικό κενό γύρω από τις πηγές και την προέλευσή της. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Όψεις...», 66. Για την επιθεώρηση, βλ. επίσης ενδεικτικά: Σιδέρης (²1999: 1951), 158-162· Ε.-Α. Delveroudi, *Le répertoire original...*, 47, 48, 59· η μελετήτρια σημειώνει ότι κατά την περίοδο 1901-1922 το 23.3 % των νεοελληνικών θεατρικών έργων που ανεβίστηκαν στην Αθήνα ήταν επιθεωρήσεις: ό.π., 53· Δ. Σπάθης, «Το θέατρο...», 27· Β. Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα...*, 144, 159, 181, 408· του ίδιου, *Ανθολογία* (2006), Β' 1, 379-382.

⁶⁴ Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), Β' 1, 379.

⁶⁵ Βλ. ό.π., 489.

⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά Σιδέρης (²1999: 1951), 164-177: τονίζονται οι ιφενικές επιδράσεις στη νεοελληνική θεατρική παραγωγή του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20ού· Δ. Σπάθης, «Το θέατρο...», 28 (όπου και το παράθεμα)· Γιώργος Πεφάνης, *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ίδρυμα Κ. και Ελ. Ουράνης, 359, 363, 394· στο εξής: *Τοπία...*· Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 260, 276· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), Β' 2, 533-534: τονίζεται η ρευστότητα της ορολογίας γύρω από το αστικό δράμα.

χειρόγραφο δράμα (γρ. 1891-1893), το οποίο ενδέχεται να είναι το μοναδικό κυπριακό κωμειδύλλιο της περιόδου που εξετάζουμε.⁶⁷ Επομένως, μπορεί με ασφάλεια να αναθεωρηθεί η άποψη ότι στο κυπριακό θέατρο έχουμε κυριαρχία του ιστοριοκρατούμενου ρομαντισμού και εμμονή στον αλυτρωτισμό, έστω και αν τα διάφορα είδη καλλιεργούνται στην Κύπρο σχετικά όψιμα, αν λάβουμε υπόψη τον χρόνο εμφάνισής τους στο ελλαδικό κέντρο. Η ειδολογική ποικιλία στο κυπριακό θέατρο της περιόδου που εξετάζουμε είναι αδιαμφισβήτητη.

3. Μεθοδολογία

Η αναζήτηση μεθοδολογίας για τη διερεύνηση των συναρτήσεων θεάτρου και ιδεολογίας θεωρήθηκε αναγκαία, γιατί η αμέθοδη προσέγγιση των κειμένων και ο συσχετισμός τους με την εξωλογοτεχνική κοινωνική πραγματικότητα και την περιρρέουσα ιδεολογία ουσιαστικά θα έθετε εκτός συζήτησης την άλλη, εξίσου σημαντική, παράμετρο του θέματος της εργασίας, που είναι αυτή της ποιητικής.⁶⁸ Από την άλλη, κρίθηκε πως η αναζήτηση της κατάλληλης μεθοδολογίας για εξέταση των θεατρικών κειμένων θα έπρεπε να ξεκινά από τα ίδια και να ανταποκρίνεται σε αυτά, χωρίς να αποκλείεται η πιθανότητα τροποποίησης των αρχικών μεθοδολογικών επιλογών, καθώς εξελίσσεται η έρευνα.⁶⁹

⁶⁷ Πρόκειται για το δράμα *Φαρμακοποιός και χωρικός* του Επαμεινώνδα Προκόπη Ευθυμιάδη, αποσπάσματα του οποίου δημοσιεύθηκαν στη σατιρική εφημερίδα *Ο Ραγιάς* του Γεωργίου Σταυρίδη (1898): σύμφωνα με στοιχεία που έχει συλλέξει ο Γ. Κατσούρης, το χειρόγραφο που περιέχει ολόκληρο το κείμενο βρίσκεται στο αρχείο του φιλόλογου Ανδρέα Λενακάκη, ο οποίος αναμένεται να το εκδώσει. Από την έρευνα του Κατσούρη συνάγεται ότι ο Ε. Π. Ευθυμιάδης ήταν Κύπριος, γεννήθηκε στη Λευκωσία γύρω στα 1860 και ότι μορφώθηκε στην Ελληνική Σχολή (μετέπειτα Παγκύπριο Γυμνάσιο). Ελλείπουν ωστόσο αρκετά στοιχεία για να έχουμε μια ολοκληρωμένη βιογραφική του. Κατά τον μελετητή, το *Φαρμακοποιός και χωρικός* είναι «το πρώτο κωμειδύλλιο που γράφεται στο νησί και μάλιστα από Κύπριο» και το πρώτο θεατρικό κείμενο στο οποίο χρησιμοποιείται το κυπριακό ιδίωμα. Προφανώς, μελετώντας τα αποσπάσματα που δημοσιεύονται στον *Ραγιά*, δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε την ορθότητα της δεύτερης παρατήρησης του Γ. Κατσούρη, μολοντί διαπιστώνουμε ότι από τους διαλόγους άλλοι είναι γραμμένοι στη νεοελληνική κοινή και άλλοι στο κυπριακό ιδίωμα. Ωστόσο, για να είμαστε βέβαιοι ότι το συγγραφικό ειδολογικό όνομα *κωμειδύλλιο* αποδίδει όντως την ειδολογική ταυτότητα του κειμένου, πρέπει να το έχουμε ολόκληρο στη διάθεσή μας για να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα. Το *Φαρμακοποιός και χωρικός* δεν σχολιάζεται εκτεταμένα στην εργασία αυτή, καθότι οι προσπάθειές μας για να εξασφαλίσουμε αντίγραφο του χειρογράφου δεν τελεσφόρησαν. Βλ. Γιάννης Κατσούρης, «Ένα άγνωστο κυπριακό κωμειδύλλιο και ο συγγραφέας του», *Άνευ* 35 (χειμώνας 2010) 25-32· στο εξής: «Ένα άγνωστο...». Για το παράθεμα, βλ. σ. 25· Ρήνα Χαραλαμπίδου-Κατσελλή, *Ο Ραγιάς. Ο άνθρωπος και το φύλλο*, Λευκωσία, Ίδρυμα Αναστάσιου Γ. Λεβέντη, 1989, 41· στο εξής: *Ο Ραγιάς...*: εφ. *Ο Ραγιάς*, 9 Απρ., 19 Ιουλ. 1898.

⁶⁸ Μια τέτοια παράλειψη ουσιαστικά θα ισοδυναμούσε με μη αξιοποίηση του βασικού ερωτήματος με το οποίο ασχολείται η ποιητική, που είναι «τι κάνει ένα ρηματικό μήνυμα έργο τέχνης». Βλ. σχετικά Roman Jakobson, «Closing statements: Linguistics and poetics» (Sebeok, 1960), 351. Αντλώ το παράθεμα από: Eco (³1994: 1976), 415.

⁶⁹ Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Τζιόβας, ανάμεσα στη θεωρία και στη λογοτεχνία δεν υπάρχει μια σχέση εξωτερικής εφαρμογής και υποτέλειας αλλά μια εσωτερική αλληλενέργεια, μια διαρκής διάδραση Βλ. Δ. Τζιόβας, «Η ηθική της παιδαγωγικής και το αντίπαλο δέος της λογοτεχνικής θεωρίας», [Συλλογικός τόμος], *Η ζωή των σημείων*. Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (επιμ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Γρηγόρης Πασχαλίδης): Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Ιωαννιτών: Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996, 357· στο εξής: *Η ζωή των σημείων...*

Η συνεξέταση των θεατρικών κειμένων με άλλα είδη λόγου, όπως είναι ο δημοσιογραφικός λόγος, ώστε να αναδειχτούν οι τρόποι με τους οποίους μετασηματίζεται η ιδεολογία στα πρώτα, θεωρήθηκε απαραίτητη, και το κύριο ερώτημα που προέκυπτε ήταν υπό ποιους όρους θα γινόταν αυτή η συνεξέταση. Κρίθηκε ότι η επιλεκτική αξιοποίηση ορισμένων από τα μεθοδολογικά εργαλεία της σημειωτικής του δράματος⁷⁰ θα ήταν πρόσφορη για την επίλυση των μεθοδολογικών προβλημάτων που απορρέουν από το εγχείρημα για συνεξέταση κειμένων που ανήκουν σε διαφορετικά είδη λόγου. «*Η λογοτεχνία ως λόγος διαμορφώνει το σημαίνον και η σχέση ανάμεσα στο κρίσιμο βίωμα και στον λόγο ορίζει το έργο, που είναι μια σημειοδότηση*», σημειώνει ο Roland Barthes.⁷¹ Αφού, λοιπόν, η λογοτεχνία ορίζεται ως σημειοδότηση, ο λογοτέχνης δεν έχει αναλάβει να παρασταίνει το πραγματικό, αλλά να το σημειοδοτεί, και γι' αυτό θεωρείται αναγκαίο να χρησιμοποιείται άλλη μέθοδος για την εξέταση της ιδεολογίας ως εξωλογοτεχνικής παραμέτρου και άλλη για την εξέταση της ίδιας ως σημειολογικής και σημασιολογικής αξίας μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο.⁷²

Στόχος μας στην εργασία αυτή δεν είναι ο μηχανιστικός εντοπισμός των ιδεολογικών στοιχείων στα θεατρικά κείμενα (τα οποία δεν προσεγγίζονται ως ντοκουμέντα της πολιτικής ή κοινωνικής ιστορίας της περιόδου που εξετάζουμε), καθότι η πραγματικότητα, όταν εντάσσεται στο αισθητικό αντικείμενο υφίσταται μian «*πολύμορφη καλλιτεχνική διεργασία*».⁷³ Επομένως, όπως είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε από την

⁷⁰ Για σχετικά πρόσφατες αποτιμήσεις της σημειωτικής του δράματος, βλ. Fernando de Toro, "The end of theatre semiotics? A symptom of an epistemological shift", *Semiotica* 168-1/4 (2008) 109-128· στο εξής: "The end..." Βλ. επίσης P. Pavis, *Essays in the semiology...*, 89· Yana Meerzon, "Theatrical semiosphere: Toward the semiotics of theatre today", *Semiotica*, ό.π., 1-10· στο εξής: "Theatrical semiosphere..."· Patrice Pavis, "The state of current theatre research", *Applied Semiotics* 1:3 (1997) 203-230· στο εξής: "The state...".

⁷¹ Βλ. Roland Barthes, *Μυθολογίες. Μάθημα* (μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη), Αθήνα, Ράππας, 1979 (1957: *Μυθολογίες*, 1978: *Μάθημα*), 208. Εγώ υπογραμμίζω στο εξής: *Μυθολογίες...*

⁷² Βλ. ό.π., 237. Την ίδια άποψη διατυπώνει ο Barthes στο *S/Z*: «[...] Ο λόγος δεν έχει καμιά ευθύνη απέναντι στο πραγματικό [...]. Αυτό που αποκαλούμε "πραγματικό" [...] δεν είναι τίποτε άλλο από αναπαραστατικός κώδικας της σημασίας». Βλ. Roland Barthes, *S/Z* (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού), Αθήνα, Νήσος, 2007 (1970), 108.

⁷³ Για το παράθεμα, βλ. M. M. Bakhtin, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (μτφρ. Γιώργος Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 1980 (1975), 58· στο εξής: *Προβλήματα λογοτεχνίας...* Όπως σημειώνει ο P. Zima, η μονοδιάστατη προσέγγιση ενός λογοτεχνικού κειμένου ως ιστορικού ντοκουμέντου δεν επιτρέπει στον μελετητή να ανιχνεύσει τις σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και την ιστορία. Βλ. Zima (2000: 1985), 54. Η Άννα Τζούμα σημειώνει ότι τα λεκτικά σημεία [που περιέχονται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο] χάνουν την άμεση αναφορικότητά τους στην πραγματικότητα και από εκεί παύουν να μεταφέρουν αναλλοίωτα το ιδεολογικό της στίγμα Βλ. Τζούμα (1991), 184, 21. Τον μηχανιστικό εντοπισμό των ιδεολογικών στοιχείων στα λογοτεχνικά κείμενα απορρίπτει και ο M. G. De Ávila σημειώνοντας ότι «το να διαβάζουμε τα κείμενα ως ντοκουμέντα στα οποία το πολύ συμβατικοποιημένο δηλωτικό-αναφορικό επίπεδο κυριαρχεί σθεναρά παρακινεί, όπως ειπώθηκε, στο να τους ερμηνεύουμε ως απολιθωμένα μοντέλα, στα οποία η έρευνα συναντά πάντα το ήδη γνωστό, την επανάληψη του κώδικα». Βλ. Manuel González De Ávila, *Κριτική σημειωτική και κριτική της κουλτούρας* (μτφρ. Βασίλης Αλεξίου), Αθήνα, Παπαζήσης, 2006 (2002), 202· στο εξής: *Κριτική σημειωτική...*

κοινωνιοσημειωτική και κοινωνιοκριτική της λογοτεχνίας,⁷⁴ στο λογοτεχνικό κείμενο (είτε αυτό επικρίνει και υπονομεύει τη δεσπίζουσα ιδεολογία είτε την εκθειάζει) δεν αντανακλώνται οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις μιας εποχής, αλλά μετασηματίζονται και προσαρμόζονται στις νόρμες του εκάστοτε είδους, όπως αυτό είναι εμφανές στη λεκτική, τη σημασιολογική και την αφηγηματική δομή του· γι' αυτό, η ανάδειξη της ιδεολογικής λειτουργίας ενός κειμένου προϋποθέτει τη διερεύνηση των σύνθετων σχέσεων ανάμεσα στις πιο πάνω δομές του και στο κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό του συγκείμενο.

Εκείνο, λοιπόν, που μας ενδιαφέρει δεν είναι μόνο η κειμενική οργάνωση των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε αλλά και η διερεύνηση (στο τελευταίο Κεφάλαιο) των συναρτήσεων ή συναρθρώσεων τους προς ένα άλλο είδος λόγου, δηλαδή του δημοσιογραφικού. Ως μεθοδολογικά εργαλεία για τη διερεύνηση των συναρθρώσεων αυτών επιλέγουμε, αφενός, τη θεωρία του Μ. Μ. Bakhtin για τον διάλογο ανάμεσα στα είδη λόγου και, αφετέρου, την κοινωνιοσημειωτική μέθοδο, χωρίς βέβαια να επιδιώκουμε να εξαντλήσουμε όλες τις ερμηνευτικές δυνατότητες που προσφέρουν αυτές.⁷⁵

⁷⁴ Βλ. ενδεικτικά Zima (2000: 1985), 120-136. Από τη στιγμή που ενσωματώνονται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, όπως σημειώνει η Άννα Τζούμα, ανασυνθέτοντας προγενέστερες απόψεις γύρω από την κοινωνιοσημειωτική και κοινωνιοκριτική προσέγγιση της λογοτεχνίας (, βλ. Τζούμα: 1991, passim) «τα ιδεολογικά λεκτικά σημεία [...] αποβάλλουν την ιδεολογική τους διάσταση μετατρέπόμενα έτσι σε “όργανα” των προθέσεων του κειμένου». Η ίδια υποδεικνύει ότι οι προσεγγίσεις των συναρτήσεων λογοτεχνίας-ιδεολογίας πρέπει να απαντούν και στο κρίσιμο ερώτημα «σε ποιο βαθμό η πραγματικότητα περνάει στο λογοτέχνημα και πώς περνάει». Υιοθετώντας την άποψη του Bakhtin ότι η γλώσσα είναι και ο «μεταφορέας» της ιδεολογίας μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, η συγγραφέας θεωρεί ότι η λογοτεχνία είναι ταυτόχρονα αρθρωμένη σε δύο επίπεδα: το γλωσσικό και το ιδεολογικό. Επομένως, καταλήγει στο συμπέρασμα για τη διπλή άρθρωση του κειμένου στο επίπεδο της μορφικής του οργάνωσης, δηλαδή της κειμενικής διάταξης των γλωσσικών του δεδομένων, και στο επίπεδο της σύνδεσής του με την πραγματικότητα, που ταυτίζεται με την αξιολογική του λειτουργία. Αυτή με τη σειρά της καθορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο «η μορφή του κειμένου διατάσσει, δηλαδή εκμεταλλεύεται προγραμματικά, τις κειμενικές ή κοινωνιολεκτικές του εκφορές». Βλ. Τζούμα (1991), 21: σημ. 154, 25, 30, 85, 141-2, 145.

⁷⁵ Από τη θεωρία του Μ. Μ. Bakhtin εκκινεί και ο Ρ. Ζίμα στη μελέτη του για την κοινωνιοκριτική προσέγγιση της λογοτεχνίας, που έχει κοινές επιστημολογικές βάσεις με την κοινωνιοσημειωτική. Κατά τον Ζίμα, αφηρητικό σημείο της κοινωνιοκριτικής αποτελεί η ιδέα του Ρώσου θεωρητικού ότι κάθε κείμενο (λογοτεχνικό ή μη, προφορικό ή γραπτό) αποτελεί αντίδραση ή απάντηση σε άλλα κείμενα. Γι' αυτό, τα λογοτεχνικά είδη βρίσκονται σε ένα διαλογικό ή επικοινωνιακό πλαίσιο αναφοράς σε συνάρτηση με τα εξωλογοτεχνικά είδη λόγου. Το συγκεκριμένο αυτό ορίζεται και επισφραγίζεται από τις ιδεολογικές συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις που αναπτύσσονται σε μια κοινωνία (Βλ. Zima (2000: 1985), 44). Εξάλλου, ο Terry Eagleton σημειώνει ότι ο Bakhtin «μετατοπίζει την προσοχή από το αφηρημένο σύστημα της γλώσσας στα συγκεκριμένα εκφωνήματα των ατόμων μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια αναφοράς». Επομένως, «το σημείο είναι εστία διαπάλης και αντίφασης» και, ως εκ τούτου, «η γλώσσα είναι πεδίο ιδεολογικής διαπάλης και όχι μονολιθικό σύστημα». Βλ. Terry Eagleton, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (εισ. Δ. Τζιόβας, μτφρ. Μιχάλης Μαυρώνας), Αθήνα, Οδυσσεύς, ⁴ 1996 (1983), 179-180· στο εξής: *Εισαγωγή...* Οι πιο πάνω απόψεις του Ρώσου θεωρητικού κρίνονται ιδιαίτερα χρήσιμες για τη διερεύνηση των συναρτήσεων θεάτρου-ιδεολογίας στην εργασία αυτή· ειδικότερα, πολύτιμο μεθοδολογικό εργαλείο είναι η θεωρία του για τα είδη λόγου (speech genres). Στην ομότιτλη μελέτη του ο Bakhtin προτείνει τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων ως ιδιαίζόντων τύπων συνομιλίας (utterance), διακριτών από άλλους τύπους, και διακρίνει τα είδη λόγου σε πρωτογενή (π.χ. επιστολές, διάλογος) και σύνθετα (π.χ. λογοτεχνικά και επιστημονικά κείμενα) υπογραμμίζοντας ότι τα πρώτα, όταν ενσωματώνονται στα δεύτερα, τροποποιούνται προσλαμβάνοντας έναν ειδικό χαρακτήρα, καθώς χάνουν την αναφορικότητά τους στις συνθήκες της καθημερινής ζωής. Βλ. Μ. Μ. Bakhtin, *Speech genres...*, 60-

Εισηγητής της κοινωνιοσημειωτικής μεθόδου, η οποία στη μελέτη του θεάτρου συνίσταται στην «*ανάλυση του θεατρικού σημείου*⁷⁶ ως συνδυετικού κρίκου με την κοινωνία, με τις κοινωνικοπολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές της καταστάσεις»,⁷⁷ είναι ο A. J. Greimas· στη μελέτη του «*Σημειωτική και κοινωνική επικοινωνία*» (1970) αναγνωρίζει ότι, εκτός από τη σημειωτική προσέγγιση του μεμονωμένου κειμένου, η κοινωνιοσημειωτική μπορεί να συνεξετάζει τα ποικίλα είδη λόγου (και όχι μόνο τα λογοτεχνικά), καθότι «*όλα αναφέρονται στο ίδιο σημαίνον σύμπαν και οι μορφές της κειμενικής τους οργάνωσης είναι συγκρίσιμες*».⁷⁸ Όπως, όμως, είναι γενικά παραδεκτό, στο διάστημα των 40 χρόνων που πέρασαν από τότε, τη μέθοδο εγκολλώθηκαν μελετητές από τον χώρο του μαρξιστικού δομισμού και μεταδομισμού⁷⁹ και φαίνεται να προκαλεί το ενδιαφέρον των μελετητών σε διεθνές επίπεδο μέχρι σήμερα.⁸⁰

Το κύριο ερώτημα που τίθεται, όπως σημειώνει ο Ερ. Καψωμένος, με την κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας είναι: «*ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και στις εξωλογοτεχνικές περιοχές και ειδικότερα ανάμεσα στη λογοτεχνία και στην κοινωνία και ποιες είναι οι πιθανές μεταξύ τους αρθρώσεις*». Η εφαρμογή της μεθόδου γίνεται σε πεδία ανάλυσης: α) το λογοτεχνικό κείμενο, με μεθόδους ανάλυσης από τη σημειωτική και τη δομική σημασιολογία· β) η ιστορικά προσδιορισμένη κοινωνία: με κοινωνιολογικές και σημασιολογικές μεθόδους ανάλυσης του κοινωνικοοικο-

102. Για τη θεωρία του Bakhtin σχετικά με τα είδη λόγου, βλ. αναλυτικότερα: Αγγελάτος (1997), 157-161.

⁷⁶ Με τον όρο *θεατρικό σημείο* η Μ. Θωμαδάκη αναφέρεται στον «*ολικό θεατρικό λόγο*», ο οποίος ορίζεται «*ως φορέας δραματικών μονάδων που ορίζουν τη συνοχή του*». Θωμαδάκη (1993), 98. Για τον αναλυτικό ορισμό του θεατρικού σημείου, βλ. εδώ, σημ. 84· αναλυτικότερα: F. De Toro (1995: 1987), 68-74.

⁷⁷ Βλ. Θωμαδάκη (1993), 22.

⁷⁸ Βλ. A. J. Greimas, *On meaning*. Selected writings in semiotic theory (transl. by Paul Perron and Frank Collins), Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1987, 188-9· στο εξής: *On meaning...*, 188-9. Η πρώτη δημοσίευση της μελέτης “Semiotics and social communication” έγινε στα ιταλικά το 1970 (*Annuario* 1970, Ινστιτούτο Agostino Gemelli).

⁷⁹ Για τη διερεύνηση της υπόθεσης εργασίας ότι «*ένας συνδυασμός ανάμεσα στη μαρξιστική θεωρία για την άρθρωση βάσης-εποικοδομήματος και τις μεθόδους σημειωτικής ανάλυσης των κειμένων θα μπορούσε να είναι λειτουργικά και επιστημολογικά δόκιμος*», βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, «*Προβλήματα μεθόδου σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας*», *Ουτοπία* 9 (Ιαν.-Φεβρ. 1994) 85-94 [=είναι το πρώτο μέρος του μελετήματος: πιο κάτω, σημ. 81].

⁸⁰ Σε πρόσφατη εργασία τους οι Paul Copley και Anti Randviir παρουσιάζουν αναλυτικά τις διάφορες επιστημονικές θεωρίες και μεθόδους με βάση τις οποίες διαμορφώθηκε η κοινωνιοσημειωτική μέθοδος. Επιπλέον επισκοπούν την ανάπτυξη της κοινωνιοσημειωτικής διεθνώς και παραθέτουν πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. Paul Copley-Anti Randviir, “Introduction: What is sociosemiotics?”, *Semiotica* 173-1/4 (2009) 1-39· στο εξής: “Introduction...”. Ειδικότερα, χρήσιμη θεωρεί την εφαρμογή της κοινωνιοσημειωτικής στη μελέτη του θεάτρου και των θεατρικών κειμένων ο P. Pavis: «*Ένα άλλο πεδίο που πρέπει να αναπτυχθεί είναι το είδος της σημειωτικής που ενδιαφέρεται για ιδεολογικά ζητήματα και εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους τα σημεία συνδέονται με το όλο κοινωνικοοικονομικό και πολιτισμικό συγκείμενο*». Βλ. P. Pavis, “The state...”. Σχετικά με τη δυσκολία ορισμού της κοινωνιοσημειωτικής, τη συζήτηση ορισμών της προσέγγισης που διατυπώθηκαν κατά καιρούς, και τις επιστημολογικές της προϋποθέσεις, βλ. Anti Randviir, *Mapping the world: Towards a sociosemiotic approach to culture* (διδ. δ.), Tartou, Tartou University Press, 2004, 8, 43-46, 53-54, 144.

νομικού επιπέδου· και γ) οι ιδεολογίες, κυρίαρχες και εναλλακτικές. Επιστέγασμα της προσέγγισης, που κατευθύνεται προς την κοινωνία και την ιδεολογία από τη σημασιολογική ανάλυση του κειμένου και όχι αντίστροφα, είναι η διατύπωση των συναρθρώσεων λογοτεχνίας-κοινωνίας-ιδεολογίας.⁸¹

Από όσα έχουν εκτεθεί πιο πάνω σχετικά με την κοινωνιοσημειωτική μέθοδο, διαφαίνεται ότι η προσέγγιση αυτή (που αναγνωρίζει ότι η λογοτεχνία είναι ένας ιδιαίτων τύπος λόγου και, μολονότι επεκτείνει το ενδιαφέρον της στην κοινωνία και την ιδεολογία, έχει ως αφετηρία και σημείο αναφοράς τη λογοτεχνία, αφού τελικός σκοπός είναι η ερμηνεία της) αποτελεί την πιο κατάλληλη μέθοδο για τη διερεύνηση των ζητημάτων ποιητικής και ιδεολογίας στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925.

Την εφαρμογή της κοινωνιοσημειωτικής μεθόδου στη μελέτη του θεάτρου πραγματεύεται ο Jean Alter στη μονογραφία του *A sociosemiotic theory of theatre* (1990). Ο μελετητής τονίζει πως η θεωρία αυτή στοχεύει σε μια κοινωνιολογικά προσανατολισμένη μελέτη των θεατρικών σημείων και υποστηρίζει ότι η ίδια επικεντρώνεται όχι τόσο στην προσωπικότητα του θεατρικού συγγραφέα όσο στις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες που επηρεάζουν και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη συγγραφή του θεατρικού έργου, που αποτελεί ταυτόχρονα μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και μια μορφή επικοινωνίας. Γενικότερα, υποστηρίζει ότι στο θέατρο, όπως και στις υπόλοιπες τέχνες, αναδεικνύεται η διάσταση μεταξύ της κοινωνικής πραγματικότητας και της ιδεολογίας, και θεωρεί πως με τη θεατρική γραφή η πρώτη ύλη της πραγματικότητας αυτής μετασηματίζεται σε αυτόνομο κείμενο μυθοπλασίας.

⁸¹ Βλ. σχετικά Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Προβλήματα μεθόδου σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Παράδειγμα ανάλυσης: Το κλέφτικο τραγούδι», *Η ζωή των σημείων...*, 453-479. Τα παραθέματα: 453, 456, 458, 461. Όπως διευκρινίζει ο μελετητής, πρώτα διερευνώνται οι αρθρώσεις ανάμεσα στην «κοινωνική και την ιδεολογική περιοχή», που αφορούν «σχέσεις μετωνυμικές και αρθρώσεις αιτιακές», και έπειτα οι αρθρώσεις ανάμεσα «στην ιδεολογική περιοχή και το λογοτεχνικό κείμενο». Επιστέγασμα της προσέγγισης είναι η διατύπωση «του συστήματος συνάρθρωσης ανάμεσα στις τρεις σειρές, που χρησιμεύει ως κλειδί για μια κοινωνιοσημειωτική ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου». Βλ. ό.π., 462. Για μια εφαρμογή της κοινωνιοσημειωτικής μεθόδου στη μελέτη του νεοελληνικού θεάτρου, βλ., λόγου χάρι, Θόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία*. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2001, *passim*. Για εφαρμογές της κοινωνιοσημειωτικής στη μελέτη της νεοελληνικής πεζογραφίας, βλ. ενδεικτικά: Βασιλεία Καλοκύρη, *Η αμφισβήτηση στη μεταπολεμική πεζογραφία* (ιδ. δ.), Ιωάννινα, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1999· Γιάννης Η. Παπάς, «Ο Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά. Μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση. Η ειρωνεία, το γκροτέσκο και το χιούμορ ως μηχανισμός αμφισβήτησης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 40 (Ιαν.-Απρ. 2009) 136-159. Προφανώς το θεμελιώδες ερώτημα για τις σχέσεις λογοτεχνίας-κοινωνίας είναι ένα από τα ερωτήματα που απασχολούν τη μαρξιστική και την κοινωνιολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Βλ. ενδεικτικά Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, «Τι είναι η σημειωτική;», *Διαβάζω* 71 (15/6/1983) 15-23· Ρ. Zima (2000: 1985), 16-29· Paul Cobley-Anti Randviir, «Introduction...», 13-14, 16-19· Ο ΑΙ. Lagopoulos, συμβάλλοντας στην επιστημολογική θεμελίωση της κοινωνιοσημειωτικής μεθόδου, αναλύει διεξοδικά το θεμελιώδες ερώτημα για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να ενσωματωθεί η ιστορία στη σημειωτική έρευνα, εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ εξωσημειωτικών και σημειωτικών συστημάτων και υποδεικνύει ότι ο ιστορικός υλισμός μπορεί να διασφαλίσει την ανανέωση της σημειωτικής. Βλ. Alexandros-Ph. Lagopoulos, «Semiotics and history: A Marxist approach», *Semiotica* 59-3/4 (1986), 215-244.

Εν τέλει, η κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση που υιοθετεί ο Alter στηρίζεται στην άποψη του ότι στα θεατρικά (όπως και στα υπόλοιπα λογοτεχνικά) κείμενα πολύ συχνά διαπιστώνεται αμφισβήτηση της δεσπόζουσας ιδεολογίας, τάση που είναι δύσκολο μέχρι και αδύνατο να εκδηλωθεί σε άλλους κοινωνικούς θεσμούς (ιδιαίτερα σε εποχές ξενοκρατίας, όπως είναι η υπό διερεύνηση περίοδος).⁸² Η άποψη αυτή, λοιπόν, θα χρησιμοποιηθεί ως υπόθεση εργασίας με στόχο να διαπιστωθεί ο βαθμός «συμμόρφωσης» ή μη των Κυπρίων δραματογράφων στη δεσπόζουσα αποικιοκρατική ιδεολογία.

Βέβαια, η μελέτη των συναρθρώσεων θεάτρου-ιδεολογίας αποτελεί το τελικό στάδιο της ανάλυσης των θεατρικών κειμένων, για την οποία επιλέγονται μεθοδολογικές προσεγγίσεις από τη σημειωτική του δράματος.⁸³ Βασικά στοιχεία ανάλυσης για μια τέτοια προσέγγιση (που επικεντρώνεται στην ποιητική του δράματος και στη διαλεκτική συνύφανσή της με την ιδεολογία, ως ενδοκειμενική σημειολογική και σημασιολογική παράμετρο) είναι, ανάμεσα σε άλλα, το παρακείμενο των θεατρικών κειμένων, η αφηγηματική σύνταξη, ο δραματικός χώρος και χρόνος, τα δραματικά πρόσωπα και τα μοντέλα δράσης.⁸⁴

Επιπλέον, θα επιχειρηθεί και η παράλληλη ένταξη των υπό εξέταση κειμένων σε ένα επικοινωνιακό σύστημα. Όπως σημειώνει ο Schaeffer, «το λογοτεχνικό έργο αποτελεί ένα σύνθετο σημειωτικό αντικείμενο, που δημιουργείται με βάση μια ρηματική ενέργεια σε ένα πλαίσιο επικοινωνίας [...] και πραγματώνεται σε δύο επίπεδα: σημασιολογικό και συντακτικό».⁸⁵ Αναλύοντας την πιο πάνω επισήμανση ο Δ. Αγγελάτος σημειώνει ότι, από τη στιγμή που το λογοτεχνικό κείμενο εκλαμβάνεται ως σύνθετο σημειωτικό και

⁸² Βλ. Alter (1990), 12, 16, 231-2, 238.

⁸³ Για μια συνοπτική κριτική παρουσίαση των κυριότερων θεωριών γύρω από τη σημειωτική του θεάτρου και του δράματος, βλ. ενδεικτικά: F. de Toro, "The end...", 109-128. Για τη σημειωτική και άλλες παρεμφερείς προσεγγίσεις του δράματος, βλ. ενδεικτικά: Pfister (1993: 1977), passim· Ubersfeld (1996: 1977), passim· Elam (2001: 1980), 123-216· Lichte (1992: 1983), 171-248· Stanton Garner, *The absent voice. Narrative Comprehension in the theater*. Ουρμπάνα και Σικάγο, University of Illinois Press, 1989, 1-58· Alter (1990), 149-174· Elaine Aston-George Savona, *Theatre of sign-system. A semiotics of text and performance*, Λονδίνο, Routledge, 1991, 15-98· Marvin Carlson, *Theories of the theatre. A historical and critical survey, from the Greeks to the present*, Ίθακα και Λονδίνο, Cornell University Press, 1993, 407-410, 490-502, 512-515, 518-523· στο εξής: *Theories of the theatre...*· Θωμαδάκη (1993), 9-149· F. De Toro (1995), 5-29, 35-47, 63-93· Πεφάνης (1999), passim.

⁸⁴ Η Μαρίκα Θωμαδάκη σημειώνει ότι «το πρόσωπο / ηθοποιός, ο χρόνος, ο χώρος, η πλοκή και ο θεατής συναπαρτίζουν το μοναδικό, στη σύλληψή του, σημείο του δραματικού-θεαματικού-ακουστικού λόγου στο υπόβαθρο του οποίου στηρίζεται η λογική του συμβόλου και του πραγματικού μεγέθους που εκπροσωπεί». Βλ. Θωμαδάκη (1993), 98. Ειδικότερα για το πρόσωπο (ήρωα) αξιοσημείωτη είναι η άποψη του Roland Barthes ότι αυτός «είναι ένα συνδυαστικό προϊόν: ο συνδυασμός είναι σχετικά σταθερός [...] και λιγότερο ή περισσότερο πολυσύνθετος [...] αυτό το πολυσύνθετο προσδιορίζει την προσωπικότητα του ήρωα [...]. Το κύριο Όνομα λειτουργεί σαν το μαγνητικό πεδίο των σημάτων· παραπέμποντας εικονικά σε ένα σώμα, παρασύρει τη σημειωτική μορφολογία σε έναν εξελικτικό χρόνο (βιογραφικό)». Βλ. R. Barthes, *Μυθολογίες...*, 93. Σχετικά με τη σημειολογική προσέγγιση του δραματικού προσώπου αξιοσημείωτη είναι η υπόδειξη της Μ. Θωμαδάκη ότι «στη σημειολογία του θεάτρου το πρόσωπο αναλύεται σε δυνάμεις, ιδέες ή ιδεολογίες και σε λειτουργίες». Βλ. Μαρίκα Θωμαδάκη, *Θεατρολογία και αισθητική*. Προς μια θεωρία της ενεργειακής θεατρικότητας, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1995, 102· στο εξής: *Θεατρολογία...*

⁸⁵ Βλ. Schaeffer (2000:1989), 11.

επικοινωνιακό σύστημα, «εκτός των κειμενικών δομών λαμβάνονται υπόψη και μία ή περισσότερες από τις άλλες παραμέτρους του επικοινωνιακού συστήματος (τρόποι εκφοράς, αποδέκτης, στόχος του μηνύματος)». Με τη διερεύνηση των τρόπων εκφοράς, που θα αξιοποιηθεί στη μελέτη των προλόγων των κυπριακών θεατρικών κειμένων, προσδιορίζεται αν ο αποστολέας είναι πραγματικός ή πλασματικός, αν η εκφορά είναι πραγματική ή πλασματική, και αν στο κείμενο χρησιμοποιείται αφήγηση ή αναπαράσταση. Με την εξέταση των στοιχείων που αφορούν τον αποδέκτη καθορίζεται αν ο χαρακτήρας της απεύθυνσης είναι μεταβατικός ή αυτοαναφορικός, αν ο αποδέκτης είναι ορισμένος ή αόριστος, πραγματικός ή πλασματικός. Τέλος, με τον προσδιορισμό του επιδιωκόμενου στόχου διευκρινίζεται αν ο λογοτέχνης στοχεύει σε αμιγή περιγραφή ή πληροφόρηση ή σε έκφραση προσωπικών καταστάσεων, και εξετάζεται αν «ο προορισμός του κειμένου [...] δηλώνεται με προγραμματικό, καθοδηγητικό τρόπο».⁸⁶

Ο συσχετισμός κειμενικής οργάνωσης και επικοινωνιακής λειτουργίας του κειμένου συνδέεται φυσικά και με την ειδολογική του ταυτότητα, η εξέταση της οποίας αποτελεί ένα από τα κύρια ζητούμενα αυτής της εργασίας. Δεδομένου ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο «αποτελεί σύνθετη και πολυδιάστατη σημειωτική πραγματικότητα», γράφει ο Schaeffer, «το πρόβλημα της [ειδολογικής] ταυτότητάς του δεν θα μπορούσε να έχει μόνο μία απάντηση». Πολύ χρήσιμη είναι η αξιοποίηση από τον ίδιο μελετητή της θεωρίας του E. D. Hirsch, ο οποίος διέκρινε τα ειδολογικά ονόματα σε ενδογενή, δηλαδή αυτά που χρησιμοποιήθηκαν από τους συγγραφείς και το κοινό τους, και σε εξωγενή, δηλαδή εκείνα που θεσμοθετήθηκαν από τους ιστορικούς της λογοτεχνίας.⁸⁷ Η εφαρμογή της πιο πάνω διάκρισης στη μελέτη του κυπριακού θεάτρου της περιόδου 1869-1925 (και ειδικότερα η σύγκριση των ενδογενών και εξωγενών ειδολογικών ονομάτων) αναμένεται να φωτίσει τόσο την επικοινωνιακή λειτουργία των κειμένων όσο και την κειμενική τους οργάνωση.

Ακόμη, ειδολογικά ονόματα που εντοπίζονται κατά την περίοδο αυτή (η τραγωδία, λόγου χάρη) θα μελετηθούν με αξιοποίηση της ακόλουθης γόνιμης απορίας του Schaeffer:

Τι συμβαίνει όταν ένας συγγραφέας, ας πούμε του 20ού αιώνα, δανείζεται ειδολογικά χαρακτηριστικά από ένα είδος που έπαυσε να καλλιεργείται εδώ και αρκετό καιρό, για παράδειγμα από τον 17^ο αιώνα; Τα διακριτικά χαρακτηριστικά (σημασιολογικά

⁸⁶ Βλ. Αγγελάτος (1997), 30-33. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. και Κάριν Boklund-Λαγοπούλου, «Η κοινωνική λειτουργία των κειμένων στη μεσαιωνική Αγγλία», *Η δυναμική των σημείων...*, 73-94.

⁸⁷ Βλ. Schaeffer (2000:1989), 79-81, 146. Όπως, εξάλλου, σημειώνει ο G. Genette, ο αναγνώστης δεν είναι υποχρεωμένος να αποδεχτεί το συγγραφικό ειδολογικό όνομα και, φυσικά, μπορεί να το θεωρήσει άστοχο. Βλ. Genette (1997: 1987), 94-5.

και συντακτικά) συνεχίζουν να εκφράζουν τους ίδιους ειδολογικούς προσδιορισμούς με εκείνους του 17^{ου} αιώνα;⁸⁸

Αν βέβαια η χρήση του παραδοσιακού είδους γίνεται με δουλική αναπαραγωγή του συνόλου των χαρακτηριστικών του,⁸⁹ τότε αυτό ουσιαστικά δεν έχει να προσθέσει κάτι καινούριο. Αυτή είναι όντως η πραγματικότητα για το κυπριακό θέατρο της πρώτης περιόδου ή μήπως όχι; Μήπως η ρήξη με τη λογοτεχνική παράδοση, που παρατηρείται στη μεταβατική δεκαετία 1910-1920 (ως αποτέλεσμα των επιδράσεων από την ευρύτερη νεοελληνική και από την ξένη λογοτεχνία), αφορά όχι μόνο τα άλλα λογοτεχνικά γένη αλλά και το θέατρο και αν ναι, αυτή αντανακλάται και στον ειδολογικό τομέα ή, επιπλέον, συνδέεται και με τη ρήξη έναντι της ιδεολογίας του δεσπόμενου ιστορισμού;

Προφανώς, οι πιο πάνω μεθοδολογικές επιλογές δεν σημαίνουν με κανένα τρόπο την πρόθεση για υιοθέτηση μιας απαρέγκλιτα «καθαρής» σημειολογικής προσέγγισης των θεατρικών κειμένων.⁹⁰ Αντίθετα, συνεπάγονται τη θεώρηση του θεατρικού κειμένου ως ενός δικτύου σημείων, κωδίκων και σημειωτικών συστημάτων, και όχι «απλώς ως ενός συνόλου λέξεων»,⁹¹ ώστε στο επίκεντρο της κειμενικής διερεύνησης να βρίσκονται οι αλληλεπιδράσεις και αλληλεξαρτήσεις ποιητικής και ιδεολογίας. Εξάλλου, η ειδολογική προσέγγιση των θεατρικών κειμένων δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερη· αντίθετα, από-τελεί κεντρική θέση σε αυτή την εργασία ότι η «ανάγνωση» της πολιτικοκοινωνικής πραγματικότητας που προτείνεται με ένα θεατρικό κείμενο συναρτάται σε μεγάλο βαθμό και προς την ειδολογική του ταυτότητα.

4. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα και οι δεσπόμενες ιδεολογικές τάσεις στην Κύπρο κατά την περίοδο 1869-1925.

4.1. Η ροπή προς την ιστορία

Σύμφωνα με μια ευρέως αποδεκτή διαπίστωση, κατά την περίοδο που εξετάζουμε στη λογοτεχνία της κυπριακής περιφέρειας, όπου είναι ευδιάκριτες οι δεσπόμενες στην ευρύτερη νεοελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα τάσεις και ροπές, κυριαρχεί το πνεύμα του ιστορισμού⁹² (ή ιστοριοκρατίας), το οποίο τείνουν να αποσείσουν οι νέοι

⁸⁸ Schaeffer (2000:1989), 133.

⁸⁹ Βλ. Αγγελάτος (1997), 118.

⁹⁰ Για τη συνοπτική κριτική επισκόπηση της σημειωτικής προσέγγισης των θεατρικών κειμένων, βλ. ενδεικτικά Mark Fortier, *Theory / theatre. An introduction*, Λονδίνο, Routledge, 1999 (1997), 18-29· στο εξής: *Theory / theatre...*· Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και θεωρία. Περί υποκειμένων και διακειμένων*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, 90-93· στο εξής: *Θέατρο και θεωρία...*· F. De Toro, “The end...”, 121.

⁹¹ Βλ. σχετικά Robert Scholes, *Semiotics and interpretation*, Νιου Χάβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1982, 110· στο εξής: *Semiotics...*

⁹² Για το περιεχόμενο του όρου και τις ποικίλες εννοιολογικές αποχρώσεις του, όπως επίσης και για τις χρήσεις του στις κοινωνικές επιστήμες (που δεν θα εξεταστούν σε αυτή την εργασία), βλ. ενδεικτικά

λογοτέχνες της γενιάς του 1920.⁹³ Ο ιστορισμός, με κορυφαίο εκπρόσωπο τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο,⁹⁴ συνδέεται στενά με τον λαογραφισμό,⁹⁵ όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα της Εισαγωγής.

Στην ιστορική σκέψη του Κ. Παπαρρηγόπουλου η ιστοριοκρατία ταυτίζεται, όπως διαπιστώθηκε, «με τη μνήμη των ένδοξων προγόνων, την ένδοξη εθνική καταγωγή» και συνδέεται στενά με τους εθνικούς αγώνες του ελληνισμού για την παλιγγενεσία του.⁹⁶ Επομένως, η ιστορία, όπως υποστηρίζει ο Παπαρρηγόπουλος στη μελέτη του «Περί των περιπετειών της ιστορίας του ελληνικού έθνους εν τοις καθ' ημάς χρόνοις» (1878), μπορεί να αποβεί «ασφαλής οδηγός» για τα έθνη και τους ηγέτες τους:

Καθ' ά πολλάκις είπον προς υμάς, άχρι τούδε δεν ωρίσθη αν και πάς η ιστορία δύναται να ποδηγητήση τα έθνη και τους πολιτικούς αυτών άνδρας εις το περί τα καθ' έκαστα πρακτέον. Πολλοί μάλιστα, δι' ούς λόγους άλλοτε εξέθηκα φρονούσιν ότι η ιστορία ουδόλως είναι περί τούτο οδηγός ασφαλής. Το βέβαιον όμως, το αναμφισβήτητον, το παρά πάντων ομολογούμενον είναι, ότι το τοιούτον ή τοιούτον εν τω παρελθόντι αξίωμα παντός έθνους επιδρά ουσιωδώς εις τα ενεστώτα και εις τα μέλλοντα αυτού συμφέροντα, μάλιστα όταν τούτο περιπέση εις δυσχερείας εν αίς πολλούς έχει τους αντιπάλους, ου μόνον εν τω πολιτικώ αλλά και εν τω ηθικώ κόσμω. Καθήκον άρα απάντων ημών νομίζω να αγωνισθώμεν παντί σθένει εις το να ανρθώσωμεν το ιστορικόν της πατρίδος αξίωμα, οσάκις βλέπομεν αυτό αδίκως ταπεινούμενον και εξευτελιζόμενον.⁹⁷

Ήδη είκοσι και πλέον χρόνια νωρίτερα, στα 1852, ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος μέμφεται τους συγχρόνους του ότι, αδιαφορώντας για την ιστορία, αφήνουν τους ξένους να παριστάνουν το παρελθόν του ελληνικού έθνους «υπό το πρίσμα των προλήψεών των και

Harry Ritter, *Dictionary of concepts in history*, Κονέκτικατ, Greenwood Press, 1986, 183· Karl Popper, *Η ανοιχτή κοινωνία και οι εχθροί της* (εισ., μτφρ. Ειρήνη Παπαδάκη), Αθήνα, Δωδώνη, τόμ. Α': 1980 (1945), 44-5· του ίδιου, *The poverty of historicism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2002 (1957), 3· Δημήτρης Γληνός, «Δημιουργικός ιστορισμός», *Εκλεκτές σελίδες* (χρονογραφία, σημειώσεις Β. Γ. Βανδώρος), Αθήνα, Στοχαστής, 1971, τόμ. Α', 17, 19, 30· James Chandler, *England in 1819. The politics of literary culture and the case of romantic historicism*. Σικάγο, The University of Chicago Press, 1998, 4, 94-151· Jacques Le Goff, *Ιστορία και μνήμη* (μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής), Αθήνα, Νεφέλη, 1998, 148-230· Isaiah Berlin, *Τρεις κριτικοί του διαφωτισμού. Vico, Hamann, Herder* (μτφρ. Γιώργος Μερτικάς, επιμ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Αθήνα, Κριτική, 2002, 97.

⁹³ Βλ. ενδεικτικά Λ. Παπαλεοντίου, «Οι λογοτεχνικές ενασχολήσεις του Ζήνωνα Ρωσσίδη», *Νέα Εποχή* 205 (Νοε.-Δεκ. 1990) 24-25· βλ., επίσης, Παπαλεοντίου (1997), 26.

⁹⁴ Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η ακμή και το τέλος»: Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, *Προλεγόμενα* (επ. Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1970, 19.

⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός...*, 22, 298· Βουτουρής (1999), 50-58. Ο Π. Βουτουρής διαπιστώνει ότι «οι συμπληρωματικές έννοιες (φιλοπατρία-ιστορισμός-λαογραφισμός) συστήνουν ένα σύστημα αξιών το οποίο προσδιορίζει τη φυσιογνωμία του 19^{ου} αιώνα και στοιχειοθετεί την ιδεολογική του ενότητα». Ο.π., 55.

⁹⁶ Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Κ. Παπαρρηγόπουλος...*, 33, 40. Στη μονογραφία αυτή ο Δημαράς, αναφερόμενος σε μετάφραση της Ιστορίας του Καρόλου ΙΒ' του Βολταίρου από τον Κωνσταντίνο Τζιγαρά διαπιστώνει πως «το εθνικό περιεχόμενο της προσπάθειας είναι έκδηλο: **ιστορισμός που καταλήγει στην ιστοριοκρατία**» (σ. 54. Εγώ υπογραμμίζω). Το σχόλιο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί φαίνεται πως ενώ αρχικά ο μελετητής χρησιμοποιούσε τους όρους ως ταυτόσημους, στις όψιμες του μελέτες αξιοποιούσε τον όρο *ιστορισμός* ως ταυτόσημο με την *ιστορικότητα*, δηλαδή τη συνείδηση της ιστορίας ή την ιστορική μνήμη, ενώ ο όρος *ιστοριοκρατία* παραπέμπει σε ιδεολογική, εθνική ή και πολιτική χρησιμοποίηση της ιστορίας.

⁹⁷ Βλ. Κ. Παπαρρηγόπουλος, *Προλεγόμενα...*, 65. Για το ίδιο θέμα, βλ. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1985, 442· στο εξής: *Ελληνικός ρομαντισμός...*

κατά την φοράν των συστημάτων και των συμφερόντων αυτών» και εξαντλούν το όποιο ενδιαφέρον τους για το μέλλον του έθνους «εις εφημεριδογραφικά διατριβάς». Αντίθετα, κατά τον ίδιο, μόνο με την καλλιέργεια της ιστορικής επιστήμης μπορεί το έθνος να διασφαλίσει τη μακροβιότητά του:

Την ιστορίαν, ως ουράνιον μάννα, ως άρτον επιούσιον γεύόμενοι οι κλητοί λαοί, σώζονται και ευπορούσιν. Η ιστορία, δοχός και τροφός πάσης αληθούς σοφίας, παρέχει καθεκάστην ανεξάντλητα ευεργετήματα προς τους περιθάλλοντας και θεραπεύοντας αυτήν. Το πνεύμα αυτής, πνεύμα ζωογόνο αυτοαληθείας και ανακαλύψεως, εμφιλοχωρεί και εις αυτά τα βάθη της Θεότητος, ερευνών και τα πάντα περιλαμπρύνον.⁹⁸

Στην Κύπρο, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, ο ιστορισμός είναι απόλυτα συυφασμένος με το φαινόμενο της ανάπτυξης της εθνικής συνείδησης.⁹⁹ Στην ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας συνέβαλαν οι διάφοροι ιδεολογικοί μηχανισμοί, και κυρίως ο τύπος και η παιδεία. Βέβαια, σε μιαν εποχή κατά την οποία μεγάλο μέρος τού πληθυσμού παρέμενε αναλφάβητο, η μεταλαμπάδευση των διάφορων ιδεολογικών στοιχείων γινόταν και με άλλους τρόπους, όπως ομιλίες σε δημόσιες συγκεντρώσεις με την ευκαιρία επετείων ή άλλων εκδηλώσεων, θεατρικές παραστάσεις, διαλέξεις στα αναγνωστήρια της εποχής, δημόσιες αναγνώσεις ποιημάτων.

Στον κυπριακό τύπο του όψιμου 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20ού ανιχνεύονται πολλές ενδείξεις του δεσπόζοντος ιστορισμού. Για παράδειγμα, σε ένα ανυπόγραφο δημοσίευμα από τη *Φωνή της Κύπρου* εντοπίζονται τα στοιχεία της επίγνωσης της εθνικής καταγωγής και της σθεναρής πίστης στη συνέχεια του ελληνικού έθνους:

Αλλά ζώμεν και θα ζήσωμεν, διότι ευτυχώς το ευγενές εκείνο αίμα όπερ διακρίνει την ελληνικήν φυλήν των λοιπών απέμεινεν εις τας φλέβας μας· δεν απωλέσαμεν την συναίσθησιν της καταγωγής ημών, και αν Άγγλος τις θέλη να δοκιμάση εφ' ημών την φαλμεραϊκήν γνώμην, δεν θα δυνηθή να υποστηρίξη τον σοφόν Γερμανόν [...].¹⁰⁰

Η συναίσθηση της εθνικής καταγωγής των Κυπρίων και η συνακόλουθη συνειδητοποίηση της ελληνικότητάς τους καλλιεργείται πρώτιστα από την ιστορία, η γνώση της οποίας θεωρείται από τον Θεοφάνη Θεοδότου ως απαραίτητη προϋπόθεση για την παλιγγενεσία των αλύτρωτων Κυπρίων. Σε λόγο που εκφώνησε ο πιο πάνω πολιτευτής το 1894 στον *Κυπριακό Σύλλογο* ανέφερε:

Βαθεία σπουδή της ιστορίας, μελέτη σοβαρά των αρχαίων Ελλήνων

⁹⁸ Βλ. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού. Κερκύρα, Τυπογραφείον Ερμής, Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου, 1852, 7· στο εξής: *Άσματα δημοτικά*...

⁹⁹ Βλ. Στέφανος Παπαγεωργίου, *Η πρώτη περίοδος της αγγλοκρατίας στην Κύπρο (1878-1914)*.

Πολιτικός εκσυγχρονισμός και κοινωνικές αδράνειες, Αθήνα, Παπαζήσης, 1996, 254.

¹⁰⁰ *Φωνή της Κύπρου*, 22/3 Αυγ. 1892.

συγγραφέων [...] θα ήσαν ασφαλή εχέγγυα της εθνικής ημών παλιγγενεσίας [...]. Διά να μορφώσωμεν ηθικούς χαρακτήρας, διά να αποκτήσωμεν νουν θετικόν, φρόνημα υγιές πρέπει να πίνωμεν εκ της Κασταλίας πηγής, να ζωογονούμεθα υπό της μυροβόλου αύρας του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.¹⁰¹

Η μελέτη της ελληνικής ιστορίας, που κρίνεται απαραίτητη για τη διασφάλιση του εθνικού μέλλοντος των Κυπρίων, συνεπικουρείται από την κυκλοφορία στην Κύπρο ήδη από τη δεκαετία του 1880 των ιστορικών συγγραμμάτων των κυριότερων εκπροσώπων του νεοελληνικού ιστορισμού (Κ. Παπαρρηγόπουλος, Σπ. Λάμπρος, Σπ. Ζαμπέλιος).¹⁰² Στις ομιλίες του Κύριλλου Βασιλείου,¹⁰³ για παράδειγμα, όχι μόνο κυριαρχεί ο ιστορισμός, όπως αυτός διαμορφώθηκε στο αθηναϊκό κέντρο, αλλά ο ρήτορας συχνά εκτρέπεται στη συναισθηματικά φορτισμένη έκφραση ανεδαφικών μύθων γύρω από την ελληνική ιστορία διατυπώνοντας το πλέγμα μειονεξίας έναντι του υπέρτερου αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, που θεωρείται αξεπέραστος, και υποβάλλεται το ιδεολογικό στοιχείο της συνέχειας του έθνους. Προβάλλεται επίσης το όραμα της Μεγάλης Ιδέας που σαγήνευε τους υπόδουλους Κυπρίους:

Και ταύτα υπέρ της ιδέας εκείνης, υπέρ του ιδανικού εκείνου δι' ό το έθνος ημών καυχάται προνομιακήν υπό της Θείας Προνοίας αποστολήν. Οι αιώνες είναι μάρτυρες της απαρεγκλίτου αυτής πορείας [...]. Ο Προμηθεύς ελληνισμός έχει θείαν την καταγωγήν, ο δε θάνατος είναι μοίρα μόνον των θνητών· πίπτει, το ελληνικόν όμως έθνος δεν θνήσκει· το γένος δεν αφανίζεται [...]. Περισυλλέγει μόνον εαυτό νέας αντλούν δυνάμεις, όπως και πάλιν δείξη την ζωήν, ήν εγκλείει εις τα εαυτού στήθη.¹⁰⁴

Με αυτά και άλλα ιδεολογικά στοιχεία συνυφαίνεται η εθνική θεωρία της εποχής, θεμελιωμένη σε μια μεταφυσική θεώρηση της ιστορίας, η οποία αναγόταν σε απόλυτη και πρωταρχική καθοδηγητική αξία.

¹⁰¹ *Φωνή της Κύπρου*, 28/9 Ιουν. 1894. Για τον δικηγόρο και πολιτευτή Θεοφάνη Θεοδότου (1863-1942), βλ. Κουδουνάρης (2005), 124· Πρόδρομος Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές 1878-1950*. Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτική ελίτ, Λευκωσία, Αιγαίον-Κλειδες, 2010, 303: σημ. 16· στο εξής: *Κύπριοι πολιτευτές...*

¹⁰² Βλ. *Αλήθεια*, 21/8 Ιουλ. 1886.

¹⁰³ Ο Κύριλλος Βασιλείου (1859-1933) διετέλεσε αρχιεπίσκοπος Κύπρου κατά την περίοδο 1916-1933. Βλ. Κουδουνάρης (2005), 199.

¹⁰⁴ Βλ. *Αλήθεια*, 24/5 Ιουν. 1891. Θα μπορούσε κανείς να διακρίνει απηχήσεις από τον *Αγαθάγγελο* στην άποψη του Κυρ. Βασιλείου για την προστασία του ελληνισμού από τη Θεία Πρόνοια. Στο κείμενο αυτό η πτώση του Βυζαντίου παρουσιάζεται ως μέσο επιβολής της θείας δικαιοσύνης, αλλά διευκρινίζεται ότι με τη βοήθεια του Θεού ο ελληνισμός «πιστραφήσεται νεόθεν προς την χάριν, και έσται της προτέρας ενδοξότερος, και υπ' αυτό το του κόσμου κράτος ό διαφθαρήσεται, μέλλει ο Θεός υποτάξει πάλιν νέα άπειρα έθνη, και πλείστα των πρώτων». Βλ. Θεόκλητος Πολυειδής, *Οπτασία του Μακαρίου Ιερωνύμου Αγαθαγγέλου του εκ της μοναδικής πόλεως του Αγίου Βασιλείου*, Εν Αθήναις, Γ. Καμπάσης-Ν. Δ. Στάικοβιτς, 1877, 8-9· στο εξής: *Οπτασία...*

Παράλληλα, δημοσιεύματα στα οποία προβαλλόταν η αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Κυπρίων προκαλούσαν συχνά έντονες αντιδράσεις και την απαρασάλευτη εμμονή σε ό,τι θα αποδείκνυε και θα ενίσχυε την εθνική τους ταυτότητα. Έτσι, η δημοσίευση των ταξιδιωτικών εντυπώσεων της Esmé Scott-Stevenson υπό τον τίτλο *Our home in Cyprus* (1880)¹⁰⁵ προκάλεσε την αντίδραση του πολιτευτή Γ. Σιακαλλή,¹⁰⁶ που δημοσίευσε στην εφημερίδα της Λεμεσού *Αλήθεια* (10/22 Οκτ. 1881) με το ψευδώνυμο Ruy Silva ένα άτιτλο ποίημα στο οποίο εκφράζει την οργή του, γιατί «κυρία τις αγγλίσ κάπως πεπαιδευμένη / κτυπά τον κόσμο άδικα με γρόνθους και με ξύλον», υπονοώντας τις ανθελληνικές απόψεις που η συγγραφέας διατύπωσε στο αφήγημά της. Δεκατρία χρόνια αργότερα, σχεδόν σε όλες τις κυπριακές εφημερίδες του 1894 αναδημοσιεύεται από την εφημερίδα της Τεργέστης *Ημέρα* σημείωμα με τίτλο «Αγγλίσ περί Κύπρου», στο οποίο ψέγεται η στάση της κυρίας Λέβις,¹⁰⁷ που υποστήριζε ότι οι Κύπριοι δεν είναι Έλληνες. Το σημείωμα καταλήγει ως εξής:

Αφού η λογία Αγγλίσ αρνείται ότι είμεθα Έλληνες, δεν μας λέγει τουλάχιστον τι είμεθα; Και το κάτω κάτω δεν μας λέγει επί τίνων γνωρισμάτων βασιζομένη διαμφισβητεί τον εθνισμόν μας; Αλλ' η κυρία Λέβις, όσον λογία και αν υποτεθή, δύο πράγματα δεν εδιδάχθη φαίνεται, λογικήν και ιστορίαν.¹⁰⁸

Στα λίγα πιο πάνω δείγματα είναι ευδιάκριτη η σύζευξη ιστορισμού και εθνικής ιδεολογίας και έκδηλες οι πολιτικές συνθήκες που προκάλεσαν την ανάπτυξη και έξαρση του φαινομένου, μολονότι από τη δεκαετία του 1880 κιόλας ακούγονταν κάποιες πιο «προσγειωμένες» φωνές που καλούσαν σε μια πιο πραγματιστική ανάγνωση της ιστορίας, συνοδευμένη με πράξεις και όχι μόνο με λόγια, χωρίς ωστόσο οι φωνές αυτές να σηματοδοτούν μια αποφασιστική ρήξη με τη στείρα προγονολατρία. Μόλις στις αρχές του 20ού αιώνα έχουμε τις πρώτες ενδείξεις της ρήξης όταν ο δεδηλωμένος δημοτικιστής Μενέλαος Φραγκούδης καλεί σε χειραφέτηση από τους προγόνους:

Ας λευτερωθούμε για τ' όνομα του Θεού από τους Αρχαίους. Φτάνει πια το ντάντεμα και η κηδεμονία. Είμεθα ή δεν είμεθα άξιοι να ζήσωμεν δίχως την προστατευτική σκιά του Παρθενώνα; Α[ν] ναι, τότες ας χειραφετηθούμε κι ας τραβήξουμε το δρόμο μας προς τη νέα ζωή, προς τον κόσμο τον καινούριο, προς την εθνική αποστολή μας.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Mrs [Esmé] Scott-Stevenson, *Our home in Cyprus*, Λονδίνο, Chapman and Hall, 1880: [Ανατύπωση: Λευκωσία, Γ. Ν. Καντζηλάρης, 2001].

¹⁰⁶ Για τον νομικό και πολιτευτή Γ. Σιακαλλή (1859-1908), βλ. Κουδουνάρης (2005), 396.

¹⁰⁷ Πρόκειται για την E. A. Lewis, που στα 1894 εξέδωσε τις ταξιδιωτικές της εντυπώσεις από την Κύπρο: βλ. E. A. Lewis, *A lady's impressions of Cyprus in 1893*, Λονδίνο, Remington and Company Limited, 1894.

¹⁰⁸ *Ευαγόρας*, 7 Οκτ. 1894.

4.2. Η ροπή προς τη λαογραφία

Οι δύο παράλληλες και συμπληρωματικές ροπές, της ιστοριοκρατίας και του λαογραφισμού¹¹⁰ (τουλάχιστον αρχικά όταν η λαογραφία βρισκόταν στα σπάργανα), παρά τις ιδιαιτερότητές τους, είναι θεμιτό να ερμηνεύονται ως συνιστώσες του ίδιου φαινομένου, το οποίο δεν αφορά αποκλειστικά την ιστορία αλλά το σύνολο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών.¹¹¹ Ειδικότερα, για τα πρώτα βήματα της λαογραφίας στην Κύπρο και για την επίδραση που αυτή ασκεί στην κυπριακή λογοτεχνία των αρχών της αγγλοκρατίας σημαντική είναι η συμβολή των Αθανάσιου Σακελλάριου και Γεώργιου Λουκά.¹¹²

Η συμβολή των *Κυπριακών* του Αθ. Σακελλάριου (1854, 1868) στη θεμελίωση της κυπριακής λαογραφίας είναι γενικά αναγνωρισμένη, ενώ η μελέτη του Γ. Λουκά *Φιλολογικά επισκέψεις των εν τω βίω των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων* (1874),

¹⁰⁹ Βλ. Μ. Δ. Φραγκούδης, «Το κακό κι η γατρεία του», *Ο Νουμάς* 164 (18 Σεπτ. 1905) 1. Βλ. του ίδιου: «Μια πρόποση», *Ο Νουμάς*, 203 (18 Ιουν. 1906) 8-9· «Εθνική ζωή και φιλολογία»: Χρηστάκης Παπανικολάου, *Κυπριακόν ημερολόγιον 1918*. Εν Λευκωσίᾳ, τύποις «Λευκωσίας», Πετρίδου και Νικολάου, 1918, 27-38. Στο τελευταίο δημοσίευμα ο Μ. Φραγκούδης τονίζει: «η σχολαστική [...] προσήλωση στους αρχαίους μοιάζει σα μια μεγάλη εθνική αρρώστια [...] για να πάμε μπροστά έπρεπε να πάμουμε να κυτάζουμε πίσω» (σ. 37). Περισσότερα για το «Εθνική ζωή...», βλ. Λ. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά (1903-1958)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, 227· στο εξής: *Κυπριακά περιοδικά... Γενικότερα για τα πρώτα βήματα του δημοτικισμού στην Κύπρο*, βλ. ενδεικτικά Louisa Christodoulidou, *Contribution à l'étude du parcours poétique à Chypre: 1878-1964 – La question de la restauration nationale: Mythe ou réalité* (διδ. δ.), Παρίσι, Université Paris IV-Sorbonne, 2004, 42-66· στο εξής: *Contribution...*· Λουίζα Χριστοδουλίδου, «Το γλωσσικό ζήτημα στην Κύπρο»: (συλλ. τόμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα* (επ. Κ. Δημάδης), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, τόμ. Β', 241-260.

¹¹⁰ Για τον λαογραφισμό, βλ. ενδεικτικά Κ. Θ. Δημαράς, *I.NE.A.*, 371, όπου ο μελετητής υποστηρίζει ότι «ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός έδειξαν μέσα στον ελληνικό πνευματικό χώρο επιδόσεις που ενίσχυναν τόσο τον λαογραφισμό όσο και τη δημοτική και ένα κλασικιστικό ιδανικό αρετής και ένα πνεύμα επιστροφής προς τα αρχαία πρότυπα». Βλ. επίσης Λ. Πολίτης, *I.NE.A.*, 189· Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1978, 252· στο εξής: *I.NE.A.*· του ίδιου, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1980, 64-66· στο εξής: *Ιδεολογική λειτουργία...*· Βουτουρής (1995), 50-58.

¹¹¹ Σχολιάζοντας τη σχέση ιστορίας-λαογραφίας η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος σημειώνει ότι ο «ρομαντισμός στρέφει τον φακό της ιστορίας προς το κάθε έθνος χωριστά αναζητώντας τις ρίζες του και ερευνώντας την ιδιομορφία του με βάση τη διάκριση: εμείς και οι άλλοι». Στο ξεκίνημά της, κατά τη συγγραφέα, η λαογραφία αποσκοπούσε στην «αποκάλυψη του **εθνικού** χαρακτήρα των Ελλήνων, της ψυχής του ελληνικού λαού [...]», η οποία είναι «συνάρτηση της αρχαίας ελληνικής ψυχής». Επομένως, «η ενότητα της ελληνικής ιστορίας [...] θεμελιώνεται από τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο στον τομέα της ιστορίας και από τον Νικόλαο Πολίτη στον τομέα της λαογραφίας». Βλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1978, 27, 44-5, 46, 152. Για την έννοια της «πολιτισμικής συνέχειας», βλ. και Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας* (μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης-πρόλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, 25· στο εξής: *Πάλι δικά μας...*

¹¹² Ο Λ. Παπαλεοντίου γράφει ότι οι Αθανάσιος Σακελλάριος και Γεώργιος Λουκάς και άλλοι «αναλαμβάνουν να συλλέξουν λαογραφικό υλικό από την κυπριακή ύπαιθρο» και «αρκετοί Κύπριοι λογοτέχνες φιλοδοξούν να μνημειώσουν – συχνά με ιστορικές ή λαογραφικές προθέσεις – στιγμιότυπα από την κυπριακή ιστορία και παράδοση, ακόμη και από τη σύγχρονη πραγματικότητα». Βλ. Λ. Παπαλεοντίου (1997), 27.

όπως γράφει ο Herzfeld, γρήγορα ξεχάστηκε, μολονότι «αξίζει περισσότερη αναγνώριση από εκείνη που είχε».¹¹³ Ο μελετητής σχολιάζει ιδιαίτερα τον πρόλογο του *Φιλολογικά επισκέψεις...*, στον οποίο ο συγγραφέας περιγράφει ένα όραμά του, όπου πρωταγωνιστεί ο Γερμανός «αιρεσιάρχης» Φαλμεράιερ, ο οποίος, έπειτα από μian περιδιάβαση στον κυπριακό χώρο, «αναγκάζεται να παραδεχθεί την ελληνικότητα της Κύπρου».¹¹⁴

Πώς όμως η εκκολαπτόμενη λαογραφική επιστήμη επιδρά στην κυπριακή λογοτεχνία, και ειδικότερα στο κυπριακό θέατρο της πρώτης περιόδου; Τόσο η λαογραφία όσο και η λογοτεχνία καλούνται, σύμφωνα με μian άποψη, «να υπηρετήσουν τον αγώνα για ενόδωση του εθνικού ζητήματος και ταυτόχρονα να αναδείξουν τις ελληνικές λαϊκές ρίζες του νησιού, αντλώντας εμπνεύσεις από την τοπική ιστορία και παράδοση».¹¹⁵

Επομένως, η ιδεολογική στράτευση του κυπριακού θεάτρου λειτουργεί τόσο προς την κατεύθυνση της αξιοποίησης ιστορικών θεμάτων όσο και προς την κατεύθυνση της ηθογραφίας. Έτσι, η εξέταση των ζητημάτων ιδεολογίας στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 θα επιχειρηθεί με έμφαση στη δεσπόζουσα ιδεολογία (ιστορισμός: ιστορικά θέματα, μεταφυσική θεώρηση ιστορίας, λαογραφισμός), που εκλαμβάνεται ως «απάντηση» στην επίσημη αγγλική αποικιοκρατική ιδεολογία,¹¹⁶ χωρίς να μένουν ασχολίαστες άλλες ιδεολογικές κατευθύνσεις που αναπτύσσονται στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όπως είναι λόγου χάρη ο φεμινισμός.

Ανακεφαλαιώνοντας, η κατευθυντήρια πρόταση εργασίας σε αυτή τη μελέτη είναι ότι η ανάγνωση των θεατρικών κειμένων της περιόδου που εξετάζουμε φωτίζοντας την ειδολογική τους ποικιλία οφείλει, αφενός, να είναι απαλλαγμένη από τις συχνά απαξιωτικές κρίσεις και γλωσσικές ή άλλες προκαταλήψεις γι' αυτά και, αφετέρου, να αποφύγει την ανεπισημονική υπερτίμησή τους. Ακόμη, η συνεξέταση ποιητικής και

¹¹³ Βλ. Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας...*, 166-7.

¹¹⁴ Ο.π., 168. Για τη συμβολή του Γ. Λουκά στην κυπριακή λαογραφία και ιδεολογία ο Θεόδωρος Παπαδόπουλος σημειώνει ότι η πιο πάνω πραγματεία του επιβεβαιώνει την «επιβίωσιν της εθνολογικής και πολιτιστικής υποστάσεως του κυπριακού ελληνισμού» παρά τις αδιάλειπτες ιστορικές του περιπέτειες. Βλ. Γεώργιος Λουκάς, *Φιλολογικά επισκέψεις των εν τῷ βίῳ των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων*, Λευκωσία, Κυπριολογική Βιβλιοθήκη 2, ² 1974 (Αθήνα, 1874), [α].

¹¹⁵ Βλ. Α. Παπαλεοντίου (1997), 27, 30.

¹¹⁶ Στην εργασία μας δεν στοχεύουμε στη διεξοδική περιγραφή της αγγλικής αποικιοκρατικής ιδεολογίας στην Κύπρο (1869-1925) και του πλέγματος των σχέσεών της με την αντίμαχο νεοελληνικό εθνισμό· για την εξέταση αυτού του είδους θα μπορούσε να αποδειχτεί γόνιμη η αξιοποίηση της μετα-αποικιακής θεωρίας (post-colonial theory), που δεν χρησιμοποιήθηκε στην εργασία μας. Σε μια εργασία που θα εντάσσεται στο θεωρητικό πλαίσιο που περιγράφουμε πιο πάνω, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί και το ζήτημα της λογοκρισίας, και ιδίως (αν αυτή υπήρχε στο μεγαλύτερο μέρος της περιόδου που μας απασχολεί) να προσδιοριστεί κατά πόσον αυτή επηρέαζε τη θεατρική γραφή και πώς (ως προς τις παραμέτρους της ποιητικής και της ιδεολογίας)· μια τέτοια διερεύνηση προϋποθέτει συστηματική εξέταση τόσο των αυτοτελών εκδόσεων όσο και των θεατρικών κειμένων που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες ή περιοδικά της εποχής. Επιπλέον, μπορεί να διερευνηθεί αν είχαν γραφεί στο νησί θεατρικά κείμενα στην αγγλική γλώσσα (αυτοτελή ή μη) και πώς αυτά αποκλίνουν ή συγκλίνουν με τα ελληνικά έργα.

ιδεολογίας προϋποθέτει τη θεώρηση της ιδεολογίας ως ενδοκειμενικής σημειολογικής αξίας· γι' αυτό, εκείνο που μας ενδιαφέρει δεν είναι η ανίχνευση των ιδεολογικών στοιχείων μέσα στα κείμενα αλλά η σημασιολογική προσέγγιση των δομών βάθους των ίδιων των κειμένων, ώστε να αναδειχθούν οι ισοτοπίες με βάση τις οποίες η διερεύνηση θα καταλήξει στην εξέταση των συναρθρώσεων θεάτρου-ιδεολογίας-κοινωνίας.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

«ΕΝ ΕΙΔΕΙ ΔΡΑΜΑΤΟΣ»: ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ Η ΤΥΧΗ ΤΟΥΣ

1. Τα θεατρικά κείμενα: ειδολογική κατηγοριοποίηση, μύθος, πρόσληψη

Η προτεινόμενη ειδολογική κατηγοριοποίηση των κυπριακών θεατρικών κειμένων της πρώτης περιόδου δεν μπορεί να θεωρηθεί οριστική, επειδή, όπως έχει σημειωθεί στην Εισαγωγή, αρκετά κείμενα λανθάνουν¹ και κανείς δεν είναι δυνατό να αποκλείσει εντοπισμό κάποιων από αυτά στο μέλλον. Βέβαια, το φαινόμενο αυτό δεν είναι αποκλειστικά κυπριακό, αφού ο αριθμός των λανθανόντων ελληνικών δραμάτων όχι μόνο δεν είναι ευκαταφρόνητος, αλλά δυσχεραίνει τις προσπάθειες για σύνθεση μιας επιστημονικής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.² Ωστόσο, μολονότι όχι πλήρης, η εικόνα του κυπριακού θεάτρου της πρώτης περιόδου που διαθέτουμε είναι επαρκής ώστε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για την ποιητική του και για την ιδεολογική του λειτουργία, με την επίγνωση ότι αυτά ενδέχεται στο μέλλον να αναθεωρηθούν, ιδίως αν εντοπιστούν κάποια από τα λανθάνοντα κείμενα.

Εξάλλου, στην ειδολογική κατηγοριοποίηση που ακολουθεί δεν υιοθετούνται ανεπιφύλακτα τα ειδολογικά ονόματα που χρησιμοποιούν οι ίδιοι οι συγγραφείς για τα δράματά τους: λόγου χάρη, η *Δούλη Κύπρος* της Πολυξένης Λοϊζιάδος κατατάσσεται στα ιστορικά δράματα (για λόγους που θα αναλυθούν στη συνέχεια), μολονότι η ίδια η συγγραφέας χαρακτηρίζει το έργο της *δραματικόν ειδύλλιον*. Ακόμη, πριν από την παράθεση των έργων κάθε ειδολογικής κατηγορίας παρατίθεται μια σύντομη επισκόπηση των γνωρισμάτων του είδους και της ιστορικής του εξέλιξης στο πλαίσιο του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου, ώστε να διαφανεί αν έχουμε μια ταυτόχρονη εμφάνιση του είδους στο ελλαδικό κέντρο και στην Κύπρο ή αν τα θεατρικά κείμενα στην τελευταία αποτελούν όψιμα δείγματα ευθυγράμμισης των κύπριων θεατρικών συγγραφέων σε αποστεωμένες πλέον μορφές θεατρικής έκφρασης.

¹ Για τα λανθάνοντα κυπριακά θεατρικά έργα, βλ. Χρ. Χατζηαθανασίου, «Τέσσερα ανέκδοτα...», 326-333· Κατσούρης (2005), 65-6, 156, 287-9.

² Βλ. Β. Πούγχερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις...*, 150, 344. Ομοίως, η Άννα Ταμπάκη σημειώνει ότι «η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει ακόμη αποτυπωθεί στην ολότητά της. [...] Οι κυριότερες υπάρχουσες ιστορίες της νεοελληνικής δραματουργίας όχι μόνο δεν καλύπτουν όλο το φάσμα των φαινομένων, αλλά και δεν συμφωνούν ως προς την περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου». Βλ. Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 39. Στην *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας* ο Β. Πούγχερ σημειώνει ότι οι ανακαλύψεις κατά την τελευταία δεκαετία μιας σειράς δραμάτων του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα και η επανεκτίμηση παραμελημένων έργων των ίδιων αιώνων «έχουν μεταβάλει τα δεδομένα της εξέλιξης της νεοελληνικής δραματογραφίας και έχουν διαμορφώσει μια νέα εικόνα του συνόλου της νεοελληνικής δραματολογίας». Βλ. Πούγχερ, *Ανθολογία* (2006): τόμ. Α', 12-13.

1.1. Ιστορική τραγωδία

Όταν το 1875 ο Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης υπέβαλλε την τραγωδία του *Πέτρος ο Συγκλητικός* στον Βουτσιναίο διαγωνισμό,³ η νεοελληνική ιστορική τραγωδία είχε ήδη διαγράψει το μεγαλύτερο μέρος της εξέλιξής της, μολονότι μας χωρίζει ακόμη σχεδόν μια εικοσαετία από το κύκνειο άσμα της, δηλαδή τις παραστάσεις της *Φάουστας* του Δ. Βερναρδάκη στην Αθήνα το 1893.⁴ Όπως έχει υποστηριχθεί, η νεοελληνική ιστορική τραγωδία προέρχεται από την παράδοση του γαλλικού και του ιταλικού κλασικισμού και επικεντρώνεται στη μίμηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η αρχαϊζουσα γλώσσα, ο iamβικός στίχος, η διαίρεση σε πέντε πράξεις και η αρχαιοελληνική θεματολογία είναι τα κύρια γνωρίσματά της, ενώ αργότερα κερδίζουν σημαντικό έδαφος ο βυζαντινός θεματικός κύκλος και η Επανάσταση του 1821. Βασικά θεματικά μοτίβα του είδους εξακολουθούν να είναι, από την εποχή του διαφωτισμού, η πατριωτική εθελοθυσία και η ηρωική τυραννοκτονία.⁵

Οι βυρωνικές, οι σιλλερικές και οι σαιξπηρικές επιδράσεις διασταυρώνονται με τις κλασικιστικές καταβολές, και πριν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είναι εμφανή σε πολλές τραγωδίες ίχνη του ρομαντισμού, όπως η παράβαση των ενοτήτων του χώρου και του χρόνου ή η εισαγωγή της τυραννοκτονίας στη σκηνή. Ειδικότερα, η παράβαση της ενότητας του χώρου, που συνεπάγεται την ανάπτυξη της δράσης σε πολλούς διαφορετικούς χώρους, αποτελεί σαιξπηρική τεχνική. Τέλος, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε ολόκληρο τον βαλκανικό χώρο, δεσπόζουσα ήταν η ιδεολογική, πολιτική και κοινωνική λειτουργία της ιστορικής τραγωδίας, κατά τη φάση της αναζήτησης και διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας και της συνακόλουθης επιδίωξης για εθνική ολοκλήρωση. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το είδος ολοκληρώνει την πορεία του χωρίς βέβαια να λείπουν δείγματά του και στον 20^ό αιώνα.⁶

³ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την υποβολή της τραγωδίας *Πέτρος ο Συγκλητικός* στον Βουτσιναίο διαγωνισμό του 1875, βλ. στη συνέχεια αυτού του Κεφαλαίου (σσ. 53-54).

⁴ Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006): τόμ. Β'1, 105.

⁵ Για το μοτίβο της τυραννοκτονίας στα θεατρικά κείμενα του νεοελληνικού διαφωτισμού, βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Σπάθης, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού»: (συλλ. τόμ.), *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*, 198.

⁶ Για τη νεοελληνική ιστορική τραγωδία, βλ. αναλυτικότερα Δημήτρης Σπάθης, *Ο διαφωτισμός...*, 9-68· Σιδέρης (²1999: 1951), 31-2· Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} -10^{ος} αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα, Ergo, ² 2002 (1992), 91, 99, 104· στο εξής: *Η νεοελληνική δραματολογία...*· Β. Πούχγερ, *Η ιδέα του εθνικού...*, 13, 152-3, 159, 162-3· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α', 110· Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 293-302· Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 36, 74, 93· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006): τόμ. Β'1, 102-6· περισσότερα για τις θεατρικές θεωρίες του 19^{ου} αιώνα, όπως διατυπώνονται στο αθηναϊκό κέντρο και οι οποίες κινούνται μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού, ενώ στην πράξη της θεατρικής γραφής φαίνεται συχνά ένας συνδυασμός των δύο τάσεων, βλ. στη διδακτορική διατριβή της Ευσεβίας Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του

1.1.1. Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός*. Τραγωδία εις πράξεις πέντε. Λαβούσα τον έπαινον εν τῷ Βουτσεινάῳ Διαγωνισμῷ του 1875. Εν Λάρνακι, εκ του τυπογραφείου «Η Αλβιών», ²1907 (Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Αιόλου, 1877).

Σύμφωνα με ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες,⁷ ο λόγιος Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης (1830-1886) ολοκλήρωσε τη συγγραφή της ιστορικής τραγωδίας *Πέτρος ο Συγκλητικός* το 1875 και την ίδια χρονιά την υπέβαλε στον Βουτσεινάιο διαγωνισμό. Δύο χρόνια αργότερα, αυτό το θεατρικό κείμενο εκδόθηκε από το τυπογραφείο «Αίολος» στην Αθήνα σε βιβλίο μικρού σχήματος (17 x 12 εκ.). Μετά το κείμενο (σσ. 14-131),⁸ παρατίθεται κατάλογος συνδρομητών από τη Σμύρνη, την Ταρσό, το Κάιρο, την Αθήνα και την Κύπρο. Ανάμεσα στους Κύπριους συνδρομητές ξεχωρίζουν οι λόγιοι Γεώργιος Κηπιάδης, Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, Ιερώνυμος Βαρλαάμ και ο ποιητής Βασίλης Μιχαηλίδης. Η δεύτερη έκδοση του έργου έγινε από τη σύζυγο του συγγραφέα στη Λάρνακα το 1907, 21 χρόνια μετά τον θάνατό του. Αυτή, σε ένα σύντομο προλογικό σημείωμα, διευκρινίζει ότι η επανέκδοση έγινε «κατ' αίτησιν πολλών φίλων του μακαρίτου συζύγου» της και ευχαριστεί τους συνδρομητές του βιβλίου (χωρίς ωστόσο στην έκδοση αυτή να παρατίθεται κατάλογος των συνδρομητών).⁹

Η ιστορική τραγωδία *Πέτρος ο Συγκλητικός* του Θεμιστοκλή Θεοχαρίδη αρθρώνεται σε πέντε πράξεις, που περιλαμβάνουν συνολικά 27 σκηνές. Πιο εκτεταμένη είναι η Β' πράξη, που υποδιαιρείται σε 11 σκηνές, ενώ οι υπόλοιπες πράξεις περιέχουν από 3 μέχρι 5 σκηνές. Πρόκειται για πολυπρόσωπο θεατρικό έργο με 14 πρόσωπα, χορό παρθένων αιχμαλώτων, ομάδα Κυπρίων αγωνιστών και αντίπαλη ομάδα γενιτσάρων. Στις τέσσερις

20ού αιώνα, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, τόμ. Α', 342-363, 490-492' στο εξής: *Ελληνική μυθολογία...* Ειδικότερα, τη σύζευξη κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων στο νεοελληνικό θέατρο πραγματεύεται ο Θ. Χατζηπανταζής, που υποστηρίζει ότι «στους κόλπους του [Πανεπιστημίου Αθηνών] θα γίνουν οι πιο ηρωικές προσπάθειες σύνθεσης των αντίρροπων τάσεων σε ένα συμπαγή ιδεολογικό ιστό». Έτσι, «θα σφυρηλατηθεί το όραμα του ελληνικού ρομαντικού κλασικισμού». Βλ. Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α' 1, 212, 229.

⁷ Βλ. Ανδρέας Σοφοκλέους, *Θεμιστοκλής Χ. Θεοχαρίδης: Δάσκαλος, δημοσιογράφος, λογοτέχνης*, Λευκωσία, Intercollege Press, 2002, 83' στο εξής: *Θεμιστοκλής Χ. Θεοχαρίδης...* Για τη δημοσιογραφική δραστηριότητα του συγγραφέα, βλ. Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 295-296.

⁸ Από το φωτοαντίγραφο της 1^{ης} έκδοσης που διαθέτουμε είναι βέβαιο ότι λείπουν μια ή περισσότερες σελίδες, αφού ο κατάλογος των προσώπων είναι ελλιπής. Για την ίδια έκδοση, βλ. Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001), 152: λήμμα 1563' Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Α', 1064: λήμμα 562.

⁹ Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός*. Τραγωδία εις πράξεις πέντε. Λαβούσα τον έπαινον εν τῷ Βουτσεινάῳ Διαγωνισμῷ του 1875. Εν Λάρνακι, εκ του τυπογραφείου «Η Αλβιών», ²1907, 1' στο εξής: *Πέτρος ο Συγκλητικός...* Από την έρευνά μας διαπιστώσαμε ότι η 2^η έκδοση σώζεται τουλάχιστον σε δύο αντίτυπα, που βρίσκονται στη Σεβέριο Βιβλιοθήκη του Παγκυπρίου Γυμνασίου και στη Βρετανική Βιβλιοθήκη (British Library).

πρώτες πράξεις η υπόθεση¹⁰ εκτυλίσσεται στη Λευκωσία. Στην πέμπτη μεταφερόμαστε στη Σαλαμίνα «μεταξύ ερειπίων».¹¹ Ιστορικό υπόβαθρο του κειμένου είναι η επίθεση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εναντίον της Κύπρου και η κατάληψή της το 1570-1571. Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας επικεντρώνεται στα γεγονότα του καλοκαιριού του 1570, κατά το οποίο έγινε η πολιορκία και η κατάληψη της Λευκωσίας.

Η πλοκή της τραγωδίας είναι σύνθετη,¹² καθότι σε αυτήν εντοπίζονται τρία επίπεδα δράσης: το πρώτο (εθνικό/πολιτικό) αφορά την πρόθεση του Πέτρου Συγκλητικού, Κύπριου οπλαρχηγού με βυζαντινή καταγωγή, να εκδικηθεί τους Ενετούς κατακτητές για τη δολοφονία των προγόνων του: το δεύτερο (ερωτικό) γύρω από την Αρνάλδα, κόρη του Ενετού άρχοντα Ρουχιά και μνηστή του Πέτρου, την οποία διεκδικεί και ο φίλος του Ρουχιά Δώρος, με υποκίνηση και ενθάρρυνση του ίδιου του πατέρα της: και το τρίτο (μαγικό/μεταφυσικό) που περιλαμβάνει την παράλληλη δράση του μάγου Ποδοκατάρου, ο οποίος έχει την ικανότητα να εμφανίζει μέσω των επικλήσεών του τα δαιμόνια και να αποκαλύπτει στον αναγνώστη ή θεατή, μέσω της αναπαράστασης γεγονότων προγενέστερων του χρόνου δράσης, πληροφορίες που αγνοούν ορισμένα πρόσωπα, με αποτέλεσμα η τεχνική αυτή της *δραματικής ειρωνείας*¹³ να εντείνει το ενδιαφέρον για

¹⁰ Ο όρος *υπόθεση* χρησιμοποιείται στην εργασία αυτή με την αριστοτελική σημασία της περιληπτικής απόδοσης της αφηγούμενης ιστορίας. Βλ. σχετικά Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής* (μτφρ. Σίμος Μενάρδος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, 2000, §1455b: 144-7 Pavis (2006), 500-501. Σύμφωνα με τον Pavis (ό.π., 501), «αρμόζει να κρατήσουμε για την υπόθεση τη σημασία της *ιστορίας που αποτελεί αντικείμενο της αφήγησης, ανεξάρτητα και πριν από τη σειρά παρουσίασης, δηλαδή την πλοκή*». Με την εξέταση της πλοκής επιδιώκεται η επεξεργασία της αιτιακής σχέσης των γεγονότων, «της αλληλοσύνδεσης και αλληλουχίας των συγκρούσεων, των εμποδίων και των μέσων που τα δραματικά πρόσωπα χρησιμοποιούν για να τα υπερικήσουν». Βλ. Pavis (ό.π., 385-6). Για την αριστοτελική θεώρηση της πλοκής, βλ. περισσότερα: Sidnell [et. al.] (1994), vol. 1, 42-56. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η προσέγγιση της πλοκής και η σύγκρισή της με την υπόθεση (μύθο) από τον Manfred Pfister. Βλ. Pfister (2000: 1977), 196-9. Αξιοσημείωτη είναι η άποψη των Scholes και Klaus ότι η πλοκή είναι ένα «προσεκτικά υπολογισμένο σχήμα» και διαφέρει από την καθημερινή και «συχνά άσκοπη ροή της καθημερινής μας ύπαρξης». Κύρια γνωρίσματα της πλοκής είναι η απόλυτη επικοινωνία μεταξύ των συμβάντων και η σκόπιμη επιλογή και τακτοποίησή τους, ώστε να εκπληρωθεί «μια πολυσύνθετη σειρά δραματικών στόχων και θεατρικών συνθηκών». Επιπλέον, η πλοκή δεν περιλαμβάνει μόνο τα επί σκηνής αναπαριστώμενα γεγονότα αλλά και τα μη αναπαριστώμενα (δηλαδή όσα εντάσσονται στον λογόχρονο και τον λογόχωρο): επομένως, η εξέτασή της δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στην περιγραφή της αλληλουχίας των συμβάντων, αλλά να επεκτείνεται και «στους πολυσύνθετους τρόπους με τους οποίους αυτά τα συμβάντα παρουσιάζονται από το σενάριο». Βλ. Robert Scholes-Carl Klaus, *Στοιχεία του δράματος* (μτφρ. Αριστέα Παρίση), Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1984 (1969), 90-102. Βλ. ακόμη Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Σχήματα πλοκής στο μυθιστόρημα και στο δράμα», (συλλ. τόμ.), *Στέφανος*. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ (επ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα, *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, *Μελετήματα* 5, Ergo, 2007, 31-37· στο εξής: (συλλ. τόμ.), *Στέφανος*...

¹¹ Βλ. Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός*..., 2.

¹² Για τη διάκριση μεταξύ απλής και σύνθετης πλοκής, βλ. Robert Scholes-Carl Klaus, ό.π., σημ. 10, 101-2.

¹³ Όπως σημειώνει ο D. C. Muecke, «η δραματική ειρωνεία φαίνεται πιο αποτελεσματική, όταν όχι μόνο το ακροατήριο ή ο αναγνώστης αλλά και κάποιος στο έργο γνωρίζει την άγνοια του θύματος». Ο ίδιος υποστηρίζει ότι αυτή η μορφή ειρωνείας είναι πιο δραστηρική «όταν το θύμα δεν ξέρει πως τα λόγια του

την έκβαση της αναπαριστώμενης δράσης.

Τα βασικά κίνητρα της δράσης του Κύπριου οπλαρχηγού Πέτρου Συγκλητικού είναι ο έρωτάς του για την κόρη του Ενετού άρχοντα της Κύπρου Ρουχιά και η επιθυμία του να εκδικηθεί τους Ενετούς, που δολοφόνησαν τους προγόνους του. Η αγαπημένη του Αρνάλδα, τονίζοντας την ελληνική καταγωγή της μητέρας της (που προτού πεθάνει έδωσε τη συγκατάθεσή της για τον μυστικό αρραβώνα της κόρης της με τον Πέτρο, ενώ ο σύζυγός της απουσίαζε), τον καλεί μάταια να εγκαταλείψει τη φιλοτουρκική του στάση, αφού ο μάγος Ποδοκατάρως, που αναθέτει σε μια ομάδα δαιμονίων να αναπαρστήσουν τη σκηνή της δολοφονίας του πατέρα και του θείου του Πέτρου από τα εκτελεστικά όργανα του Ρουχιά μέσα στη φυλακή, τον παρωθεί στην αντιβενετική εκδίκηση.

Εξάλλου, οι προσπάθειες των Ενετών να εξασφαλίσουν την υποστήριξη των Ελλήνων της Κύπρου για αντιμετώπιση της συνεχιζόμενης τουρκικής εισβολής αποβαίνουν άκαρπες και η πολεμική αναμέτρηση συνεχίζεται. Σε λίγο, οι άντρες του Συγκλητικού υψώνουν την τουρκική σημαία πάνω στα τείχη της Λευκωσίας και καλούνται από τους Τούρκους να τους ενισχύσουν για να αντιμετωπιστεί η αντεπίθεση του Ρουχιά. Ο Ενετός διοικητής, μολονότι αρχικά αρνείται κάθε ανάμειξη στη δολοφονία των συγγενών του Πέτρου, λίγο αργότερα μονομαχώντας με τον ίδιο παραδέχεται την ηθική του αυτουργία για τη διάπραξη του εγκλήματος, συλλαμβάνεται από τον αντίπαλό του και φυλακίζεται.

Οι πύλες της Λευκωσίας ανοίγουν και αρχίζουν να εισέρχονται στην πόλη οι εισβολείς. Η εξέλιξη των γεγονότων προσλαμβάνει δραματική τροπή: σύλληψη της Αρνάλδας από γενίτσαρους με διαταγή του Δώρου, απελευθέρωση του Ρουχιά και πρόθεση του Πέτρου να ζητήσει από τον Μουσταφά πασά να του παραδώσει την Αρνάλδα. Ο Δώρος έχει εξισλαμιστεί και αργότερα δολοφονείται, ενώ ταυτόχρονα ο Συγκλητικός (χωρίς να παύει να πιστεύει στην επιβίωση και συνέχεια του ελληνικού έθνους) πείθει τους άντρες

ταιριάζουν στην πραγματική κατάσταση που αυτός αγνοεί». Βλ. D. C. Muecke, *Ειρωνεία* (μτφρ. Κώστας Πύρζας), Αθήνα, Ερμής: Η Γλώσσα της Κριτικής 10, 1974 (1971), 94. Η δραματική ειρωνεία προκύπτει, κατά τον Manfred Pfister, ως αποτέλεσμα της πλεονεκτικής θέσης του θεατή (ή αναγνώστη), που γνωρίζει περισσότερα από τα δραματικά πρόσωπα γύρω από ζητήματα που τα αφορούν άμεσα. Με τον τρόπο αυτό «προστίθεται ένα επιπλέον επίπεδο σημασίας τόσο στη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των προσώπων όσο και στη μη λεκτική συμπεριφορά τους επί σκηνής με τέτοιο τρόπο, ώστε το νέο αυτό επίπεδο να έρχεται σε αντίθεση με ό,τι διατείνονται τα πρόσωπα αυτά» γύρω από τις προθέσεις, τα κίνητρα ή τις πράξεις τους. Ο Pfister διακρίνει την ειρωνεία σε λεκτική και μη λεκτική. Βλ. Pfister (2000: 1977), 55-7. Αξιοσημείωτος είναι επίσης ο ορισμός της δραματικής ειρωνείας που προτείνει η Κ. Κωστήου: «*Η τεχνική σύμφωνα με την οποία κάποιος δεν καταλαβαίνει καθόλου το νόημα των λέξεων που χρησιμοποιεί ή ακούει, και εκείνη όπου κάποιος δεν καταλαβαίνει σε τι κατάσταση βρίσκεται, μπορούν να θεωρηθούν μορφές της δραματικής ειρωνείας [...]*». Βλ. Κατερίνα Κωστήου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005 (2002), 188' στο εξής: *Ποιητική της ανατροπής...*

του, που εκφράζουν το αντιτυραννικό τους μένος, να αποπλιστούν και να φύγουν από την πόλη, τη στιγμή που ο ίδιος βρίσκεται σε δύσκολη θέση, επειδή η Αρνάλδα, που τον θεωρεί δολοφόνο του πατέρα της, πιέζεται από τον πασά να τον προσκυνήσει.

Έπειτα, ο Μουσταφά πασάς ανακηρύσσει την Αρνάλδα «σύννευνο» του σουλτάνου. Ο Ρουχιάς αυτοκτονεί, ενώ λίγο αργότερα ο πασάς στρεψοδικεί, φυλακίζοντας τον Πέτρο και ζητώντας από τους ευπατρίδες να του παραδώσουν τριάντα παρθένες. Μετά την παράδοση των νεανίδων, οι Ενετοί ευπατρίδες θανατώνονται και δίνεται διαταγή να μεταφερθεί η Αρνάλδα με τις υπόλοιπες κοπέλες στη Σαλαμίνα και από εκεί στην Κωνσταντινούπολη. Εξάλλου, ο Ποδοκατάρους απελευθερώνει από τη φυλακή τον Πέτρο και του υπόσχεται να τον βοηθήσει να δει την Αρνάλδα.

Η δράση εκτυλίσσεται τώρα στα ερείπια της Σαλαμίνας, όπου τη σκηνή της συνομιλίας του Ποδοκατάρους με τον Πέτρο, κατά την οποία ο μάγος αποκαλύπτει την ελληνική του καταγωγή και την τραγική του ιστορία, διαδέχεται μια οραματική εικόνα, στην οποία παρουσιάζονται τα πάθη του ελληνισμού και η αναμενόμενη ανάκαμψή του, μετά τον αγώνα της απελευθέρωσης. Εξάλλου, σε ένα πλοίο φαίνεται η Αρνάλδα να κρατά ένα δαυλό και με αυτόν να το ανατινάσσει. Ο Πέτρος πνίγεται προσπαθώντας να τη σώσει. Οι σοροί των δύο νέων μεταφέρονται στη σκηνή, όπου ο Ποδοκατάρους αυτοκτονεί. Η τραγωδία τελειώνει με τρία πτώματα επί σκηνής.

Θεμελιώδες κίνητρο της δράσης και συνεκτικό στοιχείο της πλοκής στην τραγωδία είναι η επιθυμία για εκδίκηση, πρώτα σε επίπεδο δικαίωσης για τη δολοφονία προσφιλών προσώπων (Πέτρος vs Ρουχιάς και Ενετοί) ή για αποκατάσταση της τιμής και της αξιοπρέπειας (Ποδοκατάρους vs Ρουχιάς και Ενετοί). Έπειτα, η εκδίκηση επεκτείνεται και στο εθνικό/πολιτικό επίπεδο (δολοφονία του Δώρου από τους άντρες του Πέτρου για την εξωμοσία του) και κορυφώνεται ως πράξη αντίστασης από την ελληνικής καταγωγής Αρνάλδα, η οποία εκδικείται τους Οθωμανούς κατακτητές με την ανατίναξη του πλοίου. Τέλος, η εκδίκηση προσλαμβάνει και τον χαρακτήρα ιδεολογικής πυξίδας για τους άντρες του Πέτρου Συγκλητικού, που σκοπεύουν να γίνουν αντάρτες για να διεκδικήσουν την ελευθερία της Κύπρου.

Στα περιορισμένα όρια αυτής της εργασίας δεν θα επιχειρηθεί μια εξαντλητική διερεύνηση της πρόσληψης¹⁴ κάθε θεατρικού κειμένου, που θα σήμαινε και εξέταση της

¹⁴ Με τη θεωρία της πρόσληψης σηματοδοτείται η «απομάκρυνση της προσοχής από τον συγγραφέα και το κείμενο και η εστίαση στη σχέση κειμένου-αναγνώστη». Ο αναγνώστης προσεγγίζει τα κείμενα (ή ο θεατής τη θεατρική παράσταση) με ένα ορίζοντα προσδοκιών, που δεν συνίσταται, σύμφωνα με τον Hans Robert Jauss, μόνο στις καθιερωμένες «λογοτεχνικές νόρμες και αξίες αλλά και σε επιθυμίες, αιτήματα και φιλοδοξίες». Ο Jauss τονίζει επίσης πως ο ορίζοντας προσδοκιών της λογοτεχνίας δεν συνιστά μόνο συ-

«τύχης» του στις μεταγενέστερες περιόδους του κυπριακού θεάτρου· το εγχείρημά μας περιορίζεται στη συστηματική εξέταση της αναγνωστικής ανταπόκρισης¹⁵ και της θεατρικής πρόσληψης, με βάση τεκμήρια από τον κυπριακό και ελλαδικό τύπο της περιόδου 1869-1950, ενώ οι μεταγενέστερες κριτικές αποτιμήσεις σχολιάζονται συνοπτικά στις υποσημειώσεις.¹⁶

Το πρώτο τεκμήριο αναγνωστικής ανταπόκρισης¹⁷ απέναντι στον *Πέτρο Συγκλητικό* είναι η *Κρίσις του Βουτσιναιίου ποιητικού αγώνος του 1875*. Σε αυτήν υποστηρίζεται ότι είναι δύσκολη η ανάλυση του δράματος λόγω της έκτασής του (3500 στίχοι), που γι' αυτό θεωρείται «*παραπλήσιον προς αρχαίον ογκώδες και άτεχνον μέγαρον*». Ακολούθως, ο Θεοχαρίδης χαρακτηρίζεται ως πολύ καλός γνώστης της ιστορίας της ενετοκρατίας στην Κύπρο και σχετικών δημωδών κειμένων, τα οποία δεν κατονομάζονται. Παρ' όλα αυτά, υποστηρίζεται ότι ο ποιητής δεν κατόρθωσε «*να δώσει εις το δράμα, τον τύπον όν η τέχνη απαιτεί*», επειδή προσπαθεί να συγκινήσει τον αναγνώστη με τη συσσώρευση πολλών καταστροφών, ενώ θα ήταν καλύτερα να προκαλέσει τη συγκίνηση «*εκ της εξεικονίσεως ευγενών αισθημάτων και εκ της ζωηράς παραστάσεως των χαρακτήρων*». Σύμφωνα με την *Κρίσιν...*, ο ποιητής επιχειρεί τον εντυπωσιασμό του αναγνώστη μιμούμενος τον Σαίξπηρ (και ιδιαίτερα τα έργα του *Άμλετ* και *Μάκβεθ*): «*εισάγει φαντάσματα, ανιστά νεκρούς διά μαγικού ύδατος ως ο Βίκτωρ Ουγκώ εν τη Λουκρητία Βοργιά*¹⁸ και ζητεί διά τούτων να καταπλήξη την όψιν και την φαντασίαν του θεατού». Εξάλλου, ως

ντήρηση εμπειριών αλλά και δημιουργία «*νέων επιθυμιών, αιτημάτων και στόχων*», άποψη που μας ενδι-αφέρει ιδιαίτερα για τη διερεύνηση της ιδεολογικής λειτουργίας του κυπριακού θεάτρου. Βλ. Robert Holub, «*Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας*», [Συλλογικός τόμος], *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό* (επιμ. Raman Selden), Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2004 (1995), 455-6· στο εξής: *Από τον φορμαλισμό...* Χρήσιμες είναι, αφενός, η συνοπτική κριτική παρουσίαση της θεωρίας της πρόσληψης και οι εφαρμογές της στο σαιξπηρικό δράμα από τον M. Fortier (βλ. M. Fortier, *Theory / theatre...*, 87-100) και, αφετέρου, η πιο εκτεταμένη συζήτηση της θεωρίας αυτής σε συνάρτηση με την πρόσληψη τόσο του θεατρικού κειμένου όσο και της θεατρικής παράστασης από τον P. Pavis (βλ. Patrice Pavis, *Essays in the semiology...*, 69-77) και τον M. Carlson (Marvin Carlson, *Theories of the theatre...*, 519-520) · Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης*. Τρία μελετήματα (μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος), Αθήνα, Εστία, 1995, 86. Για τον ορίζοντα προσδοκιών, βλ. επίσης Robert Holub, *Η θεωρία της πρόσληψης*. Μια κριτική εισαγωγή (επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004, 103-120.

¹⁵ Για την αναγνωστική ανταπόκριση, βλ. Robert Holub, ό.π., 143.

¹⁶ Η διερεύνηση της πρόσληψης του κυπριακού θεάτρου μέσω μιας διακειμενικής διερεύνησης της κυπριακής λογοτεχνίας των μεταγενέστερων περιόδων θα διεύρυνε υπερβολικά τα όρια αυτής της εργασίας.

¹⁷ Για θεατρική πρόσληψη της τραγωδίας αυτής δεν μπορεί να γίνει λόγος, αφού αυτή δεν ανεβάστηκε στη σκηνή. Βλ. σχετικά Γ. Κατσούρης (2005), 64.

¹⁸ Ενώ οι σαιξπηρικές επιδράσεις στον *Πέτρο Συγκλητικό* είναι εμφανείς, δεν εντοπίζονται στο δράμα αυτό απηχίσεις από τη *Λουκρητία Βοργία* του Ουγκώ. Η λειτουργία του μαγικού υγρού που χρησιμοποιεί ο Ποδοκατάρους (εμφάνιση δαιμονίων και νεκραναστάσεις) διαφοροποιείται από τη χρήση των δηλητηρίων και των αντιδοτών στο γαλλικό δράμα: εξόντωση ποικίλων αντιπάλων της Λουκρητίας και διάσωση του γιου της Τζεννάρου, από τον οποίο τελικά μαχαιρώθηκε. Βλ. Victor Hugo, *Lucretia Borgia: Four plays* (transl. William Howarth), Hv. Βασίλειο, Methuen, 2004, 210-286.

θητικό γνώρισμα του έργου σημειώνεται η δραματική και σε αρκετά σημεία παραστατική του γλώσσα «δι' αλληπαλλήλων εικόνων απομιμουμένη ωχράν τινα λάμπιν του σαικηρικού λόγου», παρά την πολυλογία που ζημιώνει το αισθητικό αποτέλεσμα.¹⁹

Μετά τη δεύτερη έκδοση της τραγωδίας που σχολιάζουμε, δημοσιεύτηκαν στον κυπριακό τύπο δύο ανυπόγραφα σημειώματα. Στο πρώτο σημειώνεται ότι ο λόγος για τον οποίο η τραγωδία δεν απέσπασε το πρώτο βραβείο στον Βουτσειαίο διαγωνισμό είναι η παραβίαση από τον Θεοχαρίδη του αριστοτελικού κανόνα της ενότητας του χώρου και του χρόνου· επιπλέον, υπογραμμίζονται τόσο η φιλοπατρία που αποπνέει το έργο όσο και οι εμφανείς σαιξπηρικές επιδράσεις.²⁰ Στο δεύτερο σημείωμα ο ανώνυμος σχολιογράφος παραθέτει την υπόθεση του έργου, σχολιάζει την καθαρεύουσα γλώσσα και το μέτρο της τραγωδίας και τεκμηριώνει πειστικά την κοινά αποδεκτή άποψη περί σαιξπηρικών επιδράσεων στο δράμα:

Η δε εν αυτώ [τῷ ἔργῳ] διά φαντασμάτων γενομένη εν τη αρχῇ αποκάλυψις εις τον Συγκλητικόν του εγκλήματος κατά του πατρός και πάππου αυτού, ως και η λύσις διά του τραγικού θανάτου όλων των δρώντων του δράματος προσώπων, παρουσιάζει το έργον εν μεγάλῃ ομοιότητι προς τα του Σαίικστηρ [sic] έργα και ιδίᾳ προς τον Αμλέτον.²¹

Από τις μεταγενέστερες κριτικές αποτιμήσεις του *Πέτρου Συγκλητικού* ξεχωρίζουμε την άποψη του Λοΐζου Φιλίππου ότι αυτό το δραματικό έργο είναι το καλύτερο που γράφτηκε από Κύπριο κατά τον 19^ο αιώνα, χωρίς ωστόσο να φτάνει το ύψος των σαιξπηρικών δραμάτων.²²

¹⁹ Βλ. *Κρίσις του Βουτσειαίου Ποιητικού Αγώνος του 1875*. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούσῃ του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου τη 18^η Μαΐου 1875 υπό του εισηγητού Θ. Αφεντούλη. Εξεδόθη δαπάνῃ του φιλογενούς αγωνοθέτου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Ιωάννου Αγγελουπούλου, 1875, 46-8· στο εξής: *Κρίσις του Βουτσειαίου (1875)*... (βλ. Παράρτημα Β': 1.1., 486-488)· P. Moullas, *Les Concours poétiques...*, 338· Σιδέρης (²1999: 1951), 58-60· Κυρ. Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...*, 37. Στις εργασίες των Μουλλά και Πετράκου αναφέρεται ως τόπος της πρώτης έκδοσης (1877) η Λάρνακα αντί της Αθήνας, όπου έγινε αυτή.

²⁰ Βλ. «Δελτίον», *Νέον Ἔθνος*, 3 / 16 Νοεμβρ. 1907 [=Α. Σοφοκλέους, *Θεμιστοκλής X. Θεοχαρίδης...*, 85].

²¹ «*Πέτρος ο Συγκλητικός*», *Εφημερίς του Λαού*, 17 / 30 Νοεμβρ. 1907 [=ό.π., 86-7] (βλ. Παράρτημα Β': 1.2.2.: 488-489).

²² Βλ. Λοΐζος Φιλίππου, *Τα ελληνικά γράμματα εν Κύπρῳ επί τουρκοκρατίας*, Λευκωσία, 1930, 130. Βέβαια, ως προς το πρώτο σκέλος της, η γνώμη του Λ. Φιλίππου είναι υπερβολικά εγκωμιαστική και ατεκμηρίωτη, ενώ περισσότερο τεκμηριωμένες είναι οι μεταγενέστερες απόψεις γύρω από το δράμα. Πιο συγκεκριμένα, από τον Κ. Γ. Γιαγκουλλή τονίζεται η δημιουργική φαντασία του συγγραφέα και η φρονηματιστική διάσταση του θεατρικού κειμένου, ενώ ως αρνητικά στοιχεία σημειώνονται το ρομαντικό κλίμα και η προγονοπληξία, το πομπώδες ύφος, η χρήση της καθαρεύουσας, το μελαγχολικό ύφος, η απουσία συνοχής και σωστής θεατρικής δομής. Ωστόσο, όλα αυτά τα αρνητικά στοιχεία αντισταθμίζονται από την αφηγηστική πρόθεση του συγγραφέα, που επιδιώκει να ευαισθητοποιήσει τους αναγνώστες κατά του τουρκικού ζυγού. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «Θεμιστοκλής X. Θεοχαρίδης, Κύπριος θεατρικός συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα», *Ο Φιλελεύθερος*, 1 Οκτ. 1985. Εξάλλου, ο Λ. Παπαλεοντίου θεωρεί ότι ο *Πέτρος Συγκλητικός* εντάσσεται στην τάση του ιστοριοκρατούμενου ρομαντισμού και «απόβλέπει να αναπαραστήσει τις ιστορικές περιπέτειες του τόπου». Βλ. Παπαλεοντίου (1997), 258.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι για να εξετάσουμε την ποιητική αυτής της τραγωδίας και για να φωτίσουμε την ιδεολογική της λειτουργία επιβάλλεται να διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους χειρίζεται ο συγγραφέας τον χρόνο και τον χώρο, δεδομένου ότι δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου, αλλά αξιοποιεί και την τεχνική της αναβίωσης του παρελθόντος με τη μεταφυσική παρουσία των δαιμονίων και των φαντασμάτων· η παραβίαση της ενότητας του χώρου (τείχη Λευκωσίας-ερείπια Σαλαμίνας) δεν είναι άσχετη με την παράμετρο του χρόνου, αφού με τον χωρόχρονο της Σαλαμίνας, όπου πραγματοποιείται η ηρωική θυσία της Αρνάλδας, ο συγγραφέας παραπέμπει σε μια ένδοξη προγενέστερη χρυσή εποχή-οδηγό για την υπέρβαση του άδοξου και οδυνηρού παρόντος.

1.2. Ιστορικά δράματα

Τα όρια μεταξύ ιστορικής τραγωδίας και ιστορικού δράματος είναι ρευστά και δυσδιάκριτα.²³ Κοινό χαρακτηριστικό των δύο ειδών είναι, κατά κανόνα, η εξύμνηση του εθνικού παρελθόντος²⁴ μέσω της θεατρικής αναπαράστασης της ιστορίας, η οποία στην περίπτωση της τραγωδίας επικεντρώνεται στην ελεύθερη βούληση του ανθρώπου ως πρωταρχικής αιτίας των αναπαριστώμενων γεγονότων, σε αντίθεση με το ιστορικό δράμα, στο οποίο πολύ συχνά πρωταγωνιστούν συλλογικοί δρώντες χωρίς προσήλωση στην ενότητα του χώρου, του χρόνου και της υπόθεσης. Όπως διαπιστώθηκε, ενώ στην ιστορική τραγωδία κυριαρχεί η επικέντρωση στο πεπρωμένο ενός πρωταγωνιστή (λόγου χάρη, του Πέτρου Συγκλητικού), στο ιστορικό δράμα επιδιώκεται η δραματοποίηση ευρύτερων γεγονότων, που αφορούν σύνολα προσώπων ή λαών (όπως, για παράδειγμα, ο κυπριακός λαός στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη ή στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη).²⁵

Εκτός από την πιο πάνω ουσιώδη διαφορά ανάμεσα στην ιστορική τραγωδία και στο ιστορικό δράμα, θα ήταν παρακινδυνευμένο να χρησιμοποιήσει κανείς μορφολογικά κριτήρια για τη διάκρισή τους, επειδή ο έμμετρος λόγος και η νεοκλασικιστική διαίρεση του έργου σε πέντε πράξεις είναι γνωρίσματα κοινά και στα δύο είδη.²⁶ Επομένως, η

²³ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στην «Περιγραφική βιβλιογραφία» των ελληνικών ιστορικών δραμάτων του Θ. Χατζηπανταζή δεν γίνεται ξεχωριστή παράθεση των ιστορικών δραμάτων και των ιστορικών τραγωδιών αλλά ενιαία παρουσίασή τους. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 253-509.

²⁴ Βλ. Β. Πούγχερ, *Η ιδέα του εθνικού...*, 13· Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, "Greek theater in southeastern Europe and the eastern Mediterranean from 1810 to 1961", *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2) (October 2007) 273.

²⁵ Για τη διάκριση μεταξύ ιστορικής τραγωδίας και ιστορικού δράματος, βλ. ενδεικτικά: Brownstein-Daubert (1981), 185, 440· Alex Preminger-T.V.F. Brogan, *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1993, 536-7· στο εξής: *The new Princeton encyclopedia...*

²⁶ Βλ. σχετικά Θ. Χατζηπανταζή, *Ιστορικό δράμα...*, 74.

εξέλιξη των δύο πιο πάνω ειδών του νεοελληνικού θεάτρου πραγματοποιείται παράλληλα, καθώς αυτά επιτελούν κοινή ιδεολογική λειτουργία.²⁷ Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα τα δύο είδη πλέον είναι ξεπερασμένα λόγω της εμφάνισης άλλων δραματικών ειδών (π.χ. κωμειδύλλιο, επιθεώρηση, δραματικό ειδύλλιο), χωρίς ωστόσο να διακόπτεται η παραγωγή τους στην πρώτη πεντηκονταετία του 20ού αιώνα.

1.2.1. Γεώργιος Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, Δράμα εις πράξεις πέντε. Εν Αλεξανδρείαι, εκ του ελληνικού τυπογραφείου «Ηχώ», 1869. (2^η έκδοση: Δράμα πατριωτικόν εκ της ιστορίας της Κύπρου. Εις πράξεις πέντε. Λευκωσία, Εκδοτικός Οίκος Ι. Γ. Κασουλίδου, έκδοσις Β΄ επιμελημένη: 1931).

Το θεατρικό έργο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* εκδόθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1869, όταν ο Γ. Σιβιτανίδης ήταν 29 ετών,²⁸ ωστόσο οι πληροφορίες σχετικά με τον χρόνο συγγραφής του είναι ελάχιστες. Αν ληφθεί υπόψη ότι, πριν από την έκδοση, το δράμα ανεβάστηκε στην Αλεξάνδρεια τον Απρίλιο του 1868,²⁹ είναι πιθανό ότι ο συγγραφέας ολοκλήρωσε τη συγγραφή του δράματός του το 1867. Πάντως, αυτό το κείμενο έπεται του παραινετικού λόγου *Μητρική κληρονομία ήτοι Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα*, που εκδόθηκε στην ίδια πόλη (όπου ο Σιβιτανίδης εργάστηκε ως δημοσιογράφος) το 1868.³⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό το ιστορικό δράμα επανεκδόθηκε το 1931, μέσα στην εθνεγερτική ατμόσφαιρα των Οκτωβριανών, και μάλιστα με την προσθήκη στον υπότιτλο του επιθετικού προσδιορισμού *πατριωτικόν* [δράμα], επειδή προφανώς ο εκδότης θέλησε να προκαλέσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών για ένα κείμενο που

²⁷ Για την παράλληλη εξέλιξη της νεοκλασικιστικής τραγωδίας και του ιστορικού δράματος, ως επιμέρους μορφών του «εθνικού θεάτρου», βλ. ενδεικτικά Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 163, 324, 332-3, 341.

²⁸ Δεν διαθέτουμε μέχρι στιγμής μια βιογραφική μελέτη για τον δημοσιογράφο, βουλευτή, νομάρχη και, τέλος, Γενικό Διοικητή Θεσσαλίας Γεώργιο Ν. Σιβιτανίδη (Λεμεσός, 1840-Αθήνα, 1920), για την οποία απαιτείται συστηματική έρευνα σε εφημερίδες και αρχεία της Αλεξάνδρειας, της Αθήνας και ίσως σε τοπικά έντυπα της Θεσσαλίας, όπως επίσης και αναδίφηση των Πρακτικών της Βουλής των Ελλήνων και των νομαρχιών Εύβοιας, Αχαΐας και Ήλιδας, όπου υπηρέτησε ο συγγραφέας. Βλ. Κουδουνάρης 2005 (397). Ως βουλευτής Καλαμπάκας κατά τη δεκαετία του 1890, ο Σιβιτανίδης αναδείχθηκε σε υπέρμαχο των δικαιωμάτων των εξαθλιωμένων αγροτών της Θεσσαλίας και μελέτησε από κοντά τα προβλήματά τους, με την ιδιότητα του μέλους ειδικής εξεταστικής επιτροπής της Βουλής των Ελλήνων στις αρχές του 1896. Βλ. σχετικά Λάζαρος Αρσενίου, *Το έπος των Θεσσαλών αγροτών και οι εξεγέρσεις τους 1881-1993*, Φ.Ι.Λ.Ο.Σ. Τρικάλων, Τρίκαλα, 1994, 39, 40, 108, 293-302.

²⁹ Βλ. Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α΄ 2, 646. Αν δε αποδειχτεί ότι το έργο *Ιουλία*, που ο Ν. Λάσκαρης αποδίδει στον Γ. Σιβιτανίδη και το οποίο ανεβάστηκε στη Ζάκυνθο το 1866 από τον θίασο Ταβουλάρη, ταυτίζεται με το *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, τότε ο χρόνος γραφής του εν λόγω δράματος είναι ακόμη προωμότερος. Βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ι.Ν.Θ.*, τόμ. Α΄, 24΄ Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., 594.

³⁰ Βλ. Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Α΄, 307: λήμμα 343. Αντίτυπα του βιβλίου αυτού υπάρχουν στις Βιβλιοθήκες: Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, Μάνου Χαριτάτου (Ε.Λ.Ι.Α.) και Πέτρου Βέργου (Αθήνα). Για το *Μητρική κληρονομία...*, βλ. Α. Γαλάζης, «Ως εν πολυτίμω κυνέλη η μητρική μου καρδιά εναπεταμείυσεν...»: Γεώργιος Σιβιτανίδης, *Μητρική κληρονομία ήτοι Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα* (1868)», *Μικροφιλολογικά* 25 (άνοιξη 2009) 23-27. Ευχαριστώ τον κ. Μάνο Χαριτάτο, που μου απέστειλε από το Ε.Λ.Ι.Α. ψηφιοποιημένο αντίγραφο του πιο πάνω βιβλίου.

αναφερόταν στη μεσαιωνική ιστορία της Κύπρου και υπηρετούσε πατριωτικούς σκοπούς.

Από τη σύγκριση των δύο εκδόσεων του *Η Κύπρος και οι Ναΐται*³¹ προκύπτει ότι ορισμένες σελίδες που περιλαμβάνονταν στην έκδοση του 1869 αφαιρούνται από την έκδοση του 1931. Πιο συγκεκριμένα, στη 2^η έκδοση παραλείπεται η σελίδα αφιέρωσης στον Γεώργιο Αβέρωφ, όπως και η επόμενη σελίδα, στην οποία ο συγγραφέας εκφράζει την ευγνωμοσύνη του στον ίδιο «φιλογενέστατον» ευεργέτη.³² Προφανώς, ο εκδότης του θεατρικού έργου θεώρησε ότι η πιο πάνω αφιέρωση δεν ενδιέφερε τους Κυπρίους αναγνώστες, και γι' αυτό την αφαίρεσε.

Στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* μεταπλάθεται θεατρικά η εξέγερση των Κυπρίων εναντίον των Ναϊτών το Πάσχα του 1192. Οι κύπριοι ευπατρίδες συζητούν για τις συνθήκες της πρόσφατης υποδούλωσης του νησιού στους Ναΐτες και για τη δολοφονία από τους κατακτητές της κόρης του ευπατρίδη Ιάκωβου, ο οποίος σύμφωνα με φήμες δεν προτίθεται να οργανώσει επανάσταση κατά των Ναϊτών, εξαιτίας του έρωτα του γιου του Γεώργιου για την Ιουλία, ανειψιά του τυράννου της Κύπρου Βραγαδίνου. Η νέα βρίσκεται σε τραγική θέση, γιατί ο ευνοούμενος του Βραγαδίνου Ερρίκος την πολιορκεί ερωτικά και ο θεός της έχει εξασφαλίσει τη συγκατάθεση του δόγη της Βενετίας για τον γάμο της με τον γιο του, υπό τον όρο ότι αυτός θα λάμβανε ως προίκα ολόκληρη την Κύπρο. Η Ιουλία, απορρίπτοντας τον γάμο αυτό, δηλώνει ότι προτιμά να πεθάνει.

Από την άλλη, ο Ιάκωβος έχει αποφασίσει να ηγηθεί το πάσχα επανάστασης των Κυπρίων κατά των Ναϊτών επιδιώκοντας εκδίκηση, ενώ ο γιος του Γεώργιος (μολονότι δεν απορρίπτει την εξέγερση) διακατέχεται από ανθρωπισμό και προτίθεται να συγχο-

³¹ Και οι δύο εκδόσεις του *Η Κύπρος και οι Ναΐται* βρίσκονται στη Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου στη Λευκωσία. Η 2^η έκδοση (1931) βρίσκεται και στην Κυπριακή Βιβλιοθήκη.

³² Πρόκειται για τον Μετσοβίτη εθνικό ευεργέτη (1818-1899) που εγκαταστάθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1866 και από τότε, σύμφωνα με τον βιογράφο του Θεόδουλο Κωνσταντινίδη, «*άρχονται εκδηλούμενα τα πατριωτικά αισθήματα αυτού*». Αξιοσημείωτη είναι η πληροφορία ότι ο Γ. Αβέρωφ «*ανεδέχθη την ιδίαις δαπάναις έκδοσιν σπουδαίων ελληνικών φιλολογικών προϊόντων*», ωστόσο στην εν λόγω σύντομη βιογραφία δεν παρατίθεται οποιαδήποτε πληροφορία για τη σχέση Σιβιτανίδη-Αβέρωφ. Δεν αποκλείεται ο δεύτερος να επιχορήγησε την έκδοση του πρώτου. Βλ. σχετικά Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης, *Γεώργιος Αβέρωφ*. Βιογραφία αυτού εν τρισί γλώσσαις, ελληνική, γαλλική και αγγλική, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1896, 9, 11. Βλ., επίσης, Αναστάσιος Κ. Χρηστομάνος, *Γεώργιος Αβέρωφ. Λόγος επιμνημόσυτος*. Εκφωνηθείς τη 26^η Μαΐου 1902 εν τῷ ναῶ της Μητροπόλεως, Εν Αθήναις, τυπογραφείον «Εστία» Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη, 1902. Στον λόγο αυτό τονίζεται η φιλανθρωπική δράση του Αβέρωφ για ανέγερση εκκλησιών, σχολείων τόσο στην πατρίδα του, δηλ. το Μέτσοβο, όσο και στην Αίγυπτο. Όπως και ο Θ. Κωνσταντινίδης, ο Χρηστομάνος τονίζει ότι ο Γ. Αβέρωφ χρηματοδότησε την έκδοση διάφορων φιλολογικών έργων: «*Ανεδέχθη την ιδίαις δαπάναις έκδοσιν σπουδαίων αυτῷ δοκούντων φιλολογικών πονημάτων [...]*»: Ό.π., 9, 12.

ρήσει τον τύραννο, κατά την αναμενόμενη πτώση του. Στο Τρόδος λαμβάνεται η οριστική απόφαση για επανάσταση και οι επίδοξοι επαναστάτες ορκίζονται για αγώνα μέχρι θανάτου. Στη Λευκωσία ο Ερρίκος καταφέρνει να συλλέξει πληροφορίες για τον έρωτα Γεώργιου-Ιουλίας και για την επικείμενη συνάντηση των δύο νέων. Όταν αυτή πραγματοποιείται, ο Γεώργιος μαθαίνει για τον γάμο σκοπιμότητας που επιδιώκει ο θείος της Ιουλίας, και αποκλείει κάθε πιθανότητα πραγματοποίησής του, αφού πλησιάζει η ώρα της πτώσης του τυράννου. Πριν από την ολοκλήρωση της συνάντησης, άνδρες του Βραγαδίνου φτάνουν στον κήπο, συλλαμβάνουν τον Γεώργιο και τον οδηγούν στη φυλακή, ενώ την ίδια στιγμή η Ιουλία λιποθυμεί.

Στην πέμπτη πράξη ο Ιάκωβος ανησυχεί μήπως ο Γεώργιος τήρησε προδοτική στάση, ωστόσο σύντομα μαθαίνει ότι εκείνος βρισκόταν στη φυλακή και λόγω των εξελίξεων αποφασίζει επίσπευση της εξέγερσης. Η φρουρά των ανακτόρων υποχωρεί, ο τύραννος διαφεύγει και ο Γεώργιος αποτρέπει την τελευταία στιγμή τη δολοφονία της Ιουλίας από ένα στασιαστή. Όμως, σε λίγο η αγαπημένη του, που ήπιε δηλητήριο, εκπνέει και ο Γεώργιος αυτοκτονεί επί σκηνής. Τέλος, ο Ιάκωβος ανακοινώνει ότι σκότωσε τον τύραννο και βλέποντας τον γιο του να πεθαίνει αναφωνεί ότι πρόσφερε στην πατρίδα βαρύτιμη θυσία.

Η σκηνική δράση στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* εκτυλίσσεται γύρω από δύο κεντρικούς άξονες: την επιθυμία των κατακτημένων Κυπρίων για επανάσταση και απελευθέρωση του τόπου τους³³ και την επιδίωξη των δύο αλλοεθνών ερωτευμένων νέων να υπερβούν τα ποικίλα εμπόδια και κυρίως την αρνητική στάση του τυράννου, ώστε να ευτυχήσουν μαζί εκπληρώνοντας τους όρκους παντοτινής πίστης και αφοσίωσης. Όμως ενώ ο εθνικός πόθος για εξέγερση εκπληρώνεται, η ερωτική ιστορία έχει άδοξη έκβαση με την αυτοκτονία των δύο νέων που, έστω και με αυτό τον τρόπο, παραμένουν πιστοί ο ένας στον άλλο. Βέβαια, παρά το πεισιθάνατο και ρομαντικό τέλος του έργου, δεν μπορεί να αγνοηθεί η σύζευξη του αιτήματος της εθνικής αποκατάστασης με τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων της γυναίκας.³³

Η έρευνα για εντοπισμό παλαιότερων κριτικών σημειωμάτων ή σχολίων γύρω από το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* δεν έχει αποδώσει καρπούς.³⁴ Μολονότι δεν διαθέτουμε στοι-

³³ Βλ. σχετικά Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 138³³ ο μελετητής τονίζει ότι το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* είναι το μόνο θεατρικό έργο του 19^{ου} αιώνα που τολμά «να αναφερθεί ανοιχτά και όχι απλώς μεταφορικά στο θέμα του αιτήματος της ερωτικής αυτοδιάθεσης της γυναίκας».

³⁴ Η έρευνα κάλυψε τον κυπριακό τύπο της περιόδου 1878-1925. Δεν αποκλείεται να λανθάνουν κάποια σημειώματα σε εφημερίδες και άλλα έντυπα του μείζονος ελληνισμού, αφού, όταν εκδόθηκε το δράμα, στην Κύπρο δεν υπήρχε ακόμη τυπογραφείο ούτε εγχώριος τύπος. Δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε την εφημερίδα της Αλεξάνδρειας *Μέμφις*, την οποία εξέδιδε ο Γεώργιος Σιβιτανίδης στις αρχές της δεκαετί-

χεία για την αναγνωστική ανταπόκριση κατά τον χρόνο έκδοσης του *Η Κύπρος και οι Ναΐται* ή στα αμέσως επόμενα χρόνια, οι πληροφορίες για την τύχη του στη σκηνή και γενικότερα για τη θεατρική του πρόσληψη είναι επαρκείς. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη παράσταση πραγματοποιήθηκε από τον θίασο Αλεξιάδη στην Αλεξάνδρεια ένα χρόνο πριν από την έκδοση του δράματος.³⁵ Εξάλλου, ο Γ. Κατσούρης κατέληξε στο συμπέρασμα ότι αυτό παιζόταν πιο συχνά από τα υπόλοιπα κυπριακά θεατρικά κείμενα του τέλους της τουρκοκρατίας «και για πολλά χρόνια ακόμα και στη δεκαετία του 1950 στις ερασιτεχνικές σκηνές των πόλεων και των χωριών».³⁶ Η σκηνική επιτυχία του δράματος μπορεί εύκολα να αποδοθεί στο αντιτυραννικό θέμα του, όπως και στην έκδηλη πατριωτική και εθνεγερτική πρόθεση του συγγραφέα, που «δεν διστάζει να μετατρέψει σε νίκη την ιστορικά αποδεδειγμένη ήττα των Κυπρίων από τους Ναΐτες».³⁷

Ως δείγμα της ευμενούς υποδοχής του δράματος από το κοινό ας σημειωθεί η ερασιτεχνική παράσταση που ανεβάστηκε στη Λευκωσία το 1889: Όπως διαβάζουμε στο σχόλιο της *Φωνής της Κύπρου*, «το δράμα τούτο [...] είδε το φιλόμουσον της πρωτευούσης κοινόν μετά πολλής της συγκινήσεως και ζωηρώς αυτό πλειστάκις χειροκρότησεν».³⁸ Μεταγενέστερες παραστάσεις προσλαμβάνουν ενίοτε φιλανθρωπικό χαρακτήρα και πλαισιώνονται από μουσικές εκδηλώσεις των μαθητών του Παγκυπρίου Γυμνασίου.³⁹

1.2.2. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, Πέτρος Α', βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ ή Η εκδίκησης του Κιαρίωνος. Δράμα εις πράξεις τρεις, Εν Καϊρω, εκ του τυπογραφείου Μ.Κ. Νομικού, 1874.

ας του 1870, όπου δεν αποκλείεται να υπάρχουν κάποια σημειώματα για το έργο. Ωστόσο, το δράμα έχει προσεχθεί ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια. Ο Γ. Κατσούρης υποστηρίζει (αδικώντας το κείμενο, κατά την άποψή μας), πως αυτό «ως θεατρογράφημα δεν έχει αξία», μολονότι επανειλημμένα ανεβάστηκε στη σκηνή. Αντίθετα, ο Γ. Κεχαγιόγλου διατυπώνει βάσιμα την άποψη ότι το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* είναι «ένα σημαντικό για τη νεότερη κυπριακή γραμματεία και ιδεολογία κείμενο», καθότι είναι το πρώτο θεατρικό κείμενο της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας. Ο μελετητής τονίζει την εντελώς ελεύθερη πραγμάτευση του ιστορικού υλικού σε ένα δράμα με βασικούς άξονες το αντιτυραννικό πνεύμα και το τραγικό ερωτικό ειδύλλιο. Παρόμοια, θετικά στοιχεία στο κείμενο εντοπίζει ο Θ. Χατζηπανταζής, ο οποίος (εκτός από τη σημασία του, ως του μόνου νεοελληνικού θεατρικού έργου του 19^{ου} αιώνα όπου τίθεται το αίτημα της ερωτικής αυτοδιάθεσης της γυναίκας) υπογραμμίζει ότι σε αυτό περιορίζονται οι σκηνές δράσης και αναπτύσσονται ενδιαφέροντες διάλογοι γύρω από τα κεντρικά διλήμματα των ηρώων: ανιδιοτελής πατριωτισμός ή προσωπική εκδίκηση, εκπλήρωση χρέους προς την ανθρωπότητα ή το έθνος, εκπλήρωση χρέους προς την πατρίδα ή τήρηση του ερωτικού όρκου. Βλ. Γ. Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο...», 78· Γ. Κεχαγιόγλου (1986), 413-4· Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 138, 306.

³⁵ Βλ. Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α' 2, 646.

³⁶ Βλ. Γ. Κατσούρης (2005), 24. Στην ίδια μελέτη καταγράφονται αναλυτικά οι παραστάσεις του δράματος. Ο.π., passim.

³⁷ Ο.π., 25.

³⁸ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 21/2 Φεβρ. 1889. Στο δημοσίευμα δεν δίνονται επαρκείς πληροφορίες για την ομάδα που ανέβασε το δράμα. Σημειώνεται ότι η παράσταση δόθηκε από την «ευγενή νεολαία της ημετέρας πόλεως» με στόχο την ενίσχυση των ελληνικών εκπαιδευτηρίων της Λευκωσίας.

³⁹ Ένα παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του 1909 στη Λευκωσία. Βλ. σχετικά *Κυπριακός Φύλαξ*, 9 Μαΐου 1909.

Το θεατρικό αυτό κείμενο εκδόθηκε ένα χρόνο μετά από το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον* (Σμύρνη, 1873). Ο συγγραφέας αφιερώνει το δράμα στον «φιλόμουσον κύριον» Θεόδωρο Ρέιρε ως «τεκμήριον ευγνωμοσύνης και ειλικρινούς αγάπης». Στον κατάλογο των συνδρομητών το όνομα του Θεόδωρου Ρέιρε προτάσσεται των «εν Αλεξανδρεία και Καΐρω κυρίων», καθώς αυτός είχε προαγοράσει 300 αντίτυπα του βιβλίου, και εύλογα ο συγγραφέας θέλησε να τον ευχαριστήσει αφιερώνοντάς του το δράμα του.⁴⁰ Μολονότι δεν διαθέτουμε στοιχεία για τον χρόνο συγγραφής του κειμένου, πιθανότατα αυτό γράφτηκε μετά το 1871, όταν ο συγγραφέας εγκαταστάθηκε στο Κάιρο, όπου συνέχισε «την εκπαιδευτική του δραστηριότητα» και παράλληλα ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία και τη λογοτεχνία.⁴¹

Η υπόθεση του δράματος τοποθετείται στη Λευκωσία το 1369.⁴² Ο βασιλιάς Πέτρος Α΄, αγαπητός στον κυπριακό λαό και μισητός στους ευγενείς που επιδιώκουν να τον εκθρονίσουν, αναμένεται να επιστρέψει στη Λευκωσία. Ο υποκόμης της Λευκωσίας Κιαρίων, που εξαιτίας της κυνικής συμπεριφοράς του βασιλιά απέναντι στην οικογένειά του διέφυγε στην Αίγυπτο, έζησε εκεί μιαν εικοσαετία και επέστρεψε πρόσφατα, θεωρείται από τους υπόλοιπους ευγενείς τρελός ή μάγος, αφού δεν τον αναγνωρίζουν. Οι ίδιοι συζητούν για τη φυλάκιση της κόρης του Κιαρίωνα, της Μαρίας, επειδή αρνήθηκε να υποκύψει στις ερωτικές ορέξεις του βασιλιά, για τον αμοιβαίο έρωτα που αναπτύχθηκε ανάμεσα στη νέα και στον Λυκούργο (γιο του βασιλιά που θεωρούνταν νεκρός) και για τις φήμες σύμφωνα με τις οποίες ο Κιαρίων, για να αποφύγει τη φυλάκιση και την ατίμωση, έπεσε από τα τείχη και σκοτώθηκε. Έπειτα, οι αλυσοδεμένοι ευγενείς αναφέρονται στην άστατη ερωτική ζωή του βασιλιά και της βασίλισσας και τονίζουν ότι, αν ζούσε ο γιος του Πέτρου (ο Πιετρίνος), η διαδοχή μετά τη σχεδιαζόμενη εκθρόνισή του θα γινόταν ευκολότερα αποδεκτή.

⁴⁰ Βλ. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α΄ βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ ή Η εκδίκησις του Κιαρίωνος*. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Καΐρω, εκ του τυπογραφείου Μ. Κ. Νομικού, 1874, 5, 135-139. Από την έρευνά μας για εντοπισμό βιογραφικών στοιχείων του Θεόδωρου Ρέιρε δεν έχουν προκύψει οποιεσδήποτε πληροφορίες. Χρησιμοποιήθηκαν τα εξής βοηθήματα: Γ. Ι. Κηπιάδης, *Έλληνες εν Αιγύπτω ή Συγχρόνου ελληνισμού εγκατάστασις και καθιδρύματα εθνικά*, εν Αλεξανδρεία, Ι.Κ. Λαγουδάκης, 1892· Ηρακλής Λαχανοκάρδης, *Παλαιά και νέα Αλεξάνδρεια*, Αλεξάνδρεια, τύποις Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1927· Σπύρος Κώττης, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων που αγαπήσαμε*, Αθήνα, Ταξιδευτής, 2004· Μανώλης Γιαλουράκης, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων*. Συνοπτική ιστορία του ελληνισμού της Αιγύπτου (πρόλ. Ευθύμιος Σουλογιάννης), Αθήνα, Καστανιώτης, ²2006 (2005)· Ματούλα Τομαρά-Σιδέρη, *Οι Έλληνες του Καΐρου*, Αθήνα, εκδ. Κέρκυρα, 2007.

⁴¹ Βλ. Φοίβος Σταυρίδης, «Στοιχεία για τον Θεόδουλο Φ. Κωνσταντινίδη. Πρώτες δημοσιογραφικές εκδοτικές προσπάθειες στην Κύπρο», *Πνευματική Κύπρος*, 343-345 (Ιουλ.- Σεπτ. 1989) 112-113· στο εξής: «Στοιχεία...»· Κουδουνάρης (2010), 285-286. Για τον θάνατο του συγγραφέα στη Σμύρνη, βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 14/27 Ιουλ. 1900.

⁴² Για το ιστορικό υπόβαθρο του δράματος, βλ. Κεχαγιόγλου (1986), 415-6.

Όταν αργότερα καταφθάνει ο βασιλιάς, αναγνωρίζει ανάμεσα στους ευγενείς τη Μαρία, ενώ δυσκολεύεται να προσδιορίσει τι του θυμίζει η φυσιογνωμία του Λυκούργου. Εξάλλου ο Κιαρίων, προσποιούμενος τον τρελό, δεν διστάζει να εκστομίσει υβριστικά λόγια εναντίον του και ο Λυκούργος αποκαλύπτει ότι ο υποκόμης τού έσωσε τη ζωή πριν από είκοσι χρόνια, πως μεγάλωσε χωρίς να γνωρίσει γονείς και τώρα δεν ξέρει αν βρίσκεται στη ζωή ο σωτήρας του· από τον «τρελό μάγο» ο δεύτερος ζητεί να σώσει τη Μαρία, που αλλιώς θα πέθαινε σε λίγες μέρες. Ο άγνωστος, από την άλλη, διηγείται στον νέο την τραγική ιστορία του (δολοφονία της γυναίκας του από τον βασιλιά εδώ και είκοσι χρόνια, φυλάκιση της κόρης του και δραπετεύση του ίδιου, αυτοεξορία του στην Αίγυπτο, επιστροφή στην Κύπρο πριν από ένα χρόνο, φυλάκιση και αποφυλάκιση) και τον πείθει να συνεργαστεί μαζί του για τη δολοφονία του βασιλιά, προσφέροντάς του ως αντάλλαγμα μαγικό υγρό, για να σωθεί η αγαπημένη του.

Έχοντας πει το μαγικό υγρό, που της έδωσε ο Λυκούργος, η Μαρία νιώθει καλύτερα· έπειτα, ο πρώτος αναλαμβάνει να σκοτώσει τον Πέτρο στο κοιμητήριο. Ταυτόχρονα, ο βασιλιάς στο παλάτι θυμάται τα εγκλήματά του, και ιδιαίτερα όσα αφορούσαν την οικογένεια του Κιαρίωνα. Αργότερα, ο ίδιος δέχεται με εγκαρδιότητα τον Λυκούργο και του προτείνει να γίνει πατέρας του, αφού του θυμίζει τον δικό του γιο Πιερτίνο, που τον απήγαγαν εδώ και πολλά χρόνια.

Στην αρχή της 3^{ης} πράξης, ο Κιαρίων οργανώνει την παραγωγή και μεταφορά του βασιλιά στο κοιμητήριο και, όταν τον συναντά εκεί, του θυμίζει όσα εγκλήματα διέπραξε σε βάρος της δικής του οικογένειας. Η αναγνώριση επέρχεται, όταν ο υποκόμης δείχνει το κομμένο του αυτί στον βασιλιά, που έντρομος πληροφορείται ότι κοντά βρίσκεται μεγάλος αριθμός ευγενών με απειλητικές διαθέσεις, και έκπληκτος ακούει από τον Κιαρίωνα ότι ο γιος του Πιερτίνος (που δεν είναι άλλος από τον Λυκούργο) ζει και ότι, αναχωρώντας για την εξορία, τον απήγαγε. Έπειτα, ο βασιλιάς πληροφορείται ότι ο γιος του θα κληθεί να επιλέξει είτε να δολοφονήσει τον πατέρα του είτε να σώσει την αγαπημένη του Μαρία.

Ενώ, λοιπόν, ο Λυκούργος ήταν έτοιμος να δολοφονήσει τον βασιλιά, ένας λεπρός διέπραξε τον φόνο απαλλάσσοντας τον νεαρό από το μίσημα της πατροκτονίας. Ο Πέτρος ξεψυχώντας αποκαλύπτει στον Λυκούργο ότι είναι ο πατέρας του, ενώ την ίδια στιγμή η Μαρία αναγνωρίζει τον πατέρα της Κιαρίωνα, ο οποίος αυτοκτονεί. Τέλος, οι ευγενείς επευφημούν το νέο βασιλικό ζεύγος, δηλαδή τον Πιερτίνο και τη Μαρία.

Και στο δράμα αυτό κεντρική δρώσα δύναμη είναι η εκδίκηση, τόσο στην περίπτωση του εγκλήματος του βασιλιά κατά της συζύγου του Κιαρίωνα Σοφίας (που με αυτό τον

τρόπο θέλησε να εναντιωθεί στους ευγενείς για την εξαφάνιση της συζύγου του Ελεονώρας, για χάρη ενός από αυτούς), όσο και στην περίπτωση της δράσης του Κιαρίονα, κύρια επιδίωξη του οποίου ήταν η τιμωρία του Πέτρου για την τραγική περιπέτεια της οικογένειάς του. Η πλοκή του δράματος εκτυλίσσεται μέσα σε ατμόσφαιρα μυστηρίου γύρω από δύο πρόσωπα, τον Λυκούργο και τον Κιαρίονα, την πραγματική ταυτότητα των οποίων αγνοούν οι υπόλοιποι. Αναμφίβολα, η δύναμη του δεύτερου στηρίζεται στις γνώσεις και πληροφορίες που κατέχει για τα άλλα πρόσωπα, όπως και στην ικανότητά του να παρασκευάζει μαγικά φίλτρα. Έτσι, εκμεταλλεύεται την άγνοια των υπολοίπων γύρω από την ταυτότητά του, ώστε να τους ελέγχει και να τους έχει υπό την εξουσία του. Εξάλλου, ο αντίμαχος του Πέτρος, μολονότι επιστρέφει στην Κύπρο μετά από νικηφόρες εκστρατείες, κατατρώχεται από τύψεις για τα εγκλήματά του και υστερεί από τον αντίπαλό του ως προς την ικανότητα να ελέγχει και να ποδηγετεί τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Τέλος, το γεγονός ότι πολλά συμβάντα (και ιδίως τα εγκλήματα κατά της οικογένειας του Κιαρίονα) εξιστορούνται περισσότερες από μία φορές και από περισσότερα από ένα πρόσωπα συμβαίνει γιατί κάθε πρόσωπο διηγείται τα γεγονότα για εξυπηρέτηση διαφορετικού επικοινωνιακού σκοπού (για παράδειγμα, ο Κιαρίων για να πετύχει την αναγνώρισή του από τον Πέτρο και για να πείσει τον ίδιο ότι αληθεύουν όσα του λέει για τον γιο του).

Από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου της περιόδου 1878-1925 δεν εντοπίζονται κριτικά σημειώματα ή σχόλια για τον *Πέτρο Α'*. Παράλληλα, από την έρευνα του Γ. Κατσούρη δεν προκύπτει ότι πραγματοποιήθηκε θεατρική παράσταση του δράματος.⁴³ Η αδιαφορία για ένα θεατρικό κείμενο που αποκλίνει από τη δεσπόζουσα ελληνοκεντρική τάση, σύμφωνα με μιαν εύστοχη διαπίστωση,⁴⁴ δεν είναι δυσεξήγητη.

1.2.3. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ ή το 1821 εν Κύπρω*. Δράμα ιστορικών εις πράξεις πέντε. Εν Αλεξανδρεία, εκ της τυπογραφίας «Η Ομόνοια» Βιτάλη και Μανουσάκη, 1888.

⁴³ Στο ίδιο συμπέρασμα, τόσο για την έλλειψη κριτικών σημειωμάτων όσο και για την ανυπαρξία πληροφοριών σχετικά με πιθανές θεατρικές παραστάσεις του *Πέτρου Α'*, καταλήγει ο μελετητής του κυπριακού τύπου Ανδρέας Σοφοκλέους: Βλ. Ανδρέας Σοφοκλέους, *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης*. Εκπαιδευτικός, δημοσιογράφος, λογοτέχνης, Λευκωσία, Ινστιτούτο Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας Intercollege-Δήμος Λάρνακας, 2007, 115' στο εξής: *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης...*

⁴⁴ Ο Γ. Κεχαγιόγλου θεωρεί τον *Πέτρο Α'*... ως την «πρώτη ασφαλή ένδειξη πρόσληψης του Χρονικού [του Λεόντιου Μαχαιρά] από τη νεότερη ελληνική λογοτεχνία». Αξιοσημείωτη είναι επίσης η διαπίστωση του Κεχαγιόγλου ότι δεν εντοπίζονται οι «πατριωτικές-ελληνοκεντρικές ιδέες του Σιβιτανίδη» σε αυτό το δράμα, το οποίο αποτελεί έτσι «εξαίρεση στο γενικό κλίμα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα». Βλ. Κεχαγιόγλου (1986), 415-6.

Σε αντίθεση με τα δύο πρώτα δράματα του Κωνσταντινίδη τα οποία ήταν κείμενα νεανικά, ο *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, που εκδίδεται 14 χρόνια μετά τον *Πέτρο Α΄*, είναι έργο της ωριμότητας του συγγραφέα. Αξιοσημείωτη είναι μια αγγελία που δημοσιεύθηκε στις εφημερίδες *Σάλπιγγα* τον Φεβρουάριο και *Αλήθεια* τον Μάρτιο του 1887, λίγους μήνες πριν από την έκδοση του δράματος, με την οποία ο συγγραφέας πληροφορούσε τους αναγνώστες για την ευμενή υποδοχή της οποίας έτυχε το έργο, όταν ανεβάστηκε στην Αλεξάνδρεια τον Ιανουάριο του 1887, επιτυχία που τον ώθησε να εκδώσει το δράμα του «*μεθ' ιστορικών μάλιστα σημειώσεων και μετά πάσης πληροφορίας δυναμένης να ρίψη φως εις πλείσθ' όσα κατά το 1821 επισυμβάντα εν τη πατρίδι του Ευαγόρου και μη παραδοθέντα δυστυχώς εις τας δέλτους της Ιστορίας*». Τέλος, εκφράζει την ελπίδα ότι κάθε «*φιλόμουσος και φιλόπατρις*» θα προσέφερε τη συνδρομή του για το «*ασθενές έργον*» του.⁴⁵ Από μια αγγελία που δημοσιεύθηκε στη *Σάλπιγγα* λίγες ημέρες μετά την έκδοση του δράματος είναι δυνατό να εξαχθεί με ασφάλεια το συμπέρασμα ότι το δράμα εκδόθηκε στα τέλη Μαρτίου του 1888.⁴⁶

Στο εξώφυλλο του βιβλίου σημειώνεται ότι ο Κωνσταντινίδης είναι «*διευθυντής ιδιοσυντηρήτου εν Αλεξανδρεία ελληνικού λυκείου*» και προτάσσεται η προμετωπίδα «*η ιστορία αδικεί πολλάκις*». Ο συγγραφέας αφιερώνει το έργο του αυτό στον «*φιλογενέστατο και εντιμότατο φίλο του Γεώργιο Ναούμ*», ο οποίος είχε προαγοράσει 200 αντίτυπα του βιβλίου, επιχορηγώντας με αυτό τον τρόπο την έκδοσή του.⁴⁷ Την ίδια τακτική, όπως είδαμε πιο πάνω, εφάρμοσε ο Θ. Κωνσταντινίδης αφιερώνοντας τον *Πέτρο Α΄* στον Θεόδωρο Ρέιρε. Τα τραγικά γεγονότα του Ιουλίου 1821 στην Κύπρο, που αποτελούν τη θεματική ύλη του δράματος, συνέτειναν ώστε να προκληθεί εντονότερο το αναγνωστικό ενδιαφέρον, αλλά και να ανεβαστεί το έργο αυτό στη σκηνή (σε αντίθεση με τα δύο άλλα θεατρικά έργα του Κωνσταντινίδη). Πιο συγκεκριμένα, στη Λευκωσία πραγματοποιούνται η 2^η (1895) και η 3^η (1927) έκδοση του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*.⁴⁸

⁴⁵ Βλ. *Αλήθεια*, 21/5 Μαρτ. 1887. Αξίζει να σημειωθεί ότι, χαρακτηρίζοντας το δράμα του *ασθενές*, ο συγγραφέας φαίνεται να έχει επίγνωση των τεχνικών αδυναμιών του κειμένου του, όπως άλλωστε φαίνεται και από τον πρόλογό του. Η ίδια αγγελία και στην εφ. *Σάλπιγγις*, 16 Φεβρ. 1887. Για την προεξαγγελία της πρώτης έκδοσης, βλ. επίσης *Φωνή της Κύπρου*, 14/26 Φεβρ. 1887.

⁴⁶ Βλ. *Σάλπιγγις*, 16 Απρ. 1888.

⁴⁷ Την πληροφορία για την προαγορά 200 αντιτύπων από τον Γεώργιο Ναούμ αντλούμε από τον κατάλογο συνδρομητών: βλ. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ ή το 1821 εν Κύπρω*. Δράμα ιστορικών εις πράξεις πέντε. Εν Αλεξανδρεία, εκ της τυπογραφίας «Η Ομόνοια» Βιτάλη και Μανουσάκη, 1888, 123' στη συνέχεια: *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ...*

⁴⁸ Γνωρίζουμε από αυτογία τις δύο πρώτες εκδόσεις του έργου: αντίτυπο της 1^{ης} έκδοσης υπάρχει στο Κυπριακό Μουσείο (Λευκωσία) και της 2^{ης} στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Η 2^η έκδοση έγινε από το τυπογραφείο «Ο Ευαγόρας» του Α. Π. Μιχαηλίδη. Βλ. σχετικά Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Γ', 2992:

Από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου του έτους 1895 έχει εντοπιστεί μια λακωνική αγγελία για τη δεύτερη έκδοση του έργου.⁴⁹ Επιπλέον, την ίδια χρονιά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δημοσιεύονται αρκετά σημειώματα με αφορμή παραστάσεις του δράματος, στα οποία σχολιάζονται τόσο η ηθοποιία, και γενικότερα το αισθητικό αποτέλεσμα της παράστασης, όσο και το περιεχόμενο και η ιδεολογική λειτουργία του δράματος. Ας σημειωθεί ότι την ίδια χρονιά, κατά την οποία επικρατούσε στην Κύπρο αναβρασμός και πραγματοποιήθηκαν διάφορα συλλαλητήρια με αίτημα την ένωση του νησιού με την Ελλάδα, ο Βασίλης Μιχαηλίδης απαγγέλλει δημόσια ένα μέρος του ποιήματός του «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου».⁵⁰

Η 2^η έκδοση του *Κουτσούκ Μεχμεμέτ* δεν είναι πανομοιότυπη με την 1^η η αφέρωση στον Γεώργιο Ναούμ, η προμετωπίδα, οι εκτενείς υποσημειώσεις που αναφέρονται στην αρχαία ιστορία της Κύπρου, η αναδημοσίευση από τη γαλλόφωνη εφημερίδα *Le Phare d' Alexandrie* της είδησης για την πρώτη παράσταση του έργου (3 Φεβρ. 1887), το, επίσης σε γαλλική γλώσσα, απόσπασμα από το βιβλίο του Louis Lacroix *Iles de la Grèce* και ο κατάλογος των συνδρομητών αφαιρούνται από την έκδοση του 1895. Επιπλέον, ενώ στην 1^η έκδοση ο κατάλογος των προσώπων του δράματος παρατίθεται μετά τον πρόλογο, στη 2^η έκδοση τοποθετείται πριν από αυτόν. Εκτός από τις πιο πάνω τροποποιήσεις του περικειμένου, ο εκδότης επεμβαίνει και στο κυρίως κείμενο αφαιρώντας τις σκηνές δ' έως στ' της 3^{ης} πράξης (άφιξη αγγελιαφόρων και ενημέρωση του πασά για τις επαναστατικές κινήσεις στην Πάφο, κήρυξη του στρατιωτικού νόμου και μονόλογος του Κουτσούκ), χωρίς να είμαστε σήμερα σε θέση να γνωρίζουμε αν η επέμβαση αυτή αντανάκλα τη συγγραφική πρόθεση ή αν έγινε αυθαίρετα από τον εκδότη.

Στην πρώτη σκηνή του δράματος ο διοικητής της Κύπρου Κουτσούκ Μεχμεμέτ αναλογίζεται το μέγεθος της απειλής για την Οθωμανική Αυτοκρατορία, εξαιτίας της ελληνικής επανάστασης που είχε αρχίσει πρόσφατα, μη πιστεύοντας ωστόσο ότι οι Κύπριοι θα προχωρήσουν σε ένοπλη εξέγερση (αντίθετα από τους αγάδες Ταχίραγα και Μετέσαγα). Εξάλλου, έχοντας ερωτευτεί την κόρη του κοτζαμπάση Χατζηγεωργάκη,

λήμμα 752. Βλ. επίσης Ν. Γ. Κυριαζής, *Κυπριακή βιβλιογραφία*, Εν Λάρνακι, 1935, 190' στο εξής: *Κυπριακή βιβλιογραφία...* Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001), 208: λήμμα 2197. Για την 3^η έκδοση του έργου, βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία*. Συμβολή στη διερεύνηση και σπουδή της περιόδου 1878-1920, Λευκωσία, 1986, 29' στο εξής *Κυπριακή λογοτεχνία...* Α. Σοφοκλέους, *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης...*, 117, όπου φωτογραφία του εξωφύλλου της έκδοσης αυτής, χωρίς ωστόσο να παρέχεται η πληροφορία σε ποια βιβλιοθήκη βρίσκεται αντίτυπό της. Κατά παράδοξο τρόπο, η 3^η έκδοση δεν καταχωρίζεται στην *Κυπριακή βιβλιογραφία* του Κυριαζή.

⁴⁹ Βλ. *Αλήθεια*, 24/6 Δεκ. 1895.

⁵⁰ Βλ. *Σάλπιγξ*, 4 Νοεμβρ. 1895.

αναρωτιέται πώς θα μπορέσει να την κατακτήσει.

Όμως οι ενδείξεις για επικείμενη εξέγερση των Κυπρίων πυκνώνουν, όπως επίσης και οι πληροφορίες για συνωμοτικές κινήσεις στο σπίτι του Χατζηγεωργάκη και για την ανάληψη της αρχηγίας των συνωμοτών από τον Πέτρο, που φημολογείται ότι είναι ερωτευμένος με την κόρη του κοτζαμπάση. Πράγματι, ένα βράδυ ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός καταφθάνει στην πιο πάνω οικία, για να ευλογήσει τους αρραβώνες της Μαρίας και του Πέτρου. Με την ευκαιρία αυτή, ο ιεράρχης διεκτραγωδεί την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο κυπριακός ελληνισμός, επισημαίνοντας όμως ότι είναι αναγκαίο να σταθμιστούν όλα τα δεδομένα, ώστε να μην οδηγηθεί σε σφαγή, αν δεν υπάρχουν πιθανότητες επιτυχίας μιας ενδεχόμενης εξέγερσής του· ωστόσο, σε λίγη ώρα εγκαταλείπει τη μετριοπαθή στάση του, έχοντας πειστεί από τα επιχειρήματα ενός διακόνου, και αρχίζει να συζητά με τους παρευρισκομένους για τη μεθόδευση της εξέγερσης. Όμως, η συγκέντρωση αυτή τερματίζεται άδοξα, γιατί στο σπίτι καταφθάνει ο Κουτσούκ εξαγριωμένος, απειλεί τους Έλληνες της Κύπρου με αντίποινα και συλλαμβάνει τη Μαρία και τον πατέρα της, τη στιγμή που ο Πέτρος επιτυγχάνει να διαφύγει.

Την επομένη, ενώ στο σεράγιο ο πασάς συσκέπτεται με διάφορους αξιωματούχους, προσάγεται πρώτος ενώπιόν του ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός που, μολονότι ραπίζεται και εμπαιίζεται, δηλώνει αποφασισμένος να θυσιαστεί για τη θρησκεία και την πατρίδα του, τονίζει την πίστη του στην τελική επικράτηση της δικαιοσύνης και ακούει την απόφαση για τη θανατική του καταδίκη με ψυχραιμία. Την ίδια ποινή επιβάλλει ο πασάς στους τρεις μητροπολίτες και δίνει τη διαταγή να οδηγηθούν όλοι στη φυλακή. Στην ίδια συνεδρία ο πασάς ενημερώνεται για τις επαναστατικές κινήσεις στην Πάφο και κηρύσσει τον στρατιωτικό νόμο· μετά από τη λήξη της, ο ίδιος πληροφορείται ότι η Μαρία (που τώρα βρίσκεται στο χαρέμι του) αρνείται να λάβει τροφή και ότι ο Πέτρος αναμένεται να φτάσει στη Λευκωσία επικεφαλής επαναστατών.

Στο χαρέμι η Μαρία απορρίπτει με σθένος τις ερωτικές διαχύσεις του πασά, προκαλώντας τη μανία και την οργή του. Εξάλλου, από δύο Κύπριους ευπατρίδες ο αναγνώστης (ή θεατής) πληροφορείται ότι πραγματοποιήθηκαν οι εκτελέσεις των αρχιερέων και ακολούθησαν σφαγές και λεηλασίες. Τέλος, μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια του Πέτρου για απελευθέρωση της Μαρίας και του πατέρα της, ο νέος δολοφονείται από τους Τούρκους και η Μαρία αυτοκτονεί. Ο Χατζηγεωργάκης βρίσκει μαρτυρικό θάνατο και ο Κουτσούκ χάνει τα λογικά του. Ο πασάς μέσα σε παραισθήσεις βλέπει στο βάθος της σκηνής την Ελλάδα να θραύει τις αλυσίδες της και μπροστά της γονατισμένους τους Κυπρίους ιεράρχες, που είχαν εκτελεστεί.

Από τις επανειλημμένες σκηνικές παρουσιάσεις του *Κουτσοúk Μεχεμέτ* φαίνεται ότι το δράμα, εξαιτίας του θέματός του, προκάλεσε το ενδιαφέρον του κυπριακού κοινού,⁵¹ σε μια περίοδο που αυτό διαπνεόταν από τον αλυτρωτισμό και την ενωτική ιδεολογία. Εξάλλου, για το κείμενο καθεαυτό ως ανάγνωσμα δεν εντοπίστηκαν κριτικά σημειώματα ή άλλα σχόλια από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου των ετών 1888 και 1895, μολονότι στην εφημερίδα *Σάλπιγξ* δημοσιεύεται ένα εκτενές σχόλιο, όχι με αφορμή τη δεύτερη έκδοση αλλά μια παράσταση του δράματος, που δόθηκε από τον θίασο Πέρβελη στη Λεμεσό. Στο δημοσίευμα αυτό παρουσιάζεται η υπόθεση του θεατρικού κειμένου και υπογραμμίζεται η τόλμη με την οποία αντιμετώπισαν τον Κουτσοúk τόσο ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός όσο και η Μαρία. Σχολιάζεται η «καθαρεύουσα όσω και εύληπτος γλώσσα» του έργου και υπογραμμίζεται η σημασία της καίριας για τον ελληνισμό ιστορικής στιγμής, την οποία δραματοποίησε ο συγγραφέας.⁵²

⁵¹ Είναι αξιοσημείωτη η ποιητική διασκευή του *Κουτσοúk Μεχεμέτ* από τον Δ. Τσιγκίνη σε ένα αφηγηματικό ποίημα, «που αναπτύσσεται σε 1130 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους». Τα πλήρη στοιχεία της έκδοσης είναι: Δανιήλ Τσιγκίνης, *Ο Κουτσοúk Μεχεμέτ εν Κύπρω τω 1821*, εν Αθήναις, εκδ. Κ. Γ. Ρώσσο, 1904. Το βιβλίο εντοπίστηκε από τον Κ. Γ. Γιαγκουλλή. Όπως διαπιστώνει ο ίδιος, ο διασκευαστής «σέβεται τον "μύθο" όπως τον πραγματεύεται ο Κωνσταντινίδης και [...] τίποτε το δικό του δεν προσθέτει». Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 57. Η ορθότητα της άποψης του Γιαγκουλλή επιβεβαιώνεται από τη συνανάγνωση των δύο κειμένων. Ο διασκευαστής δεν αναπαράγει πιστά μόνο τον μύθο του θεατρικού κειμένου αλλά και την ψυχρή καθαρεύουσα γλώσσα του.

⁵² Βλ. *Σάλπιγξ*, 9 Δεκ. 1895 (= Παράρτημα Β': 2.4., 491). Ενδιαφέρον για το δράμα αυτό επέδειξαν νεότεροι μελετητές, επικεντρώνοντας την προσοχή τους στη σύγκρισή του με την ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου». Ο Γ. Κατσούρης σε διάφορες μελέτες του θεωρεί τον *Κουτσοúk Μεχεμέτ* ένα ελληνολατρικό θεατρικό κείμενο, που δεν διακρίνεται για την ποιότητά του και χαρακτηρίζεται από την υπερβολή και τον ακραίο πατριωτισμό. Βλ. Γ. Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο...», 78' του ίδιου, *Βασίλης Μιχαηλίδης*. Η ζωή, η προσωπικότητα και το έργο του, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, ²2002 (1987), 207' στο εξής: *Βασίλης Μιχαηλίδης...* Γ. Κατσούρης (2005), 67. Αντίθετα από τον Κατσούρη, ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής θεωρεί τον *Κουτσοúk Μεχεμέτ* ως το σημαντικότερο κυπριακό θεατρικό έργο του 19^{ου} αιώνα (μολονότι επισημαίνει τις «θεατρικές του αδυναμίες» και την «καθαρευουσιάνικη γλώσσα του»)· ωστόσο δύσκολα θα μπορούσε να τεκμηριωθεί η ποιητική υπεροχή του δράματος, τουλάχιστο από το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 29-30. Ειδικότερα για τη σχέση του δράματος με την «9^η Ιουλίου 1821», ο Κατσούρης διατυπώνει την άποψη ότι ο *Κουτσοúk Μεχεμέτ* ήταν ένα δημιουργικό ερέθισμα, αλλά δεν επηρέασε σοβαρά τον Β. Μιχαηλίδη, δεδομένου ότι ο Θ. Κωνσταντινίδης (σε αντίθεση με τον ποιητή) παρεκκλίνει από την ιστορική αλήθεια και καταλήγει στον ακραίο εθνικό φανατισμό. Βλ. Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης...*, 284. Ο Κ. Γ. Κασίνης υιοθετεί την πιο πάνω άποψη του Κατσούρη και εξετάζει την ειδολογική ταυτότητα του δράματος, υποστηρίζοντας ότι «θα ταίριαζε να ονομασθεί το έργο ιστορική ρομαντική μυθιστορία παρά δράμα». Θεωρεί ωστόσο ότι ορισμένες σκηνές του διακρίνονται από θεατρικότητα και κάνει λόγο για «ενδομειζία μυθιστορικών και δραματικών στοιχείων» που υπάρχουν σε αυτό. Ο ίδιος μελετητής αποδέχεται και τεκμηριώνει με στατιστικά στοιχεία την άποψη του Μ. Πιερή, ότι «το επικό ποίημα έχει μεγαλύτερη θεατρικότητα από το δράμα του Κωνσταντινίδη», και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το υπό εξέταση θεατρικό κείμενο έχει σήμερα πια μόνο ιστορική αξία. Βλ. Κ. Γ. Κασίνης, «Το 1821 εν Κύπρω. Ένα δράμα κι ένα έπος», *Διασταυρώσεις*. Μελέτες για τον ΙΘ' και Κ' αιώνα, Αθήνα, Χατζηνικολής, 1998, 301-335. Βλ. ιδιαίτερα: 319, 321, 323, 334' στο εξής: *Διασταυρώσεις...* Για την άποψη του Μ. Πιερή, βλ. Μ. Πιερής, «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης-Βασίλης Μιχαηλίδης. Η έλξη του μοντέλου του "εθνικού" ποιητή», *Παρουσία* 3 (χειμώνας 1995) 13-16' στο εξής: «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης-Βασίλης Μιχαηλίδης...» Πιερής [επιμ.] (2001), 160. Τέλος, ο Λ. Παπαλεοντίου υποστηρίζοντας ότι ο Θ. Φ. Κωνσταντινίδης είναι ίσως ο σημαντικότερος

Εξάλλου, οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις θεατρικές παραστάσεις του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* είναι επαρκείς και συχνά αναλυτικές. Ο ίδιος ο συγγραφέας στον πρόλογο του δράματος αναδημοσιεύει αποσπάσματα από αιγυπτιακές εφημερίδες του Φεβρουαρίου 1887 (*Le Phare d' Alexandrie, Ομόνοια, Τηλέγραφος και Μεταρρύθμισις*), όπου σχολιάζεται η θεατρική παράσταση που ανεβάστηκε στις 2 του ίδιου μήνα στο «Αιγυπτιακόν Πολυθέαμα» της Αλεξάνδρειας, στην οποία τον Κουτσούκ υποδύθηκε ο Δημοσθένης Αλεξιάδης και τη Μαρία η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Στα πιο πάνω δημοσιεύματα τονίζονται ο πατριωτικός χαρακτήρας του δράματος και η επιτυχία της παράστασης, επισφράγιση της οποίας αποτέλεσε η αποθέωση του συγγραφέα επί σκηνής.⁵³ Μετά την επιτυχία της αιγυπτιακής παράστασης, ο *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ανεβάστηκε στην Κύπρο στα τέλη του 1887, λίγους μήνες πριν από την έκδοσή του.⁵⁴ Η σκηνική επιτυχία, τόσο της αιγυπτιακής όσο και της κυπριακής παράστασης, ώθησε τον Θ. Κωνσταντινίδη να εκδώσει το δράμα του την επόμενη χρονιά και έκτοτε πραγματοποιήθηκαν επανειλημμένες παραστάσεις του στην Αίγυπτο και στην Κύπρο⁵⁵. Μάλιστα, στην τελευταία μαρτυρούνται παραστάσεις μέχρι και τη δεκαετία του 1950.⁵⁶ Αν λάβουμε, επίσης, υπόψη ότι αυτό συχνά ανεβαζόταν στη σκηνή με την ευκαιρία εθνικών επετείων, και ιδίως εν είδει μνημοσύνου για τους Κύπριους μάρτυρες του 1821 κάθε Ιούλιο, η ιδεολογική λειτουργία αυτού του δράματος είναι προφανής.⁵⁷

θεατρικός συγγραφέας στην Κύπρο κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, επισημαίνει ότι στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* (όπως και στον *Πέτρο Α'*) κυριαρχούν οι υπερβολές του ρομαντισμού και, από την άλλη, εντοπίζονται δραματουργικές αρετές, «*όπως οι ζωντανοί διάλογοι [...], η σκιαγράφηση [...] κάποτε ολοκληρωμένων και πειστικών ανθρώπινων χαρακτήρων, το προσεγμένο στήσιμο σε ορισμένες σκηνές [...] και η καλή ανάπλαση του ιστορικού πλαισίου παλαιότερων εποχών [...]*». Βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Θ. Φ. Κωνσταντινίδης, Απομνημονεύματα διδασκάλου, ιστορικών διήγημα (Αλεξάνδρεια 1889), *Μικροφιλολογικά* 14 (φθιν. 2003) 26-29: το παράθεμα στη σ. 27.

⁵³ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, στ', ζ'. Για την ίδια παράσταση, βλ. *Σάλπιγξ*, 29 Ιαν. 1887.

⁵⁴ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 7/19 Νοεμβρ. 1887 (= Παράρτημα Β': 2.2., 490).

⁵⁵ Δεν είναι δύσκολο να ερμηνευτεί η σκηνική επιτυχία του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, αν λάβουμε υπόψη ένα σχόλιο που δημοσιεύτηκε λίγες μέρες πριν από παράσταση του έργου στο Παρθεναγωγείο Φανερωμένης, το 1891. Στο σημείωμα τονίζεται ότι το δράμα συγκινούσε τους Κυπρίους, γιατί σε αυτό έβλεπαν τα πάθη της πατρίδας τους και ένιωθαν περήφανοι για τη στάση της Κύπρου το 1821, αφού με αυτό το θεατρικό κείμενο διαψευδούσαν η γνώμη ότι οι Κύπριοι δεν δραστηριοποιήθηκαν το έτος εκείνο, αλλά αφέθηκαν να σφαγούν σαν πρόβατα από τους Τούρκους. Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 22/6 Μαρτ. 1891. Για το ίδιο θέμα, βλ. *Ευαγόρας*, 23 Μαρτ. 1891. Εξάλλου, τέσσερα χρόνια αργότερα στην εφημερίδα της Λεμεσού *Αλήθεια* δημοσιεύεται έκκληση προς τον θιασάρχη Πέρβελη να ανεβάσει τον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, συνοδευόμενη από τη διαβεβαίωση ότι «*το θέατρον θα πληρωθή μέχρι ασφυξίας*». Βλ. *Αλήθεια*, 17/29 Νοεμβρ. 1895. Ο θιασάρχης ανταποκρίθηκε γρήγορα στο πιο πάνω αίτημα, αφού ανέβασε το δράμα στις αρχές Δεκεμβρίου του 1895 και μάλιστα υποδύθηκε ο ίδιος «*λαμπρώς*» τον αρχιεπίσκοπο. Βλ. *Σάλπιγξ*, 9 Δεκ. 1895 (= Παράρτημα Β': 2.4., 491).

⁵⁶ Για αναλυτική αποδελτίωση των παραστάσεων βλ. Γ. Κατσούρης (2005), τόμ. Α', 234, 236, 240, 283-4 και τόμ. Β', 227, 229' για γενικότερες πληροφορίες σχετικά με το ίδιο θέμα, βλ. Α. Σοφοκλέους, *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης...*, 116.

⁵⁷ Για παράδειγμα, στα 1906 το έργο ανεβάστηκε κατά το μνημόσυνο των μαρτύρων της 9^{ης} Ιουλίου στην εκκλησία του Αγίου Λουκά: βλ. σχετικά *Κυπριακός Φύλαξ*, 15 Ιουλ. 1906' *Κύπριος*, 15 Ιουλ.

1.2.4. Πολυξένη Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος*. Δραματικόν ειδύλλιον. Εν Λεμησσῶ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου «Σάλπιγγος», 1890.⁵⁸

Από τη βιβλιογραφική έρευνα διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν δύο αντίτυπα του *Η δούλη Κύπρος* στις δημόσιες κυπριακές βιβλιοθήκες⁵⁹ και ένα στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Στο βιβλίο προτάσσεται προλογικό σημείωμα, όπου η παιδαγωγός-συγγραφέας τονίζει ότι έγραψε το δράμα της παρακινήμενη από πατριωτικό ζήλο, παραινεί τις μαθήτριές της να αγαπούν την υποδουλωμένη πατρίδα τους και να είναι πιστές στον Θεό και σημειώνει ότι η ίδια θα ανακουφιστεί, μόνο όταν η Κύπρος ελευθερωθεί. Στο τέλος του προλόγου δίνεται η πολύ σημαντική χρονολογική ένδειξη «εποίουν τη 12 Νοεμβρίου 1882 εν Λεμησσῶ» (ημερομηνία συγγραφής του προλόγου), που φυσικά αποτελεί *terminus ante quem* για τον χρόνο γραφής του θεατρικού αυτού κειμένου.⁶⁰ Το ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί αυτό εκδίδεται οκτώ περίπου χρόνια μετά την ολοκλήρωση της συγγραφής του. Πιθανόν η συγγραφέας να αντιμετώπιζε οικονομικές δυσκολίες και να ανέμενε την κατάλληλη στιγμή για την εκτύπωσή του. Εξάλλου, φαίνεται ότι το προόριζε αρχικά για σχολική χρήση στο Παρθεναγωγείο Λεμεσού, το οποίο διηύθυνε, καθότι το έργο ανεβάστηκε στη σκηνή από μαθήτριες του εκπαιδευτηρίου δύο φορές προτού εκδοθεί.⁶¹

Η πρόθεση της Π. Λοϊζιάδος να εκδώσει τη *Δούλη Κύπρο* ήταν γνωστή τουλάχιστο τρία χρόνια πριν από την πραγματοποίησή της, όπως φαίνεται από ένα σύντομο δημοσιογραφικό σχόλιο για την παράσταση του δράματος από μαθήτριες του σχολείου της συγγραφέως, τον Φεβρουάριο του 1887. Ο σχολιογράφος επισημαίνει: «το δραμάτιον φαίνεται αρκούντως επιτυχές, νομίζομεν δε ότι προσεχώς δημοσιεύεται».⁶² Την άνοιξη του 1890 η συγγραφέας με αγγελία της στον κυπριακό και στον αθηναϊκό τύπο

1906' *Κύπριος*, 2 Σεπτ. 1906. Εξάλλου, στις 9 Ιουλίου 1909 έγινε παράσταση του ίδιου θεατρικού με την ευκαιρία των αποκαλυπτηρίων της προτομής του αρχιεπισκόπου Κυπριανού από τον Κύριλλο Β'. Βλ. *Κυπριακός Φύλαξ*, 4 και 11 Ιουλ. 1909· Πέτρος Παπαπολυβίου, «Μνήμη 9^{ης} Ιουλίου 1821», *Ο Φιλελεύθερος*, 10 Ιουλ. 2010.

⁵⁸ Στο εξής: *Η δούλη Κύπρος*...

⁵⁹ Δεν κατέστη δυνατό να εξασφαλίσουμε το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κύπρου γιατί, παρά τη συμπερίληψή του στον κατάλόγό της, αυτό δεν ανευρέθηκε. Από το αντίτυπο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Λεμεσού μάλλον λείπουν δύο σελίδες, γιατί μετά τη σωζόμενη τελευταία σελίδα του προλόγου ακολουθεί η σελίδα 4. Στο αντίτυπο της Βρετανικής Βιβλιοθήκης υπάρχουν όλες οι σελίδες του προλόγου, στον οποίο προτάσσεται η αφιέρωση της συγγραφέως στη μητέρα της.

⁶⁰ Βλ. *Η δούλη Κύπρος*..., 1-3.

⁶¹ Βλ. ό.π., 4. Για τη ζωή και το έργο της Π. Λοϊζιάδος, βλ. ενδεικτικά Αντώνης Ιντιάνος, «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο της Πολυξένης Λοϊζιάδος», *Κυπριακά Γράμματα* 63 (Σεπτ. 1940) 250-254 [= Παράρτημα Β': 3.5., 492-493] στο εξής: «Στοιχεία... Π. Λοϊζιάδος»· Αθηνάϊς Ζ. Λανίτη, «Η Πολυξένη Λοϊζιάς», *Ελευθερία*, 19 Μαρτ. 1954· Κουδουνάρης (2005), 225-6· Εύα Νεοκλέους, «Πολυξένη Λοϊζιάς. Μια ερευνητική πρόταση», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών* Η' (2007) 149-155· της ίδιας, «Πολυξένη Λοϊζιάς (1855-1942). Μια πρωτοπόρα αγωνίστρια», *Παρουσία* 16 (Ιούν. 2007) 47-56· Κουδουνάρης (2010), 309-310.

⁶² Βλ. *Αλήθεια*, 21/5 Μαρτ. 1887 (= Παράρτημα Β': 3.1., 491).

πληροφορούσε τους αναγνώστες για την πρόθεσή της να εκδώσει το θεατρικό της κείμενο, ελπίζοντας ότι «*πάσα ελληνική καρδιά*» θα συνέδραμε πρόθυμα για τη δαπάνη της έκδοσης, «*υποβοηθούσα ούτως, όπως θέσωμεν και ημείς μικρόν τινα λίθον εις το μέγα οικοδόμημα του μέλλοντος της τλήμονος πατρίδος Κύπρου*».⁶³ Ωστόσο, η Π. Λοϊζιάς δεν δημοσιεύει στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου της κατάλογο συνδρομητών, όπως συνηθιζόταν τότε.⁶⁴

Στην πρώτη πράξη του δράματος ο βασιλιάς της Κύπρου Ιωάννης Β΄ εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός ότι οι Λουζινιανοί κατάφεραν να κρατήσουν υπόδουλη την Κύπρο πάνω από δύο αιώνες και καλεί την κόρη του Καρλόττα να τον μιμηθεί εφαρμόζοντας σκληρές μεθόδους διακυβέρνησης. Εκείνη διακηρύσσει ότι, αν αναλάβει την εξουσία, θα διοικήσει με δικαιοσύνη τους κατακτημένους και επιμένει στην άρνησή της να προχωρήσει σε γάμο σκοπιμότητας με τον κόμη της Γένουας Λουδοβίκο.

Στη δεύτερη πράξη ο Κλεομένης, ακόλουθος του Ιωάννη Β΄ και μνηστήρας της Ευανθίας που ήταν υπηρέτρια της Καρλόττας, διεκτραγωδεί τα δεινά της Κύπρου και τονίζει την απόφασή του να μεταναστεύσει. Εξάλλου, ο νόθος γιος του βασιλιά Ιάκωβος εκφράζει την αντιπάθειά του για την Καρλόττα και τον πατέρα του, αντιμετωπίζει με καχυποψία τον έρωτα Κλεομένη-Ευανθίας και, θεωρώντας τον Κλεομένη ως ερωτικό του αντίζηλο, αποπειράται ανεπιτυχώς να τον σκοτώσει.

Έπειτα ο Ιωάννης διατάσσει τη φυλάκιση του ζεύγους των υπηρετών, χαρακτηρίζοντάς τους προδότες, αφού τους είχε ακούσει να καταφέρονται εναντίον της τυραννίας. Η Καρλόττα, που θεωρεί άδικη τη φυλάκιση των δύο νέων, αποφασίζει να αποδεχτεί τον γάμο με τον κόμη της Γένουας, υπό τον όρο να αποφυλακιστούν εκείνοι· ο όρος της γίνεται αποδεκτός και πραγματοποιείται ο γάμος της με τον Λουδοβίκο. Σύντομα ο βασιλιάς πεθαίνει από αποπληξία και γι' αυτό ο Ιάκωβος εξοργισμένος, γιατί τώρα την Κύπρο κυβερνά η Καρλόττα με τον σύζυγό της, δίνει διαταγή για επίθεση εναντίον των ανακτόρων, με σκοπό την ανατροπή και δολοφονία της αδελφής του.

Όταν, την επομένη, η στάση του Ιάκωβου εναντίον της Καρλόττας πραγματοποιείται,

⁶³ Βλ. *Σάλπιγξ*, 21 Απρ. 1890 (= Παράρτημα Β΄: 3.2., 492). Χάρη στην πρόσφατη έρευνα είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η *Δούλη Κύπρος* τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1890 σε 1000 αντίτυπα. Βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός, «Εκδοτικές πληροφορίες για βιβλία και το περιοδικό *Παλλάδιον* της Πολυξένης Λοϊζιάδος», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 6-9. Για την αθηναϊκή αγγελία της έκδοσης, βλ. *Εφημερίς των Κυριών* της Καλλιρόης Παρρέν», *Κοπριακή Βιβλιοφιλία* 13 (άνοιξη 2010) 13· στο εξής: «Η Πολυξένη Λοϊζιάς...»: Παράρτημα Β΄, 3.3., 492].

⁶⁴ Η συγγραφέας, απευθυνόμενη «*προς τους αξιοτίμους κυρίους και κυρίας συνδρομητριάς*», ζητεί την κατανόησή τους, «*διότι ένεκεν ελλείψεως χώρου και χρόνου*» δεν δημοσιεύει τα ονόματά τους, παρά την ολόψυχή τους συμπαράσταση για την έκδοση του δράματος. Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 26.

η ίδια αποφασίζει να καταφύγει στην Κερύνεια· όμως προτού αναχωρήσει από το ανάκτορο, εισέρχεται ο Ιάκωβος με συνοδεία στρατιωτών, καταφέρνει να της αρπάξει το στέμμα και θριαμβολογεί για την επιτυχία του πραξικοπήματος. Η τέως βασίλισσα συναντά τον Κλεομένη και την Ευανθία στην Κερύνεια, όπου την αναμένει το πλήρωμα ενός πλοίου για να τη μεταφέρει στο εξωτερικό. Το δράμα τελειώνει με την ευχή της βασίλισσας για απελευθέρωση της Κύπρου, που καλείται να σχίσει το ένδυμα της δουλείας και να αποπλύνει τις αμαρτίες μπροστά στον βωμό των προγόνων. Έτσι το νησί θα ελευθερωθεί και θα δοξάζει γι' αυτό τη μητροπολιτική Ελλάδα.

Η δούλη Κύπρος, όπως και πολλά άλλα θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε, δομείται πάνω στη βάση των δομικών αντιθέσεων ξενοκρατία-ελληνικότητα, τυραννία-αντιτυραννικό μένος / πόθος ελευθερίας. Και εδώ κεντρικές δρώσες δυνάμεις είναι ο έρωτας, ο πατριωτισμός και η αρχομανία. Όμως, η Λοϊζιάς υστερεί στη δραματουργική ανάπτυξη και ολοκλήρωση των πιο πάνω στοιχείων, αφού από το δράμα της λείπει και η στοιχειώδης θεατρικότητα, από τη στιγμή που τα κομβικά σημεία της πλοκής (λ.χ. ο διχασμός του βασιλιά Ιωάννη ανάμεσα στην αγάπη του για τον Ιάκωβο και στο ενδιαφέρον του για την Καρλόττα ή η απόφαση της Καρλόττας να παντρευτεί εν τέλει τον Λουδοβίκο) δεν προωθούνται μέσω του θεατρικού διαλόγου ή μονολόγου, αλλά παρουσιάζονται μέσω της αφήγησης των δραματικών προσώπων, σε τέτοιο βαθμό που θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει τη *Δούλη Κύπρο* θεατρόμορφο ποίημα και όχι δράμα.⁶⁵

Ενώ πρόσφατα εντοπίστηκε ένα σύντομο σημείωμα για τη *Δούλη Κύπρο* στην *Εφημερίδα των Κυριών* (1890) (στο οποίο τονίζεται ο πατριωτικός χαρακτήρας του κειμένου, χωρίς να σχολιάζονται οι αδυναμίες του), από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου της περιόδου 1878-1925 δεν έχουν εντοπιστεί κριτικά ή άλλα σημειώματα σχετικά με τη *Δούλη Κύπρο*.⁶⁶ Στα 1940 ο Α. Ιντιάνος δημοσιεύει στα *Κυπριακά Γράμματα* μίαν εργασία για τη ζωή και το έργο της Π. Λοϊζιάδος, στην οποία υποστηρίζει ότι με αυτό το δράμα η συγγραφέας βαδίζει στα χνάρια των Γ. Σιβιτανίδη, Θ. Θεοχαρίδη και Θ. Κωνσταντινίδη. Ως οξυδερκής κριτικός, ορθά επισημαίνει την απουσία αξιολογής σκηνικής δράσης στο δράμα και υποστηρίζει ότι πρόθεση της συγγραφέως ήταν αυτό «να αποτελέσει πιο πολύ την απαρχή ενός τοπικού παιδικού

⁶⁵ Παρόμοια άποψη διατυπώνει ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής σχολιάζοντας τη χαλαρή δομή του έργου, «που λειτουργεί περισσότερο ως ανάγνωσμα [...]». Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 32.

⁶⁶ Για το συνοπτικό κριτικό σημείωμα σχετικά με τη *Δούλη Κύπρο* της Πολυξένης Λοϊζιάδος, βλ. Θ. Πυλαρινός, «Η Πολυξένη Λοϊζιάς...», 13· για το σημείωμα, βλ. ό.π. και *Εφημερίς των Κυριών* 184 (21 Οκτ. 1890) 7 [= Παράρτημα Β', 3.4., 492]. Για το γεγονός ότι *Η δούλη Κύπρος* δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον του κυπριακού τύπου, βλ. Παπαλεοντίου (1997), 259.

θεάτρον». Τέλος, ο ίδιος (μολονότι δεν θεωρεί γενικά το λογοτεχνικό έργο της Λοϊζιάδος αξιόλογο) διατυπώνει τη θέση ότι αυτό πρέπει να εξετάζεται με τους όρους και τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκε.⁶⁷

Η θεατρική τύχη της *Δούλης Κύπρου* δεν είναι εφάμιλλη εκείνης των δύο άλλων πατριωτικών-ιστορικών δραμάτων, δηλαδή του *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, αν ληφθεί υπόψη ότι το πρώτο δράμα ανεβάστηκε πριν από την έκδοσή του, δύο φορές στη δεκαετία του 1880, ενώ τα δύο άλλα έχουν παρασταθεί επανειλημμένα, όπως έχει σημειωθεί σε προηγούμενες ενότητες αυτού του Κεφαλαίου. Δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες και για τις δύο παραστάσεις του δράματος: πάντως, η μία πραγματοποιήθηκε με επιτυχία στα μέσα Φεβρουαρίου 1887 στην αίθουσα του Παρθεναγωγείου Λεμεσού, όπως σημειώνεται από τον ανώνυμο σχολιογράφο της εφημερίδας *Αλήθεια*. Η παράσταση αυτή ήταν καθαρά σχολική-μαθητική, αφού τους διάφορους ρόλους υποδύθηκαν μαθήτριες του πιο πάνω σχολείου.⁶⁸ Αγνοούμε αν η άλλη παράσταση πραγματοποιήθηκε πριν ή μετά το 1887, αν και είναι πιθανότερο η πρώτη να πραγματοποιήθηκε γύρω στα 1882, αν συνυπολογιστεί ότι το έργο γράφτηκε αρχικά για να ικανοποιήσει σχολικές ανάγκες. Η περιορισμένη «σκηνική ζωή» του δράματος αυτού (παρά το πατριωτικό του θέμα) είναι δυνατό να αποδοθεί στην έλλειψη θεατρικότητας που το χαρακτηρίζει.

⁶⁷ Βλ. Αντ. Ιντιάνος, «Στοιχεία ... Π. Λοϊζιάδος», 250-254. Για τις απόψεις που σχολιάζονται, βλ. σσ. 252-3. Ο Γ. Κεχαγιόγλου πολύ αργότερα υποστηρίζει ότι η Λοϊζιάς με αυτό το δραματικό της κείμενο «ξανπιάνει το θεατρικό νήμα του Σιβιτανίδη», και εντοπίζει ως βασικό θέμα του έργου την «εντελώς ελεύθερη μεταφορά της σύγκρουσης ανάμεσα στην Καρλόττα και τον Ιάκωβο Β Lusignan (± 1438)». Θεωρεί ως πηγή του δράματος, εκτός από την *Κυπριάδα χαρίεσσα* την οποία ρητά αναφέρει η συγγραφέας, το *Χρονικό* του Γ. Βουστρώνιου και επισημαίνει ότι στόχος της συγγραφέως είναι «το συμβολικό εγκώμιο της πιστής στην ορθοδοξία Καρλόττας» και της μητέρας της Ελένης Παλαιολογίνας, όπως και η «έμφαση στη λαϊκή αντίδραση απέναντι στη φθίνουσα ξένη δυναστεία». Βλ. Κεχαγιόγλου (1986), 417. Εξάλλου, ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής υπερτονίζει τον φρονηματιστικό χαρακτήρα του *Η δούλη Κύπρος*, επισημαίνοντας τις παραινέσεις της συγγραφέως προς την «κορασιακήν νεότητα», όπως αυτές διατυπώνονται στον πρόλογο του δράματος, και θεωρώντας ότι η επιδίωξη του εθνικού φρονηματισμού υπηρετείται και από την αρχαιοπρεπή ονοματολογία των δευτερευόντων δραματικών προσώπων. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 33. Ο Γ. Κατσούρης σχολιάζει το συγγραφικό ειδολογικό όνομα «δραματικόν ειδύλλιον», υποδεικνύοντας ορθά ότι αυτό δεν αποδίδει την πραγματική ειδολογική ταυτότητα του κειμένου, το οποίο «δεν έχει καμιά σχέση με το λαϊκό είδος που εισηγήθηκε ο Δ. Κορομηλάς». Η ορθότητα της άποψης του Κατσούρη τεκμηριώνεται, αν συνυπολογιστούν δύο σημαντικά γνωρίσματα της *Δούλης Κύπρου* που προσιδιάζουν στο ιστορικό δράμα, και όχι στο δραματικό ειδύλλιο, δηλαδή η αναπαράσταση ιστορικών γεγονότων (και μάλιστα εδώ απομακρυσμένων χρονικά) και η προβολή του δημόσιου βίου των δραματικών προσώπων, ενώ οι ιδιωτικές τους στιγμές απλώς πλαισιώνουν τα καίρια σημεία της σκηνικής δράσης. Βλ. Γ. Κατσούρης (2005), 63. Παρόμοια, «δραματικόν ειδύλλιον» ονομάζει ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος το θεατρικό του έργο *Ο κουρσάρος* (1905), μολονότι είναι ιστορικό δράμα. Γι' αυτό, ο Θ. Χατζηπανταζής e silentio δεν αποδέχεται αυτό το συγγραφικό ειδολογικό όνομα και χαρακτηρίζει το έργο «έμμετρο τρίπρακτο δράμα». Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 410.

⁶⁸ Βλ. *Αλήθεια*, 21/5 Μαρτ. 1887.

1.2.5. Ευγένιος Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Λεμησφῇ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου «Σάλπιγγος», 1893.

Η συνωμοσία του Κατιλίνα εκδόθηκε, όταν ο συγγραφέας βρισκόταν ακόμη στην εφηβική του ηλικία (ήταν μόλις 17 ετών) και φοιτούσε στο Πυθαγόρειο Γυμνάσιο της Σάμου.⁶⁹ Σχετικά με την έκδοση αυτού του δράματος δημοσιεύτηκε ένα σύντομο σχόλιο στην εφημερίδα *Σάλπιγγς*. Μετά από μια λακωνική αναφορά στο θέμα του δράματος, ο ανώνυμος σχολιογράφος ομολογεί ότι αδυνατεί να αποφανθεί «περί της επιτυχίας της δραματοποιήσεως του ιστορικού τούτου συμβάντος», αλλά υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας «κέκτηται τάλαντον, όπερ εν βραχεί θα πολλαπλασιασθή και θα εκπλήξη».⁷⁰ Στον πρόλογο δεν δίνονται πληροφορίες για τον χρόνο γραφής του κειμένου· ωστόσο, είναι δυνατό να υποστηριχτεί ότι αυτός δεν απέχει πολύ από τον χρόνο δημοσίευσης, αν συνυπολογιστεί η νεανική ηλικία του συγγραφέα.

Η σκηνική δράση στο *Η συνωμοσία του Κατιλίνα* τοποθετείται στη Ρώμη το 62 π.Χ., όταν είχε ήδη καταστρωθεί το συνωμοτικό σχέδιο του Κατιλίνα και των οπαδών του εναντίον του υπάτου Κικέρωνα, ο οποίος στόχευε σε εξασφάλιση απόφασης της Συγκλήτου για θανατική καταδίκη των επίδοξων συνωμοτών. Ένας από αυτούς ήταν ο εραστής της Φουλβίας Κόιντος Κούριος, που αποκάλυψε στην ερωμένη του ότι η συνωμοτική ομάδα σχεδίαζε δολοφονία των υπάτων, πυρπόληση της Ρώμης και εξαφάνιση των χρεωστικών βιβλίων. Αργότερα, ο Κικέρων πέτυχε να αποσπάσει τις πιο πάνω πληροφορίες από τη Φουλβία, όπως επίσης και διάφορα έγγραφα, με τα οποία αποδεικνυόταν η ενοχή του Κατιλίνα και των οπαδών του. Βέβαια ο Κούριος, μόλις πληροφορήθηκε την «προδοσία» της Φουλβίας, τη συνέλαβε για να δικαστεί από τους συνωμότες.

Στη δεύτερη πράξη ο Κατιλίνας και ο σύντροφός του Λέντουλος διαπληκτίζονται αποκαλύπτοντας τις αρχηγικές τους φιλοδοξίες· ο πρώτος, φοβούμενος τη σύλληψη μετά την αποκάλυψη των συνωμοτικών του σχεδίων, αποφασίζει να καταφύγει στην Ετρουρία, ενώ η Φουλβία προσάγεται μπροστά στους συνωμότες και λίγο αργότερα μαχαιρώνεται (όχι θανάσιμα) από τον εραστή της.

Στην τρίτη πράξη ο Κικέρωνας αναμένει τους επίδοξους δολοφόνους στο σπίτι του, έχοντας προσχεδιάσει τη σύλληψή τους με την τοποθέτηση φρουρών στα δωμάτια γύρω από τον σκηνικό χώρο. Η σύλληψη πραγματοποιείται σύμφωνα με το σχέδιο και οι

⁶⁹ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 112. Για την εθνική, πολιτική και κοινωνική δράση του Ευγ. Ζήνωνος βλ. Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 135, 150, 279.

⁷⁰ Βλ. *Σάλπιγγς*, 2 Οκτ. 1893 (= Παράρτημα Β': 4.1., 493)

συνωμότες φυλακίζονται, ενώ ο Κικέρωνας σπεύδει να εξασφαλίσει από τη Σύγκλητο τη θανατική καταδίκη των συνωμοτών και στέλλει στρατό στην Ετρουρία εναντίον του Κατιλίνα.

Αργότερα, τη στιγμή που ο Κικέρων ανακοίνωνε στους συλληφθέντες συνωμότες τη θανατική τους καταδίκη (τέταρτη πράξη), καταφθάνει ένας αγγελιαφόρος και ανακοινώνει στον ύπατο την ήττα και τη δολοφονία του Κατιλίνα. Μετά τη σχετική ενημέρωση του λαού, ο Κικέρων επιστρέφει στην οικία του, καθησυχάζει τη σύζυγό του για την υπέρβαση των κινδύνων και υπόσχεται στη Φουλβία να μεριμνήσει για την ευτυχία της.

Από τη διερεύνηση του κυπριακού τύπου της περιόδου 1878-1925, πέρα από μian επιστολή από τον πατέρα του συγγραφέα στην οποία γίνεται λόγος για κλεψίτυπη επανέκδοση του δράματος,⁷¹ έχει εντοπιστεί ένα δημοσίευμα, όπου παρατίθενται αξιολογικές κρίσεις γύρω από τη *Συνωμοσία του Κατιλίνα*. Ο ανώνυμος σχολιογράφος της *Σάλπιγγος* δεν είναι βέβαιος για την επιτυχία της δραματουργικής ανάπλασης του ιστορικού γεγονότος. Ως θετικά γνωρίσματα του κειμένου σημειώνονται η γλαφυρότητα της γλώσσας, οι τεχνικές εναλλαγές των προσώπων και των σκηνών και η επιτυχής διαίρεση των τεσσάρων πράξεων.⁷² Η απουσία άλλων σχολίων και κριτικών κειμένων γύρω από το έργο είναι ευεξήγητη, αν ληφθεί υπόψη ότι πρόκειται ουσιαστικά για το πρωτόλειο ενός δεκαεφτάχρονου.

Οι πληροφορίες για θεατρικές παραστάσεις του δράματος είναι ελλιπείς και αλληλοσυγκρουόμενες. Στην πρόσφατη εργασία του Γ. Κατσούρη⁷³ γύρω από το κυπριακό θέατρο δεν σημειώνεται καμιά παράσταση της *Συνωμοσίας του Κατιλίνα*. Ωστόσο, στο συλλογικό έργο *Κύπριοι συγγραφείς...*⁷⁴ σημειώνεται ότι το δράμα ανεβάστηκε στη Σάμο και στην Κύπρο· όμως, η πληροφορία αυτή δεν επιβεβαιώνεται ούτε από τα κυπριακά θεα-

⁷¹ Στην επιστολή του ο Νικόλαος Ζήνων αναφέρει ότι το έργο του γιου του οικειοποιήθηκε παράνομα ο Ζήνων Κλεοβούλου, αλλάζοντας μόνο το όνομα του συγγραφέα και τον τίτλο: *Έρωσ και πατρίς ή Πυρπόλησις της Ρώμης*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Ο πατέρας του συγγραφέα καταγγέλλει ότι «ουδεμίαν λέξιν ο κύριος αυτός μετέβαλεν από του προλόγου μέχρι του τέλους και έθεσε την υπογραφήν του ως ποιητής και μάλιστα το αφιέρωσε και εις τον εν Καϊρω κ. Γ. Νούγκοβιτς» και, τέλος, επιφυλάσσει στον εαυτό του το δικαίωμα για προσφυγή στη δικαιοσύνη. Βλ. *Σάλπιγξ*, 12 Αυγ. 1895 (= Παράρτημα Β': 4.2., 493). Ο πλήρης τίτλος της κλεψίτυπης έκδοσης είναι: Ζήνων Κλεοβούλου, *Έρωσ και πατρίς ή Πυρπόλησις της Ρώμης*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας, Αλεξάνδρεια, 1895. Βλ. Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Γ', 2947, λήμμα: 342. Η πληροφορία για την έκδοση αυτή αντλείται από την εργασία του Ευγένιου Μιχαηλίδη, *Βιβλιογραφία των Ελλήνων Αιγυπτιωτών (1853-1966)*, Αλεξάνδρεια 1965-1966 (σ. 43) και δεν οφείλεται σε αυτοψία. Από τη μέχρι στιγμής βιβλιογραφική μας έρευνα δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί η κλεψίτυπη αυτή έκδοση. Για τον Ζ. Κλεοβούλου, βλ. *Κύπριοι συγγραφείς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (φιλολογική εποπτεία Ν. Παναγιώτου), Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1982-1984, τόμ. 2, 494· στο εξής: *Κύπριοι συγγραφείς...*· Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 309.

⁷² Βλ. ό.π., σημ. 70.

⁷³ Βλ. Γιάννης Κατσούρης (2005), 66.

⁷⁴ *Κύπριοι συγγραφείς...*, τόμ. 1, 277.

τρολογικά μελετήματα των Μουστερή και Κατσούρη ούτε από τις *Ιστορίες* του νεοελληνικού θεάτρου των Λάσκαρη και Σιδέρη.

1.2.6. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*. Δράμα εις πράξεις πέντε, ως εποποιία εκδοθείσα το πρώτον εν Κύπρω. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1898.

Όπως αναγράφεται στο εξώφυλλο, η *Κύπρος δούλη* (Αθήνα, 1898) είναι θεατρική διασκευή του ομότιτλου επικού ποιήματος του Ι. Καραγεωργιάδη, που είχε εκδοθεί τρία χρόνια νωρίτερα στην Κύπρο.⁷⁵ Ο συγγραφέας στον πρόλογο της εποποιίας του πληροφορεί τον αναγνώστη ότι η συγγραφή της άρχισε τον Αύγουστο του 1892 και ολοκληρώθηκε τον Απρίλιο του 1893 και ότι ο τίτλος παραπέμπει στη *Χίο δούλη* του ποιητή και δασκάλου του, Θεόδωρου Ορφανίδη. Με απογοήτευση σημειώνει ότι υπέβαλε το ποιητικό του κείμενο στην πρυτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών για τον ποιητικό διαγωνισμό του έτους 1894, ο οποίος όμως δεν πραγματοποιήθηκε.⁷⁶

Ο συγγραφέας άρχισε τη δραματοποίηση του επικού ποιήματος στα 1895, αμέσως μετά την έκδοσή του. Μια πρόχειρη μορφή της θεατρικής διασκευής ήταν ήδη έτοιμη στα τέλη του ίδιου έτους για τις ανάγκες μιας πρώτης θεατρικής παράστασης. Σε σχετικό σχόλιο της *Σάλπιγγος* υπογραμμίζεται «το πρόχειρον και βεβιασμένον της δραματοποιήσεως» και δίνεται η πληροφορία ότι «επιμελέστερον δραματοποιούμενον το ποίημα τούτο (ως πρόκειται να γείνη [sic]) δύναται λίαν ευπροσώπως να αναβιβάζεται επί σκηνής».⁷⁷ Η αθηναϊκή έκδοση της θεατρικής διασκευής του επικού ποιήματος ανακοινώνεται στον κυπριακό τύπο τον Σεπτέμβριο του 1898.⁷⁸

Η σύγκριση της επικής μορφής με την έμμετρη θεατρική διασκευή καταδεικνύει ότι ο συγγραφέας δεν επιφέρει αλλαγές στην υπόθεση.⁷⁹ Στη θεατρική μορφή δεν υπάρχει (όπως είναι φυσικό άλλωστε) η ποιητική επίκληση στη μούσα και οι εκτεταμένες περιγραφές τοπίων. Όπου ο Καραγεωργιάδης θεωρεί απαραίτητη την περιγραφή, την ενσωματώνει στις σκηνικές οδηγίες περιορίζοντας τις λεπτομέρειες σε μεγάλο βαθμό. Γενικά, τα εκτεταμένα αφηγηματικά και περιγραφικά μέρη αφαιρούνται και ενσωματώνονται συμπυκνωμένα στις σκηνικές οδηγίες. Η μόνη σκηνή που προστίθεται στο θεατρικό

⁷⁵ Για την έκδοση της εποποιίας (1895), βλ. *Σάλπιγγς*, 16 Σεπτ. 1895.

⁷⁶ Βλ. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*. Μία σελίς της κυπριακής ιστορίας υπό τους Ναΐτας. Ποίημα επικόν εις άσματα πέντε. Εν Λευκωσία Κύπρου, εκ του τυπογραφείου Ερβέρτου Ε. Κλαρκ, 1895, γ' στο εξής: *Κύπρος δούλη*. Ποίημα επικόν...

⁷⁷ Βλ. *Σάλπιγγς*, 16 Δεκ. 1895 (= Παράρτημα Β': 7.1., 499).

⁷⁸ Βλ. *Αλήθεια*, 3 Σεπτ. 1898 (= Παράρτημα Β': 7.2., ό.π.).

⁷⁹ Για τη συγκριτική εξέταση της επικής και θεατρικής μορφής του *Κύπρος δούλη*, ως ζητούμενο της φιλολογικής έρευνας γύρω από την κυπριακή λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, βλ. Γ. Κεχαγιόγλου (1986), 417: σημ. 2.

κείμενο, χωρίς όμως να τροποποιείται η εξέλιξη της υπόθεσης, είναι το στιγμιότυπο με τους αγρότες-φρουρούς στο σπήλαιο της Ταμασού. Η σκηνή αυτή (με έντονα κωμικά στοιχεία που μαρτυρούν σαιξπηρική επίδραση) προτάσσεται της συνάντησης του αρχιεπισκόπου Ιωάννη Β΄ με τους επίδοξους Κύπριους επαναστάτες.⁸⁰ Προφανώς, η προσθήκη της σκηνής αυτής έγινε με στόχο να προκληθεί το ενδιαφέρον των θεατών σε ενδεχόμενες παραστάσεις του δράματος. Εξάλλου, η αρχαϊζουσα γλωσσική μορφή της εποποιίας διατηρείται και στη θεατρική διασκευή παρά την αντικατάσταση ορισμένων ομηρικών τύπων με απλούστερες λέξεις.

Γενικά, με τη διασκευή της επικής σε θεατρική μορφή το κείμενο δεν βελτιώνεται αισθητικά. Όχι μόνο στη θεατρική μορφή δεν έχουμε εμβάθυνση στους χαρακτήρες, αλλά σε αυτήν παραλείπονται σημαντικές λεπτομέρειες γύρω από τα πρόσωπα, που υπάρχουν στο έπος. Άλλωστε, η κυριότερη αρετή της επικής μορφής, που είναι η περιγραφή τοπίων, περιορίζεται αισθητά στο δράμα.

Ο χρόνος δράσης στην *Κύπρο δούλη* είναι η άνοιξη του 1192 μ.Χ., με άλλα λόγια στο δράμα έχουμε θεατρική ανάπλαση της προσπάθειας των Κυπρίων να αποσείσουν την τυραννία των Ναϊτών. Το ίδιο θέμα, όπως έχει σημειωθεί στην Ενότητα 1.2.1. αυτού του Κεφαλαίου, πραγματεύεται ο Γ. Σιβιτανίδης στο ιστορικό του δράμα *Η Κύπρος και οι Ναϊται*.⁸¹ Πριν επιχειρηθεί μια συνοπτική συνεξέταση της θεματικής δομής των δύο θεατρικών κειμένων, θα προηγηθεί η παρουσίαση των κύριων σημείων της υπόθεσης και της πλοκής του *Κύπρος δούλη*.

Η πρώτη πράξη αρχίζει σε μια δασώδη περιοχή κοντά στον Μαχαιρά, όπου ο Κύπριος Ιάκωβος, μεταμφιεσμένος σε μικρέμπορο, συναντά τον Ναϊτή ιππότη και «προστάτην της κοινής ασφαλείας» Γοφρέδο και τον προειδοποιεί ότι οι μέρες των νέων δυναστών στο νησί είναι μετρημένες. Συναντώντας αργότερα τον ηγούμενο της μονής Μαχαιρά Νείλο, ο Ιάκωβος πληροφορεί τον συνομιλητή του ότι έχει καταστρωθεί σχέδιο για εξέγερση των Κυπρίων τη μέρα του Πάσχα, πριν από την οποία θα γινόταν σύσκεψη των επαναστατών σε ένα σπήλαιο της Ταμασού. Έπειτα από τη συνάντηση

⁸⁰ Βλ. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*. Δράμα εις πράξεις πέντε, ως εποποιία εκδοθείσα το πρώτον εν Κύπρω. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1898, 26-7' στο εξής: *Κύπρος δούλη*. Δράμα...

⁸¹ Ο συγγραφέας στον πρόλογο της επικής μορφής του έργου δεν αποκρύπτει το γεγονός ότι πριν από τον ίδιο επεξεργάστηκε θεατρικά το ίδιο θέμα ο Γ. Σιβιτανίδης: «Το θέμα τούτο και έτερον της Κύπρου τέκνον, ο φίλτατος ημίν Γεώργιος Ν. Σιβιτανίδης, διά του γνωστού τοις πάσι γλαφυρού και ποιητικού αυτού καλάμου λίαν επιτυχώς επεξεργάσθη εις δράμα *Η Κύπρος και οι Ναϊται*, όπερ πολλάκις επί σκηνής διδαχθέν επέσπασεν αυτώ και δικαίως, επευφημίας και στεφάνους». Βλ. σχετικά Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*. Ποίημα επικόν..., γ'.

αυτή ο Νείλος υποδέχεται τον μοναχό Ιγνάτιο, που επέστρεψε από το Βυζάντιο, χωρίς να μπορέσει να εξασφαλίσει βοήθεια για την αντίσταση της Κύπρου κατά των Ναϊτών.

Λίγες μέρες αργότερα πραγματοποιείται μυστικά, κοντά στα ερείπια της αρχαίας Ταμασού, σύσκεψη των επίδοξων επαναστατών, κατά την οποία ο αρχιεπίσκοπος Ιωάννης ευλογεί την επικείμενη εξέγερση, υποδεικνύοντας όμως ότι πρέπει να επιδιωχθεί η επικράτηση της δικαιοσύνης, και όχι η εκδίκηση. Ο Ιάκωβος, εκφράζοντας την πεποίθησή του ότι με τη βοήθεια της θείας πρόνοιας το ελληνικό έθνος θα επιβιώσει ανά τους αιώνες, επεξηγεί το σχέδιο για περικύκλωση της Λευκωσίας.

Εξάλλου στο Πέλλα-Παῖς, όπου βρίσκεται το ανάκτορο των κατακτητών, ο αρχηγός τους Γουίδος θεωρεί αδικαιολόγητο τον επαναστατικό αναβρασμό των Κυπρίων. Από τα εκτελεστικά του όργανα ενημερώνεται για τις συνωμοτικές ενέργειές τους, καλείται και πείθεται να εκδώσει διάταγμα για τη σύλληψη των πρωτοστατών, θεωρώντας τη χρήση βίας ως τη μόνη διέξοδο για αντιμετώπιση της κατάστασης. Ωστόσο, η κόρη του Γουίδου Λουίζα εκφράζει την επιθυμία να σωθεί ο Ιάκωβος, με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Γι' αυτό, με τη συγκατάθεση του πατέρα της, ειδοποιεί τον αγαπημένο της ότι δεν πρόκειται να συλληφθεί, αρκεί βέβαια να μην επιτεθεί εναντίον των Ναϊτών. Ο Ιάκωβος όμως, θέτοντας πάνω από τον έρωτα την πατρίδα, αποφασίζει να προχωρήσει στην υλοποίηση του επαναστατικού σχεδίου των Κυπρίων.

Στην πέμπτη πράξη η σκηνική δράση εκτυλίσσεται τη μέρα του Πάσχα έξω από το φρούριο της Λευκωσίας. Ο Ιάκωβος, απορρίπτοντας δελεαστική πρόταση του Γουίδου, όχι μόνο δεν καταθέτει τα όπλα, αλλά συνεχίζει για μερικές μέρες να πολεμά μαζί με τους άντρες του για ανατροπή του τυράννου και εκδίωξη των κατακτητών. Η σύγκρουση ολοκληρώνεται με νίκη των Ελλήνων, μολοντί ο Ιάκωβος πληγώνεται και (προβλέποντας ότι σύντομα θα πεθάνει) οραματίζεται την ανάσταση του ελληνικού έθνους «εις βάθος αιώνων». Ακολούθως, ο ίδιος υπογράφει συνθήκη με τους Ναίτες, σύμφωνα με την οποία εκείνοι θα άφηναν την Κύπρο ελεύθερη, αρκεί να έφευγαν ένοπλοι από αυτήν. Τέλος, τον Ιάκωβο επισκέπτεται η αγαπημένη του Λουίζα, μεταμφιεσμένη σε ιππότη, και (μετά την αμοιβαία αναγνώριση) αποκαλύπτει ότι, μόλις πληροφορήθηκε τον κρίσιμο τραυματισμό του, ήπια δηλητήριο. Όχι πολύ αργότερα η κοπέλα πεθαίνει μέσα στην αγκαλιά του Ιάκωβου, που αποχαιρετά τους συντρόφους του λέγοντας ότι πεθαίνει ευτυχισμένος και, επίσης, εκπνέει επί σκηνής.

Όπως είναι φανερό, η πλοκή της *Κύπρου δούλης* βασίζεται στη συνάρτηση τυραννία-εκδίκηση και στη δυναμική αντίθεση έρωτας-φιλοπατρία, που αποτελούν κοινό τόπο στα περισσότερα από τα δράματα που εξετάζουμε. Βέβαια, στο δράμα αυτό η πλοκή δεν

είναι σύνθετη, καθότι το δεσπόζον επίπεδο δράσης είναι το πολιτικό/πατριωτικό, ενώ το ερωτικό επίπεδο υποτονίζεται και αναδεικνύεται αντιστικτικά, χωρίς ο συγγραφέας να επιτυγχάνει τη δραματουργική του ολοκλήρωση. Αντίθετα, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* τα δύο επίπεδα αναδεικνύονται εξίσου εμφατικά και η πλοκή του δράματος είναι περισσότερο σύνθετη.

Από τη σύγκριση της θεματικής δομής των δύο πιο πάνω θεατρικών κειμένων καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι και στα δύο εντοπίζεται το θέμα του έρωτα μεταξύ αλλοεθνών (Ιάκωβος-Λουίζα στην *Κύπρο δούλη* και Γεώργιος-Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*), αν και το στοιχείο του ερωτικού τριγώνου εντοπίζεται μόνο στο δράμα του Σιβιτανίδη (Ιουλία, Γεώργιος, Ερρίκος). Τα κίνητρα της εκδίκησης είναι παρόμοια και στα δύο κείμενα, ωστόσο το δράμα του Σιβιτανίδη υπερτερεί ως προς τη δραματουργική ολοκλήρωση του τραγικού διλήμματος έρωτας-φιλοπατρία, η υπέρβαση του οποίου παρουσιάζεται από τον Καραγεωργιάδη ως δεδομένη, χωρίς να αναπαρίσταται επί σκηνής.

Από την άποψη των χαρακτήρων, η Ιουλία ολοκληρώνεται πειστικότερα από τον Σιβιτανίδη και αποτελεί ένα από τα σπάνια γυναικεία δραματικά πρόσωπα του 19^{ου} αιώνα σε ολόκληρο το ελληνικό θέατρο, που διεκδικεί ανύψωση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας. Αντίθετα, η Λουίζα στο δράμα του Καραγεωργιάδη παραμένει ένα ανολοκλήρωτο δραματικό πρόσωπο.

Τέλος, στα δύο θεατρικά κείμενα ο χρονότοπος⁸² της συνωμοτικής συνάντησης, που προηγείται της εξέγερσης, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: στην *Κύπρο δούλη* η συνάντηση πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια μιας θυελλώδους νύχτας κοντά στα ερείπια της αρχαίας Ταμασού, με όλους τους συνειρμούς της αρχαίας χρυσής εποχής που αυτά ανακαλούν, και τους επαναστάτες ευλογεί ο αρχιεπίσκοπος Ιωάννης. Αντίστοιχα, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* οι συνωμότες συναντώνται πολύ αργά τη νύχτα στον Όλυμπο και η συγκέντρωσή τους επισφραγίζεται με την ευλογία των επαναστατών από τον αρχιεπίσκοπο Φώτιο. Επομένως, η συγκριτική εξέταση του χρονότοπου της συνωμοτικής συ-

⁸² Χρησιμοποιώ τον όρο *χρονότοπος* με τη σημασία που προσδίδει σε αυτόν ο Ρώσος θεωρητικός Μ. Bakhtin. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο όρος αυτός αναφέρεται «σε ειδικούς συνδυασμούς του χώρου και του χρόνου, όπως αυτές πραγματώθηκαν σε συγκεκριμένες αφηγηματικές μορφές». Βλ. σχετικά Michael Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his world*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Roudledge, ⁵2000 (1990), 109 στο εξής: *Dialogism...* Κατά τον Bakhtin, «στη λογοτεχνία και στην τέχνη, οι τοπικοί και χρονικοί προσδιορισμοί είναι αδιαχώριστοι και πάντοτε προσδιορίζονται από αξίες και συναισθήματα». Υπάρχουν διάφορα είδη χρονότοπων που μπορεί να εντοπιστούν στο ίδιο λογοτεχνικό έργο και είναι δυνατό να διερευνηθεί η μεταξύ τους σχέση. Βλ. Μ. Μ. Bakhtin, *The dialogic imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin* (transl. Caryl Emerson, Michael Holquist), Όστιν, University of Texas Press, ¹²2000 (1981), 243 στο εξής: *The dialogic imagination...*

γκέντρωσης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και θα επιχειρηθεί στη συνέχεια της εργασίας αυτής (Κεφ. Δ', Ενότητα: 2.4.1.3.).

Γενικά, παρά τις θεατρικές αδυναμίες που είναι εμφανείς στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, το θεατρικό αυτό κείμενο υπερτερεί αισθητά σε σύγκριση με την *Κύπρο δούλη*, δεδομένου ότι στο έργο του Σιβιτανίδη η θεατρικότητα είναι εμφανέστερη (εντονότερες συγκρούσεις, πιο παραστατικός διάλογος, καλύτερη και πειστικότερη χαρακτηριστική ανάλυση των δραματικών προσώπων). Επομένως, μολονότι ο Καραγεωργιάδης αναφέρει ρητά στο προλογικό σημείωμα του δράματός του το δράμα του Σιβιτανίδη, δεν φαίνεται να επηρεάζεται δραστικά από το κείμενο του ομότεχνού του, αν και το χρησιμοποιεί ως «ιδεολογικό πρότυπο». ⁸³

Ο συγγραφέας στο εισαγωγικό σημείωμα του δράματός του πληροφορεί τον αναγνώστη ότι αποφάσισε να αναδημοσιεύσει αυτούσια την «Ιστορική προεισαγωγή του ποιήματος», που είχε προταχθεί στην έκδοση της ομότιτλης εποποιίας (1895), και να παραθέσει δύο κριτικά σημειώματα για το έργο εκείνο. ⁸⁴ Στα σημειώματα αυτά (που είναι εγκωμιαστικά) τονίζεται η καλλιπέπεια, ο πατριωτισμός και η υψιπετής φαντασία του συγγραφέα, όπως και η προσπάθειά του για αληθοφανή αναπαράσταση της ιστορικής πραγματικότητας.

Βέβαια, η *Κύπρος δούλη* δεν είναι άρτιο θεατρικό κείμενο, όχι μόνο γιατί ο συγγραφέας δεν πέτυχε να προσδώσει θεατρικότητα στα αναπαριστώμενα ιστορικά γεγονότα, αλλά και εξαιτίας του άκαμπτου γλωσσικού οργάνου που χρησιμοποιεί, σε συνάρτηση με τον περιττό ρητορικό φόρτο που περιορίζει τη δραστικότητα του λόγου των δραματικών προσώπων. Κατά τον Αντώνη Ιντιάνο, «η δραματοποίηση του ποιήματος *Κύπρος δούλη* δεν δικαιολογεί οποιαδήποτε αλλαγή γνώμης για τη λογοτεχνική του αξία». ⁸⁵

Η *Κύπρος δούλη*, εξαιτίας των μειονεκτημάτων που παρουσιάζει από την άποψη της δραματικής δομής και εν γένει του χαμηλού βαθμού αναπαραστασιμότητας που τη χαρακτηρίζει, δεν ευτύχησε στη σκηνή, γιατί μάλλον η παράσταση του Δεκεμβρίου 1895,

⁸³ Την άποψη αυτή διατύπωσε ο Γ. Κεχαγιόγλου διευκρινίζοντας ότι και στην *Κύπρο δούλη* η πατριδολατρία «εκφράζεται τόσο με κυπροκεντρικούς όρους [...] όσο και με τα ευρύτερα μεγαλοϊδεατικά κλισέ του αλύτρωτου ελληνισμού της περιφέρειας [...]». Βλ. Κεχαγιόγλου (1986), 417-8.

⁸⁴ Πρόκειται για κριτικό σημείωμα που δημοσίευσε ο Άγγλος δικαστής W. E. Grigsby στην εφημερίδα *The Owl* (12 Σεπτ. 1895) και για επιστολή ημερομηνίας 8 Φεβρ. 1896 από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Σπουδαστών του Παρισιού. Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*. Δράμα..., 9-13.

⁸⁵ Αντώνης Ιντιάνος, «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο του ποιητή Ι. Καραγεωργιάδη (1845; - 1928)», *Κυπριακά Γράμματα* 81-82 (Μάρτ.-Απρ. 1942) 214-218. Για την άποψη που σχολιάζεται: βλ. σ. 216' στο εξής: «Στοιχεία για τη βιογράφηση...». Ο Γ. Κεχαγιόγλου θεωρεί το δράμα αυτό πολύ λιγότερο δραστικό από τα έργα λ.χ. του Γ. Σιβιτανίδη ή της Π. Λοϊζιάδος (παρά τη σχετικά μεγάλη έκτασή του) και υπογραμμίζει το ιδεολογικό τρίπτυχο: πατριδολατρία, μεγαλοϊδεατισμός, αντιτυραννικό μένος/ δύναμη λαϊκής ορμής, που εντοπίζεται σε αυτό. Βλ. Κεχαγιόγλου (1986), 417-8.

στην οποία έγινε αναφορά πιο πάνω,⁸⁶ ήταν και η μοναδική του δράματος. Στον κυπριακό τύπο δεν υπάρχουν πληροφορίες για παραστάσεις μετά το 1898, όταν εκδόθηκε η θεατρική διασκευή. Πιθανότατα το κυριότερο εμπόδιο για τη θετική υποδοχή του δράματος από το θεατρόφιλο κοινό ήταν η ψυχρή και άκαμπτη γλώσσα, σε συνάρτηση με το αρχαιοπρεπές μέτρο, δηλαδή τον ομοιοκατάληκτο δακτυλικό εξάμετρο. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, από τα υπόλοιπα ιστορικά δράματα, την καλύτερη σκηνική τύχη είχαν μη έμμετρα δράματα (όπως το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και ο *Κουτσούκ Μεχεμέτ*).

1.2.7. Μ. Δ. Φραγκούδης, *Νετζιμπέ* (δράμα σε τρεις πράξεις), περ. *Νουμάς* 163 (11 Σεπτ. 1905) 4-6· 164 (18 Σεπτ. 1905) 8-11· 165 (25 Σεπτ. 1905) 10-11.

Όπως τα περισσότερα από τα δράματα που εξετάζουμε, έτσι και η *Νετζιμπέ* είναι κείμενο νεανικό, καθώς ο Μενέλαος Φραγκούδης το έγραψε σε ηλικία 25 περίπου ετών,⁸⁷ αφού προηγουμένως είχε πρωτοστατήσει στην ίδρυση ενός ερασιτεχνικού θεατρικού ομίλου στη Λεμεσό, τα μέλη του οποίου ήταν από τα πρώτα που πληροφορήθηκαν τη συγγραφή του δράματος.⁸⁸ Η ενεργός ανάμειξη του Μ. Φραγκούδη στα θεατρικά πράγματα της πόλης συνέτεινε ώστε, μετά τη συγγραφή του θεατρικού του κειμένου, αυτό να ανεβαστεί στη σκηνή το 1896, έτος που αποτελεί *terminus ante quem* για τη συγγραφή της *Νετζιμπέ*. Το δράμα δημοσιεύτηκε το 1905 (επεξεργασμένο σε μια δεύτερη μορφή, όπως θα δούμε στη συνέχεια) στο περιοδικό *Νουμάς*, στο οποίο ο Φραγκούδης (που εύστοχα θεωρείται «εισηγητής του δημοτικισμού» στην Κύπρο)⁸⁹ δημοσίευε κατά καιρούς ποιήματα και μελέτες, δεδομένου ότι το εκφραστικό αυτό όργανο του δημοτικισμού⁹⁰ εξέφραζε απόλυτα και τις δικές του απόψεις σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα.

Επιπλέον, η διερεύνηση της ασαφούς αναφοράς του Νικ. Κλ. Λανίτη σε οικειοποίηση της *Νετζιμπέ* από άλλο δημιουργό, που «[την] απήγαγε και την παρουσίασεν ως ιδικήν του»,⁹¹ μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο Μ. Φραγκούδης υπέβαλε το δράμα, με ελαφρώς διαφοροποιημένο τίτλο, στον Λασσάνειο Διαγωνισμό. Πάντως, στον κατάλογο

⁸⁶ Βλ. Σάλπιγξ, 16 Δεκ. 1895.

⁸⁷ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 453-4· Γεώργιος Φραγκούδης, *Ιστορία και γενεαλογία της μεγάλης κυπριακής οικογένειας Φραγκούδη*, Αθήνα, τύποις Ν. Απατισίδη, 1939, 36.

⁸⁸ Βλ. Νικόλαος Λανίτης, «Αναμνήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 175 (Ιαν. 1950) 77-78. Για τις πληροφορίες που παρατίθενται: σ. 77 (= Παράρτημα Β': 8.6., 503).

⁸⁹ Βλ. Α. Παπαλεοντίου (1997), 58.

⁹⁰ Για τον *Νουμά* ως εκφραστικό όργανο των δημοτικιστών, βλ. Γ. Χ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του* (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1984. Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Νετζιμπέ* δημοσιεύεται στον *Νουμά* την τρίτη χρονιά της κυκλοφορίας του, δηλαδή κατά την «ηρωική περίοδο» του εντύπου αυτού, όπως την αποκαλεί ο Καλογιάννης. Βλ. αναλυτικότερα: σσ. 74-111, 271-278.

⁹¹ Βλ. Ν. Λανίτης, «Αναμνήσεις»..., 77.

των δραματικών έργων που υποβλήθηκαν στους δραματικούς διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπως καταρτίστηκε από την Κυριακή Πετράκου,⁹² περιλαμβάνεται το θεατρικό κείμενο *Νεκιβέ*, το οποίο υποβλήθηκε στον Λασσάνειο Διαγωνισμό του 1896 (δηλαδή τη χρονιά κατά την οποία πιθανότατα γράφεται, και σίγουρα ανεβάζεται, η *Νετζιμπέ*). Όπως σημειώνει η μελετήτρια, η *Νεκιβέ* είναι ιστορικό δράμα σε πέντε πράξεις και χαρακτηρίζεται από «γλωσσικές υπερβολές ψυχαρικού είδους, σε μία κατά τα άλλα ομαλή δημώδη».⁹³

Από τη μελέτη της *Κρίσεως* του Λασσάνειου Διαγωνισμού του 1896 και την αντιπαράβολή των αποσπασμάτων της *Νεκιβέ*, που δημοσιεύονται σε αυτήν, με το κείμενο της *Νετζιμπέ* διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για το ίδιο δράμα. Με άλλα λόγια, ο συγγραφέας υπέβαλε το κείμενό του στον Λασσάνειο με τον τίτλο *Νεκιβέ*. Εξάλλου, η πληροφορία που παραθέτει η Πετράκου ότι πρόκειται για ιστορικό δράμα σε πέντε πράξεις ελέγχεται ως ανακριβής, αφού στην *Κρίσιν...*⁹⁴ ο τίτλος του δράματος συνοδεύεται από την ειδολογική ένδειξη «δράμα ιστορικό σε πράξεις τρεις», που στη δημοσίευση του *Νουμά* μεταβάλλεται σε «δράμα σε τρεις πράξεις». Επομένως, εκτός από τον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θεμιστοκλή Θεοχαρίδη (που μέχρι τώρα θεωρούνταν ως το μοναδικό κυπριακό θεατρικό κείμενο που υποβλήθηκε στους δραματικούς διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών), και ένα δεύτερο έργο υποβάλλεται στη δοκιμασία των διαγωνισμών αυτών.⁹⁵

Η σκηνική δράση στη *Νετζιμπέ* εκτυλίσσεται στα Ιωάννινα το 1821. Η νεαρή Τουρκάλα Νετζιμπέ αποκαλύπτει στη νταντά της τον έρωτά της για τον Φράγκο αξιωματικό Καρέττο, που ανέλαβε την αναδιοργάνωση του στρατού του Αλή πασά, ανησυχώντας ότι μπορεί να προκληθεί η αντίδραση των ομοεθνών της. Μολονότι η υπηρέτρια θεωρεί ότι το τόλμημα της κυρίας της αντιβαίνει προς τους ιερούς κανόνες του Κορανίου, πείθεται να επιδώσει μήνυμα της κοπέλας προς τον αγαπημένο της για συνάντησή τους και παρακαλεί να αποδειχθούν αβάσιμοι οι φόβοι της για τραγική κατάληξη της σχέσης.

Αργότερα, άσχημα προαισθήματα διακατέχουν τη Νετζιμπέ, η οποία ωστόσο σπεύδει να συναντήσει τον αγαπημένο της και απορρίπτει την πρότασή του για ερωτικές περιπτώξεις κοντά στη λίμνη, την οποία στοιχειώνουν οι ψυχές όλων εκείνων που ο Αλή

⁹²Βλ. Κ. Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...*, 338.

⁹³Ο.π., 140.

⁹⁴*Λασσάνειος Δραματικός Αγών*, Κρίσις αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 21^η Απριλίου 1896 υπό του εισηγητού Σπυρ. Π. Λάμπρου, Εν Αθήναις, Εκ του τυπογραφείου της Εστίας, 1896, 55' στο εξής: *Λασσάνειος...*

⁹⁵ Βλ. Λεωνίδας Γαλάζης, «Για μια κυπριακή συμμετοχή στον Λασσάνειο Δραματικό Αγώνα του 1896», *Μικροφιλολογικά* 23 (άνοιξη 2008) 17-18.

πασάς έπνιξε στα νερά της. Μάλιστα, η ίδια είδε από το παράθυρο τον πνιγμό της Φροσύνης και άλλων κορασίδων. Γι' αυτό, συμφωνούν στο μέλλον να συναντώνται στο σπίτι της Νετζιμπέ.

Στο μεταξύ, τα πρωτοπαλίκαρα του Αλή συζητούν για την περικύκλωση των Ιωαννίνων από τα τουρκικά στρατεύματα, που βρισκόταν σε εξέλιξη, και ενοχλούνται από την ανεκτική στάση του πασά απέναντι στο ζεύγος των αλλόθρησκων εραστών· φοβούμενοι δολοφονία τους από εκείνον, αποφασίζουν να προδώσουν τη Νετζιμπέ στον καδή και μετά να προσχωρήσουν στο τουρκικό στρατόπεδο. Στην επόμενη σκηνή η νεαρή Τουρκάλα συναντά τον Καρέττο και πληροφορείται από αυτόν ότι ο Αλή πασάς τού ανέθεσε την αρχηγία των στρατευμάτων του, χωρίς να ενοχλείται από τη ερωτική σχέση τους. Στη συνέχεια, απροσδόκητα μπαίνει στο δωμάτιο ο καδής και, βλέποντας τις ερωτικές περιπτώξεις του ζεύγους, υποδεικνύει στον Καρέττο ότι πρέπει είτε να εξισλαμιστεί είτε να θανατωθεί και αποδέχεται το αίτημά του να του δοθεί χρόνος μιας ημέρας για να αποφασίσει. Μετά ο Φράγκος αξιωματικός οδηγείται στη φυλακή.

Στην τρίτη πράξη ο καδής, αφού πληροφορείται ότι ο Καρέττος απέδρασε με τη βοήθεια ανδρών του Αλή, αποφασίζει να μην εναντιωθεί στη βούληση του πασά και να επιτύχει την παραδειγματική τιμωρία της Νετζιμπέ. Ο Καρέττος, περιορισμένος για προστασία σε ένα φρούριο, ζητά με επιστολή από τον Αλή πασά να μεριμνήσει για απελευθέρωση της Νετζιμπέ και λαμβάνει αρνητική απάντηση. Οργισμένος και ακούγοντας τον όχλο που κατευθυνόταν στον χώρο εκτέλεσης της Νετζιμπέ, φωνάζει από το παράθυρο ότι δέχεται να εξισλαμιστεί, για να παντρευτεί την κοπέλα. Ωστόσο, κανείς δεν του δίνει σημασία και, μετά από την απαγγελία της κατηγορίας από τον καδή, η Νετζιμπέ θανατώνεται μέσα σε ένα λάκκο.

Οι πρώτες ενδείξεις της αναγνωστικής ανταπόκρισης για τη *Νετζιμπέ* περιέχονται στην *Κρίσιν* του Λασσάνειου δραματικού διαγωνισμού του 1896. Κατά τους κριτές, ο ποιητής απέτυχε να δώσει ένα ολοκληρωμένο δράμα, παρά τις καθαρά ποιητικές αρετές του κειμένου, και «δεν κατώρθωσε να πλέξη την υπόθεσιν εις δράμα, παρέσχε δε μάλλον σκηνάς άνευ πολλής εσωτερικής συνοχής, ερωτικόν ειδύλλιον μόνον σκιαγραφίαν δραματικήν έχον». Για ανάπτυξη της πλοκής και για εμβάθυνση στους χαρακτήρες δεν μπορεί να γίνει λόγος. Το δραματικό αυτό κείμενο, σύμφωνα με τους κριτές, στερείται αληθοφάνειας. Άξια διερεύνησης είναι η άποψη που διατυπώνεται στη συνέχεια ότι η υπόθεση της *Νετζιμπέ* έχει βάση ιστορική, στηριζόμενη «επί της περί του έρωτος του Καρέττου και

της χανούμισσας Γκιουλσούμ διηγήσεως του Άγγλου Smart Hughes». ⁹⁶ Σχετικά διατυπώνεται η απορία γιατί ο ποιητής άλλαξε το όνομα Γκιουλσούμ ⁹⁷ σε Νετζιμπέ. ⁹⁸ Δεν φαίνεται απίθανο ο Μ. Φραγκούδης να είχε διαβάσει τα κείμενα του Hughes, αν ληφθεί υπόψη ότι ο ίδιος, πέρα από την εκπαιδευτική και δημοσιογραφική του σταδιοδρομία και παράλληλα με το λογοτεχνικό του έργο, ασχολήθηκε και με τη μετάφραση λογοτεχνικών κειμένων από τα αγγλικά και τα γαλλικά. ⁹⁹

Από τη συνανάγνωση της *Νετζιμπέ* με την «Ιστορία της Γκελισέμ» προκύπτει ότι στο δράμα του Μ. Δ. Φραγκούδη ανιχνεύονται τα κομβικά σημεία της πλοκής, όπως αυτά εντοπίζονται στο ταξιδιωτικό αφήγημα του T. S. Hughes, χωρίς ωστόσο να λείπουν οι διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα: Για παράδειγμα, ο Άγγλος περιηγητής σημειώνει, από τη μια, ότι η σύλληψη του ζεύγους από τους Τούρκους έγινε ύστερα από προδοσία ενός Εβραίου, που είχε προηγουμένως δειπνήσει με τους αλλόθρησκους εραστές και, από την άλλη, ότι οι Τούρκοι οδηγώντας την κοπέλα στον χώρο του λιθοβολισμού αποκάλυψαν το πρόσωπό της και το εξέθεσαν σε δημόσια θέα· μετά τη διαπόμπευση και τον βασανισμό της από τον τουρκικό όχλο, η Γκελισέμ δέχεται το θανατηφόρο πλήγμα από έναν Αλβανό. ¹⁰⁰

Ωστόσο, αν δεν είναι δυνατόν να τεκμηριωθεί χωρίς καμιά αμφιβολία ότι ο Μ. Φραγκούδης αξιοποίησε ως πηγή για το δράμα του την «Ιστορία της Γκελισέμ» του T. S. Hughes, μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι ο *Αλή πασάς* του Αλέξανδρου Δουμά (που ο συγγραφέας ήταν σε θέση να διαβάζει τα έργα του στο γαλλικό πρωτότυπο) είναι μια από τις πηγές του, πρώτα γιατί στο αφήγημα αυτό το όνομα της ηρωίδας ταυτίζεται με το όνομα που χρησιμοποιεί ο Φραγκούδης (Nekibé-Νετζιμπέ) και έπειτα

⁹⁶ Βλ. *Λασσάνειος...*, 58.

⁹⁷ Η εν λόγω ερωτική ιστορία εντοπίζεται στο ιστορικό αφήγημα *Το διαμάντι των Ιωαννίνων*. Αλή πασάς 1741-1822, όπου το όνομα της ηρωίδας είναι Γκελισέμ και γίνεται λόγος για εγκυμοσύνη της πριν από τη σύλληψη, διαπόμπευση και θανάτωσή της. Για την τύχη του Καρέττου σημειώνεται ότι μεταφέρθηκε αιχμάλωτος στο Αργυρόκαστρο. Βλ. Ουίλλιαμ Πλόμαρ, *Το διαμάντι των Ιωαννίνων*. Αλή πασάς 1741-1822, Αθήνα, Δωδώνη, 2004 (1970), 242-3. Φυσικά, αποκλείεται να αποτελεί το αφήγημα αυτό πηγή της *Νετζιμπέ*, αφού δημοσιεύθηκε αρκετά χρόνια μετά τον θάνατο του Μ. Φραγκούδη. Μια από τις πηγές του Πλόμαρ είναι το περιηγητικό αφήγημα του T. S. Hughes *Travels in Greece and Albania*. Βλ. *Το διαμάντι...*, 305.

⁹⁸ Βλ. *Λασσάνειος...*, 54-58 (= Παράρτημα Β': 8.1.: 499-501).

⁹⁹ Για τη δημοσιογραφική δράση του Μ. Δ. Φραγκούδη, βλ. ενδεικτικά Κουδουνάρης (2005), 454· Κουδουνάρης (2010), 625-626· Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 299, 306· για το μεταφραστικό έργο του, βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος ελληνισμού*: Μικρασία, Κύπρος, Αίγυπτος 1880-1930, Βιβλιογραφική μελέτη, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, 42-44, 60, 65, 69, 160, 342· στο εξής: *Λογοτεχνικές μεταφράσεις...* Από τη βιβλιογραφική έρευνα του Παπαλεοντίου προκύπτει ότι ο Φραγκούδης μετέφρασε κείμενα των A. Dumas, É. Zola, W. Shakespeare, J. M. Edmonds.

¹⁰⁰ Βλ. Thomas Smart Hughes, *Travels in Greece and Albania*, Λονδίνο, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, vol. 2, 40-43.

γιατί τα κομβικά σημεία της πλοκής (με εξαίρεση τις αγαστές σχέσεις μεταξύ του πασά και των αγάδων του, που δεν υπάρχουν στο κυπριακό κείμενο) δεν διαφέρουν. Επιπρόσθετα, ο Γάλλος συγγραφέας περιγράφει την αντίδραση του Καρέττου, μετά τη θανάτωση της αγαπημένης του: απόδραση από τον πύργο στον οποίο βρισκόταν υπό τη φρούρηση του Θανάση Βάγια, τύφλωση από μian έκρηξη, προσχώρηση στο ελληνικό στρατόπεδο, όπου πλέον έζησε περιφρονημένος και ξεχασμένος· ο Φραγκούδης παρακολουθεί τον ήρωα μέχρι τη στιγμή που εκλιπαρεί τους Τούρκους από το φρούριο, στο οποίο βρίσκεται έγκλειστος, να μη θανατώσουν την αγαπημένη του και είναι έτοιμος γι' αυτό να εξισλαμιστεί.¹⁰¹

Με αφορμή τις παραστάσεις του δράματος κατά τη διετία 1896-1897 δημοσιεύονται στον κυπριακό τύπο, ανάμεσα σε άλλα, δύο αξιοσημείωτα κριτικά σημειώματα για το έργο. Το πρώτο υπογράφεται από τον Όλυμπο Κέρκη (= Ευγένιο Ζήνωνα). Σε αυτό δίνεται το περιεχόμενο του δράματος, το οποίο διαφοροποιείται από το δημοσιευμένο στον *Νουμά* κείμενο, ως προς το εξής σημείο: Κατά τη συνάντηση κοντά στη λίμνη, η Νετζιμπέ «*τρυφά λιπόθυμος εις τας αγκάλας του εραστού της*». Στη συνέχεια, εμφανίζεται το φάντασμα της κυρα-Φροσύνης¹⁰² και διακόπτει την ευτυχία τους. Το φάσμα λέει στους δύο νέους τα πιο κάτω λόγια:

Φύγετε γρήγορ' απ' εδώ· ακούστε τη Φροσύνη
 ειν' το στοιχειό της που μιλά· γρήγορα τραβηχθήτε
 να μη σας πιάσω στη θηλειά, π' ως τώρα έχω πιασμένες
 και σέρνω εις τον κάτασπρο λαιμό τους σαν το κρίνο
 δεκάξη αγγελοκάμωτες για νεκρική πομπή μου.

Μετά από αυτά τα λόγια «*έντρομον το ζεύγος απέρχεται ίνα συνεχίση αλλού την ευδαιμονίαν του*». Στο κείμενο του *Νουμά*, ωστόσο, δεν έχουμε την εμφάνιση του φαντάσματος της Φροσύνης. Απλώς, η ίδια η Νετζιμπέ, που είδε τη θανάτωση της κοπέλας, δεν ήθελε να μείνει εκεί και με την επιμονή της έπεισε τον Καρέττο να φύγουν, για να συναντηθούν μian άλλη μέρα στο σπίτι της. Επομένως, έχουμε ένα τεκμήριο ότι ο Φραγκούδης στο διάστημα μέχρι το 1905 τροποποίησε το κείμενό του και αφαίρεσε το στιγμιότυπο της εμφάνισης του φαντάσματος. Από τη σύγκριση των αποσπασμάτων της *Νετζιμπέ*, που αναδημοσιεύονται στην *Κρίσιν* του Λασσάνειου, με το κείμενο του *Νουμά* (1905) συμπεραίνουμε ότι κατά την επεξεργασία του δράματος

¹⁰¹ Βλ. Alexandre Dumas, Père, *Ali Pacha* (deuxième partie): *Crimes Célèbres*, Παρίσι, Administration de Librairie, v. 8, 1842, 120-121.

¹⁰² Η μορφή του κειμένου που έχει υπόψη του ο Ευγένιος Ζήνων ταυτίζεται με τη μορφή που έχουν υπόψη τους οι κριτές του Λασσάνειου διαγωνισμού του 1896, επειδή στην *Κρίσιν*... σημειώνεται: «[...] Την συνέντευξιν διακόπτει επιφαινόμενον το φάσμα της Φροσύνης». Βλ. *Λασσάνειος*..., 56.

έγιναν και άλλες τροποποιήσεις του αρχικού κειμένου.¹⁰³

Εξάλλου, ο Ευγ. Ζήνων επισημαίνει ότι το δράμα παρουσιάζει αδυναμίες και ελλείψεις, και ιδίως «*χαλαρότητα περί την δράσιν*», θεωρώντας επιτυχημένη τη σκηνή κατά την οποία ο Καρέττος δηλώνει ότι προτιμά να εξισλαμιστεί, φτάνει να απελευθερωθεί η Νετζιμπέ. Τέλος, κατά την άποψη του ίδιου σχολιαστή, το έργο θα είχε μεγαλύτερη αξία, αν ο ποιητής το παρουσίαζε ως επικολυρικό ποίημα· επιπλέον, ο ίδιος υπογραμμίζει την ποιητικότητα του λόγου και σημειώνει ότι το κείμενο δεν διαθέτει θεατρικότητα σε επαρκή βαθμό, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί άρτιο δράμα.¹⁰⁴

Αντίθετα, ο Λντζ (Νικόλαος Κλ. Λανίτης) σε δημοσίευσμά του στην *Αλήθεια*,¹⁰⁵ υπερβάλλοντας, θεωρεί τη *Νετζιμπέ* ως το καλύτερο από τα δράματα που γράφτηκαν στην Κύπρο, μέχρι τότε. Ο ίδιος υπογραμμίζει τον λυρισμό του κειμένου, αλλά υποστηρίζει ότι θα έπρεπε στη σκηνή της λίμνης να υπάρξει μεγαλύτερη «*πάλη αισθημάτων*», αφού, όπως διαπιστώνει, σύγκρουση βιώνει μόνο ο Καρέττος, στην ψυχή του οποίου συγκρούονται θρησκεία και έρωτας. Επιπλέον, ο σχολιαστής θεωρεί αρνητική την εμφάνιση του φαντάσματος της Φροσύνης πάνω στη σκηνή και υποστηρίζει ότι θα ήταν καλύτερα αν κατά τη συζήτηση εγείρονταν από τη Νετζιμπέ κάποιιο ενδοιασμοί, που απέρρεαν από τη μνήμη όσων υπέφερε η τραγική ηρωίδα μέχρι τον πνιγμό της στη λίμνη των Ιωαννίνων.¹⁰⁶ Όπως μπορούμε να κρίνουμε από τη μορφή της *Νετζιμπέ* που

¹⁰³ Για παράδειγμα, στον μονόλογο του καδή (3η σκηνή της 3^{ης} πράξης) εντοπίζονται (ανάμεσα σε άλλες) οι πιο κάτω διαφορές: *Ε! τι να γίνη' ο Πασσάς αφού το θέλη, ας γίνη / το υψηλό του θέλημα.*(1896) - *Ε! τι να γίνη' ο Πασσάς αφού το θέλη, ας γίνη / το σεβαστό του θέλημα* (1905), [...] *Η άλλη όμως μένει / στα χέρια μου και γρήγορα στην καταδίκη πρέπει / να πάη η ιερόσυλη* (1896) - *Η άλλη όμως μένει / στα χέρια μου και γρήγορα στην καταδίκη ας πάει / για να δοθή ένα μάθημα [...]* (1905).

¹⁰⁴ Βλ. Όλυμπος Κέρκης [=Ευγένιος Ζήνων], «Θεατρική Ηχώ», *Σάλπιγξ*, 22 Φεβρ. 1897 (=Παράρτημα Β': 8.4., 501-502). Για το ψευδώνυμο Όλυμπος Κέρκης, βλ. Νίκος Παναγιώτου και Παύλος Παρασκευάς, «Κυπριακά φιλολογικά ψευδώνυμα», *Φιλολογική Κύπρος* (1984) [προσάρτημα] [= Λευκωσία, 1984], 22 στο εξής: «Κυπριακά ... ψευδώνυμα»...

¹⁰⁵ Βλ. [Λντζ], «Μ. Δ. Φραγκούδη *Νετζιμπέ*, δράμα σε πράξεις τρεις», *Αλήθεια*, 27/11 Μαρτ. 1897 (= Παράρτημα Β': 8.5., 502-503).

¹⁰⁶ Αν απομακρυνθούμε από την αναγνωστική ανταπόκριση της εποχής κατά την οποία γράφτηκε η *Νετζιμπέ*, αξιοσημείωτες είναι οι απόψεις του Γ. Κατσούρη, που διαπιστώνει ότι το δράμα παρουσιάζει κυρίως «*ποιητικό ενδιαφέρον*» και «*διαθέτει εναισθησία και ποιητικότητα όχι συνηθισμένη για την Κύπρο του τέλους του 19^{ου} αιώνα*». Ο ίδιος μελετητής σημειώνει ότι το ταλέντο του Μ. Φραγκούδη είναι «*περισσότερο ποιητικό και λιγότερο θεατρικό*» και υπογραμμίζει τις έντονες επιδράσεις από τον Βαλαωρίτη και την *Κυρά Φροσύνη*, καθώς και τη δημοτική γλώσσα στην οποία είναι γραμμένη η *Νετζιμπέ*, σε μian εποχή που (στην Κύπρο τουλάχιστο), κατά κανόνα, τα θεατρικά κείμενα γράφονταν στην καθαρεύουσα. Βλ. Γ. Κατσούρης (2005), 67. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Μ. Φραγκούδης αντέδρασε έντονα όταν διάβασε στον τύπο, ανάμεσα σε άλλα, ότι η *Νετζιμπέ* είναι γραμμένη «*μετ' επιμελείας εις αμιγή καθαρεύουσαν* [...] (*Αλήθεια*, 23/4 Φεβρ. 1897) (= Παράρτημα Β': 8.2., 501) και αναγκάστηκε στην επόμενη έκδοση της εφημερίδας να διαμαρτυρηθεί τονίζοντας ότι «*από την πρώτη ως την τελευταία λέξη η Νετζιμπέ είναι γραμμένη εις αμιγή δημοτικήν*». Βλ. *Αλήθεια*, 30/11 Φεβρ. 1897 (= Παράρτημα Β': 8.3., ό.π.). Εξάλλου, η *Νετζιμπέ* (μαζί με το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη) είναι τα μόνα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε τα οποία περιλαμβάνονται στην Περιγραφική Βιβλιογραφία, που δημοσιεύεται στο Παράρτημα της μονογραφίας του Θ. Χατζηπανταζή για το ελληνικό ιστορικό δράμα. Αφού χαρακτηρίζει το έργο «*στοιχειώδες θεατρογράφημα με ευθύγραμμη*

δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* το 1905, ο Μ. Φραγκούδης έλαβε υπόψη του τις υποδείξεις του Λντς και αφαίρεσε από το κείμενο τη σκηνή της εμφάνισης του φαντάσματος αφήνοντας κάποιες αναφορές στους φόβους της νεαρής Τουρκάλας για πιθανή εμφάνιση των βρικόλακων.¹⁰⁷ Δυστυχώς, επί του παρόντος τουλάχιστον, δεν υπάρχει η δυνατότητα για σύγκριση της πρώτης μορφής της *Νετζιμπέ* (± 1896) με τη δεύτερη (και τελική) που δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* το 1905.¹⁰⁸

Όπως σημειώθηκε πιο πάνω, η ενεργός ανάμειξη του Μ. Φραγκούδη στα θεατρικά δρώμενα της Λεμεσού συνέτεινε ώστε, μετά την υποβολή του δράματος στον Λασσάνειο δραματικό διαγωνισμό του 1896, αυτό να ανεβαστεί στη σκηνή σε παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν από τους θιάσους *Θέσπις* και Π. Χριστοφορίδη, τους πρώτους μήνες του 1897.¹⁰⁹ Στην *Αλήθεια*¹¹⁰ γίνεται λόγος για «εξαιρετική επιτυχία» των παραστάσεων, που μάλλον πρέπει να οφειλόταν τόσο στην απλή δημοτική γλώσσα όσο και στο δημοφιλές ιστορικό θέμα της *Νετζιμπέ*.

1.2.8. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Λεμησῶ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου της «Ελευθερίας», 1913.

Στις βιβλιογραφικές εργασίες, εκτός από την έκδοση του 1913, σημειώνεται και μια πρώτη έκδοση του δράματος (1898), η οποία μέχρι στιγμής λανθάνει.¹¹¹ Οι προσπάθειες για εντοπισμό της πρώτης έκδοσης καθίστανται δυσχερέστερες, δεδομένου ότι από ορισμένους μελετητές σημειώνεται ως χώρος έκδοσης όχι η Λεμεσός,¹¹² αλλά η Αθή-

μονοσήμαντη πλοκή», ο μελετητής επισημαίνει ότι αυτό διαθέτει ένα αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό, δηλαδή τη «χωρίς ακρότητες και γλωσσοπλαστικούς πειραματισμούς καθαρή δημοτική του διαλόγου του» και υποδεικνύει τη «χαμηλόφωνη ένσταση του Φραγκούδη στην προνομιακή αντιμετώπιση του άντρα σε περιπτώσεις ερωτικών σκανδάλων», η οποία είναι σημαντική, αν λάβει υπόψη του κανείς ότι μόλις τότε το φεμινιστικό κίνημα άρχισε να κάνει αισθητή την παρουσία του. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 408.

¹⁰⁷ Μ. Δ. Φραγκούδης, *Νετζιμπέ* (δράμα σε τρεις πράξεις), περ. *Νουμάς* 163 (11 Σεπτ. 1905) 6.

¹⁰⁸ Στον Κατάλογο Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης δεν περιλαμβάνεται η *Νετζιμπέ*, αν και υπάρχουν πολλά άλλα χειρόγραφα δραμάτων που υποβλήθηκαν στον Λασσάνειο διαγωνισμό από το 1898 μέχρι το 1910. Βλ. Κυρ. Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...*, 346.

¹⁰⁹ Βλ. *Σάλπιγξ*, 25 Ιαν. 1897· *Σάλπιγξ*, 15 Φεβρ. 1897· *Αλήθεια*, 20/4 Μαρτ. 1897.

¹¹⁰ *Αλήθεια*, ό.π.· Γ. Κατσούρης (2005), 65.

¹¹¹ Ο Κυριαζής καταχωρεί την έκδοση του 1898 ως εξής: *Ιουστινιανός και Θεοδώρα*. Δράμα. Λεμεσός, 1898. Βλ. Ν. Γ. Κυριαζής, *Κυπριακή βιβλιογραφία...*, 189· βλ., επίσης, Λ. Παπαλεοντίου *Η κυπριακή λογοτεχνία στον τύπο (1879-1925)*. Βιβλιογραφική καταγραφή, Λευκωσία, 1993, 122· Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001), 174· Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Γ', 3305 (στην τελευταία εργασία χρησιμοποιείται ως πηγή η *Κυπριακή βιβλιογραφία* του Κυριαζή).

¹¹² Την πληροφορία του Κυριαζή για έκδοση αυτού του δράματος στη Λεμεσό, και όχι στην Αθήνα (το 1898), φαίνεται ότι αναπαράγει ο Κύπρος Χρυσάνθης, ο οποίος στο εισαγωγικό σημείωμα της εργασίας του σημειώνει: «πολλά βιβλία δεν τα είδαμε, αλλά τα βιβλιογραφήσαμε από παραπομπές». Βλ. Κύπρος Χρυσάνθης, «Κυπριακή βιβλιογραφία δημοσιευμένων θεατρικών έργων», *Πνευματική Κύπρος* 26 (Νοέμβρ. 1962) 50. Στην εργασία του Χρυσάνθη δίνεται λανθασμένα ως τόπος έκδοσης του 1913 η Λευκωσία και όχι η Λεμεσός.

να.¹¹³ Επιπλέον, ο Καραγεωργιάδης στην «Ιστορική Προεισαγωγή» του δράματός του, χωρίς να αναφέρεται καθόλου στην έκδοση του 1898, δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι η συγγραφή του θεατρικού του κειμένου ολοκληρώθηκε το 1909: «*Η τε σύλληψις και εξεργασία του δράματος εγένετο εν Παρισίοις και Vichy κατά τους τελευταίους μήνας του 1909*».¹¹⁴ Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι ο Αντ. Ιντιάνος, σε εργασία του για τη βιογράφηση και το έργο του ποιητή Ιωάννη Καραγεωργιάδη, αναφέρεται στην έκδοση του 1913 και δεν κάνει μνεία της έκδοσης του 1898. Συγκεκριμένα, γράφει:

Στα 1913 εμφανίζεται [εννοεί ο Καραγεωργιάδης] με το τετράπρακτο δραματικό έργο *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα*. Εκδότης του ήταν ο γνωστός της εποχής στην κυπριακή σκηνή Αθηναίος ηθοποιός Ξενοφών Ησαΐας κι έτσι φαίνεται πως είχε παρουσιασθεί κι από σκηνής στη Λεμεσό.¹¹⁵

Επομένως, αν δεν εντοπιστεί η πρώτη έκδοση του δράματος, η φιλολογική έρευνα είναι προτιμότερο να περιοριστεί στην εξέταση της έκδοσης του 1913, παρά να θεωρεί την έκδοση αυτή ως μια δεύτερη επεξεργασία εκείνης του 1898, χωρίς να υπάρχουν γι' αυτό αδιάσειστα τεκμήρια και, ιδίως, χωρίς τη βεβαιότητα της αυτοψίας.

Η πρώτη σκηνή του δράματος εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο. Στον ιππόδρομο του Βυζαντίου οι Πράσινοι και οι Βένετοι συζητούν και διαπληκτίζονται σχετικά με την εσωτερική κατάσταση, ενώ διαδίδεται η φήμη για συνωμοσία εναντίον του αυτοκράτορα Ιουστινιανού. Εξάλλου, στην Καρχηδόνα ο στρατηγός Βελισάριος αναλογίζεται το μέγεθος της καταστροφής που προκάλεσαν οι Βάνδαλοι στην αυτοκρατορία, πληροφορείται για τη συνωμοσία στην πρωτεύουσα και καλείται από τον αυτοκράτορα να ζητήσει από τον στρατό επαναβεβαίωση του όρκου πίστεως στην αυτοκρατορική εξουσία. Ακολούθως, ο σκηνικός χώρος μεταβάλλεται: στο στρατόπεδο των Βανδάλων ο αρχηγός τους Γέλμερος βλέπει σε όραμα διαδοχικά τα φαντάσματα του Αννίβα, του Μιλτιάδη, του Θεμιστοκλή και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, που τον μέμφονται για βαρβαρότητα και (με εξαίρεση εκείνο του Αννίβα) τονίζουν ότι δεν θα καθυστερήσει η ανάσταση του ελληνικού έθνους.

Έπειτα ο Ιουστινιανός πληροφορεί τους αυλικούς για τη νίκη του στρατηγού Βελισά-

¹¹³ Ο Γ. Κατσούρης καταχωρεί την εξής βιβλιογραφική αναφορά: Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ιουστινιανός και Θεοδώρα*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Εν Αθήναις, 1898. Η καταχώρηση αυτή συνοδεύεται από την πιο κάτω υποσημείωση: «Την έκδοση δεν την εντόπισα. Πάντως, ο Ι. Καραγεωργιάδης έγραψε και το *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα* στα 1913». Βλ. Κατσούρης (2005), 66.

¹¹⁴ Βλ. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Λεμεσώ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου της «Ελευθερίας», 1913 (1898), γ'.

¹¹⁵ Βλ. Αντώνης Ιντιάνος, «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο του ποιητή Ι. Καραγεωργιάδη (1845; - 1928)», *Κυπριακά Γράμματα* 81-82 (Μάρτ.-Απρ. 1942) 214-218.

ριου κατά των βαρβάρων και διατυπώνει την πρόθεσή του να απαγορεύσει τις διάφορες αιρέσεις, ενώ οι Πράσινοι και οι Βένετοι συνεδριάζουν για την κατάλυση της φαύλης τυραννίας. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης, οι Πράσινοι εκδηλώνουν τη συμπάθειά τους για τον αυτοκράτορα, σε αντίθεση με τους Βένετους που τον θεωρούν υπαίτιο για όλα τα δεινά του κράτους. Ακολούθως, η δράση επανατοποθετείται στο ανάκτορο, όπου συζητούν δύο αξιωματικοί σχετικά με τη φυλάκιση του Βελισάριου ως συνωμότη, για την εισβολή των Γότθων εναντίον του Βυζαντίου και για την άρνηση του πιο πάνω στρατηγού να αποδεχτεί τη χάρη που του απένειμε ο αυτοκράτορας.

Στη φυλακή ο Βελισάριος σκέφτεται ότι άδικα πάσχει και αποπέμπει τόσο τον δεσμοφύλακα, που του ανακοινώνει την αποφυλάκισή του, όσο και τον ίδιο τον αυτοκράτορα, που φεύγει συνειδητοποιώντας ότι παρασύρθηκε από αισχρούς αυλοκόλακες. Στην αρχή της τέταρτης πράξης, πληροφορούμαστε από δύο τυμβωρύχους τον θάνατο του Βελισάριου. Αργότερα, κατά τη διάρκεια του αυτοκρατορικού κυνηγιού, η κόρη του εκλιπόντος αποπειράται αποτυχημένα να σκοτώσει τον Ιουστινιανό και, αφού αποκαλύπτει την ταυτότητά της, αυτοκτονεί, ενώ ο αυτοκράτορας μέμφεται τον εαυτό του για τη δυστυχία που προκάλεσε.

Όπως επισημαίνει ο Αντ. Ιντιάνος, ο Καραγεωργιάδης στο δράμα *Ο αετός...* δοκίμασε ανεπιτυχώς να μιμηθεί «τη *σαιζπηρική τεχνοτροπία*», και γι' αυτό οι σκηνές του έργου είναι πολύ σύντομες και «*διαδέχονται σχεδόν απνευστί η μια την άλλη*». Κατά τον ίδιο κριτικό, η λογοτεχνική και δραματική αξία και αυτού και των άλλων θεατρικών κειμένων του ίδιου λογίου είναι περιορισμένη.¹¹⁶ Η σκηνική τύχη του δράματος δεν ήταν καλύτερη, καθότι δεν έχουν εντοπιστεί πληροφορίες στον κυπριακό τύπο της εποχής για ανέβασμά του στη σκηνή. Το γεγονός αυτό δεν μας εκπλήσσει, αν ληφθεί υπόψη ότι ο Καραγεωργιάδης χειρίζεται τον χρονότοπο αντιθεατρικά, μη διστάζοντας να καταστρατηγήσει την αριστοτελική ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης, και επομένως οποιοδήποτε εγχείρημα για ανέβασμα του δράματός του θα προσέκρουε σε ανυπέρβλητες δυσκολίες.

1.3. Ρομαντικά ερωτικά δράματα¹¹⁷

Από τον τίτλο του δράματος του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Εναντίαν και Αγησίλαον* ο αναγνώστης μπορεί να εικάσει ότι πρόκει-

¹¹⁶ Βλ. ό.π., 217-8 (= Παράρτημα Β': 10.1.,504).

¹¹⁷ Τα όρια ανάμεσα στα ερωτικά και ιστορικά δράματα του ρομαντισμού είναι ρευστά και δυσδιάκριτα. Τα δύο θεατρικά κείμενα που εντάσσονται στην κατηγορία των ρομαντικών ερωτικών δραμάτων έχουν υπόθεση σύγχρονη, δηλαδή ο χρόνος της μυθοπλασίας δεν απέχει αισθητά από τον χρόνο γραφής τους. Εξυπακούεται ότι τα γενικά γνωρίσματα των ρομαντικών δραμάτων που σχολιάζονται εδώ ανιχνεύονται στα ρομαντικά δράματα, είτε αυτά κατηγοριοποιούνται στα ερωτικά είτε στα ιστορικά.

ται για ένα ερωτικό δράμα – και μάλιστα με τραγική κατάληξη – αφού γίνεται λόγος για «*θύματα του έρωτος*». Ο Γ. Σιδέρης συνδέει το ρομαντικό δράμα με τις τρεις τάσεις του νεοελληνικού θεατρικού ρομαντισμού, δηλαδή τη βυρωνική, τη σιλλερική και τη σαιξπηρική,¹¹⁸ σχήμα που αμφισβητείται από την Άννα Ταμπάκη η οποία, υιοθετώντας παλαιότερες σχετικές απόψεις του Κ. Θ. Δημαρά και άλλων μελετητών, υποδεικνύει ότι η πρώτη συγκροτημένη ρομαντική θεωρία περί θεάτρου, που εμφανίζεται στον ελληνικό χώρο, οφείλεται στον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή με το δράμα του *Φροσύνη*, που δημοσιεύεται το 1837. Στο δράμα προτάσσεται ένας πρόλογος σε διαλογική μορφή ανάμεσα στον ποιητή και τον λογιότατο,¹¹⁹ στον οποίο συζητούνται και αμφισβητούνται από τον πρώτο οι κανόνες του κλασικισμού.¹²⁰

Εξάλλου, τα προλεγόμενα που προτάσσει ο Δημήτριος Βερναρδάκης στη *Μαρία Δοξαπατρή* (1858) μπορούν να θεωρηθούν, σύμφωνα με μιαν άποψη,¹²¹ ένα δεύτερο μανιφέστο του ρομαντικού δράματος στην Ελλάδα, απηχώντας, όπως διαπιστώθηκε,¹²² τη γερμανική ρομαντική θεωρία του δράματος. Ο ποιητής αντιπαραβάλλει την αρχαία τραγωδία προς το ρομαντικό δράμα, επισημαίνοντας ότι η πρώτη μοιάζει με «*θάλασσαν γαληνιώσαν*», ενώ το δεύτερο, όντας όμοιο με «*θάλασσαν κλυδωνιζομένην*», «*απεικονίζει μάλλον το βίαιον των ανθρωπίνων παθών*». Κατά τον Βερναρδάκη, οι υποθέσεις των έργων της «*ρωμαντικής δραματικής φιλολογίας*» μπορούν να αναζητούνται «*είτε εν τη φαντασίᾳ [...] είτε εν τη ιστορίᾳ*». Ως πρότυπο για μίμηση προτείνεται η δραματουργική τέχνη του Σαίξπηρ και όχι του Σίλλερ ή του Γκαίτε, ενώ η «*εσωτερική και εξωτερική συμμετρία*» της κλασικιστικής γαλλικής τραγωδίας θεω-

¹¹⁸ Βλ. Σιδέρης (2009: 1951), 31.

¹¹⁹ Ο λογιότατος [= «Εκείνος»] κατατάσσει τον συνομιλητή του στους ρομαντικούς, καθότι στα δράματά του, που έχουν τριπλάσια έκταση από την κανονική, δεν διστάζει να αναμειξει το κωμικό με το τραγικό στοιχείο και δεν φροντίζει να τηρεί τις τρεις αριστοτελικές ενότητες. Κατά τον ίδιο, οι ρομαντικοί είναι «*αποστάται θρασείς, αφηνιάζοντες προς πάντα χαλινόν κατ' αρέσκειαν φαντασίας ιδιοτρόπου [...]*». Από την άλλη, ο ποιητής [= «Εγώ»] αντιπαραθέτει τη φιλονομία των «κλασικών» στη μεταρρυθμιστική τάση και τη «*διαμαρτύρησιν*» των «*ρωμαντικών*». Βλ. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Άπαντα τα φιλολογικά, τ. Γ': Δραματική ποίησις*, Εν Αθήναις, τύποις «Ελληνικής Ανεξαρτησίας», 1874, 219-235. Τα παραθέματα: 228-229, 234. Για τον αναλυτικό σχολιασμό του προλόγου που προτάσσει ο Ραγκαβής στο δράμα του Φροσύνη, βλ. ενδεικτικά: Κ. Θ. Δημαράς, *ΙΝΕΑ*, 276-7· του ίδιου, *Ελληνικός ρομαντισμός...*, 150-156· Βουτουρή (1993), 63-64· Α. Ταμπάκη, «Ο διαφωτισμός...», 54· Λίτσα Χατζοπούλου, *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής*. Μαρτυρία λόγου, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 49-54· Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία...*, 344-345· Θ. Χατζηπανταζής (2002), 206-207· του ίδιου, *Ιστορικό δράμα...*, 52-54.

¹²⁰ Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 328.

¹²¹ Ο.π., 272.

¹²² Όπως σημειώνει ο Δ. Σπάθης, που θεωρεί τα «Προλεγόμενα...» ως ένα από τα σημαντικότερα κείμενα «*στη σειρά της θεωρίας του δράματος στον ελληνικό 19^ο αιώνα*», σε αυτά «*αναγνωρίζεται η απήγηση από τις απόψεις των γερμανών θεωρητικών του θεάτρου, έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν στο τέλος του 18^{ου} – αρχές του 19^{ου} αιώνα*» και ειδικότερα από τις σχετικές απόψεις του Α. W. Schlegel. Βλ. Δ. Σπάθης, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης...», 59-60.

ρείται «ανυπόφορος».¹²³

Βέβαια, στα νεοελληνικά ρομαντικά δράματα κατά κανόνα εντοπίζεται η σύζευξη ρομαντισμού-κλασικισμού,¹²⁴ γνωστή ως «κλασικορρομαντισμός», «ρομαντικός κλασικισμός» ή ως «κλασικίζων ρομαντισμός με ποικίλες διαστρωματώσεις».¹²⁵ Στα ρομαντικά ερωτικά δράματα συχνά διατηρείται «το σχήμα των πέντε πράξεων της κλασικίζουσας δραματοουργίας και οι δραματοουργικές τεχνικές της»,¹²⁶ ενώ τα ρομαντικά στοιχεία εντοπίζονται κυρίως στη θεματική, όπου κυριαρχεί «η σύζευξη δύο επιπέδων, δηλαδή του εθνικού-ιστορικού με το ατομικό-προσωπικό (έρωτες, φιλοδοξίες, ίντριγκες)».¹²⁷ Ο ατομικισμός, η έμφαση στη φαντασία και η πληθωρική συναισθηματική εξομολόγηση ανιχνεύονται εδώ, όπως και στο ευρωπαϊκό κίνημα του ρομαντισμού.¹²⁸ Στα νεοελληνικά ρομαντικά δράματα ο ατομικισμός συνδέεται με τη διάσταση του καλλιτέχνη από την κοινωνία και τη συνακόλουθη ανταρσία του, η φαντασία τόσο με την ανάπλαση του παρελθόντος όσο και με την ατομική πορεία του ήρωα, ενώ η συναισθηματική εξομολόγηση σχετίζεται με την απογοήτευση, τη μελαγχολία, τον μαρασμό.

1.3.1. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον*. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Σμύρνη, τύποις Νικολάου Α. Δαμιανού, 1873.¹²⁹

Το πρωτόλειο θεατρικό κείμενο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον*, γραμμένο από τον Θ. Κωνσταντινίδη σε ηλικία 26 χρόνων, μέχρι πρόσφατα ήταν γνωστό μόνο ως τίτλος στις βιβλιογραφικές εργασίες και στις ιστορικές επισκοπή-

¹²³ Βλ. Δ. Βερναρδάκης, «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος και ιδίως του παρόντος», *Δράματα...*, δ'-ξστ'. Τα παραθέματα: θ', ιστ', λγ', λδ'. Για τον σχολιασμό των «Προλεγομένων...», βλ. ενδεικτικά Δ. Σπάθης, ό.π., 58-64· Α. Ταμπάκη, «Ο διαφωτισμός...», 55· Κ. Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή...», 198-199· Α. Ταμπάκη, «Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος...», 587-611.

¹²⁴ Όπως υποδεικνύει ο Δημαράς, όταν ο Ραγκαβής το 1837 «εξανίσταται τάχα εναντίον των κλασικιστικών κανόνων και διεκδικεί τη ρομαντική ελευθερία, ουσιαστικά σκιαμαχεί, γιατί ούτε παράδοση τέτοια βρίσκει στην ελληνική λογοτεχνία ούτε διδασκαλία». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός...*, 200.

¹²⁵ Τον όρο κλασικορρομαντικός οφείλουμε στον Α. Ρ. Ραγκαβή: Βλ. Στέφανος Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων*. Υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων. Αθήνα, Ερμής, 1998, 547· στο εξής: *Συναγωγή...* Με τον όρο ρομαντικός κλασικισμός ο Κ. Θ. Δημαράς αναφέρεται στη σύζευξη της «νοσταλγικής στροφής προς την αρχαιότητα» με «πολλά στοιχεία καθαρά ρομαντικά». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *ΙΝΕΛ*, 271. Για ένα σχολιασμό της χρήσης των όρων αυτών, βλ. Γιώργος Βελουδής, *Μονά-ζυγά*. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα, Αθήνα, Γνώση, 1992, 107, 259· σημ. 26. Ειδικότερα για τον ρομαντικό κλασικισμό στο θέατρο, βλ. ενδεικτικά Θ. Χατζηπανταζής (2002), 212· ο δεύτερος οφείλεται στον Β. Πούγχερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 159.

¹²⁶ Βλ. Β. Πούγχερ, ό.π., 157.

¹²⁷ Βλ. Β. Πούγχερ, *Σχόλια...*, 33.

¹²⁸ Βλ. ενδεικτικά Lilian Furst, *Η προοπτική του ρομαντισμού*. Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία (μτφρ. Κλειώ Σύρμα), Αθήνα, Ψυχογιός, 2001, 42, 85, 99, 240, 299.

¹²⁹ Στο εξής: *Δύο εισέτι...*

σεις του κυπριακού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα.¹³⁰ Ο εντοπισμός του κειμένου στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου Αθηνών έγινε δυνατός χάρη σε δύο πρόσφατα δημοσιευμένες βιβλιογραφικές εργασίες, τον «Κατάλογο θεατρικών έργων στη Σμύρνη 1800-1922» της Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου και την *Ελληνική Βιβλιογραφία των Ηλιού-Πολέμη*, οι οποίες στηρίζονται σε παλαιότερη πληροφορία, δημοσιευμένη από τη Γεωργία Λαδογιάννη (1982), που παρέμεινε αναξιόποιτη για περισσότερο από δύο δεκαετίες.¹³¹

Πάντως, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, δεν υπάρχουν πληροφορίες που να συνδέουν την έκδοση του υπό εξέταση θεατρικού κειμένου με παραμονή του συγγραφέα στη Σμύρνη στις αρχές της δεκαετίας του 1870, μολοντί είναι επιβεβαιωμένη η διαμονή του συγγραφέα στην ίδια πόλη – όπου και πεθαίνει – στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1890,¹³² ούτε γίνεται λόγος για την πόλη αυτή στο αυτόγραφο βιογραφικό σημείωμα του Θ. Κωνσταντινίδη, που φυλάσσεται στο Κρατικό Αρχείο.¹³³ Τυχόν μετάβαση του νεαρού τότε Κωνσταντινίδη στη Σμύρνη με σκοπό την εκτύπωση του δράματός του πρέπει να ήταν σύντομη, δεδομένου ότι στον κατάλογο συνδρομητών του βιβλίου δεν συγκαταλέγονται συνδρομητές από την πόλη αυτή, στοιχείο που μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι δεν είναι πιθανό να προηγήθηκε της εκδόσεως μακρά παραμονή του συγγραφέα στη Σμύρνη.¹³⁴ Από το τυπογραφείο Νικολάου Α. Δαμιανού εκδίδεται το ίδιο έτος (1873) ο

¹³⁰ Βλ. Γ. Κατσούρης, «Το παλιό θέατρο...», 77· Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001), 208· Κατσούρης (2005): 26.

¹³¹ Η Βασιλάκου σημειώνει ότι το εν λόγω θεατρικό κείμενο βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου και παραπέμπει στη βιβλιογραφική εργασία της Γεωργίας Λαδογιάννη-Τζούφη *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, από όπου φαίνεται ότι αντλεί τη σχετική πληροφορία. Βλ. Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Κατάλογος θεατρικών έργων στη Σμύρνη 1800-1922. Πρωτότυπα-μεταφράσεις», *Το θέατρο στην Καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*, Πολύτροπον, 2006, 297-364· στο εξής: *Καθ' ημάς Ανατολή...*· Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου* (Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879), Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1982, 76· στο εξής: *Αρχές...*· Για αυτή την εργασία, βλ. τη βιβλιοκρισία: Δ. Σπάθης, «Προβλήματα θεατρικής βιβλιογραφίας», *Τα Ιστορικά* 1 (Σεπτ. 1983) 212-220. Στην *Ελληνική βιβλιογραφία των Ηλιού-Πολέμη* δίνεται η επιπρόσθετη πληροφορία ότι αντίτυπο του *Δύο εισέτι...* βρίσκεται και στη Μονή Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο: βλ. σχετικά Πόπη Πολέμη, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900*. Εισαγωγή, συντομογραφίες, ευρετήρια, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2006, 53· Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Α', 667. Ευχαριστούμε τη Διεύθυνση του Θεατρικού Μουσείου Αθηνών, που μας επέτρεψε να φωτογραφήσουμε το αντίτυπο του υπό εξέταση δράματος τον Νοέμβριο του 2006. Βλ. σχετικά Λεωνίδα Γαλάζη, «Δύο δυσεύρετα θεατρικά έργα», *Μικροφιλολογικά* 21 (άνοιξη 2007) 20-22· βλ. επίσης την αναδημοσίευση της ίδιας εργασίας: Ανδρέας Σοφοκλέους, *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης...*, 258-260.

¹³² Βλ. Κουδουνάρης (2005), 204. Η παραμονή του Θ. Κωνσταντινίδη στη Σμύρνη κατά τη δεύτερη πενταετία του 1890 δεν ήταν συνεχής, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από μια επιστολή που στέλλει ο συγγραφέας στην εφημερίδα *Αλήθεια* σχετικά με τους Κυπρίους εθελοντές που έλαβαν μέρος στον ατυχή πόλεμο του 1897. Ο κολοφώνας της επιστολής έχει ως εξής: «*Σας ασπάζομαι / ο φίλος σας / Θ. Φ. Κωνσταντινίδης / Εν Αλεξανδρεία τη 28^η Μαΐου 1897*». Βλ. *Αλήθεια*, 29/10 Ιουν. 1897. Για τον θάνατο του συγγραφέα στη Σμύρνη, βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 14/27 Ιουλ. 1900.

¹³³ Βλ. Α. Σοφοκλέους, *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης...*, 262-7.

¹³⁴ Βλ. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι...*, 110-111. Οι συνδρομητές είναι από τη Λάρνακα, το Πορτ-Σάιντ και το Κάιρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε ένα σύντομο σημείωμα με τίτλο «Το εν Αλε-

πρώτος τόμος της *Χρηστομαθείας κορασιακής* της Σαπφούς Λεοντιάδος.¹³⁵ Αξίζει, λοιπόν, να διερευνηθεί κατά πόσο οι δύο συγγραφείς γνωρίζονταν προσωπικά και αν η έκδοση του θεατρικού πρωτολείου του νεαρού Κωνσταντινίδη υποβοηθήθηκε από την ώριμη και πασίγνωστη παιδαγωγό, που ήδη είχε υπηρετήσει αρκετά χρόνια την εκπαίδευση στη Σμύρνη.¹³⁶

Όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια αυτού του Κεφαλαίου, ο συγγραφέας στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στο μυθιστόρημα *Θέρσανδρος* (1847) του Επαμεινώνδα Φραγκούδη για να γράψει το δράμα του· όχι μόνο παρακολουθεί πιστά σε μεγάλο βαθμό την πλοκή του προτύπου του, αλλά δεν διστάζει να αντιγράψει και αυτούσια χωρία από αυτό.

Στη Λάρνακα του 1870 ο έμπορος Φιλοκτήτης Αργυριάδης επιθυμεί να εκδικηθεί την οικογένεια της κατά πολύ νεότερης του Ευανθίας, που την τελευταία στιγμή αρνήθηκε να τον παντρευτεί, για χάρη του νεαρού ποιητή Αγησίλαου, με τον οποίο ήδη ήταν αρραβωνιασμένη. Ωστόσο, ο χρεοκοπημένος έμπορος, επιδιώκοντας να λύσει τα οικονομικά του προβλήματα με την προίκα της νέας, επιμένει να την παντρευτεί, και γι' αυτό προσφέρει στον φίλο του Μυρωνίδη αμοιβή, για να τον βοηθήσει να εξουδετερώσει τον Αγησίλαο, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί διάφορους υπηρέτες του με σκοπό να επιτύχει την παράταση της παραμονής του νέου στην Πάφο και την εξαπάτηση της Ευανθίας. Αναθέτει, λοιπόν, την υπεξαίρεση μιας επιστολής της νέας προς τον αγαπημένο της στην άπιστη υπηρέτρια της Ευανθίας Χαρίκλεια. Όταν αυτή ολοκληρώνει την εξαπάτηση της κυρίας της, η τελευταία δηλώνει κατηγορηματικά στους γονείς της ότι δεν πρόκειται να στερήσει σε γάμο της με τον Φιλοκτήτη, όποια ποινή και αν της επιβάλουν, και ότι προτιμά τον θάνατο.

Στη δεύτερη πράξη ο Νικόλαος σχεδιάζει να εμποδίσει τον φίλο του Αγησίλαο, που επέστρεψε από την Πάφο, να περιδιαβάσει στην πόλη, για να μπορέσει πρώτα ο ίδιος να διαδώσει ότι ο Φιλοκτήτης είναι καταχρεωμένος. Πριν από την άφιξή του στην έπαυλη του φίλου του, ο Αγησίλαος εκφράζει την απελπισία του, επειδή δεν είναι πλέον δεκτός στο σπίτι της Ευανθίας και, ως ποιητής, αποστρέφεται την κοινωνία, εξαιτίας της

ξανδρείς Λύκειον του Θεόδ. Φ. Κωνσταντινίδου», που δημοσιεύεται στο *Ημερολόγιον Σκόκου*, δεν γίνεται καμιά αναφορά για παραμονή του συγγραφέα στη Σμύρνη στα νεανικά του χρόνια. Βλ. Κωνσταντίνος Φ. Σκόκος, *Εθνικόν ημερολόγιον χρονολογικόν, φιλολογικόν και γελοιογραφικόν του έτους 1897*, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1897, 262-4· βλ. επίσης Φ. Σταυρίδης, «Στοιχεία...», 110-122.

¹³⁵ Βλ. Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Α', 732: λήμμα 708.

¹³⁶ Βλ. σχετικά Ηλίας Τζούφλας, «Σαπφώ Λεοντιάς: η μεγάλη Κυπρία παιδαγωγός και λογία του περασμένου αιώνα», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών*, τόμ. Β' (1994) 243-274. Βλ. ιδιαίτερα: 242-252· στο εξής: «Σαπφώ Λεοντιάς...».

διαφθοράς που τη μαστίζει. Κατά τη συνάντηση, καλεί τον φίλο του να αναπολήσουν τα παιδικά τους χρόνια, όταν αναλογίζονταν το ένδοξο παρελθόν της Κύπρου και εύχονταν ευτυχέστερο μέλλον για την τουρκοκρατούμενη πατρίδα τους. Εξάλλου, ζητεί να μάθει από τον Νικόλαο γιατί δεν είναι πια δεκτός από τους οικείους της αγαπημένης του και πληροφορεί τον φίλο του πως η αποτυχία της εμπορικής του δραστηριότητας στην Πάφο οφειλόταν στις δόλιες ενέργειες του Φιλοκτήτη. Τον ενημερώνει ακόμη για την περιδιάβασή του σε διάφορα μέρη της Κύπρου (μετά την αναχώρησή του από την Πάφο) και τονίζει ότι ιδιαίτερα τον συγκλόνησε η πλατεία του σεραγίου, γιατί θυμήθηκε τις σφαγές του Ιουλίου 1821, ενώ στη Σαλαμίνα αναλογίστηκε την περασμένη δόξα του τόπου και στενοχωρήθηκε για την αδιαφορία των σύγχρονων Κυπρίων για τα δεινά της πατρίδας τους. Λίγο προτού ολοκληρωθεί η συνομιλία των δύο φίλων, έρχεται ο υπηρέτης του Αγησίλαου και εκμυστηρεύεται στον Νικόλαο τα δολοφονικά σχέδια του Φιλοκτήτη σε βάρος του φίλου του.

Αργότερα ο Μυρωνίδης πληροφορεί τον χρεοκοπημένο έμπορο ότι οι γονείς της Ευανθίας έχουν δώσει τη συγκατάθεσή τους για τον γάμο του με την κόρη τους και προτείνει να πλαστογραφηθεί μια επιστολή, την οποία υποτίθεται ότι θα στείλει ο Αγησίλαος στην Ευανθία διαμηνύοντας ότι δεν την αγαπά πια. Εξάλλου, η Ευανθία, που βρίσκεται σε οικτρή κατάσταση, παρακαλεί την υπηρέτριά της Σοφία να διαβιβάσει στον αγαπημένο της μήνυμα παντοτινής αφοσίωσης, ενώ αργότερα η Χαρίκλεια της παραδίδει την πλαστογραφημένη επιστολή του Αγησίλαου. Μόλις τη διαβάσει, χάνει τις αισθήσεις της· όμως οι γονείς της δεν αντιλαμβάνονται εξαρχής την κρισιμότητα της κατάστασης, ενώ στη συνέχεια (συνειδητοποιώντας ότι η κόρη τους έχει τρελαθεί) δεν ξέρουν πώς να τη βοηθήσουν.

Ενώ λοιπόν όλοι είναι απελπισμένοι, στο σπίτι φτάνει ο Αγησίλαος, τον οποίο αδυνατεί να αναγνωρίσει η Ευανθία, παρά τις απεγνωσμένες του προσπάθειες. Σε λίγο η Ευανθία αυτοκτονεί πέφτοντας από το παράθυρο στη θάλασσα· ο αγαπημένος της την ανασύρει νεκρή, για να την ακολουθήσει και ο ίδιος λίγο αργότερα στον θάνατο. Μετά την τραγική αυτή σκηνή, ακολουθούν οι αστυνομικές ανακρίσεις και η σύλληψη της Χαρίκλειας και του Μυρωνίδη, ως συνεργών του Φιλοκτήτη, ο οποίος επίσης οδηγείται στη φυλακή. Αίτημα των πολιτών και του Νικόλαου, που έχουν εμπιστοσύνη στη θεία δικαιοσύνη, είναι να τιμωρηθούν παραδειγματικά οι ένοχοι.

Στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* εκτυλίσσεται, κατά το μυθιστορηματικό του πρότυπο, η ερωτική ιστορία των δύο τραγικών νέων, ενταγμένη στον χωρόχρονο της τουρκοκρατούμενης Κύπρου και μέσα σε ένα πλαίσιο αδράνειας και ολιγωρίας των Κυ-

πρίων. Από τα πρόσωπα του έργου φαίνεται ότι μόνο η Ευανθία είχε προβλέψει με ακρίβεια την τροπή που θα έπαιρναν τα γεγονότα, καθώς εξ αρχής εκφράζει τη βεβαιότητα ότι, λόγω της στάσης των γονέων της, ο αρραβώνας της θα καταλήξει σε αδιέξοδο και στον θάνατό της. Τα άλλα πρόσωπα φαίνεται ότι υπερεκτιμούν τις δυνατότητές τους να επηρεάσουν την εξέλιξη των γεγονότων: η αισιοδοξία του Νικόλαου και του Γεώργιου για ευτυχή κατάληξη της περιπέτειας του Αγησίλαου αποδεικνύεται ανεδάφικη. Εξάλλου, ο Αγησίλαος πότε κάμπτεται υπό το βάρος της απαισιοδοξίας, πότε πρόσκαιρα αναθαρρεί. Η αντιπαράθεση της καιροσκοπικής και χρησιμοθηρικής θεώρησης του γάμου προς τον αγνό έρωτα και τη δέσμευση για παντοτινή πίστη δίνεται μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ιστορικοιστικής οπτικής, αφού προβλέπεται ότι θα αναστηθεί ο Ευαγόρας και θα επιτιμήσει τους Κυπρίους για την παθητική στάση τους απέναντι στη μακροχρόνια δουλεία. Το λαμπρό παρελθόν μπορεί να λειτουργήσει για τους συγχρόνους καθοδηγητικά, ώστε να απαλλαγούν από το άθλιο παρόν.

Η αντιπαραβολή του πρωτόλειου θεατρικού κειμένου του Θ. Κωνσταντινίδη προς τον *Θέρσανδρο*¹³⁷ του Επαμεινώνδα Φραγκούδη μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* είναι εμφανές το εγχείρημα του συγγραφέα να μεταποιήσει στοιχεία της αφηγηματικής δομής και της θεματικής ύλης του μυθιστορήματος και προφανές το γεγονός ότι αντιγράφει αυτούσια αποσπάσματα από αυτό. Μπορούμε, ωστόσο, να θεωρήσουμε το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* διασκευή του *Θέρσανδρου* ή μήπως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα φαινόμενο λογοκλοπής;

Από την άποψη της αφηγηματικής δομής, στα δύο κείμενα εντοπίζονται διάφοροι κοινοί τόποι της λογοτεχνίας του ρομαντισμού: η τραγική ιστορία δύο ερωτευμένων νέων (του Θέρσανδρου και της Ελένης στον *Θέρσανδρο*, του Αγησίλαου και της Ευανθίας στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) που, εξαιτίας της άρνησης των γονέων των νεανίδων να εγκρίνουν τον γάμο τους και της επιμονής τους να τις παντρέψουν με μεγαλύτερους και πλουσιότερους άντρες, οδηγούνται στον θάνατο: στο μυθιστόρημα η Ελένη δηλητηριάζεται από την καμαριέρα της (που είχε δωροδοκηθεί γι' αυτό από τον

¹³⁷ Για τον *Θέρσανδρο*, βλ. ενδεικτικά: Μαρίνα Κοκκινίδου, *Επαμεινώνδα Φραγκούδη, Ο Θέρσανδρος*. Απόπειρα προσέγγισης [αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία] Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, 1993, passim· στο εξής: *Θέρσανδρος...*· Λίτσα Χατζοπούλου, «Μεταξύ Κύπρου, Επτανήσου και Αθηνών. Ρομαντισμός και ιδεολογία στον Θέρσανδρο του Επαμεινώνδα Φραγκούδη», *Ακτή* 23 (καλοκαίρι 1995) 313-330· Γ. Κεχαγιόγλου, «Από τα *Έρωτος αποτελέσματα* του Ιωάννη Καρατζά ως τον *Θέρσανδρο* του Ε. Φραγκούδη: στις απαρχές της νεοελληνικής και της νεότερης κυπριακής πεζογραφίας», *Σημείο* 4 (1996) 115-136 (και ιδιαίτερα 130-136)· στο εξής: «Από τα *Έρωτος αποτελέσματα*...»· Φοίβος Σταυρίδης, «Επαμεινώνδας Ι. Φραγκούδης: Παρουσίαση-Ανθολόγηση»: [Συλλογικό έργο], *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, Αθήνα, Σοκόλης, 1996, τόμ. Γ', 322-332· Λ. Παπαλεοντίου, «Εισαγωγή», Επαμεινώνδας Φραγκούδης, *Ο Θέρσανδρος* και άλλα αφηγήματα, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, 7-27· στο εξής: «Εισαγωγή»...

υποψήφιο μνηστήρα της), ενώ στο θεατρικό κείμενο η Ευανθία αυτοκτονεί λόγω των δόλιων ενεργειών του Φιλοκτήτη, που χρησιμοποίησε ως βοηθό του την άπιστη υπηρέτρια της κοπέλας Χαρίκλεια. Παράλληλα, ο Θέρσανδρος (ρομαντικός ιδεολόγος, οδοιπόρος και, εν τέλει, τραγικός αυτόχειρας) αντιστοιχεί με το δραματικό πρόσωπο του Αγησίλαου που, ως ρομαντικός ποιητής και ιδεολόγος, οραματίζεται την αναχώρησή του από την κοινωνία, και την ευτυχία μαζί με την αγαπημένη του έξω από την τύρβη της πόλης, επισκέπτεται διάφορα μέρη της Κύπρου, αναλογίζεται την αρχαία της δόξα και την οικτρίει για το άθλιο παρόν της, συγκλονίζεται επισκεπτόμενος τον χώρο της σφαγής της 9^{ης} Ιουλίου 1821 στη Λευκωσία, και στο τέλος αυτοκτονεί, μετά την αυτοχειρία της αγαπημένης του.¹³⁸

Βέβαια, οι πιο πάνω αντιστοιχίες (από τη στιγμή που απαντώνται σε μια πλειάδα λογοτεχνικών κειμένων του ρομαντισμού) δεν αποτελούν επαρκείς και αδιαμφισβήτητες ενδείξεις, με βάση τις οποίες να τεκμηριώνεται ότι το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* είναι διασκευή του *Θέρσανδρου*.

Από την άποψη του χρονότοπου, η δράση στα δύο πιο πάνω κείμενα τοποθετείται στη Λάρνακα, με τη διαφορά ότι στον *Θέρσανδρο*, μέσω της επιστολικής μορφής του αφηγήματος, περιγράφεται η αναχώρηση του ήρωα στην Ελλάδα, για να λάβει μέρος στον Αγώνα, ενώ η περιηγητική πορεία του Αγησίλαου περιορίζεται εντός Κύπρου (μέχρι την Πάφο). Προφανώς, ο χρόνος της ιστορίας στον *Θέρσανδρο* ταυτίζεται με τις αρχές της επανάστασης (1821-1823), ενώ στο κείμενο του Κωνσταντινίδη η σκηνική δράση εκτυλίσσεται στα 1870, δηλαδή σχεδόν ταυτόχρονα με τον χρόνο γραφής του δράματος.

Ωστόσο, εκτός από τις αντιστοιχίες στα επίπεδα της αφηγηματικής δομής και των ιδεολογικών συνδηλώσεων του χρονότοπου (που θα μπορούσαν να θεωρηθούν κοινοί τόποι του ρομαντισμού) υπάρχουν άλλες επιφανειακές ενδείξεις, με βάση τις οποίες θα μπορούσε κανείς να αποπροσανατολιστεί και να θεωρήσει ότι το υπό εξέταση θεατρικό κείμενο αποτελεί διασκευή¹³⁹ του *Θέρσανδρου*. Από την προσεκτική ανάγνωση και αντι-

¹³⁸ Για τη σύγκριση της αφηγηματικής δομής, της υπόθεσης και της πλοκής των δύο κειμένων πρβλ. Μ. Κοκκινίδου, *Θέρσανδρος...*, 60-63· Γ. Κεχαγιόγλου, «Από τα Έρωτος αποτελέσματα...», 132-133· Λ. Παπαλεοντίου, «Εισαγωγή», 9-10· Λ. Γαλάζης, «Μια θεατρική διασκευή του *Θέρσανδρου*», *Μικροφιλολογικά* 23 (άνοιξη 2008) 11-12· στο εξής: «Μια θεατρική διασκευή...». Από τη συστηματική εξέταση των δεδομένων προκύπτει ότι δεν μπορούμε να θεωρήσουμε το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* διασκευή του *Θέρσανδρου*, όπως είχαμε υποστηρίξει στο πιο πάνω άρθρο μας.

¹³⁹ Όπως σημειώνει ο Patrice Pavis, η διασκευή «είναι η μεταφορά ή μετατροπή ενός έργου, ενός είδους σε ένα άλλο (π.χ. ενός μυθιστορήματος σε θεατρικό έργο). Ο μύθος διατηρείται (περισσότερο ή λιγότερο πιστά) κάποτε με αξιοσημείωτες αποκλίσεις». Ο ίδιος μελετητής θεωρεί τη διασκευή «μεταγραφή που προσαρμόζει το κείμενο στα νέα συμφραζόμενα της επαναπρόσληψής του». Βλ. Pavis (2006), 88-9.

παραβολή του δράματος και του μυθιστορήματος καταλήγει κανείς στο ασφαλές συμπέρασμα ότι ο Θ. Κωνσταντινίδης ενσυνείδητα μετατρέπει αποσπάσματα του προτύπου του σε θεατρική μορφή, χωρίς να διστάζει σε αρκετά σημεία να αναπαράγει πιστά (αλλά πάντα τμηματικά) όχι μόνο την αφηγηματική, αλλά και τη λεκτική δομή του κειμένου, επιφέροντας τις αναγκαίες γραμματικές και συντακτικές τροποποιήσεις. Από την άλλη όμως, παρά την αναπαραγωγή αρκετών αποσπασμάτων του *Θέρσανδρου*, ο θεατρικός συγγραφέας δεν διασκευάζει, δηλαδή δεν μετατρέπει σε θεατρική μορφή το μυθιστορηματικό του πρότυπο συστηματικά και σε όλη την έκτασή του.¹⁴⁰

Θα ήταν χρήσιμο σε ξεχωριστή μελέτη να γίνει εξαντλητική καταγραφή των διάφορων αποσπασμάτων, που ο Κωνσταντινίδης αντιγράφει από τον Επ. Φραγκούδη, και εξέταση των διαφοροποιήσεων που επιφέρει κάποτε στα αποσπάσματα του μυθιστορήματος τα οποία οικειοποιείται. Ενδεικτικά σημειώνονται εδώ λίγα παραδείγματα:¹⁴¹ Το περιεχόμενο της επιστολής της Ελένης προς την Ευανθία, στο οποίο περιγράφεται η γνωριμία της με τον Θέρσανδρο (σ. 61), χρησιμοποιείται σχεδόν αυτούσιο από τον Κωνσταντινίδη (με ελάχιστες επεμβάσεις) στον μονόλογο της Ευανθίας (σκηνή θ': πράξη Α') (σσ. 35-6), όπου περιγράφεται η αντίστοιχη πρώτη γνωριμία της με τον Αγησίλαο. Στις πρώτες σελίδες του Γ' Μέρους του *Θέρσανδρου*, η Ελένη γράφει στην Ευανθία ότι μετά την απόφαση του πατέρα της να την παντρέψει με άλλον «ο θάνατος τα στήθη της κατέλαβε» (σ. 139) με τα ίδια λόγια διεκτραγωδεί την κατάσταση, στην οποία βρίσκεται, η Ευανθία στην υπηρέτριά της Σοφία (1^η σκηνή: πράξη Γ') (σσ. 82-83). Παρόμοια, τα λόγια της Ελένης σχετικά με τη γνωριμία της με τον Θέρσανδρο (σ. 132) αντιγράφονται από τον Κωνσταντινίδη για να αποδοθούν τα συναισθήματα της Ευανθίας, που αναπολεί τις πρώτες της στιγμές μαζί με τον Αγησίλαο (σ. 83). Ακόμη και τα τελευταία λόγια της Ευανθίας προτού πεθάνει (σσ. 91-2) αντιγράφονται από τον *Θέρσανδρο* (σ. 138). Τέλος, δεν αφήνει ασυγκίνητο τον νεαρό Κωνσταντινίδη η ρομαντική περιπλάνηση του Θέρσανδρου στα διάφορα μέρη της Κύπρου και ο συγκλονισμός

¹⁴⁰ Σύμφωνα με τη Linda Hutcheon, τα κύρια γνωρίσματα της διασκευής είναι τα εξής: α) η ρητή διατύπωση από τον διασκευαστή της πρόθεσής του να μεταφέρει το κείμενο-πηγή σε ένα διαφορετικό λογοτεχνικό είδος· β) το κείμενο-πηγή δεν αντιγράφεται αυτούσιο, αλλά μεταφέρεται στο νέο είδος με τροποποιήσεις· γ) ενώ, με τη διασκευή, η μορφή του αρχικού κειμένου αλλάζει, το περιεχόμενο διατηρείται, χωρίς δραστικές τροποποιήσεις. Βλ. Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2006, 3, 10. Παρόμοια ορίζει τη διασκευή η Julie Sanders, η οποία υποδεικνύει τις πολύπλοκες διακειμενικές σχέσεις που υπάρχουν τόσο ανάμεσα στο κείμενο-πηγή και στη διασκευή του, όσο και ανάμεσα στις διασκευές μεταξύ τους. Βλ. Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, Οξφόρδη, Routledge, 2006 (2007), 18, 24.

¹⁴¹ Εντός παρενθέσεων σημειώνονται οι παραπομπές στα εξής έργα: Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι...* και Επ. Φραγκούδης, *Ο Θέρσανδρος...*

του όταν βρέθηκε στην Αγία Σοφία της Λευκωσίας και στον χώρο του μαρτυρίου των σφαγιασθέντων και απαγχονισθέντων της 9^{ης} Ιουλίου 1821 (μέρος Α': σσ. 42-7),¹⁴² ώστε αντιγράφει το σχετικό απόσπασμα χωρίς τροποποιήσεις (σσ. 58-9).

Επομένως, ο Κωνσταντινίδης αντιγράφει διάφορα αποσπάσματα από τον *Θέρσανδρο* άλλοτε αυτούσια (τις περισσότερες φορές) και άλλοτε με ελάχιστες τροποποιήσεις (κυρίως στο ρηματικό πρόσωπο). Χαρακτηριστική είναι η αντιγραφή ολόκληρου του αποσπάσματος (και της σχετικής εκτεταμένης υποσημείωσης), όπου ο Θέρσανδρος γράφει στον φίλο του Δημήτριο για τον συγκλονισμό που ένιωσε, όταν επισκέφθηκε την Αγία Σοφία της Λευκωσίας και τον χώρο του μαρτυρίου της 9^{ης} Ιουλίου 1821, και η ενσωμάτωσή του στον διάλογο μεταξύ Αγησίλαου και του φίλου του Νικόλαου. Η οικειοποίηση μικρότερων ή μεγαλύτερων αποσπασμάτων από τον Θέρσανδρο εντοπίζεται και σε πολλά άλλα σημεία του *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, όπου ο επιστολικός λόγος της Ελένης και του Θέρσανδρου διοχετεύεται στον δραματικό μονόλογο ή διάλογο της Ευανθίας και του Αγησίλαου.

Ωστόσο, παρά την εξάρτηση του δράματος από το μυθιστορηματικό του πρότυπο, δεν λείπουν από αυτό γνωρίσματα που δεν απαντώνται στο δεύτερο, όπως είναι η ανάμειξη του κωμικού με το τραγικό στοιχείο και η διαγραφή θεματικών ρόλων που αποτελούν κοινούς τόπους στην κωμωδία (όπως είναι οι ωτακουστές, ο ιδιοτελής φίλος κλπ.). Μολονότι λοιπόν μια διασκευή δεν ταυτίζεται απόλυτα με το αρχικό κείμενο και η τροποποίηση της αφηγηματικής και θεματικής δομής του δεύτερου (σε μικρό βαθμό) είναι συχνό φαινόμενο, η θέση που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* δεν είναι διασκευή του *Θέρσανδρου*,¹⁴³ καθότι στο θεατρικό κείμενο δεν αναπαράγεται το συνολικό περίγραμμα της υπόθεσης του μυθιστορήματος, αλλά συρράπτονται διάφορα αποσπάσματά του και εντάσσονται σε μια νέα υπόθεση, στην οποία αναπαράγονται οι κοινοί τόποι του όψιμου ρομαντισμού.

1.3.2. Ιωάννης Πετρίδης, *Ο Διομήδης. Δράμα εις πράξεις πέντε. Συνταχθέν τω 1869. Εν Λεμεσώ, 1882.*

Ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που διαθέτουμε τόσο γενικότερα για τη ζωή του

¹⁴² Ο Παντελής Βουτουρής σημειώνει ότι η «*συγκεκριμένη εμβόλιμη αφήγηση*» είναι «*το πιο ενδιαφέρον από λογοτεχνική άποψη μέρος του μυθιστορήματος*» και υποστηρίζει βέβαια ότι συνιστά μία από τις πηγές της «9^{ης} Ιουλίου 1821 εν Λευκωσία Κύπρου» του Βασίλη Μιχαηλίδη. Βλ. Π. Βουτουρής, «Βασίλης Μιχαηλίδης. Ένας άγνωστος εθνικός ποιητής», *Κονδυλοφόρος* 8 (2009) 154-157· στο εξής: «Βασίλης Μιχαηλίδης...». Για το ίδιο ζήτημα, βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ο ποιητής Β. Μιχαηλίδης και η παραπλανητική επιστήμη», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθιν. 2010) 30-36· στο εξής: «Ο ποιητής...».

¹⁴³ Το ζήτημα αυτό μπορεί να αντιμετωπιστεί σε μια ξεχωριστή μελέτη, αφού πρώτα διερευνηθεί η θεωρητική του πτυχή: πώς ορίζεται η διασκευή, ποια είναι τα όριά της, ποιες οι τροπικότητες και ποιες οι λειτουργίες της.

Ιωάννη Πετρίδη, όσο και ειδικότερα για τη συγγραφή και την έκδοση του δράματος *Ο Διομήδης*, που δεν είναι το μόνο λογοτεχνικό κείμενο του συγγραφέα. Οι πιθανότητες για εύρεση περισσότερων εργοβιογραφικών στοιχείων για τον Ι. Πετρίδη είναι περιορισμένες, δεδομένου ότι έζησε κατά την ύστερη τουρκοκρατία (1842-1873), όταν στην Κύπρο ήταν ανύπαρκτος ακόμη ο τύπος. Βέβαιο είναι ότι το υπό εξέταση θεατρικό κείμενο γράφτηκε το 1869 (όπως σημειώνεται στην πρώτη εσωτερική σελίδα του βιβλίου) και εκδόθηκε από την οικογένεια του συγγραφέα στη Λεμεσό το 1882.¹⁴⁴ Δεν γνωρίζουμε σε ποιο τυπογραφείο της Λεμεσού έγινε η έκδοση, αφού στο μοναδικό αντίτυπο, που φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Κυπριακού Μουσείου, δεν υπάρχει η σχετική ένδειξη και μάλλον έχει χαθεί οριστικά η σελίδα τίτλου.¹⁴⁵

Στον *Διομήδη* ο χρόνος του μυθοπλασιακού παρόντος ταυτίζεται με τον χρόνο γραφής (1869) και η δράση τοποθετείται στη Λεμεσό. Στο Πρώτο Μέρος¹⁴⁶ ο Γεώργιος προτρέπει τη σύζυγό του Θεανώ, τώρα που έχει λήξει η Κρητική Επανάσταση (1866-1869), να ενδιαφερθεί για την τύχη του αδελφού της Διομήδη, που πολέμησε ως εθελοντής στη μεγαλόνησο. Κατά τον Γεώργιο, με την ενδεχόμενη επιστροφή του στην Κύπρο ο Διομήδης μάλλον θα αντιμετώπιζε δυσκολίες, εξαιτίας της αντιτουρκικής δράσης του και λόγω των διαφορών που είχε με τον αντεραστή του Εύβουλο, που με τις ραδιουργίες του τον εξανάγκασε να απομακρυνθεί από την αγαπημένη του Δίρκη, εξαδέλφη του Γεώργιου.

Εξάλλου, ο ιερέας Λαυρέντιος καθησυχάζει τον Εύβουλο, που ήταν νόθος γιος του ιερέα και εκπροσώπου του αρχιερέα της Λεμεσού Δομένικου, ότι (έστω και αν η Δίρκη δεν έπαυσε να αγαπά τον Διομήδη) ο ίδιος έχει το πλεονέκτημα της υποστήριξης του πανίσχυρου πατέρα του. Έπειτα ο Στράτιος εισηγείται ότι με την ανάμειξη του Δομένικου είναι δυνατό να συκοφαντηθεί ο νέος εθελοντής και να εκδιωχθεί από το νησί ως ταραξίας και ασεβής. Η Δίρκη, ανήσυχη εξαιτίας της επικείμενης επιστρο-

¹⁴⁴ Βλ. Ιωάννης Πετρίδης, *Ο Διομήδης*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Συνταχθέν τω 1869. Εν Λεμεσῷ, 1882, 3' στο εξής: *Ο Διομήδης...* για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του συγγραφέα, βλ. Κουδουνάρης (2005), 348.

¹⁴⁵ Στις βιβλιογραφικές καταχωρίσεις ο τίτλος δίνεται ακριβώς όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω. Στην *Κυπριακή βιβλιογραφία* του Κυριαζή δίνεται ως χρόνος έκδοσης το 1869, μάλλον από παρανόηση της φράσης «*συνταχθέν τω 1869*»: βλ. Ν. Γ. Κυριαζής, *Κυπριακή βιβλιογραφία...*, 1935, 193' βλ. επίσης Σταυρίδης, Παπαλεοντίου, Παύλου (2001), 335: λήμμα 3812' Ηλιού-Πολέμη (2006), τόμ. Α', 381: λήμμα 348 και τόμ. Β', 1538: λήμμα 567. Στη Βιβλιογραφία Ηλιού-Πολέμη (που για τη συγκεκριμένη έκδοση βασίζεται στην *Κυπριακή βιβλιογραφία* του Κυριαζή) δίνεται η εντύπωση ότι έγιναν δύο εκδόσεις του δράματος, όμως εκ των πραγμάτων κάτι τέτοιο, για την ώρα τουλάχιστο, είναι αδύνατο να επιβεβαιωθεί.

¹⁴⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα ο υπότιτλος «*δράμα εις πράξεις πέντε*», στη συνέχεια η διαίρεση του έργου γίνεται σε μέρη και όχι σε πράξεις. Βλ. Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης...*, 5.

φής του Διομήδη, ελπίζει να τον συναντήσει, αφού ακόμη τον αγαπά με πάθος, ενώ ο Δομένικος και ο Λαυρέντιος συζητούν τρόπους εξουδετέρωσής του.

Ο Διομήδης, λίγες ώρες μετά την επιστροφή στο νησί του, νιώθει δυστυχιμένος, γιατί δεν πραγματοποιήθηκε ο σκοπός του να πεθάνει για την επαναστατημένη Κρήτη και ο έρωτάς του για τη Δίρκη κατέληξε άδοξα. Θυμάται ακόμη το συνοικέσιο Εύβουλου-Δίρκης που διαλύθηκε όταν έγινε γνωστό ότι ο γαμπρός ήταν νόθος γιος τού Δομένικου. Χαρακτηρίζοντας τον κληρικό αυτό φωτοσβέστη και συκοφάντη, δείχνει με τη στάση του ότι δεν έπαψε να αγαπά τη Δίρκη· γι' αυτό, η Θεανώ αναλαμβάνει να την προσεγγίσει και να τη συμβουλέψει να μην τον προδώσει.

Ακολούθως ο Λαυρέντιος επισκέπτεται τον Διομήδη και συκοφαντεί τη Δίρκη σύμφωνα με τις οδηγίες του Δομένικου. Αυτό προκαλεί την αντίδραση του νέου, ο οποίος κατηγορεί τους ιερείς για σκληρότητα και ιδιοτέλεια, αν και πιστεύει ότι η Δίρκη τον είχε προδώσει. Η νέα βασανίζεται από τύψεις για τα λάθη της, ανακοινώνει τη συνειδητή επιλογή της να πεθάνει για τον έρωτά της και αργότερα συναντά τον ευνοούμενο του Δομένικου Στράτιο, ο οποίος της εξομολογείται τον έρωτά του και παραδέχεται ότι αυτός έστειλε το γράμμα, στο οποίο την πληροφορούσε για την καταγωγή του Εύβουλου πλαστογραφώντας την υπογραφή του Διομήδη.

Προφανώς, ο Εύβουλος αισθάνεται αποτροπιασμό, γιατί έμαθε ότι γεννήθηκε από την εξώγαμη σχέση της μητέρας του με τον Δομένικο και νιώθει επιπλέον τύψεις, επειδή, μολοντί ο Διομήδης του έσωσε τη ζωή στην Κρήτη, εκείνος σχεδίαζε να τον σκοτώσει. Γι' αυτό, απορρίπτει αποφασιστικά την υπόδειξη του Στράτιου να δολοφονήσει τον Διομήδη ο οποίος μονολογεί στο νεκροταφείο, χωρίς να αντιλαμβάνεται την παρουσία του Εύβουλου· θυμάται το ένδοξο παρελθόν της Κύπρου, το συγκρίνει με το άδοξο παρόν της και οραματίζεται την απελευθέρωσή της, με τη βοήθεια της Ελλάδας. Ακολούθως, από τον υπηρέτη του πληροφορείται ότι η Δίρκη έχει πεθάνει και αναρωτιέται μήπως ευθύνεται για την αυτοκτονία της, εκφράζοντας την απόφασή του να τερματίσει και αυτός τη ζωή του· όμως το σχέδιο αυτό ματαιώνεται από τον Στράτιο, που τον σκοτώνει.

Στο Πέμπτο Μέρος ο Δομένικος και ο Λαυρέντιος έχουν μπροστά τους τρία πτώματα, του Διομήδη, της Δίρκης και του Εύβουλου. Ο Δομένικος, μολοντί γνωρίζει τις συνθήκες της δολοφονίας του Διομήδη, επιχειρεί να αποδώσει τον θάνατό του σε αυτοκτονία και δεν είναι πρόθυμος να ενταφιάσει τους νεκρούς, παρά την προσπάθεια του Γεώργιου και της συζύγου του να τον πείσουν για το αντίθετο. Ωστόσο, σε λίγο από τον Φλώρο πληροφορούνται όλοι τη σύλληψη του Στράτιου, ως

δολοφόνου του Διομήδη, και επομένως αμέσως ο Δομένικος μεταβάλλει τη στάση του από φόβο μήπως αποκαλυφθεί και η δική του αυτουργία. Ζητώντας από τη Θεανώ να λυπηθούν τον φονιά και να μην εκδικηθούν, αποφασίζει να γίνει κανονικά η ταφή των τριών νεκρών.

Επομένως, στον *Διομήδη* η πλοκή δομείται σε δύο επίπεδα, δηλαδή της τραγικής ερωτικής ιστορίας και της ηρωικής-πατριωτικής δράσης. Ωστόσο, δεν θα ήταν δυνατό να υποστηριχτεί ότι σε αυτό το θεατρικό κείμενο η πλοκή είναι σύνθετη, επειδή η ηρωική-πατριωτική δράση δίνεται μόνο μέσα από τον λογόχωρο και τον λογόχρονο, με άλλα λόγια μέσω των διηγήσεων του κεντρικού ήρωα, σε αντίθεση με την ερωτική ιστορία, που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Εξάλλου, κομβικό σημείο της εξέλιξης των δρωμένων είναι το ερωτικό τρίγωνο που δημιουργείται γύρω από τη Δίρκη (Διομήδης, Εύβουλος, Στράτιος), επειδή σε αυτό οφείλεται η τραγική εξέλιξη των γεγονότων, καθώς οι δύο αντεραστές του Διομήδη λειτουργούν ως βοηθοί του Δομένικου, που μπορεί να θεωρηθεί ο βασικός αντίμαχος του ήρωα.

Από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου της περιόδου που εξετάζουμε δεν έχει επισημανθεί οποιαδήποτε αναφορά σε θεατρική παράσταση ή κριτικό σημείωμα γύρω από το δράμα αυτό. Από τους νεότερους μελετητές, ο Μ. Π. Μουστερής αποφαινεται λακωνικά ότι το δράμα «στερείται αξίας».¹⁴⁷ Αν κανείς επικεντρωθεί στην ομολογούμενως κοινότυπη ερωτική ρομαντική ιστορία που εκτυλίσσεται στο δράμα αυτό, θα μπορούσε να επικροτήσει την πιο πάνω άποψη. Ωστόσο, αν ο μελετητής επικεντρωθεί στην ιδεολογική λειτουργία του κειμένου, υπάρχουν ενδιαφέρουσες όψεις που θα μπορούσαν να φωτιστούν, όπως, λόγου χάρη, τόσο η θεματοποίηση της εθελοντικής συμμετοχής των Κυπρίων στον Κρητικό Αγώνα (σε ένα θεατρικό που γράφεται όταν ακόμη τα γεγονότα είναι νωπά) και του πόθου τους για εθνική αποκατάσταση, όσο και η ανελέητη αντικληρική κριτική. Αν ληφθεί υπόψη ότι το δράμα αυτό γράφτηκε κατά την ύστερη τουρκοκρατία (1869) και δημοσιεύτηκε λίγο μετά την έναρξη της αγγλοκρατίας στην Κύπρο, είναι δυνατό να εκτιμηθεί η τόλμη με την οποία σχολιάζονται τα πιο πάνω ζητήματα.

Βέβαια, όπως προκύπτει από τη φράγκικη ονοματολογία των κληρικών και των συνεργατών τους στο δράμα, η αντικληρική κριτική δεν στρέφεται εναντίον του ορθόδοξου κλήρου, αλλά αφορά τη συχνά προκλητική στάση του καθολικού ιερατείου, που η παρουσία και η δράση του ήταν αισθητή στη Λεμεσό μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

¹⁴⁷ Βλ. Μ. Π. Μουστερής, *Χρονολογική ιστορία...*, 23.

Πάντως ανάμεσα στον χρόνο γραφής (1869) και έκδοσης (1882) του δράματος μαρτυρούνται αρκετές διενέξεις και έριδες μεταξύ των καθολικών μοναχών και του ορθόδοξου κλήρου και λαού της πόλης και, επομένως, πιθανότατα στον *Διομήδη* αποτυπώνονται οι τεταμένες αυτές σχέσεις.¹⁴⁸

1.4. Πατριωτικά δράματα

Μολονότι το πατριωτικό δράμα συνιστά ξεχωριστό είδος, συχνά είναι πολύ δύσκολο να διακριθεί από το ιστορικό δράμα. Η ειδοποιός διαφορά του πρώτου από το δεύτερο είναι ότι, κατά κανόνα, αντλεί το περιεχόμενό του από επίκαιρα γεγονότα εθνικής σημασίας ή από γεγονότα που συμβαίνουν σε χρόνο όχι πολύ απομακρυσμένο από τον χρόνο γραφής του δράματος. Διακρίνονται δύο περίοδοι του νεοελληνικού πατριωτικού δράματος: στην πρώτη περίοδο (19^{ος} αιώνας) γράφονται δράματα με θέματα από την ελληνική επανάσταση και από την επανάσταση στην Κρήτη του 1886, ενώ στη δεύτερη (αρχές του 20ού αιώνα) οι δραματογράφοι αντλούν τα θέματά τους από το μακεδονικό ζήτημα και τους Βαλκανικούς πολέμους.¹⁴⁹ Το πατριωτικό δράμα βρίσκεται στην ακμή του κατά την πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα, εξυπηρετώντας συγκεκριμένους ιδεολογικούς και πολιτικούς στόχους και κλείνοντας τον κύκλο του απότομα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.¹⁵⁰

Ο ρομαντικός ιστοριοκρατούμενος εθνισμός, ο μεγαλοϊδεατισμός, το επικαιρικό στοιχείο και η πολιτική διάσταση είναι τα κύρια γνωρίσματα των πατριωτικών δραμάτων τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης περιόδου, καθότι η δεσπόζουσα ιδεολογική τους στόχευση ήταν να «τονώσουν το εθνικό φρόνημα σε μια περίοδο

¹⁴⁸ Όπως σημειώνει ο Ξενοφών Φαρμακίδης, στη Λεμεσό υπήρχε παλαιό καθολικό μοναστήρι στα ερείπια του οποίου οικοδομήθηκε νέο, το “Santa Caterina”, το 1872. Ο ίδιος μελετητής αναφέρεται σε επεισόδιο μεταξύ καθολικών και ορθόδοξων έξω από το μοναστήρι (1876) και σε προπαγανδιστική δράση για προσηλυτισμό των λινοβάμβακων της επαρχίας Λεμεσού (1880). Βλ. Ξενοφών Φαρμακίδης, *Ιστορία της Λεμεσού*. Μετά λαογραφικών και τοπογραφικών σημειώσεων και διαφόρων γεγονότων από της ιδρύσεως αυτής μέχρι του 1897. Εν Λεμεσῶ, 1942, 35, 40, 45. Βλ., επίσης, Ευστάθιος Παρασκευάς-Παλαίμαχος, *Παλαιά αναμνήσεις*. Η Λεμεσός κατά τον 19^ο αιώνα, Λεμεσός, Κανάλι 9.86, 1996, 35.

¹⁴⁹ Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β' 1, 41 και τόμ. Β' 2, 488-9.

¹⁵⁰ Βλ. σχετικά Θ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση...», 117-8· E.-A. Delveroudi, *Le repertoire original...*, 57-59, 62: κύριες πηγές έμπνευσης στο πατριωτικό δράμα είναι, όπως διαπιστώνει η μελετήτρια, το μακεδονικό ζήτημα, η ελληνική επανάσταση του 1821 και οι Βαλκανικοί πόλεμοι: ό.π., 58· Ελ.-Α. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα»: Γ. Θ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χατζηιωσήφ [επιμ.], *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, 287-314· στο εξής: «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος...»· Σιδέρης (1999: 1951), 258-265, όπου παρατίθεται κατάλογος πατριωτικών δραμάτων, χωρίς γενικότερο σχολιασμό. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση του Σιδέρη πως, από ένα σημείο και έπειτα, στα δράματα αυτά καλλιεργούνταν ο φανατισμός και εν τέλει λειτουργούσαν ως μέσα ιδεολογικής πόλωσης (σ. 265)· Κ. Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί...*, 57, 191· η Πετράκου τονίζει ιδιαίτερα τη συμβολή των δραματικών διαγωνισμών (και ιδίως του Ροτσιλδέιου και του Παντελίδειου) στην υπερπαραγωγή πατριωτικών δραμάτων κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Β', 161-164· Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός...*, 87-8· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), ό.π.· Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 180-182.

αλυστρωτισμού».¹⁵¹ Η Ελ.-Α. Δελβερούδη διακρίνει στο πατριωτικό δράμα δύο τάσεις: την αντιτυραννική, που κινείται στη σφαίρα επιρροής του διαφωτισμού (19^{ος} αιώνας), και τη μεγαλοϊδεατική, που εκφράζει την «*επιθυμία για αποκατάσταση της ιστορικής ενότητας του ελληνισμού*» (τέλη 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα).¹⁵² Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η κατηγοριοποίηση των πατριωτικών δραμάτων που προτείνει η μελετήτρια με βάση μορφολογικά κριτήρια. Έτσι, διακρίνει τρεις κατηγορίες πατριωτικών δραμάτων, εκείνα που συγγενεύουν με το δραματικό ειδύλλιο, τα συμβολικά και τις ιστορικές σκηνογραφίες. Κύρια γνωρίσματα της πρώτης κατηγορίας είναι η προβολή της απόλυτης υποταγής στο τρίπτυχο «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια», η πίστη στην παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας για την αποκατάσταση της αρετής και του δικαίου και ο μανιχαϊστικός υπερτονισμός της «*βαναυσότητας και πανουργίας των εχθρών*». Από την άλλη, κύριο χαρακτηριστικό των συμβολικών πατριωτικών δραμάτων είναι η χρήση της προσωποποίησης και των συμβόλων για σκηνική παρουσίαση των συγκρούσεων. Τέλος, οι ιστορικές σκηνογραφίες (στις οποίες εντάσσεται, όπως υποστηρίζουμε, το *Περικοπαί δράματος* του Ν. Καταλάνου) «*είναι προσπάθειες για πιστή δραματοποίηση της ιστορίας και στέκονται μακριά από τη μελοδραματική πλοκή αλλά και από τις προσωποποιήσεις. Είναι γραμμένες σε πρόζα και σε λιτή καθομιλούμενη γλώσσα*».¹⁵³

Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα όρια μεταξύ ιστορικού και πατριωτικού δράματος είναι ρευστά και συχνά συγκεχυμένα, διαπιστώνουμε ότι στην Κύπρο το πατριωτικό δράμα καλλιεργείται όψιμα (και αποκλειστικά κατά τη δεύτερη περίοδο του ευρύτερου νεοελληνικού πατριωτικού δράματος), όταν κάποιοι συγγραφείς απαγκιστρώνονται από την προσήλωση στο απώτερο ή εγγύτερο ιστορικό παρελθόν και επιχειρούν να αναπλάσουν στα δράματά τους στιγμιότυπα από τα τρέχοντα εθνικά ζητήματα. Βέβαια, το επικαιρικό-πατριωτικό στοιχείο αφεαυτό δεν συνιστά επαρκές διακριτικό γνώρισμα του πατριωτικού δράματος, ιδίως όταν υποτάσσεται σε άλλες δεσπόζουσες τάσεις (λόγου χάρι σε μια κυρίαρχη ερωτική ιστορία ή στην υπερπροβολή του μακρινού χρυσού παρελθόντος σε αντίστιξη προς το άθλιο παρόν).

¹⁵¹ Βλ. Αρ. Βασιλείου, *ό.π.*, 88.

¹⁵² Βλ. Ελ.-Α. Δελβερούδη, «*Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος...*», 288. Για το ίδιο θέμα, βλ. της ίδιας, «*Θέατρο...*», 377-379.

¹⁵³ Βλ. *ό.π.* (1^ο), 292-7. Το παράθεμα στη σ. 297. Για την κάμψη του πατριωτικού δράματος, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «*Η ψυχαγωγία στα χρόνια της επιστράτευσης*»: (συλλ. τόμ.), *Εν έτει...1878, 1922*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2008, 247-248: «*Όσο για το πατριωτικό δράμα, αν θέλουμε να συγκρίνουμε με μια αντίστοιχη εποχή προσδοκιών, αυτή του Μακεδονικού και των Βαλκανικών πολέμων, θα παρατηρήσουμε τη διαφορά: ενώ κατά την πρώτη και στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα οι λαϊκές κυρίως σκηνές τροφοδοτούνται με μεγάλο αριθμό πατριωτικών δραμάτων, στη συνέχεια το φαινόμενο δεν επαναλαμβάνεται με ανάλογη ένταση*».

1.4.1. Νικόλαος Καταλάνος, «Περικοπαί δράματος», 1900.

Όπως φαίνεται από τον τίτλο, αυτό το κείμενο είναι ένα απόσπασμα, δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Εναγώρας* με τη διευκρινιστική σημείωση ότι με τη δημοσίευση του αποσπάσματος «*πρωτοτύπου δράματος*» του Ν. Καταλάνου¹⁵⁴ και του πανηγυρικού που εκφωνήθηκε από τον ίδιο την 25^η Μαρτίου του 1900, η σύνταξη επιδιώκει να παράσχει στον αναγνώστη «*αδέαν τινά της φιλολογικής εσπερίδος*» για τον εορτασμό της επετείου.¹⁵⁵ Ειδικότερα, σημειώνεται ότι το δημοσιευμένο απόσπασμα υπό τον τίτλο «*Θύμιος Βλαχάβας*» προέρχεται από τη 2^η πράξη ενός δράματος του Ν. Καταλάνου, για το οποίο δεν δίνονται οποιεσδήποτε άλλες πληροφορίες.

Σύμφωνα με τον Γ. Κατσούρη, το απόσπασμα γράφτηκε γύρω στα 1888. Ο ίδιος μελετητής διατυπώνει την άποψη ότι «*πρέπει να διατηρήσουμε κάποια επιφύλαξη για τον χαρακτηρισμό του έργου ως πρωτοτύπου*» και υποδεικνύει ότι «*για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων γύρω από το θέμα αυτό*» θα πρέπει να αντιπαραβάλουμε το απόσπασμα «*με τον Ευθύμιο Βλαχάβα του Παναγιώτη Σούτσου και την Παραμονή της ελληνικής επαναστάσεως [sic] του Α. Ρ. Ραγκαβή*».¹⁵⁶ Πάντως, από τη συνανάγνωση των δύο πιο πάνω έμμετρων δραμάτων με το «Περικοπαί δράματος» του Ν. Καταλάνου καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι, πέρα από την παρόμοια προεπαναστατική ατμόσφαιρα, στο ημιτελές θεατρικό κείμενο ο συγγραφέας ούτε παρακολουθεί ούτε αναπαράγει την υπόθεση και την πλοκή των θεατρικών κειμένων του Σούτσου και του Ραγκαβή. Δεν υφίσταται δηλαδή εδώ σχέση εξάρτησης του «Περικοπαί...» από τα δύο άλλα δράματα, με τη μορφή που την έχουμε, λόγου χάρη, διαπιστώσει ανάμεσα στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και στον *Θέρσανδρο*.¹⁵⁷

Στην αρχή του αποσπάσματος ο παλιός αγωνιστής Θύμιος Βλαχάβας, μεταμφιεσμένος σε μοναχό, φτάνει στη μονή του γέροντα Γρηγόριου Κωνσταντά, για να διαπιστώσει αν ο ανήλικος γιος του Γώγος, που βρίσκεται εκεί, είναι αντάξιος της προγονικής αγωνιστικής παράδοσης. Ο έφηβος, κατευθυνόμενος προς τη Μονή, δεν ξεχνά ότι

¹⁵⁴ Για την πολύπλευρη (εθνική, πολιτική, δημοσιογραφική) δράση του Ν. Καταλάνου, βλ. ενδεικτικά Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 279, 303, 326.

¹⁵⁵ Βλ. *Εναγώρας*, 31 Μαρτ. 1900, όπου και η πληροφορία για το έτος γραφής (1888).

¹⁵⁶ Βλ. Γ. Κατσούρης, «Γύρω από ένα θεατρικό έργο του Νικόλαου Καταλάνου», *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου* (επιμ. Ιωάννης Θεοχαρίδης), Λευκωσία 2001, 83-88. Η σχετική αναφορά στη σ. 85. Ας σημειωθεί ότι ο ακριβής τίτλος του δράματος του Α. Ρ. Ραγκαβή είναι *Η παραμονή και όχι Η παραμονή της ελληνικής επαναστάσεως*.

¹⁵⁷ Βλ. Παναγιώτης Σούτσος, *Ο Ευθύμιος Βλαχάβας ή Η ανάστασις του ελληνικού γένους*. Τραγωδία εις πέντε πράξεις και μετά χορών. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ν. Αγγελίδου, 1851, passim. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Η παραμονή*. Δράμα εις πράξεις πέντε: *Άπαντα τα φιλολογικά*, τόμος Δ'. Δραματική ποίησις. Εν Αθήναις, τύποις «Ελληνικής Ανεξαρτησίας», 1874, 5-217. Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 268, 286, όπου παρατίθενται περιλήψεις των δύο δραμάτων και περιεκτικά σχόλια γύρω από την πλοκή και τη θεματική τους.

το σύμβολο της ημισελήνου επικάθεται βαρύ στον θόλο της Αγίας Σοφίας και υποφέρει, όταν αναλογίζεται τα δεινά του ελληνικού έθνους.

Αργότερα ο Κωνσταντάς απευθυνόμενος στον Θύμιο Βλαχάβα, που απέβαλε το μοναχικό ένδυμα, τονίζει τον άρρηκτο δεσμό που συνδέει έθνος και εκκλησία, η οποία διέσωσε τον ελληνισμό από την εκβαρβάρωση και τον αφανισμό. Μια ομάδα γενιτσάρων επιχειρεί να σκοτώσει τον γέροντα, τη στιγμή που ένας αγγελιοφόρος αναγγέλλει την έναρξη της επανάστασης και προβλέπει ότι από τους τάφους θα εγερθούν όσοι αδικήθηκαν. Γι' αυτό, ο ίδιος καλεί τους Τούρκους να φύγουν, για να μην θαμνωθούν από την αίγλη και να μη συντριβούν από το βαρύ και χαλύβδινο πέλμα του δοξασμένου παρελθόντος. Προσθέτει ότι θεσπέσιο φως σελαγίζει από τη Λαύρα και ότι ο Γερμανός Πατρών ευλογεί το εθνικό λάβαρο, καθώς οι Έλληνες ορκίζονται για αγώνα μέχρι θανάτου. Τέλος, ο Γρηγόριος Κωνσταντάς αγγίζει τη σημαία, λέγοντας ότι αυτή γεννήθηκε από την τέφρα του παρελθόντος, πως θα είναι σεβαστή στους αιώνες και ότι υπό τη σκιά της θα αναπαύεται φυλή μεγάλη και ένδοξη και θα παραμείνει αιώνιος μάρτυρας του μεγαλείου της ανθρωπότητας.¹⁵⁸

1.4.2. Ιουλία Περιστιάνη, *Φιλοπατρία και έρωσ*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Λευκωσία (Κύπρου). Τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921.

Στο δράμα της Ι. Περιστιάνη¹⁵⁹ *Φιλοπατρία και έρωσ* κυριαρχούν το πατριωτικό και το ερωτικό στοιχείο· το πρώτο συσσωρεύεται κυρίως στον διηγητικό χώρο και χρόνο (ή λογόχωρο και λογόχρονο αντίστοιχα),¹⁶⁰ ενώ το δεύτερο προβάλλεται στο προσκήνιο και στον αναπαραστατικό (ή δραματικό) χώρο και χρόνο, σε αντίθεση με το *Ο δραπέτης διδάσκαλος* του Ι. Πηγασίου, όπου το πατριωτικό στοιχείο κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα

¹⁵⁸ Εκτός από την παράσταση του πιο πάνω αποσπάσματος στο Αναγνωστήριο της Λευκωσίας «Αγάπη του Λαού» το 1900, δεν υπάρχουν πληροφορίες για άλλες παρουσιάσεις του στη σκηνή. Ο Γ. Κατσούρης θεωρεί πιθανό να ανεβάστηκε στον Πύργο της Ηλείας, χωρίς να έχει εντοπίσει στοιχεία για παραστάσεις του αλλού. Βλ. ό.π., σμμ. 156, 84. Εξάλλου, σχετικά με το κείμενο καθεαυτό, ο ίδιος μελετητής ορθά επισημαίνει ότι από το απόσπασμα δεν είναι δυνατό να έχουμε «σαφή γνώση της υπόθεσης του έργου», δεδομένου ότι στις πέντε σκηνές, από τις οποίες αποτελείται, κυριαρχεί ο μονόλογος· αυτές, κατά τον μελετητή, είναι μακρές, κουραστικές και αντιθεατρικές. Τέλος, ο ίδιος υπογραμμίζει ότι το κείμενο είναι «εμποτισμένο από τον άκρατο ρομαντισμό και πατριωτισμό του 19^{ου} αιώνα, που δεν αρνείται ούτε την υπερβολή ούτε τη διάγκωση», σε μιαν εποχή που στην Αθήνα είχε κάνει την εμφάνισή του το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο. Ό.π., 87. Ωστόσο, το «Περικοπαί» προσφέρεται για σύγκριση με τα υπόλοιπα υπό εξέταση κείμενα, κυρίως ως προς την ιδεολογική τους λειτουργία.

¹⁵⁹ Η Ιουλία Περιστιάνη (1897-1989) ήταν κόρη του συγγραφέα Ιερώνυμου Περιστιάνη (1874-1918). Βλ. σχετικά Αριστείδης Α. Κουδουνάρης, *Μερικαί παλαιαί οικογένειαι της Κύπρου*, Λευκωσία, 1972, 79-80· Ρήνα Κατσελλή, *Σάββας Χρίστης-Ο αλλιότικος*. Η ζωή και το έργο του, Λευκωσία, Λαογραφικός Όμιλος Κερύνειας, 2004, τόμ. Α', 156-7· στο εξής: Σ. Χρίστης...· Κουδουνάρης (2005), 344.

¹⁶⁰ Για τους όρους *λογόχωρος* και *λογόχρονος*, βλ. Μαρίκα Θωμαδάκη (1993), 120, 132· Β. Πούχγερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα, Αθήνα, Πατάκης, 2003, 382· στο εξής: *Από τη θεωρία του θεάτρου...* Ας σημειωθεί ότι ο Πούχγερ προτιμά τον όρο *λογοχώρος* αντί του *λογόχωρος*, που χρησιμοποιεί η Θωμαδάκη. Για μια αναλυτικότερη πραγμάτευση των ζητημάτων του χώρου και του χρόνου στη θεατρική γραφή, βλ. ενδεικτικά Ubersfeld, (1996: 1977), 113-184.

του θεατρικού κειμένου.

Ο χρόνος γραφής του πατριωτικού δράματος που εξετάζουμε δεν απέχει από τον χρόνο έκδοσής του (καλοκαίρι του 1921) παρά λίγους μήνες και μάλλον πρέπει να τοποθετηθεί στο πρώτο εξάμηνο του ίδιου έτους. Αν ληφθεί υπόψη ότι ο μυθοπλασιακός χρόνος εκτείνεται από το 1919 μέχρι το 1921, καθότι η πρωταγωνίστρια αγωνιά για τον Γιάννη που λείπει στον πόλεμο για τρίτο συνεχή χρόνο, τεκμαίρεται ότι είναι αδύνατο το κείμενο να είχε γραφεί πριν από τις αρχές του 1921.¹⁶¹

Από τη σημείωση που επιτάσσεται στον κατάλογο των προσώπων, όπου αναφέρεται ότι το έργο ανεβάστηκε για πρώτη φορά στην Κερύνεια «*υπέρ των ορφανών και των χηρών του Μικρασιατικού πολέμου εν μηνί Μαΐω 1921*»,¹⁶² σε συνδυασμό με επαρκείς ενδοκειμενικές αναφορές, είναι δυνατό να υποστηριχτεί ότι ο ιστορικός χρόνος στον οποίο αναφέρεται το δράμα είναι το διάστημα 1919-1921, δηλαδή πρόκειται για ένα επικαιρικό-πατριωτικό θεατρικό κείμενο, στο οποίο θεματοποιείται η Μικρασιατική Εκστρατεία (έστω και στο επίπεδο του διηγητικού χρόνου και χώρου), ενώ αυτή βρισκόταν σε εξέλιξη.

Η δράση τοποθετείται σε ένα παραλιακό χωριό της Ελλάδας, όπου γνωρίζονται ο Γιάννης και η Δώρα, ερωτεύονται και αποφασίζουν να παντρευτούν. Οι γονείς της νέας συγκατατίθενται, χωρίς οποιαδήποτε συζήτηση με την κόρη τους (στοιχείο ηθογραφικό που σημαίνει τον υποβαθμισμένο ρόλο της γυναίκας, στο πλαίσιο μιας κοινωνίας πατριαρχικής). Όμως, ξαφνικά ο Γιάννης διακόπτει τις προετοιμασίες του γάμου και ανακοινώνει την αναβολή του, γιατί ο ίδιος είχε επιστρατευτεί και θα αναχωρούσε για το μικρασιατικό μέτωπο. Κατά την αναχώρησή του, η Δώρα μέμφεται την πατρίδα για τον αναγκαστικό χωρισμό από τον αγαπημένο της, μολονότι αργότερα μετανιώνει για τη στάση της.

Τρία χρόνια αργότερα, ενώ η Δώρα είναι απελπισμένη, γιατί δεν έχει κανένα μήνυμα από τον Γιάννη, ξαφνικά μαθαίνει από τη μητέρα της ότι εκείνος σκοτώθηκε στη μάχη. Η κοπέλα αποπειράται να αυτοκτονήσει, αλλά τη διασώζει ο αγαπημένος της, που (παρά την εξαγγελία του θανάτου του) επέστρεψε εκείνη τη στιγμή από τον πόλεμο.

Αν εξαιρεθεί το κριτικό σημείωμα που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εποχή* του Γιάννη Σταυρινού-Οικονομίδη το 1921 (δηλαδή τη χρονιά που εκδόθηκε το δράμα), δεν έχουν

¹⁶¹ Βλ. την αρχή της 3^{ης} πράξης: Ιουλία Περισιτιάνη, *Φιλοπατρία και έρωσ*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετά κωμικού παιγνίου «Μία παρεξήγησις» και μονολόγου «Ο Πιθηκίδης», Εν Λευκωσίᾳ (Κύπρου). Τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921, 18· στο εξής: *Φιλοπατρία...*

¹⁶² Βλ. Ι. Περισιτιάνη, *Φιλοπατρία...*, 3.

εντοπιστεί άλλα σημειώματα για το κείμενο αυτό στον κυπριακό τύπο της εποχής.¹⁶³ Ο Οικονομίδης θεωρεί το *Φιλοπατρία και έρωσ* ειδύλλιο, επισημαίνει ότι η νεαρή συγγραφέας θα μπορούσε να αποφύγει τους «*ρωμαντικώτατους μονολόγους, αν εγνώριζε καλλίτερα την δραματογραφική συνταγή της εποχής της*» και σχολιάζει το γεγονός ότι η ίδια αναμειγνύει στο κείμενο τύπους της δημοτικής και της καθαρεύουσας, μη έχοντας μια κατασταλαγμένη άποψη γύρω από το γλωσσικό ζήτημα.¹⁶⁴

Σχετικά πλουσιότερες είναι οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την τύχη αυτού του θεατρικού κειμένου επί σκηνής. Στο σύντομο σημείωμα, στο οποίο η συγγραφέας πληροφορεί τον αναγνώστη ότι το δράμα της ανεβάστηκε για πρώτη φορά το 1921,¹⁶⁵ σημειώνονται και τα ονόματα των «*διδασκάντων ερασιτεχνών*», δηλαδή των ηθοποιών της πρώτης αυτής παράστασης, ανάμεσα στους οποίους ήταν και η ίδια η νεαρή συγγραφέας, που υποδύθηκε τον ρόλο της Δώρας. Η παράσταση δόθηκε από τον Όμιλο Ερασιτεχνών «Αριστοφάνης» και, σύμφωνα με πληροφορίες που έχει αποδελτιώσει η Ρήνα Κατσελλή, το δράμα ανεβάστηκε με πρωτοβουλία των Ανδρέα Ευθυμιάδη, Ιερώνυμου Περιστιάνη (πατέρα της συγγραφέως) και Σάββα Χρίστη· την παράσταση προλόγισε ο μητροπολίτης Κερύνειας, συντελώντας έτσι στη συγκέντρωση ενός όχι ευκαταφρόνητου για την εποχή ποσού, με σκοπό την ανακούφιση των θυμάτων του Μικρασιατικού πολέμου. Η μεταγενέστερη σκηνική τύχη του δράματος δεν φαίνεται να ήταν καλή, αν κρίνουμε από τη μία μόνο παράστασή του στο Δίκωμο, τον Φεβρουάριο του 1947, γεγονός που είναι δυνατό να αποδοθεί τόσο στις εγγενείς αδυναμίες του κειμένου όσο και στον επικαιρικό του χαρακτήρα.¹⁶⁶

1.4.3. Ιωάννης Πηγασίου, *Ο δραπέτης διδάσκαλος*. Μακεδονικόν δράμα εις εξ μι-

¹⁶³ Στους μεταγενέστερους μελετητές το δράμα ήταν γνωστό μόνο ως τίτλος, γι' αυτό και δεν παρέχονται πάντοτε από αυτούς τα ακριβή στοιχεία της έκδοσης. Η Χρυσάνθη Ζιτσαία δίνει ως τίτλο του δράματος το ανακριβές *Πατριωτισμός και έρωσ*, υπερτονίζοντας εξάλλου το γεγονός «*ότι μια γυναίκα στην Κύπρο, έγραψε και τύπωσε τρία θεατρικά έργα πριν από μισόν αιώνα*». Βλ. Χρυσάνθη Ζιτσαία, *Κύπριες λογοτεχνίδες*, Θεσσαλονίκη, 1972, 34. Διαφορετική είναι η άποψη του Λεύκιου Ζαφειρίου που, στα 1980 θεωρώντας χαμένο το θεατρικό κείμενο που εξετάζουμε, και χωρίς να αποσιωπά το γεγονός ότι η Ι. Περιστιάνη ασχολήθηκε σοβαρά με τη συγγραφή θεατρικών έργων, σημειώνει ότι «*κι αν τρέφοντας την κρυφή ελπίδα κάποτε να βρεθούν αντίτυπα των πιο πάνω βιβλίων, είναι αμφίβολο αν θα έχουμε να κάνουμε με θεατρικά έργα που θα μπορούσαν κάπως να σταθούν [...]*». Εκ των πραγμάτων, η υπόθεση του Λ. Ζαφειρίου επιβεβαιώνεται και με τον εντοπισμό του ίδιου του κειμένου, ενός πρωτόλειου δράματος της εικοσιτετράχρονης τότε συγγραφέως, με σοβαρά μειονεκτήματα (όπως είναι, για παράδειγμα, η αμήχανη κατάταμησή του σε σκηνές, ορισμένες από τις οποίες είναι υπερβολικά σύντομες). Βλ. Λεύκιος Ζαφειρίου, «*Οι παλιές λογοτεχνίδες της Κύπρου*», Ένωση Λογοτεχνών Κύπρου-Πνευματική Στέγη Λευκωσίας [εκδ.], *Κυπριακή λογοτεχνία. Οι ρίζες*, Λευκωσία, 1980, 64.

¹⁶⁴ Βλ. γ Στ-νος [=Γιάννης Σταυρινός-Οικονομίδης], «*Κριτικά σημειώματα*», *Νέα Εποχή* 5 (1 Νοεμβρ. 1921) 68 (= Παράρτημα Β': 12.1., 511-512).

¹⁶⁵ Βλ. Ι. Περιστιάνη, *Φιλοπατρία...*, 3.

¹⁶⁶ Βλ. Ρ. Κατσελλή, *Σ. Χρίστης...*, τόμ. Α', 156-7· Γ. Κατσούρης (2005), 230· του ίδιου, *Το θέατρο στην Κύπρο. Β': 1940-1959*, Λευκωσία, 2005, 149· στο εξής: Γ. Κατσούρης (2005): τόμ. Β'.

κράς πράξεις. Η σκηνή εν Σέρραις. Εν Λευκωσία Κύπρου, εκδότης Κ. Γ. Ρώσος, τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921.

Ο δραπέτης διδάσκαλος συγκαταλέγεται στην κατηγορία των πατριωτικών δραμάτων που αντλούν το θέμα τους από τον μακεδονικό αγώνα και τους Βαλκανικούς πολέμους. Ως *terminus post quem* για τη συγγραφή του κειμένου μπορεί να θεωρηθεί το έτος 1913, που αποτελεί το τελικό όριο του μυθοπλασιακού παρόντος. Μάλλον η συγγραφή του δράματος πρέπει να τοποθετηθεί μετά το 1915,¹⁶⁷ όταν ο συγγραφέας επιστρέφει στην Κύπρο ύστερα από την υπηρεσία του στη Σερβία, ως μέλος της αποστολής του ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, στις αρχές του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου.¹⁶⁸ Προφανώς, η συγγραφή του δράματος αυτού είχε ολοκληρωθεί το 1919 και αμέσως μετά υποβλήθηκε στον Α΄ Φιλολογικό Διαγωνισμό που προκηρύχθηκε από τον αρχιεπίσκοπο Κύριλλο το 1918, στον οποίο και βραβεύτηκε.¹⁶⁹ Η προκήρυξη του πιο πάνω διαγωνισμού έγινε με την ευκαιρία των Παγκύπριων αθλητικών αγώνων και αφορούσε ιστορικές μονογραφίες γύρω από την ιστορία της Κύπρου, δράματα, διηγήματα και ποιήματα πατριωτικού περιεχομένου «έχοντα αντικείμενον, ει δυνατόν, ήρωας Κυπρίους».¹⁷⁰ Στην προκήρυξη καθοριζόταν ως τελευταία ημερομηνία για την υποβολή έργων η 20^η Μαρτίου 1919. Ωστόσο, έπειτα από ένα χρόνο δεν είχαν ανακοινωθεί τα αποτελέσματα του διαγω-

¹⁶⁷ Πριν από τη συγγραφή του δράματος ο Ι. Πηγασίου είχε γράψει το αφήγημα «Ο δραπέτης διδάσκαλος», που δημοσιεύθηκε στο *Κυπριακόν ημερολόγιον* του Π. Χ. Παπαδόπουλου με τον χαρακτηριστικό υπέρτιτλο «Αναμνήσεις εκ της Μακεδονίας». Στο αφήγημα (που φέρει τη χωροχρονική ένδειξη Εν Καραβῶ, 4/10/1917) και το οποίο υπερτερεί αισθητά από το ομότιτλο δράμα, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση εκφέρεται από τον Αθηναίο περιηγητή Χατζημιχάλη, φίλο του δασκάλου. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτό δίνεται με συνοπτικό και αντιρητορικό τρόπο (σε αντίθεση με τις ρητορικές εξάρσεις του πατριωτικού δράματος) η όλη περιπέτεια του δραπέτη δασκάλου. Από τη συνανάντησή των δύο κειμένων, ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι τα δρώμενα των δύο πρώτων πράξεων λείπουν από το αφήγημα, στο οποίο η τροφοδοσία των ανταρτών αποδίδεται αποκλειστικά στον δάσκαλο, και όχι και στους μαθητές του. Αναλυτικότερα δίνονται τα γεγονότα της 3^{ης} (φυλάκιση και απόδραση δασκάλου) και της 6^{ης} πράξης (περιήγηση στις απελευθερωμένες πια Σέρρες και συνάντηση του δασκάλου με τον Τούρκο δικαστή, που τον καταδίκασε σε θάνατο). Βλ. Ιωάννης Πηγασίου, «Ο δραπέτης διδάσκαλος»: Πάνος Χ. Παπαδόπουλος, *Κυπριακόν ημερολόγιον του έτους 1918*. Τη συνεργασίᾳ Κυπρίων λογογράφων, Λευκωσία Κύπρου, τυπογραφείο «Θεσσαλονίκη», 1918, 30-33.

¹⁶⁸ Βλ. Ιωάννης Πηγασίου, «Η βιογραφία μου», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών*, τόμ. Γ΄ (1996), Λευκωσία, 1997, 216-218· στο εξής: «Η βιογραφία μου...».

¹⁶⁹ Βλ. σχετικά περ. *Απόστολος Βαρνάβας* (Λευκωσία), έτος Δ΄, 81 (15.12.1921) 167· Ι. Πηγασίου, ό.π., 221· Πέτρος Παπαπολυβίου, [εισαγ., επιμ.], *Υπόδουλοι ελευθερωταί αδελφών αλυτρώτων*. Επιστολές, πολεμικά ημερολόγια και ανταποκρίσεις Κυπρίων εθελοντών από την Ήπειρο και τη Μακεδονία του 1912-1913, Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 1999, 200-201. Ειδικότερα, για το «Φιλολογικόν Διαγώνισμα», βλ. Λ. Παπαλεοντίου (1997), 30-31. Αξίζει να σημειωθεί ότι τη σημασία αυτού του διαγωνισμού αμφισβήτησε ο Μενέλαος Φραγκούδης, προβλέποντας ότι θα αποτύχει «όπως απέτυχαν οι Λασσάνειοι και οι Βουτσινάιοι και οι τόσοι ποικιλώνυμοι φιλολογικοί διαγωνισμοί των Αθηνών» και υποστηρίζοντας ότι από αυτόν δεν θα «προβάλλει ορισμένως ο Κύπριος ποιητής [...]». Βλ. *Αλήθεια*, 22 Νοεμβρ. 1918. Την προκήρυξη του διαγωνισμού βλ. επίσης στην εφημερίδα *Φωνή της Κύπρου*, 17/30 Νοεμβρ. 1918.

¹⁷⁰ Βλ. *Αλήθεια*, ό.π. Για τα έργα που υποβλήθηκαν στον διαγωνισμό, βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 6/19 Απρ. 1919.

νισμού, όπως συνάγεται από επιστολή ενός ενδιαφερόμενου ανώνυμου επιστολογράφου στη *Φωνή της Κύπρου*.¹⁷¹ Εν τέλει, η διαδικασία του διαγωνισμού ολοκληρώθηκε τον Δεκέμβριο του 1921.¹⁷²

Όλες οι σκηνές της 1^{ης} πράξης του δράματος διαδραματίζονται σε ένα δημοτικό σχολείο των Σερρών κατά τη διετία 1906-1907, όταν βρίσκονταν σε εξέλιξη συγκρούσεις μεταξύ Βουλγάρων και Ελλήνων ανταρτών στη Μακεδονία. Εκεί ο δάσκαλος συναντιέται με μια δασκάλα από την Καβάλα και συνεννοούνται για το σημείο στο οποίο εκείνος θα παρέδιδε τρόφιμα στους Έλληνες αντάρτες, διοργανώνοντας περίπατο των μαθητών του στην περιοχή, για να μην τον υποψιαστούν οι Τούρκοι.

Στη 2^η πράξη ο δάσκαλος (που γίνεται αντιληπτός από έναν Τούρκο χωρικό) φτάνει μαζί με τους μαθητές του στο βουνό και παραδίδει τα τρόφιμα στους αντάρτες. Ακολουθούν (στην 3^η πράξη) η σύλληψη και η φυλάκισή του, μετά τις πληροφορίες που δόθηκαν στις αρχές από τον διερχόμενο Τούρκο, η προσαγωγή του στο δικαστήριο, η καταδίκη του σε θάνατο, η απόδραση και (στην 4^η πράξη) η άφιξή του στην Αθήνα.

Ανάμεσα στην 4^η και 5^η πράξη μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα έξι χρόνων, δηλαδή η 5^η πράξη τοποθετείται στα 1913, λίγο πριν από την απελευθέρωση των Σερρών. Διεκτραγωδούνται οι απάνθρωπες συνθήκες της βουλγαρικής κατοχής, ενώ εν τέλει κυκλοφορούν φήμες για προέλαση του ελληνικού στρατού, που βρισκόταν πολύ κοντά στις Σέρρες. Στην 6^η και τελευταία πράξη του δράματος οι Σέρρες έχουν πια απελευθερωθεί. Στην πόλη φτάνει ένας περιηγητής, που παρακολουθεί τις ενθουσιώδεις εκδηλώσεις των κατοίκων και σε λίγο συναντιέται με τον δάσκαλο (που είχε επιστρέψει στην πόλη του), για να συνειδητοποιήσουν ότι είχαν γνωριστεί προηγουμένως στην Αθήνα. Τέλος, ο δάσκαλος συναντά τον Τούρκο δικαστή, που τον καταδίκασε σε θάνατο, και αποφασίζει να μην τον εκδικηθεί.

Στον *Δραπέτη διδάσκαλο* δεν υπάρχει ενότητα χρόνου, αφού οι τέσσερις πρώτες

¹⁷¹ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 14/27 Μαρτ. 1920. Σχετικά με τους λόγους της μεγάλης καθυστέρησης για την ολοκλήρωση του διαγωνισμού, βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 15/28 Μαΐου 1921· αυτή οφειλόταν, αφενός, σε παράταση που δόθηκε για την υποβολή περισσότερων κειμένων, και αφετέρου, στην πυρκαγιά που κατέστρεψε μεγάλο μέρος του Παγκυπρίου Γυμνασίου, εξαιτίας της οποίας αρκετά από τα έργα που υποβλήθηκαν κάηκαν. Ακόμη άλλαξε η σύνθεση της κριτικής επιτροπής, αφού ο Γυμνασιάρχης Δουκάκης κατέθεσε την εντολή που έλαβε ως πρόεδρος της.

¹⁷² Στη *Βιογραφία μου* του Ιωάννη Πηγασιού διαβάζουμε: «Προ διετίας [παρόν: το 1921] προεκηρύχθη υπό της Α. Μακαριότητος φιλολογικός διαγωνισμός μεταξύ των Κυπρίων. Υπέβαλον εις τον διαγωνισμόν τούτο το υπ' εμού συνταχθέν δράμα *Ο δραπέτης διδάσκαλος* και τα εν τη *Φωνή της Κύπρου* δημοσιευθέντα διηγήματα του Ελληνοτουρκικού πολέμου». Βλ. σχετικά Ι. Πηγασιού, «Η βιογραφία μου...», 221. Σε ανακοίνωση του αρχιεπισκόπου Κυρίλλου (10 Δεκεμβρίου 1921) γνωστοποιούνται τα αποτελέσματα του Διαγωνισμού: «Το χρηματικόν έπαθλον του φιλολογικού διαγωνίσματος ημών απενεμήθη εις τους κ.κ. Ιερώνυμον Κ. Περιστιάνην, Ι. Πηγασιού ιατρόν και Ξενοφόντα Φαρμακίδην διδάσκαλον, ων τα έργα εδημοσιεύθησαν και είναι υπ' όψιν του κοινού. [...]». Βλ. *Απόστολος Βαρνάβας*, Έτος Δ', 81 (15 Δεκ. 1921) 167.

πράξεις τοποθετούνται στα 1906 και οι δύο τελευταίες στα 1913. Η πλοκή είναι μάλλον χαλαρή, γιατί ο συγγραφέας δεν επικεντρώνεται σε οριακές και βαρυσήμαντες στιγμές της ζωής των δρώντων προσώπων, αλλά επιχειρεί να απεικονίσει στιγμιότυπα του μακεδονικού αγώνα. Έτσι, τα πρόσωπα είναι περισσότερο φορείς ιδεών παρά ζωντανεμένες υπάρξεις. Στο πατριωτικό αυτό δράμα, που η έκταση του μυθοπλασιακού παρόντος σε μια επταετία το κάνει να συγγενεύει με μυθιστορηματικό δράμα, οι συγκρούσεις (σε μεγάλο βαθμό) δεν επιτελούνται ανάμεσα σε πρόσωπα, αλλά ανάμεσα σε αντίμαχα έθνη και πολιτισμούς.¹⁷³

1.5. Θεατρόμορφοι διάλογοι

1.5.1. Σαπφώ Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικά αρμόδιαι εις παρθεναγωγεία, ή Συνέδριον των ηπείρων και Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος, Σμύρνη, τυπογραφείον της «Αμαλθείας», 1871.*

Τα δύο θεατρικά κείμενα που εντάσσονται στην κατηγορία των θεατρόμορφων διαλόγων (*Παραστάσεις δραματικά...* της Σ. Λεοντιάδος και *Μητριά* του Α. Χ. Γαλανού) δεν εμπεριέχουν επαρκή στοιχεία θεατρικότητας, αν ληφθεί υπόψη, αφενός, ότι το έργο της πρώτης δομείται με μακρούς μονολόγους των δρώντων προσώπων που αφηγούνται ή επιχειρηματολογούν επί σκηνής, ενώ η σκηνική δράση είναι υποτυπώδης, και αφετέρου, ότι το θεατρικό κείμενο του δεύτερου δεν υποδιαιρείται σε σκηνές ούτε περιέχει σκηνικές οδηγίες ή ενδοκειμενικές χωροχρονικές ενδείξεις.

Ο Γ. Σιδέρης εντάσσει το *Παραστάσεις δραματικά...* της Σ. Λεοντιάδος στο παιδικό θέατρο, επισημαίνοντας ότι είναι πολύ δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς την εξέλιξη του είδους αυτού στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα, αφού δεν έχουν διασωθεί πληροφορίες γι' αυτό.¹⁷⁴ Όπως τεκμηριώνεται στην εργασία υποδομής της Γ. Λαδογιάννη *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα*,¹⁷⁵ η Σ. Λεοντιάς συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πρώτους

¹⁷³ Το υπό εξέταση πατριωτικό δράμα ανεβάστηκε επανειλημμένα στη σκηνή κατά τη δεκαετία 1921-1931, σύμφωνα με τις πληροφορίες από τον κυπριακό τύπο που έχουν αποδελτιωθεί από τον Γ. Κατσούρη. Όπως σημειώνει ο μελετητής, *Ο δραπέτης διδάσκαλος* λόγω του πατριωτικού του θέματος παιζόταν συχνά στις ερασιτεχνικές παραστάσεις των χωριών, που «ήταν συνυφασμένες με τις εθνικές επετείους [...] αλλά και κάποιες άλλες τοπικές γιορτές και ενδιέφεραν ολόκληρη την κοινότητα που παρακολουθούσε σύσσωμη». Βλ. Γ. Κατσούρης (2005), 233, 235-6, 240. Ωστόσο, αντίθετα από την ευνοϊκή σκηνική τύχη του, το πατριωτικό αυτό δράμα δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής. Από την αποδελτίωση τριών εφημερίδων της διετίας 1921-1922 (*Αλήθεια*, *Σάλπιγξ* και *Φωνή της Κύπρου*) δεν έχουμε εντοπίσει σημειώματα ή εκτενέστερες κριτικές γύρω από το δράμα. Ας σημειωθεί ότι ο Ι. Πηγάσιου ήταν τακτικός συνεργάτης της *Φωνής της Κύπρου* από τις αρχές της δεκαετίας του 1910, δημοσιεύοντας πολεμικά αυτοβιογραφικά αφηγήματα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις από τη Σερβία της εποχής του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου.

¹⁷⁴ Βλ. Σιδέρης (1999: 1951), 207: σημ. 13. Για αυτό το θεατρικό κείμενο, βλ. επίσης Χ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα, 1954, 330.

¹⁷⁵ Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998, 61· στο εξής: *Το παιδικό θέατρο...* Αποτιμώντας την πνευματική παρουσία της Σ. Λεοντιάδος στη Σμύρ-

συγγραφείς νεοελληνικών παιδικών θεατρικών κειμένων και, επομένως, η παλαιότερη άποψη, σύμφωνα με την οποία ο Δημήτριος Καμπούρογλου (με το βιβλίο του *Μύθοι και διάλογοι προς χρήση των ανήβων*, 1881) είναι ο πρόδρομος του νεοελληνικού παιδικού θεάτρου,¹⁷⁶ δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

Η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου θεωρεί το κείμενο θεατρόμορφο διάλογο για σχολική χρήση και η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου τονίζει τον αλληγορικό χαρακτήρα και την παιδαγωγική λειτουργία του.¹⁷⁷ Επομένως, επειδή η συγγραφέας αντλεί το θέμα της από τη μυθολογία και απευθύνεται σε νέους σχολικής ηλικίας, θα μπορούσαμε ίσως να εντάξουμε τα κείμενά της στην κατηγορία του μυθολογικού νεανικού θεατρόμορφου διαλόγου και όχι δράματος, αφού αυτά δεν διαθέτουν θεατρικότητα.¹⁷⁸

Εξάλλου, στη *Μητριά* του Α. Χ. Γαλανού προσωποποιείται η Μεγάλη Βρετανία και παρουσιάζεται ως ανάλγητη μητριά που καταδυναστεύει τα ορφανά, δηλαδή τον κυπριακό λαό, χωρίς ωστόσο η αλληγορική προσωποποίηση να φτάνει μέχρι τα όρια της σάτιρας. Ο ρητορικός τρόπος της αλληγορίας¹⁷⁹ στη θεατρική γραφή μπορεί να προσλάβει τη μορφή της προσωποποίησης, της παρωδίας και συχνά χρησιμοποιείται στο αγωνιστικό-προπαγανδιστικό θέατρο.¹⁸⁰ Όπως έχει σημειωθεί,¹⁸¹ σε πολλά αλληγορικά θεατρικά έργα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης δεσπόζουν υποκινώντας τη δράση διάφορες αφηρημένες έννοιες, όπως η δικαιοσύνη, η ελευθερία, ο έρωτας κ.ά.

Ενώ για τα περισσότερα από τα θεατρικά κείμενα που εξετάζουμε συνήθως εικάζουμε τον χρόνο γραφής, στην περίπτωση των διαλόγων της Λεοντιάδος τον γνωρίζουμε με ακρίβεια, χάρη στον πρόλογο της συγγραφέως. Όπως σημειώνει η Λεοντιάς, και οι δύο

νη, η μελετήτρια σημειώνει ότι η συγγραφέας «είναι παιδαγωγός με σημαντική θέση στην παιδική λογοτεχνία» τόσο για το πρωτότυπο όσο και για το μεταφραστικό της έργο. Βλ. ό.π., 68.

¹⁷⁶ Βλ. Χάρης Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*. Ελληνική και παγκόσμια, Αθήνα, Φιλιλπότης, ⁵1987, 314-315.

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Ελληνική μυθολογία...*, τόμ. Α', 473-4' Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Καθ' ημάς Ανατολή...*, 292-295.

¹⁷⁸ Όπως σημειώνει η συγγραφέας στον πρόλόγό της, οι διάλογοι δεν «έχουσι την τεχνικήν εκείνην πλοκήν και σύνθεσιν και τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του αληθούς δράματος» και μάλλον «φέρουσι μόνον την μορφήν και τον εξωτερικόν τύπον δραματικής παραστάσεως, καθόσον εισίν ηθοποιίαί τινές και προσωποποιήσεις δραματικῶ πώς τῷ τρόπῳ παριστανόμεναι υπό των μαθητριών». Βλ. «Πρόλογος», Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί...*, ε'.

¹⁷⁹ Στη δυσκολία να δοθεί ένας κοινά αποδεκτός ορισμός της αλληγορίας αναφέρεται η Κατερίνα Κωστήου, υπογραμμίζοντας ότι η σύγχρονη κριτική τη θεωρεί «ως ιδιαίτερη μέθοδο έκφρασης κάποιας έννοιας μέσω άλλης, όπου υπάρχουν δύο επίπεδα σημασίας' ανάμεσά τους δημιουργείται μια αντιστοιχία με σχέσεις λεπτομερειών». Βλ. Κ. Κωστήου, *Ποιητική της ανατροπής...*, 101-2.

¹⁸⁰ Η αλληγορία ως προσωποποίηση αρχών ή αφηρημένων εννοιών ανιχνεύεται στη δραματική θεωρία του Α. Schlegel και του George Bernard Shaw. Βλ. σχετικά Oscar Lee Brownstein, Daubert Darlene, *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*, Κονέκτικατ, Greenwood Press, 1981, 187, 406' στο εξής: *Concepts in dramatic theory...* Για την παρωδία και το αγωνιστικό-προπαγανδιστικό θέατρο, βλ. Pavis (2006), 30.

¹⁸¹ Βλ. Μαρίκα Θωμαδάκη, *Θεατρολογία...*, 97.

θεατρόμορφοι διάλογοι γράφτηκαν με σκοπό να ανεβαστούν από τις τελειόφοιτες μαθήτριές της, κατά την περίοδο των τελικών τους εξετάσεων. Πιο συγκεκριμένα, ο πρώτος θεατρόμορφος διάλογος (*Συνέδριον των ηπειρών*) γράφτηκε¹⁸² και ανεβάστηκε το 1870 και ο δεύτερος (*Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος*) το 1871 στο Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη, το οποίο η Λεοντιάς διηύθυνε κατά την περίοδο 1863-1877.¹⁸³ Φαίνεται ότι το ανέβασμα στη σκηνή των διαλόγων σημείωσε επιτυχία, αφού η Λεοντιάς γράφει ότι μετά από αυτές παρακινήθηκε από διαφόρους να εκδώσει τα δραματικά της κείμενα στα τέλη του 1871:

Ταύτα ως εν προλόγω εστοχάσθην αναγκαίον ίνα προτάξω εν ταύτη τη διά του τύπου εκδόσει των «Δραματικών παραστάσεων», ας απεφάσισα να εκδώσω εις φως παροτρυνθείσα, ως είπον και εν τη αγγελίᾳ, εκ τε της ευμενοῦς επιδοκιμασίας, ης έτυχον παρά τε των λογίων ενταύθα και των λοιπών φιλοκάλων και φιλομούσων Σμυρναίων, και εκ της επευφημήσεως της δημοσιογραφίας, και εκ των προτροπών των πολλαχόθεν αγαθών φίλων.¹⁸⁴

1.5.1.1. «Η πρώτη δραματική παράσταση ή Συνέδριον των τεσσάρων ηπειρών Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής και Αμερικής μετά της μικράς Ελλάδος»

Η συγγραφέας στο προλογικό της σημείωμα υπογραμμίζει ότι στο κείμενό της συμπυκνώνονται οι διάφορες γνώσεις που αποκόμισαν οι μαθήτριες από τα διάφορα μαθήματά τους. Κάθε ήπειρος εξηγεί τι συνεισέφερε υπέρ της ευδαιμονίας του ανθρώπου και διατυπώνει τη γνώμη της για τη σημασία και το περιεχόμενο της έννοιας αυτής. Ο επαρκέστερος ορισμός της ευδαιμονίας προτείνεται από την Ελλάδα, που βραβεύεται. Η συγγραφέας, ακολούθως, διευκρινίζει ότι η όλη «δραματική παράσταση συντίθεται εκ μιας πράξεως περαιουμένης εις δύο σκηνάς»:¹⁸⁵ 1. Συζήτηση των ηπειρών και καταγραφή των απόψεών τους από τη γραμματέα, 2. Εμφάνιση της Ελλάδας και λύση του προβλήματος.

Στην 1^η σκηνή οι τέσσερις ήπειροι, που σημειώνονται στον εκτεταμένο τίτλο του διαλόγου, έχουν συγκεντρωθεί στη Σμύρνη μετά από πρόσκληση της Γης, η οποία

¹⁸² Το γεγονός ότι οι θεατρόμορφοι διάλογοι γράφτηκαν κατά τον χρόνο της σκηνικής τους παρουσίασης σημειώνεται από τη συγγραφέα ρητά: «Ταύτα διανοουμένη *συνέλαβον εν νῶ πρώτον*, κατά την δευτέραν περίοδον της εκ του Παρθεναγωγείου απολύσεως μαθητριών [1870], το υπ' αυτών παρασταθέν δραματικῶ τῷ τρόπῳ "Συνέδριον των ηπειρών" [...] και δευτερον *κατά το λήξαν ἤδη σχολικόν έτος* [1871], τρίτον απολυομένων μαθητριών, διανοήθην και εσχεδιάσα την υπ' αυτών διαδραματισθείσαν "Συνδιάλεξιν του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος" [...]». Βλ. «Πρόλογος», Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί...*, δ. Εγώ υπογραμμίζω.

¹⁸³ Για περισσότερες λεπτομέρειες γύρω από τη ζωή και το έργο της Σ. Λεοντιάδος, βλ. Ηλ. Τζούφλας, «Σαπφώ Λεοντιάς...». Οι πληροφορίες για την υπηρεσία της στο Παρθεναγωγείο Αγ. Φωτεινής στη Σμύρνη στις σσ. 250-252.

¹⁸⁴ Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί...*, στ'.

¹⁸⁵ Βλ. ό.π., η'.

αποκαλύπτει ότι τα αίτια της αθυμίας της είναι η κακοδαιμονία του ανθρώπου και η ιδιοτέλεια που διέπει τις σχέσεις των θυγατέρων της, δηλαδή των ηπειρών. Γι' αυτό, ζητά από εκείνες να συζητήσουν το ζήτημα της ευδαιμονίας.

Πρώτη παίρνει τον λόγο η Ασία, η οποία υποστηρίζει ότι η ίδια συντέλεσε στην ευδαιμονία του ανθρώπου, και θεωρεί ότι προϋπόθεση για την επίτευξή της είναι η άνετη ζωή και η ηδυσπάθεια. Η Γη διαφωνεί και καλεί, για να τοποθετηθεί σχετικά με το ίδιο ζήτημα, την Ευρώπη που, από τη μια, τονίζει ότι συνέβαλε στην ανάπτυξη του εμπορίου και του πολιτισμού και προσέφερε στην ανθρωπότητα τόσο το ελληνικό πνεύμα όσο και τη χριστιανική διδασκαλία και, από την άλλη, ταυτίζει την ευδαιμονία με την επιδίωξη του συμφέροντος και την ανάπτυξη των πνευματικών και σωματικών ικανοτήτων του ανθρώπου.

Στη συνέχεια, η Αφρική απαριθμεί τους βασικούς σταθμούς της δικής της προσφοράς στον παγκόσμιο πολιτισμό και υποστηρίζει ότι *«η ευζωία και η ευπάθεια είναι η ευδαιμονία του ανθρώπου»*. Η γη εκφράζει την απογοήτευσή της από αυτό τον ορισμό και εύχεται η Αμερική να πει κάτι καλύτερο για την αξία του ανθρώπου. Η τελευταία ήπειρος επιτίθεται για τον πλούτο της, καμαρώνει για το πολίτευμα της δημοκρατίας και θεωρεί ότι ο άνθρωπος κατακτά την ευδαιμονία όταν εξασκεί ελεύθερα τις σωματικές και πνευματικές του δυνάμεις. Τέλος, η ίδια εισηγείται (και η πρότασή της γίνεται αποδεκτή) να κληθεί στο συνέδριο η Ελλάδα, για να εκφράσει την άποψή της περί ευδαιμονίας.

Η Ελλάδα φτάνει στον χώρο του συνεδρίου και διατυπώνει τη γνώμη της με αναφορές στο έργο Ελλήνων φιλοσόφων και θεολόγων. Υποστηρίζει ότι προϋπόθεση της ευδαιμονίας είναι η αυτογνωσία και ότι ο άνθρωπος για να ευτυχήσει ξανά πρέπει να ακολουθήσει τον δρόμο του Χριστού, και παράλληλα του σωκρατικού αυτοελέγχου· συνεπώς γίνεται ευδαίμων, όταν είναι αληθής φιλόσοφος και πραγματικός χριστιανός. Η Γη ικανοποιείται από τη γνωμοδότηση της Ελλάδας και, πριν από τη λήξη του συνεδρίου, καλεί τη γραμματέα να απαγγείλει προς τιμή της Σμύρνης ένα ποίημα με θέμα τη γέννηση του Ομήρου.

Σε αυτό τον θεατρόμορφο διάλογο δεν υπάρχει στοιχειώδης αφηγηματική ακολουθία, αφού ο διάλογος των ηπειρών περιστρέφεται γύρω από το φιλοσοφικό ζήτημα του ορισμού της ευδαιμονίας με τρόπο στατικό και χωρίς κανένα στοιχείο θεατρικότητας. Υποτυπώδης πλοκή και στατικότητα εντοπίζονται και στον δεύτερο διάλογο, τη *«Συνδιάλεξιν του χορού των μουσών επί του Ελικώνος»*.

1.5.1.2. «Η δευτέρα δραματική παράσταση ή συνδιάλεξις των μουσών επί του Ελικώνος μετά της Αθηνάς περί του τίς ἐστίν η αληθής και τελεία σοφία του ανθρώπου. Απόντος του Απόλλωνος και της Ερατούς, και προεδρευούσης της πρεσβυτέρας απασών των Μουσών Κλειούς».

Όπως σημειώνει η συγγραφέας στον επίτιτλο της εισαγωγής, η δεύτερη δραματική παράσταση συνίσταται σε συνδιάλεξη της Αθηνάς και των μουσών, που πραγματοποιείται στον Ελικώνα, και το θέμα της είναι «τις ἐστίν η αληθής και τελεία σοφία του ανθρώπου». Διευκρινίζει ότι και σε αυτό το δραματικό κείμενο χρησιμοποιεί την προσωποποίηση, όχι όμως αφύχων (όπως στο *Συνέδριον των ηπειρών*) αλλά μυθολογικών οντοτήτων, δηλαδή των μουσών και της Θεάς Αθηνάς.¹⁸⁶ Οι μούσες μελαγχολούν εξαιτίας της απουσίας του Απόλλωνα και αποφασίζουν να καλέσουν την Αθηνά στον Ελικώνα, για να διοργανώσουν μια συζήτηση, προκειμένου να ξεπεράσουν την αθυμία τους. Αποφασίζεται να προεδρεύσει η Κλειώ, ως η πρεσβύτερη από τις μούσες.

Στην 1^η σκηνή του διαλόγου οι μούσες καλούν την Αθηνά να έλθει στον Ελικώνα και την υποδέχονται με ενθουσιασμό, όταν αυτή εμφανίζεται σε λίγο. Η θεά αναφέρεται ειδικά στον ένα και μοναδικό Θεό, που έστησε την καθέδρα της διδασκαλίας του στην Ελλάδα και δίδαξε στους ανθρώπους την αληθινή αρετή, ενώ οι μούσες ομολογούν ότι οι Έλληνες με τη φαντασία τους προσωποποίησαν τις τέχνες και τις επιστήμες και επινόησαν τις ίδιες, όπως ακριβώς προσωποποίησαν τη σοφία και τη φρόνηση και επινόησαν την Αθηνά.

Ακολουθως, η Κλειώ προτείνει να περιστραφεί η συζήτηση γύρω από το ζήτημα της αληθούς σοφίας του ανθρώπου, αρχίζει να εκθέτει τι προσφέρει στον άνθρωπο η επιστήμη της ιστορίας, της οποίας η ίδια είναι προστάτιδα, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η επιστήμη αυτή παρέχει τέτοια ηθική και διανοητική ωφέλεια, ώστε χωρίς αυτήν κανένας δεν μπορεί να γίνει σοφός και να είναι ευτυχισμένος. Έπειτα, παίρνουν τον λόγο οι υπόλοιπες μούσες και εξηγούν τι προσφέρει στην ανθρωπότητα η τέχνη ή επιστήμη που προστατεύουν.

Ακούγοντας όσα είπαν οι μούσες, η Αθηνά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι καμιά τέχνη ή επιστήμη από μόνη της δεν καθιστά τον άνθρωπο σοφό ή τέλειο και αναρωτιέται πού βρίσκεται το μυστήριο της τέλειας σοφίας. Υποστηρίζει ότι για να γίνει σοφός ο άνθρωπος δεν είναι αρκετό να έχει γνώση αλλά και αρετή. Κορωνίδα όλων

¹⁸⁶ Ο.π., α' (η σελιδαρίθμηση του δεύτερου διαλόγου είναι ξεχωριστή).

των αρετών θεωρεί την ευσέβεια, όταν συνοδεύεται από τη σωφροσύνη και τη φιλαδέλφεια. Ως μόνη αληθινή θρησκεία η ίδια αποδέχεται τη χριστιανική, γι' αυτό και βαπτίστηκε (όπως και οι Έλληνες έγιναν χριστιανοί). Τέλος τονίζει ότι οι σύγχρονοι Έλληνες οφείλουν να φροντίσουν για την ηθική ανατροφή των παιδιών τους και διευκρινίζει ότι, για να το πετύχουν, πρέπει να εγκαταλείψουν την πολυτέλεια και τους καταστροφικούς συρμούς· εκφράζει ακόμη την ικανοποίησή της, γιατί πολλοί πλούσιοι πολίτες προσφέρουν χρήματα για την ίδρυση σχολείων.

Η συνδιάλεξη ολοκληρώνεται με ένα ύμνο προς την Ελληνίδα Χριστιανή. Κάθε μελλοντική μητέρα καλείται να συζεύξει την αρχαία ελληνική παράδοση με τη χριστιανική διδασκαλία και με αυτά τα στοιχεία να γαλουχήσει και να αναθρέψει τους νέους.¹⁸⁷

Σε αντίθεση με πολλά από τα άλλα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925, οι *Παραστάσεις δραματικά* της Σ. Λεοντιάδος έχουν προσεχθεί και σχολιαστεί από διάφορους μελετητές. Ο Γ. Σιδέρης αμφιβάλλει αν με τέτοιους κουραστικούς διαλόγους στην καθαρεύουσα ήταν δυνατό να αλλάξει πραγματικά όψη το Παρθενοναγωγείο της Σμύρνης.¹⁸⁸ Από τους νεότερους μελετητές τονίζεται ο διδακτικός και ηθοπλαστικός χαρακτήρας των θεατρόμορφων διαλόγων και υπογραμμίζεται ο αλληγορικός τους χαρακτήρας.¹⁸⁹

1.5.2. Α. Χ. Γαλανός, *Η μητροιά. Δράμα εις κυπριακήν διάλεκτον. Λάρνακα, τύποις Χειμωνίδη, 1925.*

Οι βιογραφικές πληροφορίες για τον Αδάμο Χ. Γαλανό (1876-1939)¹⁹⁰ είναι λι-

¹⁸⁷ Η βαθύτατη θρησκευτικότητα δεν εντοπίζεται μόνο στο *Παραστάσεις δραματικά* της Σ. Λεοντιάδος αλλά και στο ποιητικό της έργο. Βλ., λόγου χάρη, το ποίημά της «Ουδαμού θάνατος' πανταχού ζωή» που γράφτηκε μετά τον θάνατο του συζύγου της: *Όμηρος* [Σμύρνης] Β', Η' (1874) 340-346.

¹⁸⁸ Βλ. Σιδέρης, ²1999 (1951), 207: σημ. 13.

¹⁸⁹ Η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου συσχετίζει τους θεατρικούς διαλόγους με το παιδαγωγικό έργο της Λεοντιάδος, καθώς ο σκοπός της συγγραφής τους ήταν διδακτικός και ηθοπλαστικός, ενώ η Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου υπογραμμίζει τον αλληγορικό χαρακτήρα του διαλόγου «Συνέδριον των ηπείρων...» και σημειώνει ότι το κείμενο αυτό είναι «*γραμμένο υπό μορφή που προσομοιάζει περισσότερο σε φιλοσοφικό, θρησκευτικό και πολιτικό δοκίμιο, παρά σε θεατρικό έργο, και παραγεμισμένο καθώς είναι με γνώσεις γεωγραφικές, κοινωνικές και φιλοσοφικές για προφανείς εκπαιδευτικούς σκοπούς [...], υστερεί κατάφωρα σε θεατρικότητα*». Η δεύτερη μελετήτρια υποδεικνύει ότι στη «Συνδιάλεξιν των μουσών επί του Ελικώνος» δεσπόζει η ελληνοπρέπεια και σημειώνει ότι αυτό το θεατρικό κείμενο είναι «*φλύαρο, με πλατειασμούς και μονότονες επαναλήψεις, με επιτηδευμένο λεξιλόγιο και έντονο διδακτισμό σχετικά με τον χριστιανισμό [και] τη χρησιμότητα της ιστορίας [...]*» υποστηρίζοντας ότι γι' αυτό θυμίζει ποιμενικό δράμα. Βλ. Ευ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Ελληνική μυθολογία...*, 473-4' Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Καθ' ημάς Ανατολή...*, 292-295.

¹⁹⁰ Το πραγματικό όνομα του συγγραφέα ήταν Χατζηαδάμος Χριστοφόρου. «*Ξαφνικά σε ηλικία 50 ετών [1925] άρχισε να εκδίδει βιβλία σε κυπριακήν διάλεκτο με το ψευδώνυμο Α. Χ. Γαλανός*». Βλ. [Συλλογικό έργο], *Η Άχνα*. Γενική επισκόπηση (επ. Κυρ. Χατζηιωάννου), Λευκωσία, Συνεργατικό Ταμειυτήριο Άχνας, 1994, 199-200. Για το γενεαλογικό δένδρο της οικογένειας του συγγραφέα, βλ. [Συλλογικό έργο], *Άχνα*. Γενεαλογικό δέντρο και άλλα σχετικά (επ. Κυρ. Χ. Βάσιλας), Λάρνακα, Σύνδεσμος

γοςτές και μέχρι στιγμής δεν έχουν εντοπιστεί περισσότερα στοιχεία για τη συγγραφή και έκδοση της *Μητριάς*. Γνωστός κυρίως ως ποιητάρης, δημοσίευσε τα θεατρικά του κείμενα σε ώριμη ηλικία, αντίθετα από τους περισσότερους Κύπριους θεατρικούς συγγραφείς που εξετάζονται στην εργασία αυτή.¹⁹¹ Όπως έχει επισημανθεί, τα κείμενα (ποιητικά και θεατρικά) του Α. Χ. Γαλανού δεν έχουν μελετηθεί μέχρι στιγμής εξάλλου, μόνο με μια συστηματική εργοβιογραφική μελέτη είναι δυνατό να καλυφθούν τα σημαντικά κενά που θα δυσχεράνουν ένα ενδεχόμενο εγχείρημα για συνολική προσέγγιση των θεατρικών και άλλων κειμένων του.¹⁹²

Ο θεατρόμορφος διάλογος αρχίζει με τις κατηγορίες των ορφανών εναντίον της μητριάς τους: ότι δηλαδή τα εγκαταλείπει νηστικά και μόνο όταν βρεθούν μπροστά σε ξένο κόσμο προσποιείται πως τα φροντίζει· ότι συμπεριφέρεται με δόλο και σκληρότητα, και γι' αυτό τα παιδιά αναλογίζονται πως θα μπορούσαν ίσως να βρουν την ησυχία τους μεταναστεύοντας. Η κρίση μεταξύ των δύο πλευρών όχι μόνο δεν εκτονώνεται μετά την παρέμβαση της ψύχραιμης γειτόνισσας, αλλά τα ορφανά κοροϊδεύουν τη μητριά για την αλαζονεία της, παρακαλώντας ταυτόχρονα τον Θεό να την τιμωρήσει όπως της αξίζει, ενώ εκείνη τα κατηγορεί για αχαριστία. Η γειτόνισσα, επιρρίπτοντας την ευθύνη για τη διένεξη στη μητριά, συμβουλεύει την ανάληπτη γυναίκα είτε να

Αχιωτών Λονδίνου, 1995, 124-5. Σε πρόσφατη εργασία της Δ. Κωνσταντίνου καταγράφονται άγνωστες μέχρι τώρα βιογραφικές πληροφορίες για τον συγγραφέα. Βλ. Δέσποινα Κωνσταντίνου, «Α. Χ. Γαλανός: Πίσω από ένα ψευδώνυμο», *Άνευ* 36 (άνοιξη 2010) 25-32. Η μελετήτρια μάλλον βεβιασμένα θεωρεί ότι το δράμα *Ο δέσμιος γεωργός* ενδέχεται να γράφτηκε το 1918 (βλ. πιο κάτω, σημ. 192).

¹⁹¹ Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου*. Προλεγόμενα –Βιο-Βιβλιογραφία (1936-1976) (διδ. δ), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1976, 38, σημ. 2· του ίδιου, *Κύπριοι λαϊκοί ποιητές*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1982-1983, τόμ. 1, 75-6· [Συλλογικό Έργο], *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, Λευκωσία, Φιλόκυπρος, 1985, τόμ. 3, 341.

¹⁹² Βλ. Κατσούρης (2005), 286-7: σημ. 378, 290: σημ. 397, 292· του ίδιου, «Ένα άγνωστο...», 30, 32: στην εργασία αυτή ο Κατσούρης αναφέρει το αχρονολόγητο χειρόγραφο θεατρικό κείμενο του Α. Χ. Γαλανού *Ο δέσμιος γεωργός*, το οποίο εντοπίστηκε στα κατάλοιπα του Κύπρου Χρυσάνθη και εκδόθηκε από τον Κ. Γ. Γιαγκουλλή. Έχοντας υπόψη μας το δημοσιευμένο κείμενο και όχι το χειρόγραφο, διαπιστώνουμε ότι η άποψη του Κατσούρη πως στο δράμα αυτό έχουμε χρήση του κυπριακού ιδιώματος δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Όπως φαίνεται στο εξής παράδειγμα, η γλώσσα του δράματος είναι η νεοελληνική κοινή, ενοφθαλμισμένη με τύπους τόσο από την καθαρεύουσα όσο και από το κυπριακό ιδίωμα: «*Τους τόκους μην εννοιάζεσαι· άνω που τα τριάντα / ποτέ δεν ελογάριασα. Όπως περνούμε πάντα. Και υποθήκη θα γενή δι' όλον σου το κτήμα, / διά να εξασφαλισθεί το ιερόν μας χρήμα. / Ακόμα και το σπίτι σου θα μπει στην υποθήκη, / τους τόκους μόνον θα μετράς, δεν θα πληρώνεις νοίκι*». Εξάλλου, μια ενδοκειμενική αναφορά στον κομμουνισμό («*Δεν βλέπετε τι έγινεν έξω στα άλλα μέρη, / ακμάζει ο κομμουνισμός [...]*») μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι το κείμενο γράφτηκε μετά το 1917, αλλά δεν υπάρχουν τεκμήρια που θα μας επέτρεπαν να συμπεράνουμε με ασφάλεια ότι αυτό γράφτηκε πριν από το 1925· ως εκ τούτου, αυτό δεν σχολιάζεται αναλυτικά σε αυτή την εργασία. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «Ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Αδάμου Χρ. Γαλανού», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, τόμ. XXVII, Λευκωσία, 2001, 415 (παράθεμα 1), 425 (παράθεμα 2). Ο ίδιος μελετητής σε πρόσφατη εργασία του υποστηρίζει ότι *Ο δέσμιος γεωργός* γράφτηκε μεταξύ των ετών 1922-1932. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «“Ο δέσμιος γεωργός” του Αδάμου Χριστοφόρου Γαλανού», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθιν. 2010) 41-43. Για το ίδιο θέμα, βλ. Α. Γαλάζης, «Για τον *Δέσμιος γεωργός* του Α. Χ. Γαλανού», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθιν. 2010) 43-47.

συμπεριφερθεί στοργικά στα ορφανά είτε να δώσει σε αυτά την ελευθερία τους· εκείνη όμως δηλώνει πως ενδιαφέρεται μόνο για το δικό της συμφέρον και επιμένει ότι τα παιδιά οφείλουν να την υπακούν τυφλά. Ακόμη τα καλεί να μάθουν για την καταγωγή της και να σκεφτούν πως, αν τα εγκαταλείψει, δεν θα βρεθεί κανείς να τα προστατεύσει.

Έτσι, τα ορφανά αποφασίζουν να προσφύγουν στη δικαιοσύνη. Κατά την ακροαματική διαδικασία ενώπιον του δικαστηρίου, από τη μια, η μητριά κατηγορεί τα ορφανά για αγνωμοσύνη και για συνεχή επίκληση της πραγματικής τους μάνας, την οποία ποτέ δεν ξεχνούν, και από την άλλη, ο δικηγόρος των παιδιών αναφέρει ότι απαίτηση των πελατών του είναι να φύγει και να τα αφήσει ήσυχα, γιατί αν επιμένει να αρνείται, θα απαιτήσουν την παρουσία τους, που η ίδια καταχράστηκε. Ο δικαστής αποφαινεται ότι δεν μπορεί να συνεχιστεί η συμβίωση μητριάς και ορφανών και γι' αυτό εκείνη πρέπει να τα εγκαταλείψει την ίδια μέρα. Η μητριά δηλώνει ότι δεν αποδέχεται τη δικαστική απόφαση και ότι θα υποβάλει έφεση στην Αγγλία, όπου πιστεύει ότι υπάρχουν αμερόληπτοι δικαστές.

Στην Αγγλία τα ορφανά τονίζουν ότι εμπιστεύονται για δικηγόρο τους τον Θεό, γιατί όλος ο κόσμος το ξέρει πως το δίκαιο είναι με το μέρος τους. Ο αρχιδικαστής επαναλαμβάνει την πεποίθησή του ότι αυτά έχουν δίκαιο και, όταν μαθαίνει από τον δικηγόρο ότι ο πατέρας των ορφανών χρεοκόπησε και ξενιτεύτηκε αφήνοντάς τα στη μητριά για να τα μεγαλώσει, προτείνει να αναζητηθεί αυτός με σχετική αγγελία σε εφημερίδες.

Όχι πολύ αργότερα ο πατέρας εντοπίζεται και οδηγείται στο δικαστήριο. Ευχαριστεί όλους όσους ταλαιπωρήθηκαν κατά τη δικαστική διαδικασία, ακόμη και τη μητριά που μεγάλωσε τα παιδιά του, γι' αυτό και πιστεύει ότι πρέπει να είναι σεβαστή στα ορφανά. Τέλος, η μητριά δηλώνει ότι είναι έτοιμη να καλωσορίσει τον πατέρα των ορφανών και ότι για το χατίρι του είναι έτοιμη να μοιραστεί ό,τι έχει στο σπίτι της με τα παιδιά, χωρίς να διεκδικεί πια τίποτε από αυτά.

Η μητριά δεν διαθέτει παρά στοιχειώδη θεατρικότητα, αφού τα δραματικά πρόσωπα δεν αποτελούν παρά φερέφωνα ιδεών, η σκηνική δράση είναι υποτυπώδης και η πλοκή απλοϊκή. Ο συγγραφέας με τη χρήση της προσεγμένης σατιρικής αλληγορίας, χωρίς να ξεφεύγει από τα όρια της σώφρονος ευπρέπειας, παρουσιάζει μέσω της δυστυχίας των ορφανών τα δεινά του κυπριακού λαού, εξαιτίας της ανάλγητης στάσης της μητριάς, δηλαδή της Αγγλίας, ενώ η μάνα των παιδιών (που δεν εμφανίζεται στις δομές επιφάνειας του θεατρόμορφου διαλόγου) είναι βέβαια η Ελλάδα. Τέλος, το σύμβολο της ζυγαριάς παραπέμπει στη διαβόητη αγγλική δικαιοσύνη, που η αποικιοκρατική δύναμη εφάρμοζε κατά το δοκούν για εξυπηρέτηση των ιδιοτελών της συμφερόντων. Γι' αυτό,

ο κυπριακός λαός, διά στόματος των ορφανών, την καλεί είτε να σεβαστεί τα δικάιά του είτε να αποδώσει σε αυτόν την ελευθερία:

Ἡ να κρατῆς τῆς ζυαρκάν τζιαί με ταις δκυο σου φούκτες
 ἢ να μας φήσης ἡσυχους να πάης ποτζιεί πούρτες.
 Μηνίσκ' ο κόσμος ξηστικός που τες παραξενιαίς σου
 τζιαί καταγνώννει σ' ο τουνιαίς με τούνταις πονηρκαίς σου.¹⁹³

1.6. Αστικά δράματα

1.6.1. Νίκος Θ. Αντωνιάδης [= Νίκας Αντώνιος], *Ανατολή και Δύσις*. Δραμάτιον εις μίαν πράξιν. Εν Λευκωσίᾳ- Κύπρου, Εκ του τυπογραφείου της «Ελευθερίας», 1913.

Κύριο γνώρισμα του μονόπρακτου αυτού είναι ότι, αν και διαδραματίζεται στην ελληνική επαρχία, τα πρόσωπα τοποθετούνται σε ένα ημιαστικό περιβάλλον και αντιμετωπίζουν προβλήματα και διλήμματα, που θα μπορούσαν να εντοπιστούν και σε ένα αστικό περιβάλλον.

Η έκδοση του δράματος πραγματοποιείται σε μια περίοδο, κατά την οποία ο φιλόλογος Νίκος Θ. Αντωνιάδης (1879-1939) εξέδιδε τις εφημερίδες *Ο Ανάποδος* (1912-1913) και *Αιών* (1913-1914).¹⁹⁴ Ο χρόνος γραφής του *Ανατολή και Δύσις* δεν είναι δυνατό να απέχει αισθητά από τον χρόνο δημοσίευσής του, όπως μπορεί ο αναγνώστης να συμπεράνει από την ενδοκειμενική αναφορά στον ατυχή πόλεμο του 1897, όπου σκοτώθηκε ο πατέρας της Άννας. Αν ληφθεί υπόψη ότι κατά το μυθοπλασιακό παρόν η πρωταγωνίστρια είναι 17 χρόνων και ότι, όταν πέθανε ο πατέρας της ήταν νήπιο (αφού ανέλαβε ο Δημοσθένης να τη μεγαλώσει), ο ενδοκειμενικός παροντικός χρόνος σχεδόν ταυτίζεται με τον χρόνο δημοσίευσης του δράματος.¹⁹⁵

¹⁹³ Βλ. Α. Χ. Γαλανός, *Η μητριά*. Δράμα εις κυπριακήν διάλεκτον, Λάρνακα, τύποις Χειμωνίδη, 1925, 3-15, 7. Διατηρώ την ορθογραφία της έκδοσης χωρίς διορθώσεις. Δεν έχουν εντοπιστεί πληροφορίες για ανέβασμα στη σκηνή της *Μητριάς*: μάλλον ένα τέτοιο εγχείρημα θα προσέκρουε σε πολλές δυσκολίες, που σχετίζονται με την έλλειψη στοιχειώδους θεατρικότητας σε αυτό το κείμενο. Όπως σημειώνει ο Γ. Κατσούρης, «οι ηθογραφικές δοκιμές του Α. Χ. Γαλανού δεν εντύχησαν ιδιαίτερα στις ερασιτεχνικές ή επαγγελματικές σκηνές»· ο ίδιος μελετητής δεν καταγράφει καμιά πληροφορία για παράσταση της *Μητριάς*. Βλ. Κατσούρης (2005), 213, σημ. 115. Αυτό το θεατρικό κείμενο δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής, όταν εκδόθηκε. Από τους νεότερους μελετητές, ο Γ. Κατσούρης τονίζει ότι η αξία του οφείλεται στο γεγονός ότι είναι από τα πρώτα θεατρικά στα οποία χρησιμοποιείται το κυπριακό ιδίωμα. Βλ. ό.π., 286-7, σημ. 378. Ο μελετητής αναφέρει τους τίτλους άλλων θεατρικών έργων που έγραψε ο Α. Χ. Γαλανός μετά το 1925 και διατυπώνει την άποψη ότι η περίπτωση αυτού του ποιητάρη και θεατρικού συγγραφέα πρέπει να μελετηθεί διεξοδικότερα: 286-7, σημ. 378 και 290, σημ. 397· του ίδιου, «Ένα άγνωστο...», 32, σημ. 23: στην εργασία αυτή ο Κατσούρης αναθεωρεί την παλαιότερη άποψη που είχε υποστηρίζει στις προηγούμενες εργασίες του, ότι δηλαδή η *Μητριά* είναι το πρώτο θεατρικό κείμενο σε κυπριακό ιδίωμα, μετά τον πρόσφατο εντοπισμό και την αναμενόμενη έκδοση του δράματος του Ε. Π. Ευθυμιάδη *Φαρμακοποιός και χωρικός* (βλ. και Εισαγωγή, σ. 32: σημ. 67).

¹⁹⁴ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία, βλ. εφ. *Πάφος*, 30 Νοεμβρ. 1939, αρ. 437· Άντης Περνάρης, «Νίκος Θ. Αντωνιάδης», περ. *Πάφος* 8 (Αύγ. 1939) 339-340· του ίδιου, «Νίκος Θ. Αντωνιάδης», *Θέματα Κριτικής* 1 (1966) 19-22· *Κύπριοι συγγραφείς...*, τόμ. 1, 71· Κουδουνάρης (2005), 33.

¹⁹⁵ Βλ. Ν. Θ. Αντωνιάδης, *Ανατολή και Δύσις...*, 15.

Η σκηνική δράση στο *Ανατολή και Δύσις* εκτυλίσσεται σε ένα χωριό της Ελλάδας, και πιο συγκεκριμένα στο υποστατικό του μεσήλικα Δημοσθένη, στο οποίο πρόσφατα έχει επιστρέψει ο αδελφός του Πέτρος από τη Γαλλία, όπου έζησε ως μποέμ. Στο υποστατικό ζει, εκτός από τους υπηρέτες, η δεκαεφτάχρονη Άννα, κόρη ενός Κρητικού πρόσφυγα που σκοτώθηκε στον ατυχή πόλεμο του 1897· η ίδια υιοθετήθηκε από τον συμπολεμιστή του πατέρα της, Δημοσθένη, τον οποίο η κοπέλα θεωρούσε πραγματικό της θείο.

Όπως ήταν φυσικό, η επιστροφή του Πέτρου στο υποστατικό προκαλεί αναστάτωση τόσο στη συντηρητική κοινωνία του χωριού, που δυσκολεύεται να αποδεχθεί την άσωτη ζωή του, όσο και στον Δημοσθένη, που τον μέμφεται για τη κατασπατάληση της πατρικής περιουσίας. Η Άννα, που τον ερωτεύεται, απορρίπτει ως απαράδεκτη την πιθανότητα να παντρευτεί τον Δημοσθένη (όπως της υπέδειξε για να τη δοκιμάσει ο Πέτρος), γιατί θεωρεί απαράδεκτη για τα ελληνικά ήθη μια τέτοια σχέση.

Αργότερα αποκαλύπτεται ότι ο Δημοσθένης δεν είναι πραγματικός θείος της Άννας και δίνονται στοιχεία για τον πραγματικό της πατέρα και τις συνθήκες του θανάτου του. Ο γιατρός, στενός φίλος του Δημοσθένη, τον προτρέπει να παντρευτεί την Άννα· ωστόσο, ο τελευταίος, μολονότι παραδέχεται ότι συχνά βλέπει την κοπέλα όχι σαν «κόρη» του, αλλά ως επιθυμητή γυναίκα και νιώθει γι' αυτό τύψεις, απορρίπτει την πρόταση του φίλου του με τη σκέψη πως ένα τέτοιο γεγονός θα σχολιαζόταν αρνητικά από την κλειστή κοινωνία της επαρχίας. Ακόμη αποκαλύπτει στον γιατρό ότι διαπίστωσε αμοιβαία ερωτική έλξη ανάμεσα στην Άννα και στον Πέτρο και δεν αποκρύπτει τη ζήλια του για τη σχέση αυτή, τονίζοντας ότι δεν θα επιτρέψει στον αδελφό του να παντρευτεί την κοπέλα, γιατί έτσι εκείνος θα μολύνει ό,τι με τόσους κόπους ο ίδιος διαμόρφωσε.

Για την αποτροπή, λοιπόν, ενός ενδεχόμενου γάμου του Πέτρου και της Άννας, ο γιατρός και ο Δημοσθένης αποφασίζουν να στείλουν τον πρώτο στην Αμερική, παρά τις έντονες αντιρρήσεις του. Μάλιστα, η αποκάλυψη των ερωτικών σχέσεων του Πέτρου με μια παντρεμένη μιλωνού ώθησε ακόμη περισσότερο τον Δημοσθένη να επιμένει στην αναχώρηση του αδελφού του από την Ελλάδα. Όμως, πολύ γρήγορα αναθεωρεί ριζικά τις απόψεις του, έχοντας προηγουμένως ακούσει μια συζήτηση μεταξύ του Πέτρου και της Άννας, κατά την οποία διαπίστωσε ότι η κοπέλα γνώριζε πως ο ίδιος δεν ήταν θείος της και ότι επιθυμούσε να ακολουθήσει τον αδελφό του στο εξωτερικό. Γι' αυτό, ο Δημοσθένης αποφασίζει να συγκατανεύσει στον γάμο του Πέτρου και της Άννας και να μεταναστεύσει ο ίδιος στην Αμερική, αναλαμβάνοντας την εργα-

σία που προόριζε για τον αδελφό του.

Ως πολύ καλός γνώστης του αρχαίου ελληνικού δραματικού λόγου (μετέφρασε αρχαίες τραγωδίες) ο συγγραφέας συμπυκνώνει τη σκηνική δράση μέσα σε τέσσερις-πέντε ώρες, εφαρμόζοντας την τριπλή αριστοτελική ενότητα χώρου, χρόνου και υποθέσεως και δίνοντας ένα δράμα με υψηλό δείκτη θεατρικότητας, που μόνο σε ελάχιστα θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε είναι δυνατό να εντοπιστεί. Μέσα στο περιορισμένο αυτό χρονικό πλαίσιο η πλοκή εκτυλίσσεται γύρω από τη σύγκρουση του νέου προς το παλαιό (πρβλ. τον τίτλο *Ανατολή-Δύσις*), η οποία ενσαρκώνεται από τα αντίμαχα δραματικά πρόσωπα μέσα στο αυστηρά συντηρητικό περιβάλλον της ελληνικής επαρχίας των αρχών του 20^{ού} αιώνα.¹⁹⁶

1.6.2. Παύλος Βάλδας [=Παύλος Βαλδασερίδης], *Μάριος. Θεατρικόν έργον εις πράξεις τρεις. Λάρναξ, τύποις «Φιλοκαλίας», 1913.*

Στον *Μάριο* του Παύλου Βαλδασερίδη¹⁹⁷ ανιχνεύονται τα βασικά γνωρίσματα του αστικού δράματος.¹⁹⁸ επομένως, μαζί με το *Ανατολή και Δύσις*, είναι (τουλάχιστον με βάση τις μέχρι τώρα γνώσεις μας) τα πρώτα κυπριακά θεατρικά κείμενα του είδους αυτού. Η θεματογραφία του ιδιωτικού χώρου, ο ψυχολογικός ρεαλισμός, η ψυχολογική ανάλυση και τα στοιχεία νατουραλισμού, η γυναικεία χειραφέτηση και οι ελεύθερες ερωτικές σχέσεις, το ενδιαφέρον για το ξεχωριστό άτομο είναι γνωρίσματα της

¹⁹⁶ Σύμφωνα με το λακωνικό εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα, το δημοσιευμένο θεατρικό του κείμενο «*θεωρείται χειρόγραφον διά την από σκηνής διδασκαλίαν*». Βλ. ό.π., 2. Παρά τη ρητά διατυπωμένη συγγραφική πρόθεση το μονόπρακτο αυτό να ανεβαστεί στη σκηνή, δεν έχει μέχρι στιγμής εντοπιστεί πληροφορία για οποιαδήποτε παράσταση του έργου. Πώς είναι δυνατό να εξηγηθεί η κακή σκηνική τύχη ενός κειμένου με υψηλό δείκτη θεατρικότητας, το οποίο θεωρείται «*ίσως το πιο άρτιο θεατρογράφημα της εποχής [του]*»; Όπως σημειώνει ο Γ. Κατσούρης, «*διαθέτει ένα μύθο που ανεπίσσεται με φυσικότητα και, το κυριότερο, προσπαθεί να διαγράψει κάποιους χαρακτήρες. Ακόμη είναι γραμμένο σε στρωτή, δημοτική γλώσσα όχι συνηθισμένη για την εποχή*». Βλ. Κατσούρης (2005), 157. Αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο στα βιοεργογραφικά σημειώματα που δημοσιεύθηκαν στον τύπο, λίγες μέρες μετά τον θάνατο του Ν. Αντωνιάδη, όσο και σε μεταγενέστερα σημειώματα σχετικά με τη ζωή και το έργο του συγγραφέα δεν αναφέρεται καν ως τίτλος το *Ανατολή και Δύσις*, ενώ προβάλλεται το μεταφραστικό και δημοσιογραφικό έργο του ίδιου. Η πενιχρή έως ανύπαρκτη αναγνωστική πρόσληψη του δράματος και η αδιαφορία για τη σκηνική του ολοκλήρωση δεν αποκλείεται να οφείλονται, αφενός, στο γεγονός ότι αυτό αποκλίνει από τη δεσπόζουσα ιδεολογία της εποχής, δηλαδή την όψιμη και παρωχημένη ιστοριοκρατία, δεδομένου ότι στο προσκήνιο προβάλλονται στιγμές του ιδιωτικού βίου των δραματικών προσώπων, ενώ η μοναδική αναφορά σε ζητήματα του δημόσιου βίου (ατυχής πόλεμος του 1897) δεν γίνεται για ιδεολογικούς σκοπούς, αλλά για να φωτιστεί το παρελθόν της κεντρικής ηρωίδας· αφετέρου, η ρήξη με τα πατροπαράδοτα αυστηρά ήθη της επαρχίας, που πραγματοποιείται από τον Πέτρο, δεν θα γινόταν εύκολα αποδεκτή από τη συντηρητική κυπριακή κοινωνία των αρχών του 20^{ού} αιώνα.

¹⁹⁷ Πέρα από τις μελέτες του Α. Παπαλεοντίου και της Ιακωβίδου-Andrieu, για τις οποίες γίνεται λόγος στη συνέχεια, χρήσιμα είναι τα βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία για τον Παύλο Βαλδασερίδη που παρατίθενται στα εξής βοηθήματα: *Κύπριοι Συγγραφείς...*, τόμ. 1, 94-5· Κουδουνάρης (2005), 43-4· Κουδουνάρης (2010) 60.

¹⁹⁸ Για το αστικό δράμα, βλ. ενδεικτικά Σιδέρης (1999) (1951), 164-177· Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 128, 141-142· Β. Πούχγερ, *Δραματολογικές αναζητήσεις...*, 346· του ίδιου, *Ο Παλαμάς...*, 443· Γ. Λαδογιάννη, *Επί σκηνής...*, 93-94· Ρέα Γρηγορίου, «Ο πρωτοπόρος Δημήτρης Κορομηλάς», *Το Βήμα*, 26/07/1998· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β' 1, 76.

αστικής ευρωπαϊκής ηθογραφίας (ή βουλεβάρτου). Τα νεοελληνικά αστικά δράματα, στα οποία εντοπίζονται τα πιο πάνω γνωρίσματα, διακρίνονται σε έργα με θέση (θέατρο ιδεών)¹⁹⁹ και σε έργα του κωμικού βουλεβάρτου· μολονότι στα περισσότερα από αυτά κυριαρχεί ο αστικός χώρος, ορισμένα εκτυλίσσονται σε εξωαστικό χώρο (επαρχιακό περιβάλλον ή αθηναϊκό-μικροαστικό). Συχνά τα πρόσωπα στα αστικά δράματα μετατρέπονται σε φερέφωνα των ιδεών του συγγραφέα και η δράση σε αυτά είναι σχεδόν ανύπαρκτη.²⁰⁰

Ο *Μάριος* είναι ένα θεατρικό κείμενο στο οποίο συχνά τα πρόσωπα (σχεδόν όλοι καλλιτέχνες) εκφράζουν την αισθητική κοσμοθεωρία του Βαλδασερίδη. Εξάλλου, ο εξωαστικός χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση δεν αποτελεί ένδειξη απαγορευτική για την ένταξη του κειμένου στο αστικό δράμα, δεδομένου ότι τα πρόσωπα ανήκουν στην αστική τάξη και εκφράζουν την ιδεολογία της.²⁰¹ Η ψυχογράφηση του ξεχωριστού ατόμου, του Μάριου, που διατείνεται ότι έχει υπερβεί τα συναισθήματα και θεοποιεί τη θέληση, όπως και η ελεύθερη ερωτική περιδιάβασή του ανάμεσα στη Μάγδα και τη Λευκή (η δεύτερη δέκα χρόνια μεγαλύτερή του και παντρεμένη, με δύο παιδιά) είναι στοιχεία που καταδεικνύουν ότι βρισκόμαστε πια μακριά από τον ρομαντισμό και τον ιδεολογικό συντηρητισμό, είτε του ιστορικού δράματος είτε του δραματικού ειδυλλίου, και κινούμαστε μέσα στα όρια του αστικού δράματος, όπου συχνά οι παραδοσιακές αξίες που συνδέονται με την επαρχιακή ηθογραφία τίθενται υπό αμφισβήτηση και οι απηχήσεις του αισθητισμού είναι ευδιάκριτες.

Ο *Μάριος* γράφτηκε το 1912²⁰² και εκδόθηκε τον επόμενο χρόνο στη Λάρνακα. Είναι το πρώτο βιβλίο που εξέδωσε ο λογοτέχνης σε ηλικία 20 μόλις χρόνων και έχει όλα τα γνωρίσματα ενός πρωτόλειου. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ποιητής ολοκλήρωσε τις

¹⁹⁹ Για το θέατρο ιδεών, «που επιλέγει τον ρεαλισμό ως έκφραση και επικεντρώνει την προσοχή του στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής», βλ. ενδεικτικά Athanasios Blessios, *Le "Théâtre d' Idées" en Grèce de 1895 à 1922* (διδ. δ.), Παρίσι, Université Paris IV, 1996, passim· Γιώργος Πεφάνης, *Τοπία...*, 350· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή "έργα με θέση"»: (συλλ. τόμ.) *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*, 220· Βάλτερ Πούχναρ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009) 359-363· στο εξής: «Ζητήματα ορολογίας...».

²⁰⁰ Για αυτά τα γνωρίσματα του αστικού δράματος, βλ. Αρ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός...*, 75, 79-80, 82. Για τίτλους των πρώτων νεοελληνικών αστικών δραμάτων (τέλη 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα), βλ. Γ. Πεφάνης, *ό.π.*, 359-361.

²⁰¹ Όπως εύστοχα επισημάνθηκε, αυτά τα δραματικά πρόσωπα ανήκουν στην υψηλή γαλλομαθή τάξη και δεν διστάζουν συχνά να χρησιμοποιούν γαλλικές λέξεις. Βλ. Άννα-Ολβία Ιακωβίδου-Andrieu, *Παύλος Βαλδασερίδης (1892-1972)*. Ένας μύστης λογοτέχνης, Λάρνακα, Δήμος Λάρνακας, 1999, 11· στο εξής: *Παύλος Βαλδασερίδης...*

²⁰² Για την πληροφορία σχετικά με τον χρόνο γραφής του δράματος, βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Παύλος Βαλδασερίδης, ένας ελάσσων λογοτέχνης του αισθητισμού και του νεοσυμβολισμού», *Νέα Εποχή* 231-232 (1995) 32, 39 (σημ. 8).

εγκύκλιές του σπουδές το 1915 στην Κέρκυρα σε ηλικία 23 ετών, αφού αναγκάστηκε για λόγους υγείας να τις διακόψει προηγουμένως στη Λευκωσία.²⁰³ Επομένως, είναι πολύ πιθανό ένα μέρος του δράματος να είχε γραφεί στην Κέρκυρα και να ακολούθησε η έκδοσή του στη γενέτειρα του ποιητή.

Στο Πρώτο Μέρος του δράματος ο Μάριος βρίσκεται μαζί με φίλες της Μάγδας, που έλειπε για ένα χρόνο στο εξωτερικό, στο εξοχικό της σπίτι. Σε παρατήρηση των γυναικών ότι ο Μάριος δεν τιμά τις παλιές αξίες, ο ίδιος αντιτείνει ότι θεωρεί ως υπέρτατη αξία τη θέληση και ισχυρίζεται ότι έχει τη δυνατότητα να μεταχειρίζεται τα συναισθήματα όπως θέλει. Μετά από την αναχώρηση του Μάριου (που επιδίδεται στη συγγραφή διηγημάτων) από το εξοχικό, η Μάγδα (νέα ποιήτρια απογοητευμένη από την τέχνη) υποστηρίζει πως η εκκεντρικότητα του νέου δικαιολογείται από την εξαιρετική ομορφιά του και εκφράζει την πρόθεση να τον υποβάλει σε μια δοκιμασία. Η οικοδέσποινα λοιπόν αποκαλύπτει στη Λευκή ότι δεν επιδιώκει να υποκύψει στον έρωτα του Μάριου, αλλά προτίθεται να υποκριθεί ότι ανταποκρίνεται, με στόχο να τον ταπεινώσει και να τον αναγκάσει να αλλάξει τις ιδέες του. Όμως, η Λευκή υποθέτει ότι η φίλη της θα αποτύχει, επειδή ο Μάριος έχει τη δυνατότητα να ελέγχει και να καθυποτάσσει με τη λογική τα συναισθήματά του· η Μάγδα αναρωτιέται αν τελικά εκείνος είναι υποκριτής και θέλει να παρουσιάζεται ως υπεράνθρωπος.

Σε λίγο, ο Μάριος επιστρέφει και, αφού ισχυρίζεται ότι έχει τη δύναμη να μετατρέψει τα δυσάρεστα γεγονότα σε ευχάριστα και να μεταβάλλει τον πόνο σε ηδονή, εξομολογείται τον έρωτά του στη Μάγδα, η οποία σκόπιμα τον αφήνει να ελπίζει στη θετική της ανταπόκριση. Αργότερα, ενώ ο Μάριος δέχεται στο περιβόλι του τον συνομήλικό φίλο του Νίκο, έναν εικοσάχρονο ποιητή, και συζητούν γύρω από την ποίηση, έρχεται η Μάγδα, που αυτή τη φορά δεν ανταποκρίνεται θετικά στην ερωτική πολιορκία του οικοδεσπότη.

Έπειτα, η Μάγδα αποκαλύπτει ότι η επιθυμία της να ταπεινώσει τον Μάριο συνυπήρχε με την αγάπη, αν και εκείνος δεν μπόρεσε να κατανοήσει τη στάση της. Από την άλλη, ο πρωταγωνιστής ομολογεί ότι η αγάπη του για τη Μάγδα ήταν εγκεφαλική, ενώ η Λευκή δεν ανταποκρίνεται στην ερωτική του εξομολόγηση και, τέλος, κατά παράδοξο τρόπο ισχυρίζεται ότι, αν και τον απαρνήθηκαν οι αγαπημένες του, ο ίδιος αισθάνεται νικητής και ευτυχισμένος.

Είναι προφανές λοιπόν ότι η πλοκή του θεατρικού αυτού κειμένου είναι υποτυπώδης

²⁰³ Βλ. Άννα-Ολβία Ιακωβίδου-Andrieu, *Πάυλος Βαλδασερίδης...*, 6. Στη σ. 27 της ίδιας μελέτης ο αναγνώστης μπορεί να δει φωτογραφία του πιστοποιητικού βαπτίσεως του Βαλδασερίδη.

και πως τα δραματικά πρόσωπα είναι φερέφωνα των ιδεών του νεαρού συγγραφέα, που παρουσιάζεται έντονα επηρεασμένος από τον αισθητισμό.²⁰⁴ Η διακηρυγμένη δυνατότητα του Μάριου για υπέρβαση των συναισθημάτων και για απόλυτο έλεγχο των ανθρωπινων αδυναμιών μέσω της θέλησης δεν δικαιώνεται με τη δραματική αναπαράσταση και παραμένει ένα λεκτικό πυροτέχνημα. Επομένως, η σημασία του *Μάριου* δεν έγκειται στην αναπαραστασιμότητά του, αλλά στο γεγονός ότι είναι ένα από τα πρώτα κυπριακά αστικά δράματα.

Η διακηρυγμένη από τον πρωταγωνιστή του δράματος αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών και η θεώρηση της θέλησης ως της υπέρτατης αξίας είναι μία από τις βασικές θέσεις του αισθητισμού ο οποίος, όπως έχει επισημανθεί,²⁰⁵ εμπνέεται από τον αμοραλισμό. Επιπλέον, τα κύρια θέματα του αισθητισμού, δηλαδή η ανία, ο κορεσμός, η «*ανακάλυψη του ωραίου μέσα στο διεφθαρμένο*» κ.ά. εντοπίζονται στο δράμα του Π. Βαλδασερίδη, με το οποίο σηματοδοτείται η ρήξη προς τον ιδεαλισμό της κυπριακής ρομαντικής δραματογραφίας και αποτυπώνεται πρώιμα (για τα κυπριακά δεδομένα) «*η διάβρωση των ιδανικών*».

Η εγκεφαλική θεώρηση του έρωτα από τον Μάριο (που έχει τα γνωρίσματα ενός αισθητή)²⁰⁶ συνιστά ένα ακόμη από τα δεσπύζοντα θέματα του αισθητισμού, καθώς απομακρυνόμαστε πια από τη ρομαντική δραματογραφία, όπου κυριαρχούσε «*η αναζήτηση του ιδεατού έρωτα*» και η «*συναισθηματική βίωση των καταστάσεων*».²⁰⁷ Επιπλέον, η εξαιρετική ομορφιά του πρωταγωνιστή, και κυρίως η εντύπωση του υπεράνθρωπου που δίνει στα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, συνδέονται με τις απηχήσεις των Fr. Nie-

²⁰⁴ Για τους απόηχους του αισθητισμού στο λογοτεχνικό έργο του Π. Βαλδασερίδη, βλ. ό.π., 10. Αξιοσημείωτο είναι επίσης και το εκτεταμένο άρθρο του συγγραφέα «*Η τέχνη*» που δημοσιεύεται σε τρεις συνέχειες στο *Νέον Έθνος* (8 μέχρι 22 Φεβρ. 1920). Σε αυτό ο Βαλδασερίδης απορρίπτει τον ρεαλισμό και διατυπώνει ξεκάθαρα την προτίμησή του για τον αισθητισμό και τον συμβολισμό. Για χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το άρθρο αυτό, βλ. Παράρτημα Β': 9.1., 503-504.

²⁰⁵ Βλ. Ελένη Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)* (διδ. δ.), Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2002, 7, 11, 13' στο εξής: Ελ. Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού...*

²⁰⁶ Όπως σημειώνει ο R.V. Johnson, ο αισθητής «*παρουσιάζεται σαν εξεζητημένος ευπατρίδης [...] να περιστοιχίζεται από αιθέριες γυναικείες υπάρξεις που τον θαυμάζουν*» και «*έχει την τάση να βλέπει τη ζωή όχι ως μάχη αλλά ως θέαμα*». Στο δράμα του Π. Βαλδασερίδη ο Μάριος αντιμετωπίζει με αντιρομαντική ψυχραιμία την ερωτική απόρριψη της Μάγδας και της Λευκής' δηλαδή έχουμε την περίπτωση ενός αισθητή ο οποίος «*μόνον παραμένοντας αμέτοχος μπορεί [...] να εκτιμήσει τη ζωή ως θεατής' είναι θεατής ακόμη και των δικών του συγκινήσεων*». Βλ. Robert Vincent Johnson, *Αισθητισμός* (μτφρ. Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 1973 (1969), 19, 33-4.

²⁰⁷ Ελ. Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού...*, 16. Σε άλλο σημείο της διατριβής της η μελετήτρια σημειώνει για τις σχέσεις ρομαντισμού-αισθητισμού: «*Ο αισθητισμός αποτελεί τη διαστροφή του ρομαντικού ιδεώδους' ο ιδεαλισμός που υπήρξε το κύριο χαρακτηριστικό του ρομαντισμού έχει παραχωρήσει τη θέση του στην πλήρη απώλεια των ιδανικών. [Στον αισθητισμό] η έννοια της αμαρτίας πιάει πια να αποτελεί το αντίπαλον δέος της αρετής και ενσωματώνεται ως δομικός άξονας στη συγκρότηση του καινούριου ιδεώδους*». Ό.π., 29.

tzsche και G. D' Annunzio στον ελληνικό αισθητισμό.²⁰⁸

Ωστόσο, θα ήταν άστοχο να υποστηριχθεί ότι στον *Μάριο*... ανιχνεύονται νιτσεικά διακείμενα που οφείλονται στη συγγραφική πρόθεση του εικοσάχρονου Βαλδασερίδη. Και στην περίπτωση αυτού του θεατρικού κειμένου συμβαίνει ό,τι διαπιστώνει ο Π. Βουτουρής σχετικά με τις νιτσεικές επιδράσεις στην ευρύτερη νεοελληνική λογοτεχνία, υπογραμμίζοντας πως, «αντίθετα με ό,τι πιστεύεται», αυτές «υπήρξαν μετρημένες». Ο ίδιος σημειώνει ότι το θέμα του υπερανθρώπου και «του προικισμένου με ξεχωριστές ιδιότητες ατόμου» συνιστά «κοινό λογοτεχνικό τόπο και ιδεολόγημα της μετά το 1897 περιόδου» και ότι «δεν συνδέεται άμεσα με το ίδιο το νιτσεικό έργο».²⁰⁹

Γενικότερα, και πέρα από την εμβληματική φυσιογνωμία του πρωταγωνιστή, η απουσία από τον *Μάριο* οποιωνδήποτε νύξεων για τα οξύτατα κοινωνικοοικονομικά ζητήματα των αρχών του εικοστού αιώνα στην Κύπρο είναι μία ακόμη ένδειξη ότι το δράμα αυτό εντάσσεται στο θέατρο του αισθητισμού, καθώς στη λογοτεχνία του κινήματος αυτού, όπως σημειώνει ο Απ. Σαχίνης, «καταλήγουμε σε έναν αυστηρό διαχωρισμό ή, καλύτερα, σε έναν πλήρη αποχωρισμό της λογοτεχνίας από τα ηθικά και κοινωνικά προβλήματα· σ' έναν αποκλεισμό του λογοτέχνη από την κοινωνία μέσα στην οποία ζει».²¹⁰

Ο ίδιος ο Βαλδασερίδης δεν φιλοδοξούσε να ανεβαστεί στη σκηνή ο *Μάριος*, γιατί στον κατάλογο των προσώπων του δράματος επιτάσσει το εξής λακωνικό σημείωμα: «Απαγορεύεται το ανέβασμα του έργου στη σκηνή». Η επιθυμία του συγγραφέα έγινε σεβαστή, αν ληφθεί υπόψη ότι δεν εντοπίζεται καμιά παράσταση του έργου, όπως έχει αποδειχθεί από τη σχετική έρευνα.²¹¹

²⁰⁸ Η Ελ. Αραμπατζίδου επισημαίνει ότι ο Ιταλός λογοτέχνης «είχε απήχηση στους Έλληνες αισθητιστές, επειδή με τα έργα του κοινώνησε και τη θεματική ουσία του νιτσεικού στοχασμού». Τέλος, προσδιορίζει τη βαθύτερη ουσία του νιτσεικού υπεράνθρωπου με τα πιο κάτω λόγια, που θα μπορούσαν να είχαν γραφεί και για τον *Μάριο* του Π. Βαλδασερίδη: «Πίσω από τη μορφή του κυρίαρχου άντρα αναδύεται ο άνθρωπος ως πρότυπο ήρωα, και πίσω από την αδιαφορία του για ηθικές αξίες [...] κρύβεται η επιθυμητή αναληψία του υπεράνθρωπου [...]». Βλ. ό.π., 149. Οι μεταφράσεις θεατρικών κειμένων του αισθητισμού στον ελλαδικό χώρο αρχίζουν στα τέλη του 19^{ου} και πυκνώνουν κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Βλ. σχετικά Β. Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 123, 132· στο εξής: *Η πρόσληψη της γαλλικής...*

²⁰⁹ Βλ. Παντελής Βουτουρής, *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα*. Παλαμάς-Νίτσε, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006, 129-130· στο εξής: *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα...*· Ελισάβετ Κοτζιά, «Διακρίνοντας. Νίτσε και Παλαμάς», *Καθημερινή*, 24 Ιουν. 2007. Ειδικότερα, για τις νιτσεικές επιδράσεις στο νεοελληνικό θέατρο της δεκαετίας 1900-1910, βλ. ενδεικτικά Γ. Πεφάνης, *Τοπία...*, 336-340.

²¹⁰ Βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, 9.

²¹¹ Βλ. Παύλος Βάλδας [=Παύλος Βαλδασερίδης], *Μάριος*. Θεατρικών έργων εις πράξεις τρεις. Λάρναξ, Τύποις «Φιλοκαλίας», 1913, 4· Γ. Κατσούρης (2005), τόμ. Α', Β', *passim*. Παρόμοια, και η αναγνωστική πρόσληψη του δράματος δεν είναι διαφοροποιημένη από τη θεατρική, καθώς δεν διαθέτουμε κριτικά σχόλια ή σημειώματα από τον τύπο της εποχής κατά την οποία δημοσιεύτηκε. Μόλις

1.6.3. Χρ. Κ. Περιστιανίδης, «Η απάτη», περ. *Αρμονία* 30 (30 Σεπτ. 1914) 7.

Ο δημοσιογράφος και ποιητής Χρίστος Περιστιανίδης (1898-1930) δημοσίευσε στο περιοδικό *Αρμονία* τον θεατρικό διάλογο «Η απάτη»,²¹² που περιστρέφεται γύρω από το θέμα της εξαπάτησης των αστών γονέων μιας νέας από τον επίδοξο φτωχό γαμπρό για εξασφάλιση πλούσιας προίκας. Ο διάλογος αυτός, ο *Μάριος* του Π. Βαλδασεριδής και το *Ανατολή και Δύσις* του Ν. Αντωνιάδη σηματοδοτούν μια στροφή από παλαιότερα δραματικά είδη, όπως η τραγωδία και το ιστορικό δράμα, στο αστικό δράμα (όψιμη, πάντως, αν ληφθεί ως κριτήριο αναφοράς η αντίστοιχη στροφή στην Ελλάδα, που εκδηλώθηκε κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα), και ειδικότερα σε περιστατικά από την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων, χωρίς την καταλυτική ιδεολογική φόρτιση του παρελθόντος ή τη μη αθώα εξιδανίκευση του εξωαστικού χώρου.

1.6.4. Γιάγκος Πιερίδης, *Οι ναυαγοί. Μονόπρακτο δράμα. Έκδοση «Σκέψης», τυπογραφικά καταστήματα Κασιμάτη & Ιωνά, Αλεξάνδρεια [sic], 1921.*

Ο μεταφορικός τίτλος του μονόπρακτου του Γιάγκου Πιερίδη (1897-1970)²¹³ *Οι ναυαγοί*²¹⁴ παραπέμπει στις αποτυχίες των μελών μιας ξεπεσμένης μικροαστικής

σχετικά πρόσφατα, αυτό το θεατρικό κείμενο σχολιάστηκε από τον Λ. Παπαλεοντίου, ο οποίος σημειώνει ότι ο *Μάριος* είναι το πρώτο βιβλίο που εξέδωσε ο Π. Βαλδασεριδής σε ηλικία 20 ετών και διαπιστώνει ότι «το κείμενο αυτό, παρά τις αδυναμίες του (απιθανότητες στην πλοκή, εγκεφαλικότητα, έλλειψη δραματικότητας), παρουσιάζει μερικές αρετές: είναι γραμμένο σε απλή, ρέουσα δημοτική γλώσσα και σε ζωντανό διάλογο[...]. Κατά τον ίδιο, «ο πρωταγωνιστής του έργου [...] έλκεται από την ομορφιά, στοχάζεται και ρεμβάζει, ερωτοτροπεί με την ποίηση και την τέχνη γενικότερα. Ας σημειωθεί ότι είναι το πρώτο κυπριακό θεατρικό έργο με καθαρά ερωτικό θέμα, αφού η κυπριακή θεατρική παραγωγή είχε να παρουσιάσει ως τότε μερικά (συνήθως μέτρια) ιστορικά δράματα και μερικές ανεπιτυχείς απόπειρες για συγγραφή κωμωδίας». Τέλος, ο Λ. Παπαλεοντίου σημειώνει ότι το θεατρικό *Μάριος* δικαιολογημένα πέρασε απαρατήρητο από την κριτική. Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, «Παύλος Βαλδασεριδής, ένας ελάσσων...», 32-33, 38. Η έλλειψη δραματικότητας και γενικότερα θεατρικότητας δεν συνιστούν, κατά την άποψή μας, αδυναμία του κειμένου, αν ληφθεί υπόψη ότι η υποτυπώδης δράση είναι ένα από τα γνωρίσματα της λογοτεχνίας του αισθητισμού: Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 160, 164. Ε. Αραμαπαζίδου, *Θέματα του αισθητισμού...*, 140: «Όλα όσα συμβαίνουν εδώ παίρνουν απλώς ερεθίσματα από τον υπαρκτό χώρο, αφού η ουσιαστική δράση εκτυλίσσεται μέσα στο μυαλό αυτών που συμμετέχουν». Πάντως, αν συνυπολογίσουμε ότι το πρώτο αξιοσημείωτο νεοελληνικό δράμα του αισθητισμού, που είναι *Τα τρία φιλιά* του Κ. Χρηστομάνου (1907) [βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'2, 707-727], δημοσιεύεται μόλις έξι χρόνια νωρίτερα από τον *Μάριο*, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αυτό το θεατρικό κείμενο του Π. Βαλδασεριδής δεν είναι μόνο το πρώτο κυπριακό αστικό δράμα αλλά και ένα από τα πρώτα δείγματα των (μη όψιμων σε αυτή την περίπτωση) απηχίσεων του αισθητισμού στην κυπριακή λογοτεχνία.

²¹² Βλ. Κουδουνάρης (2005), 346.

²¹³ Βλ. ό.π., 358. Κουδουνάρης (2010), 490-491. Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος, στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Γ. Πιερίδης είχε γράψει ακόμη ένα θεατρικό κείμενο, με τίτλο *Οι άλλοι δεσμοί*, «που ανεβίστηκε από τον θίασο Βεάκη-Νέζερ». Επιπλέον, διατυπώνει την άποψη ότι σε αυτή την παράσταση «αναφέρεται και η παρωδία που δημοσιεύτηκε την πρωτοχρονιά του 1924 στο σατιρικό αλεξανδρινό περιοδικό *Ζιζάνιο*». Βλ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Συμπαθητική μελένη*. Θέματα, συγγραφείς, έργα νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα, Ερμής, 1999, 58, 63: σημ. 24.

²¹⁴ Το νεανικό αυτό θεατρικό κείμενο δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής, όπως προκύπτει από την έρευνά μας στα περιοδικά της Αλεξάνδρειας *Γράμματα* και *Νέα Ζωή*, όπου ο Γ. Πιερίδης δημοσίευε διηγήματα και άλλα κείμενά του· σε αυτά δεν έχουν εντοπιστεί κριτικά σημειώματα για το μονόπρακτο του *Οι ναυαγοί*. Η έρευνα στα περιοδικά αυτά έγινε μέσω της βάσης δεδομένων «Κοσμόπολις» του Πανεπιστημίου Πατρών. Για τα

οικογένειας, που παρουσιάζονται συσσωρευμένες αλλά χωρίς δραματική συμπίκνωση και σκηνική οικονομία. Η ματαιώση των σχεδίων του άνεργου Ελπιδοφόρου για ένα σωτήριο ταξίδι, σε συνδυασμό με το ναυάγιο μιας ερωτικής σχέσης της αδελφής του Φωτεινής, συνθέτουν την αποτελεσματωμένη κατάσταση που βιώνουν τα πρόσωπα του δράματος.

1.6.5. Ευγένιος Ν. Ζήνων, *Ο δικηγόρος*, comédie εις πράξεις τρεις, Λεμεσός-Κύπρου, 1923.

Μολονότι *Ο δικηγόρος* ανεβάστηκε στη σκηνή στις αρχές του 1923 και δημοσιεύτηκε σε βιβλίο τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου, γράφτηκε έντεκα χρόνια νωρίτερα, σύμφωνα με πληροφορίες του Ταλιάνου, που δημοσιεύτηκαν με την ευκαιρία της πρώτης παράστασης του έργου από τον θίασο Μαρίκου.²¹⁵ Πρόκειται για έργο αισθητά αρτιότερο από το πρώτο θεατρικό κείμενο του συγγραφέα, αφού το γράφει σε ηλικία 36 ετών, 19 περίπου χρόνια ύστερα από την εφηβική *Συνωμοσία του Κατιλίνα*. Θεατρικό κείμενο από τα σημαντικότερα της περιόδου που εξετάζουμε, δεν θυμίζει σε τίποτα την πρώτη και πρώιμη απόπειρα του συγγραφέα να γράψει δράμα και αποτελεί ένα από τα δείγματα της απομάκρυνσής του από την ιστοριοκρατία, και ειδικότερα από το ρομαντικό ιστορικό δράμα, καθώς τώρα γράφει ένα αστικό δράμα, είδος που στον ευρύτερο ελληνικό χώρο εμφανίστηκε ήδη μια πεντηκονταετία νωρίτερα.²¹⁶

Βέβαια, ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στον υπότιτλο του εξωφύλλου το ειδολογικό όνομα «*comédie εις πράξεις τρεις*». Μια πρώτη εντύπωση είναι ότι ο όρος αυτός θα μπορούσε να αποδοθεί με τον ελληνικό όρο *αστική κωμωδία*, υπόθεση που φαίνεται να ενισχύεται από τη σημείωση του συγγραφέα: «*Υπόθεσις σύγχρονος. Η σκηνή εις τας Αθήνας*».²¹⁷ Αν λάβουμε, ακόμα, υπόψη μας ότι οι δύο από τις τρεις πράξεις του έργου

Γράμματα διερευνήθηκε το έτος 1921 και για τη *Νέα Ζωή* η περίοδος 1921-1927. Επιπλέον, δεν έχουν εντοπιστεί κριτικά σημειώματα για το ίδιο θεατρικό κείμενο από την πρόσφατη βιβλιογραφική έρευνα γύρω από το έργο του Γιάγκου Πιερίδη. Βλ. Αλ. Ζήρας και Λ. Παπαλεοντίου, «Εργογραφία Γιάγκου Πιερίδη: μια πρώτη καταγραφή», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 30-33.

²¹⁵ Βλ. Ταλιάνος, «*Ο δικηγόρος*», *Φωνή της Κύπρου*, 3 Μαρτ. 1923' στο εξής: «*Ο δικηγόρος*...': Λ. Παπαλεοντίου (1997), 263. Για την πρώτη παράσταση του δράματος, που προηγήθηκε της δημοσίευσής του, βλ. Κατσούρης (2005), 248, σημ. 242.

²¹⁶ Προδρομικό έργο του είδους θεωρείται ο *Βασιλικός* του Αντώνιου Μάτση (1859). Το αστικό δράμα ανθεί στην Ελλάδα την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα. Βλ. ενδεικτικά Μήτσος Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 39-43· Alikí Bacoroulou-Halls, *Modern Greek theater: roots and blossoms*, Αθήνα, Diogenis, 1982, 60-61· στο εξής: *Modern Greek...*: A. Tabaki, *Le théâtre néohellénique...*, 254-255· Γ. Πεφάνης, *Τοπία...*, 68· Πούγχερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 76, 81. Ο Αθανάσιος Μπλέσιος εξετάζει διεξοδικά το ζήτημα της ειδολογικής ταυτότητας του *Βασιλικού*, εντοπίζοντας στο δράμα γνωρίσματα της κωμωδίας. Βλ. Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, 127-168· στο εξής: *Μελέτες...*

²¹⁷ Βλ. Ευγένιος Ν. Ζήνων, *Ο δικηγόρος*, comédie εις πράξεις τρεις, Λεμεσός-Κύπρου, 1923, 9' στο εξής: *Ο δικηγόρος...*

διαδραματίζονται σε ένα σαλόνι (η 3^η στον κήπο του ίδιου σπιτιού) θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το έργο *κωμωδία σαλονιού* (comédie de salon). Κατά τον Patrice Pavis, η κωμωδία σαλονιού είναι ένα έργο «που δείχνει συνήθως τα πρόσωπα να συζητούν σε ένα αστικό σαλόνι. Το κωμικό είναι αποκλειστικά λεκτικό, ιδιαίτερος λεπτό, με ζητούμενο το ευφυολόγημα ή τη φωνή του συγγραφέα. Η δράση περιορίζεται σε ανταλλαγή ιδεών, επιχειρημάτων ή κακολογιών ευχάριστα διατυπωμένων».²¹⁸ Στον *Δικηγόρο* εντοπίζονται όλα τα πιο πάνω γνωρίσματα της κωμωδίας σαλονιού, όχι μόνο γιατί η σκηνική δράση εκτυλίσσεται στο σαλόνι ενός αστικού σπιτιού,²¹⁹ αλλά επιπλέον γιατί το κωμικό στοιχείο προκύπτει, λόγου χάρη, από τη διακωμώδηση του καθαρευουσιάνικου δημοσιογραφικού λόγου ή από την ανταλλαγή λεπτών ειρωνικών υπονοουμένων ανάμεσα στα πρόσωπα (ιδίως ανάμεσα στα ξαδέλφια Λίνα και Νόντα). Εξάλλου, η σκηνική δράση επικεντρώνεται στην ανταλλαγή επιχειρημάτων γύρω από το κεντρικό ζήτημα της υπεράσπισης του Στέφανου από τον Παύλο, μολονότι η ενοχή του ήταν επιβεβαιωμένη.

Επομένως, *Ο δικηγόρος* εντάσσεται στην κατηγορία του αστικού δράματος, και ειδικότερα στην υποκατηγορία της αστικής κωμωδίας ή αστικού βουλεβάρτου. Βέβαια, θα μπορούσε κανείς να εντάξει τον *Δικηγόρο* στο είδος της *σοβαρής κωμωδίας*,²²⁰ αν ληφθεί υπόψη ότι «στη δραματογραφία του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα υπάρχει μια σχετική χαλαρότητα και αστάθεια στην ορολογία των ειδών», όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ. Ο μελετητής διευκρινίζει ότι ο γαλλικός όρος *comédie* «δεν αντιστοιχεί ακριβώς στον ελληνικό όρο “κωμωδία” και εκφράζει την άποψη ότι «πρόκειται για αστική κωμωδία» διακρίνοντάς την από το αστικό δράμα, το οποίο «δεν αποκλείει και το τραγικό φινάλε».²²¹ Ωστόσο, η ένταξη του κειμένου στην ευρύτερη κατηγορία του αστικού δράματος, υποκατηγορία της οποίας είναι η αστική κωμωδία, προτείνεται για να καταδειχθεί ότι *Ο δικηγόρος* έχει πολύ περισσότερα κοινά στοιχεία με τον *Μάριο* του Βαλδασερίδη, παρά με τις κωμωδίες του Κύριλλου Παυλίδη ή του Γεώργιου Σταυρίδη, στις οποίες εντοπίζονται, αφενός, εμφανέστερη και οξύτερη η σατιρική στηλίτευση

²¹⁸ Βλ. Pavis (2006), 287. Για το ίδιο θέμα, βλ. Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 227-230.

²¹⁹ Σχετικά με τη χρήση του σκηνικού χώρου του σαλονιού στις αστικές κωμωδίες γράφει ο Θ. Χατζηπανταζής: «Ο πιο αξιόπιστος δείκτης της αυξημένης προθυμίας των Ελλήνων κωμωδιογράφων να υιοθετήσουν την ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία, στις δεκαετίες του 1870 και 1880 θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί η εντυπωσιακή αύξηση της χρήσης του αστικού σαλονιού, ως χώρου ανάπτυξης της δράσης των έργων τους, και κυρίως η εκπληκτική έκταση που δίνουν με το πέρασμα των χρόνων στην περιγραφή του σκηνικού αυτού, στην αρχή κάθε πράξης τους». Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία...*, 139.

²²⁰ Ο Pavis διακρίνει την ελαφρά από τη σοβαρή κωμωδία: χαρακτηριστικά της πρώτης είναι η χρησιμοποίηση της φάρσας και διάφορων οπτικών κωμικών στοιχείων, ενώ στη δεύτερη χρησιμοποιούνται «ευφυολογήματα, υπαινιγμοί, λογοπαίγνια και καταστάσεις άκρως “πνευματώδεις”». Βλ. Pavis (2006), 288.

²²¹ Βλ. Πούχγερ (2006), Β'2, 533-4· του ίδιου, «Ζητήματα ορολογίας...», 363-365.

νοοτροπιών και καταστάσεων των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην Κύπρο, και αφετέρου, η αξιοποίηση της φάρσας και άλλων οπτικών κωμικών στοιχείων, κατά τρόπο που προσιδιάζει στην ελαφρά κωμωδία.

Όπως σημειώνει ο συγγραφέας, «η υπόθεση [του δράματος] είναι σύγχρονος» και «η σκηνή [διαδραματίζεται] εις τας Αθήνας»,²²² ενδείξεις που, σε συνάρτηση με παρεμφερή κειμενικά στοιχεία,²²³ μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ενδοκειμενικός χρονότοπος είναι η Αθήνα των αρχών της δεκαετίας του 1910. Η σκηνική δράση εκτυλίσσεται στο σαλόνι της αστικής οικογένειας του επιτυχημένου δικηγόρου Μαράνου. Οι τρεις πρώτες σκηνές της 1^{ης} πράξης περιστρέφονται γύρω από τα γενέθλια της δεκαοκτάχρονης κόρης του Λίνας, ενώ ταυτόχρονα την οικογένεια απασχολεί το ζήτημα της δίκης ενός συγγενικού τους προσώπου, του Στέφανου, η υπεράσπιση του οποίου ανατέθηκε στον νεαρό δικηγόρο και βοηθό του Μαράνου, Παύλο.

Όταν φτάνει στο σπίτι ο Παύλος για να ευχηθεί στη Λίνα, διαπιστώνει με έκπληξη ότι εκεί βρίσκεται και ο πατέρας του, ο κ. Λελής, που δηλώνει την αντίθεσή του απέναντι στην τεχνολογική πρόοδο και τονίζει την προσήλωσή του στις αξίες του παρελθόντος. Κατά τη διάρκεια του γεύματος που ακολούθησε, σχολιάζεται το ζήτημα της δίκης του Στέφανου, ενός εύπορου νέου που συνδέθηκε χωρίς την έγκριση της οικογένειάς του με μια επιπόλαιη γυναίκα και, ως εκ τούτου, τιμωρήθηκε από τους οικείους του με στέρηση κάθε οικονομικής παροχής. Από τη στιγμή εκείνη διαταράχτηκαν οι σχέσεις του ζεύγους και η κοπέλα διέσυρε τον Στέφανο ως διεφθαρμένο και κλέφτη. Στο τέλος της 1^{ης} πράξης ο αναγνώστης διαπιστώνει την αμοιβαία ερωτική έλξη ανάμεσα στον Παύλο και τη Λίνα.

Έπειτα, η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τη ζωή του Λελή στην επαρχία και στην απροθυμία του να ενστερνιστεί τις νέες ιδέες και να εγκατασταθεί στην Αθήνα. Ακολούθως, αυτός αποκαλύπτει στην κυρία Μαράνου ότι ο γιος του είναι ερωτευμένος με την κόρη της και της προτείνει να παντρέψουν τα παιδιά τους. Η μητέρα της Λίνας,

²²² Βλ. Ευγ. Ν. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 9.

²²³ Μια τέτοια κειμενική ένδειξη είναι η αναφορά του Λελή, ενός μεσόκοπου επαρχιώτη κτηματία, στο ηλεκτρικό τραμ. Αρχικά δηλώνει ότι η τελευταία φορά που επισκέφθηκε την Αθήνα ήταν τρία χρόνια νωρίτερα και έπειτα τονίζει πως μόνο όταν είναι ανάγκη επισκέπτεται την πρωτεύουσα, γιατί θα προτιμούσε να μην αλλοιωθεί το περιβάλλον της πόλης από τον πολιτισμό και την πρόοδο. Τέλος, σχολιάζοντας τις προηγούμενες επισκέψεις του (τέσσερις-πέντε μέσα σε μια εικοσιπενταετία), λέγει: «*Εφυγα απογοητευμένος, άλλαξαν όλα με τον καιρό, ενώ εγώ είχα μείνη ο ίδιος γιατί τον καιρόν τον κράτησαν σφιχτά δεμένον οι αναμνήσεις μου. Το πιστεύετε; Περιοδικώς έκλαμα για το πολύ φως που ήυρα τες νύχτες στην Αθήνα, για τες ακακίες της οδού Σταδίου που έκοψαν και εθύμωσα, μη γελάσετε, με τα ηλεκτρικά τραμ...*» (Βλ. ό.π., 24. Εγώ υπογραμμίζω). Συνυπολογίζοντας ότι το ηλεκτρικό τραμ λειτούργησε στην Αθήνα στις αρχές της δεκαετίας του 1910 καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το ενδοκειμενικό-μυθοπλασιακό παρόν ταυτίζεται με τον χρόνο γραφής του έργου (1912).

μολονότι επιφυλακτική, αποδέχεται εισήγηση του Λελή να δοκιμάσουν τα αισθήματα της κόρης της για τον Παύλο. Από τη δοκιμασία αυτή ο Λελής συμπεραίνει ότι η Λίνα είναι ερωτευμένη με τον νεαρό δικηγόρο, και γι' αυτό σπεύδει να μιλήσει στον πατέρα της, την ίδια στιγμή που η κοπέλα, πληροφορούμενη από τη μητέρα της για την πρόταση γάμου του Παύλου, εκπλήσσεται και ζητεί χρόνο για να το σκεφτεί.

Οι γονείς της Λίνας φαίνεται να μην απορρίπτουν το ενδεχόμενο του γάμου της με τον Παύλο, ωστόσο η ξαφνική έλευση του νεαρού και η συζήτησή του με τον Μαράνο επιφέρουν ριζική ανατροπή της κατάστασης. Κατά τη συζήτηση, ο Παύλος δηλώνει ότι δεν επιθυμεί να αναλάβει την υπεράσπιση του Στέφανου, γιατί εκείνος ομολόγησε την ενοχή του, με αποτέλεσμα ο Μαράνος να εκνευριστεί και να χαρακτηρίσει τον νεαρό υπάλληλό του αγνώμονα και αχάριστο, ενώ η Λίνα προσπαθεί να τον πείσει να αναλάβει την υπεράσπιση του κατηγορούμενου για χάρη της.

Ο Παύλος, εν τέλει, αποφασίζει να υπερασπίσει τον Στέφανο. Την επόμενη μέρα έρχεται στο σπίτι ο ξάδελφος της Λίνας, Νόντας, και πληροφορεί τον Μαράνο ότι ο υπάλληλός του έχασε τη δίκη γιατί, αν και αρχικά αγόρευσε πειστικά υπέρ του πελάτη, αργότερα έχασε την αυτοκυριαρχία του και ομολόγησε πως όσα έλεγε ήταν ψέματα. Ο Μαράνος, νιώθοντας απογοητευμένος και προδομένος, αποφασίζει ότι η κόρη του δεν θα παντρευτεί τον Παύλο ο οποίος, ακούγοντας όσα του προσάπτει ο εργοδότης του, ζητεί συγγνώμη και τονίζει ότι πάντα υπεράνω όλων θέτει την αλήθεια, που είναι για τον ίδιο η υπέρτατη αξία. Τέλος, ο Παύλος προτείνει στη Λίνα να τον ακολουθήσει στην επαρχία και, όταν εκείνη αρνείται, αναχωρεί μαζί με τον πατέρα του.

Η πλοκή στον *Δικηγόρο* δεν είναι σύνθετη και τα γεγονότα εκτυλίσσονται μέσα στο πλαίσιο μιας αξιοπρόσεκτης ενότητας χώρου και χρόνου. Η ερωτική ιστορία και τα διαδραματιζόμενα στο δικηγορικό γραφείο διαπλέκονται, χωρίς να συνιστούν μια σύνθετη αλληλουχία συμβάντων και καταστάσεων. Οι δυναμικές αντιθέσεις αλήθεια-ψεύδος, άστυ-επαρχία, αγνός έρωτας-γάμος σκοπιμότητας κυριαρχούν, αποτελώντας τους κεντρικούς άξονες γύρω από τους οποίους εκτυλίσσεται η πλοκή του δράματος.

Αντίθετα από τον *Μάριο* του Π. Βαλδασερίδη, *Ο δικηγόρος* δεν πέρασε απαρατήρητος· σχολιάστηκε τόσο στην εποχή κατά την οποία εκδόθηκε, όσο και αργότερα. Με την ευκαιρία της πρώτης παράστασης του δράματος δημοσιεύονται δύο σημειώματα, το ένα στη *Φωνή της Κύπρου* και το άλλο στον *Κήρυκα*. Στην πρώτη εφημερίδα δημοσιεύεται ένα εγκωμιαστικό σχόλιο, στο οποίο τονίζεται ότι αυτό το θεατρικό κείμενο (γραμμένο στην Αθήνα στα 1912) είναι «πνευματικόν αποκύημα μιας υψηλής και δυνατής φαντασίας» και ότι η λύση, με την οποία ολοκληρώνεται η υπόθεση, είναι «αρίστη» και αντί-

θετη απ' ό,τι προσδοκούσε το κοινό. Στη συνέχεια, επισημαίνεται ότι «δι' όλου του έργου διήκουσι και αναπτύσσονται επιτυχέστατα πολλάί ιδέαι, οίαι η του έρωτος, η του γάμου, η του νομικού επαγγέλματος οίαν απαιτεί η δικαιοσύνη και οίαν η κοινωνία [...]».²²⁴

Στον *Κήρυκα*, εξάλλου, δημοσιεύεται ένα εξίσου εγκωμιαστικό αλλά πιο εκτεταμένο κριτικό σημείωμα του Κύρου Τριτοφτίδη, λίγες μέρες μετά το ψευδώνυμο σχόλιο του Ταλιάνου. Ο Τριτοφτίδης εκφράζει την άποψη ότι *Ο δικηγόρος* είναι ένα αριστούργημα και πως λόγω της μετριοφροσύνης του συγγραφέα το έργο παρέμεινε «από ετών» ανέκδοτο. Χαρακτηρίζει το δράμα συναρπαστικό και υποστηρίζει ότι το διαπνέει μεγάλη και υψηλή έμπνευση. Στη συνέχεια, το παραλληλίζει με το ομότιτλο έργο του E. Brieux, που είχε ανεβαστεί τον Οκτώβριο του 1922 στο Παρίσι,²²⁵ και επικεντρώνει τον σχολιασμό του στον χαρακτήρα του νεαρού δικηγόρου Παύλου, που βίωσε επώδυνα τη σύγκρουση, από τη μια, ανάμεσα στις δεσμεύσεις απέναντι στον Μαράνο και στην υποσχηση που έδωσε στην κόρη του και, από την άλλη, στη συνείδησή του, που του υπαγόρευε να θέσει υπεράνω όλων την αλήθεια. Υπογραμμίζεται ότι στο τέλος επικράτησε η φωνή της συνείδησης και η δύναμη της αλήθειας, με αποτέλεσμα να καταστραφεί η κοινωνική θέση, το επαγγελματικό μέλλον και ο έρωτας του νεαρού δικηγόρου. Τέλος, επιχειρούνται παραλληλισμοί με το ομότιτλο έργο του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα Brieux και επισημαίνεται ότι στο έργο εκείνο ο δικηγόρος, αντίθετα από τον Παύλο, πέτυχε την αθώωση της ηρωίδας, παρασυρμένος από τα λεγόμενά του και πιστεύοντας ως αλήθειες όσα έλεγε ενώπιον του δικαστηρίου.²²⁶

Το 1930 (πάλι με αφορμή ανέβασμα του έργου στη σκηνή) ο Λούις Γ. Λουίζος διατυπώνει αξιοσημείωτες παρατηρήσεις, όχι μόνο για την παράσταση αλλά και για το ίδιο

²²⁴ Βλ. Ταλιάνος, «*Ο δικηγόρος*»... (= Παράρτημα Β': 15.1., 512-513).

²²⁵ Πρόκειται για τον Γάλλο θεατρικό συγγραφέα και ακαδημαϊκό Eugène Brieux (1858-1932), ένα από τα δράματα του οποίου είναι η τρίπρακτη κωμωδία *Ο δικηγόρος: L'avocat* (1922). Δεν είναι βέβαιο αν ο Ευγ. Ζήνων είχε υπόψη του το πιο πάνω θεατρικό κείμενο. Στην αποδελτίωση των λογοτεχνικών μεταφράσεων της περιόδου 1880-1930, που έγινε από τον Λ. Παπαλεοντίου, δεν περιλαμβάνεται το όνομα του πιο πάνω Γάλλου θεατρικού συγγραφέα. Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις...*, 190-201. Από τη συνανάγνωση των δύο θεατρικών έργων διαπιστώνουμε ότι στο γαλλικό κείμενο υπάρχει το θεματικό μοτίβο του ερωτικού τριγώνου, το οποίο αποτελεί και την αιτία της δολοφονίας: η Λουίζ, στην 5^η σκηνή της 3^{ης} πράξης, παραδέχεται ότι η ίδια σκότωσε τον σύζυγό της, για να προλάβει τη δολοφονία του δικηγόρου Martigny, με τον οποίο ήταν ερωτευμένη. Εξάλλου, στο γαλλικό κείμενο οι λεπτομέρειες γύρω από τη διάπραξη του εγκλήματος και οι σχετικές καταθέσεις των μαρτύρων παρουσιάζονται με έμφαση στο μυθοπλασιακό παρόν και είναι λειτουργικό μέρος της σκηνικής δράσης αντίθετα, στο κυπριακό κείμενο η υπόθεση του Στέφανου περιορίζεται στον λογόχωρο. Επομένως, εκτός από το κεντρικό θέμα της δεοντολογίας του δικηγορικού επαγγέλματος, δεν εντοπίζονται άλλες θεματικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κείμενα. Βλ. Eugène Brieux, *L'avocat*. Comédie en trois actes. Παρίσι, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, ²1922, 58, 96-104.

²²⁶ Βλ. Κ. Τριτοφτίδης, «Κριτικά σημειώσεις: *Ο δικηγόρος*», *Κήρυξ*, 24/9 Μαρτ. 1923 (= Παράρτημα: 15.3., 513-514).

το κείμενο. Παρατηρεί ότι ο Ευγ. Ζήνων, δικηγόρος ο ίδιος, μας παρουσιάζει «την ψυχολογικήν κατάστασιν κάθε δικηγόρου, όταν γνωρίζη ότι ο πελάτης του είναι ένοχος και εν τούτοις είναι υποχρεωμένος, ως εκ του επαγγέλματός του, να τον υπερασπισθή». Ο ίδιος σχολιογράφος σημειώνει ότι είναι θαυμάσιος και ψυχολογημένος ο διάλογος μεταξύ Μαρανίου και Παύλου Λελή, τόσο πριν όσο και μετά τη δίκη. Βρίσκει, ακόμη, αληθοφανές το τέλος του έργου και καταλήγει σημειώνοντας: «Ο Ευγένιος Ζήνων ήτο ένας προσεκτικός ψυχολόγος και η *comédie* του αυτή δεν ήτο ένα τυχαίον θεατρικόν έργον, αλλά περιείχε και διδακτικώτατα πορίσματα».²²⁷ Με την ευκαιρία της τελευταίας παράστασης του δράματος (τον Δεκέμβριο του 1935) προαναγγέλλεται στον τύπο ότι ο Γιάγκος Ηλιάδης θα προλόγιζε την παράσταση με μια «εισήγησιν εις το έργον».²²⁸

Όπως φαίνεται, λοιπόν, η αναγνωστική πρόσληψη του δράματος υποβοηθήθηκε σε μέγιστο βαθμό από την καλή τύχη που είχε το ίδιο, κατά τη σκηνική του παρουσίαση. Έχει ήδη σημειωθεί ότι η πρώτη παράσταση του *Δικηγόρου* πραγματοποιήθηκε έξι περίπου μήνες πριν από τη δημοσίευσή του, στις αρχές Μαρτίου του 1923. Ο ίδιος ο συγγραφέας μετά τον κατάλογο των προσώπων του θεατρικού του έργου, που προτάσσει στο κείμενο, παραθέτει τα ονόματα των ηθοποιών που έλαβαν μέρος στην πρώτη παράσταση, η οποία πραγματοποιήθηκε από τον Θίασο Αλέκου Γονίδη και Περικλή Γαβριηλίδη.²²⁹

Το 1930 το έργο ανεβάστηκε στη Λεμεσό από ομάδα ερασιτεχνών στη μνήμη του συγγραφέα, που πέθανε τον προηγούμενο χρόνο, και η παράσταση μεταφέρθηκε και σε άλλες πόλεις.²³⁰ Στην εφημερίδα *Ελευθερία* εντοπίζουμε πληροφορίες για δύο διαφορετικές παραστάσεις στη μνήμη του συγγραφέα. Πιο συγκεκριμένα, στις 5 Απριλίου 1930

²²⁷ Βλ. *Ελευθερία*, 18 Ιουν. 1930.

²²⁸ Βλ. *Παρατηρητής*, 26 Δεκ. 1935. Από τους νεότερους μελετητές, ο Λ. Παπαλεοντίου, επισκοπώντας τα κυριότερα κριτικά σημειώματα γύρω από τον *Δικηγόρο*, καταλήγει στο συμπέρασμα πως αυτό είναι από τα ελάχιστα θεατρικά κείμενα της περιόδου με αξιώσεις και ότι καθοδηγεί «την κριτική να επιζητήσει και να επικροτήσει την ειδολογική και θεματική διεύρυνση της θεατρικής γραφής (κωμωδία, κοινωνικό δράμα)». Βλ. Λ. Παπαλεοντίου (1997), 263-267. Το παράθεμα στη σ. 267. Εξάλλου, ο Γ. Κατσούρης αναγνωρίζοντας τις αρετές αυτού του δράματος, υποστηρίζει ότι είναι ενδεχόμενο το *Βίος ενίστε* του ίδιου συγγραφέα, δράμα που λανθάνει, «να έχει κάποια αξία, αν υπολογίσουμε τις σκηνικές αρετές του μεταγενέστερου έργου του ίδιου συγγραφέα **Ο δικηγόρος**». Ακόμη, θετικότερη είναι η αξιολόγηση του έργου από τον ίδιο μελετητή, όταν σημειώνει την πρώτη παράστασή του, λίγους μήνες πριν από την έκδοσή του, το 1923: «**Ο δικηγόρος** είναι ένα από τα καλύτερα δείγματα τής, έτσι κι αλλιώς, ισχνής κυπριακής θεατρογραφίας της εποχής». Ως κεντρικό θέμα του έργου, ο Κατσούρης σημειώνει «το ηθικό πρόβλημα που τίθεται στον δικηγόρο, όταν υπερασπίζεται έναν ένοχο» και τονίζει ότι ο συγγραφέας χειρίζεται το θέμα αυτό «με επάρκεια, και κυρίως με θεατρική οικονομία που υποδήλωνε καλή γνώση του θεάτρου [...]». Βλ. Κατσούρης (2005), 157, 248 (σημ. 242), 293.

²²⁹ Βλ. επίσης και το συνοπτικό σχόλιο για την πρώτη παράσταση του *Δικηγόρου* στον *Κήρυκα*: «**Ο δικηγόρος**, μια λεπτή κομεντί, υπερήρεσε και κατεχειροκροτήθη, ο δε συγγραφέας εκλήθη επανειλημμένως επί της σκηνής και εγένετο αντικείμενον θερμών εκδηλώσεων εκ μέρους του κοινού»: *Κήρυξ*, 17/2 Μαρτ. 1923 (= Παράρτημα Β': 15.2, 513).

²³⁰ Βλ. Κατσούρης (2005), 215 (σημ. 127), 248.

πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Χατζηπαύλου φιλολογικό μνημόσυνο του Ευγ. Ζήνωνος και ακολούθησε παράσταση του *Δικηγόρου* από ερασιτέχνες, τους Π. Ποταμίτη, Μ. Μορίδη, Θ. Μικελλίδη κ.ά.²³¹ Η δεύτερη παράσταση πραγματοποιήθηκε δύο μήνες αργότερα (14 Ιουνίου 1930). Σε σχετικό σημείωμά του ο Λούης Γ. Λουίζος σχολιάζει την ηθοποιία και αξιολογεί γενικά την ποιότητα της παράστασης. Στη συνέχεια, επιχειρεί σχολιασμό του ίδιου του κειμένου (βλ. τις απόψεις του πιο πάνω, όπου γίνεται λόγος για την αναγνωστική πρόσληψη του έργου).²³² Μια τελευταία παράσταση (αν εξαιρεθεί η παρουσίαση του δράματος υπό μορφή θεατρικού αναλογίου που έγινε πρόσφατα)²³³ δίνεται στο θέατρο Γιορδαμλή της Λεμεσού το 1935 από τον θίασο Αποστολίδη-Ραυτόπουλου²³⁴ και έκτοτε δεν εντοπίζονται άλλες παραστάσεις.

1.6.6. Χριστόδουλος Χριστοδουλίδης, «Η μοιραία στιγμή», *Αβγή* 2 (Μάης 1924) 30-33.

Η δραματική σκηνή *Η μοιραία στιγμή* του κριτικού και πρωτεργάτη του λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή* Χρ. Χριστοδουλίδη (1903-1942),²³⁵ μολονότι είναι εξαιρετικά σύντομη, μας ενδιαφέρει, καθότι σε αυτήν εντοπίζεται η μορφή της χειραφετημένης γυναίκας, όπως και στα υπόλοιπα αστικά δράματα που εξετάζουμε.

Θέμα της *Μοιραίας στιγμής* είναι το ερωτικό τρίγωνο που οδηγεί στην απιστία και στη διάλυση του γάμου. Στο πρώτο μέρος της σκηνής οι εραστές Παύλος και Ελένη συζητούν με ποιον τρόπο θα πληροφορήσει η κοπέλα τον σύζυγό της Φάνη για την απόφασή της να τον εγκαταλείψει και να ακολουθήσει τον εραστή της. Συμφωνούν ότι μπορούν να αποδώσουν την τροπή των πραγμάτων στο αναπόδραστο της μοίρας και στη δύναμη του έρωτα. Η έλευση του Φάνη, στο δεύτερο μέρος, προκαλεί αμηχανία στους δύο εραστές, η οποία αποδίδεται και στο σημειολογικό επίπεδο, καθώς ο λόγος

²³¹ Βλ. *Ελευθερία*, 9 Απρ. 1930' βλ., επίσης, Κρίτων Τορναρίτης, «Εις μνήμην του Ευγενίου Ζήνωνος», *Αλήθεια*, 9 και 19 Απρ. 1930 (= Παράρτημα Β': 15.4., 514). Σε εισαγωγικό σημείωμα που προτάσσεται στο κείμενο του Τορναρίτη δίνεται η πληροφορία ότι η παράσταση του *Δικηγόρου* εντάχθηκε σε Πολιτικό Μνημόσυνο που διοργανώθηκε στο Θέατρο Χατζηπαύλου από τον Σύλλογο της «Λεμεσιανής Νεολαίας». Πριν από την παράσταση μίλησε για τον συγγραφέα ο Κρ. Τορναρίτης και απαγγέλθηκαν ποιήματά του. Στην εισήγηση του Τορναρίτη δεν γίνεται αναλυτική αναφορά στον *Δικηγόρο*, πέρα από την ακόλουθη επισήμανση: «*Ίσως όταν [ο Ευγ. Ζήνων] περιέγραφε τον τύπον του Μαράνου εις την Α' Σκηνήν της Γ' πράξεως του αποψινού έργου να μη εκαθρέφτιζε παρά μονάχα τον εαυτό του*».

²³² Βλ. *Ελευθερία*, 18 Ιουν. 1930.

²³³ Η παρουσίαση του *Δικηγόρου* υπό μορφή θεατρικού αναλογίου συνδιοργανώθηκε από την Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού (ΕΘΑΛ) και τον Δικηγορικό Σύλλογο της πόλης στις 12/12/2008. Βλ. εφ. *Πολίτης*, 12 Δεκ. 2008' *Ο Φιλελεύθερος*, 12 Δεκ. 2008.

²³⁴ Βλ. *Παρατηρητής*, 1 Ιαν. 1936 (= Παράρτημα Β': 15.5, 514).

²³⁵ Περισσότερα για τη ζωή και το έργο του Χρ. Χριστοδουλίδη, βλ. στις εργασίες: Μ. Πιερής, «Ο Καβάφης και η Κύπρος», *Ο Κύκλος* 19-20 (Γεν.-Απρ. 1986) 20-21' Λ. Παπαλεοντίου, «Χριστόδουλος Χριστοδουλίδης: ο άγνωστος κριτικός και λογοτέχνης», *Νέα Εποχή* 191-192 (Ιουλ.-Οκτ. 1988) 88-95' Παπαλεοντίου (1997), *passim*' Κουδουνάρης (2005), 487' Κουδουνάρης (2010), 672' Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 300.

των δραματικών προσώπων περιορίζεται, ενώ αντίθετα αυξάνονται αισθητά οι σκηνηκές οδηγίες. Η Ελένη, τέλος, ανακοινώνει στον Φάνη την απόφασή της να τον εγκαταλείψει, και φεύγει από το σπίτι μαζί με τον Παύλο.²³⁶

Επομένως, αν λάβουμε υπόψη ότι σε κανένα από τα υπόλοιπα δράματα της περιόδου που εξετάζουμε (και ιδίως σε κανένα από τα αστικά δράματα) δεν εντοπίζεται το θέμα της εγκατάλειψης της συζυγικής στέγης από τη γυναίκα, διαπιστώνουμε ότι σε αυτή τη δραματική σκηνή αποτυπώνεται με πρόωμη τόλμη και, όπως έχει υποστηριχθεί, με τρόπο που θυμίζει «εν μέρει το παράδειγμα της *Νόρας του Ibsen*»,²³⁷ το αίτημα της γυναίκας για κοινωνική χειραφέτηση.²³⁸

1.6.7. Τεύκρος Ανθίας, «Ο ζητιάνος της ηδονής», περ. *Φλόγα* [Σπάρτης] 2 (Φεβρ. 1925) 17-34.

Από τη χρονολογική ένδειξη που σημειώνει ο Τ. Ανθίας στο τέλος του μονόπρακτου *Ο ζητιάνος της ηδονής* φαίνεται ότι αυτό γράφτηκε το 1924, λίγους μήνες πριν από τη δημοσίευσή του στο περιοδικό *Φλόγα* που έγραφε εξ ολοκλήρου και εξέδιδε ο συγγραφέας στη Σπάρτη, όπου εργάστηκε ως δημοδιδάσκαλος (1924-1925).²³⁹ *Ο ζητιάνος της ηδονής* είναι ένα πρωτόλειο θεατρικό κείμενο και ο συγγραφέας θα ασχοληθεί συστηματικότερα με τη θεατρική γραφή έπειτα από μια δεκαετία (1935-1941), σε μίαν περίοδο που δεν εμπίπτει στα όρια αυτής της εργασίας.²⁴⁰

Η ένταξη του *Ζητιάνου της ηδονής* στην κατηγορία του αστικού δράματος (και ειδικότερα στα *έργα με θέση*) βασίζεται σε ενδοκειμενικά κριτήρια· πάντως, η υπόθεση εργασίας ότι το μονόπρακτο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί κωμωδία απορρίπτεται,

²³⁶ Η ηρωίδα αποδίδει την απόφασή της σε «άγνωστες δυνάμεις». Στην καταληκτική σκηνηκή οδηγία διαβάζουμε: «Υπακούοντας σε μια άγνωστη δύναμη κ' η ίδια δίχως να την ξέρη, κάνει το βήμα που σπάζει όλα τα νήματα, που 'ταν πλεγμένα γύρω της κ' ελευτέρα βγαίνει. Κλείει για πάντα την πόρτα πίσω της, αδιάστατα και με σίγουρο χέρι, σαν να την έσπρωχνε μια ανώτερη δύναμη, όταν ήρθε το πλήρωμα του χρόνου». Βλ. Χρ. Χριστοδουλίδης, «Η μοιραία στιγμή», *Αβγή* 2 (Μάης 1924) 33. Εγώ υπογραμμίζω.

²³⁷ Βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 36. Η Νόρα, κεντρικό πρόσωπο στο *Σπίτι της κούκλας* του Ibsen, εγκαταλείπει τον σύζυγό της. Όπως σημειώνει ο Ν. Παπανδρέου, όταν το δράμα ανεβίστηκε στην Ελλάδα το 1899, «το φεμινιστικό μήνυμα του έργου προκάλεσε δριμύτατες κριτικές». Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910). Αθήνα, Κέδρος, 1983, 37' στο εξής: *Ο Ίψεν...* Για την πρόσληψη της ιψενικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο, βλ. ακόμη ενδεικτικά Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α', 374-390.

²³⁸ Για το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης στη νεοελληνική δραματολογία των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, βλ. ενδεικτικά Θόδωρος Γραμματάς, «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)», *Πολιτιστική* 12 (Δεκ. 1984) 55-56. Για το ίδιο θέμα, σε συνάρτηση με τις ιψενικές επιδράσεις στη νεοελληνική δραματολογία, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Θυσιασμένες γυναίκες στο ελληνικό δράμα»: (συλλ. τόμ.), *Στέφανος...*, 647-670.

²³⁹ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 30-31' για το περιοδικό *Φλόγα*, βλ. Λάμπρος Βαρελάς και Αγγελική Λούδη, «Το περιοδικό *Φλόγα* (1925) του Τεύκρου Ανθία», *Μικροφιλολογικά* 8 (2000) 20-22' Α. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 174.

²⁴⁰ Βλ. Φ. Σταυρίδης, Α. Παπαλεοντίου, Σ. Παύλου (2001), 102-108.

δεδομένου ότι εδώ δεν έχουμε «ευτυχή λύση»,²⁴¹ από τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής Αλφόνσος, αποτυγχάνοντας να κατακτήσει και έπειτα να ταπεινώσει τη νεαρή μαθήτριά του Αθηνά, ομολογεί:

Σημειώνω λοιπόν και εγώ στο παθητικό μου μια περιφρόνηση.
Κι όμως είμαι ικανοποιημένος. Δοκίμασα και την ηδονή της
αποτυχίας.²⁴²

Η δράση στον *Ζητιάνο της ηδονής* είναι υποτυπώδης και εξαρχής προκαθορίζεται από τον πρωταγωνιστή, που είναι φερέφωνο των ιδεών του συγγραφέα, χωρίς να απομένει κανένα περιθώριο απρόοπτης μεταβολής στη συμπεριφορά αυτού του δραματικού προσώπου, καθώς σταθερή επιδίωξή του είναι πρώτα η κατάκτηση και αμέσως μετά ο εξευτελισμός και η εγκατάλειψη της γυναίκας. Αυτές και άλλες καταβολές του αισθητισμού στο μονόπρακτο, η θεματολογία του αστικού χώρου (σαλόνι αστικού σπιτιού στην Αθήνα), οι ελεύθερες ερωτικές σχέσεις του πρωταγωνιστή με πολλές ερωμένες και με την υπηρέτριά του, η νατουραλιστική απογύμνωση του έρωτα από οποιοδήποτε άλλο στοιχείο εκτός από εκείνο της σαρκικής απόλαυσης και η επικέντρωση στο εξαιρετικό άτομο (μουσικός που συχνά αισθάνεται ότι η μάζα δεν τον κατανοεί και τηρεί απέναντί του εχθρική στάση), είναι ενδείξεις που μας οδηγούν στην υιοθέτηση της θέσης ότι *Ο ζητιάνος της ηδονής* είναι αστικό δράμα.

Στην πρώτη σκηνή του μονόπρακτου ο μουσικός Αλφόνσος υποδέχεται στο σπίτι του τον ζωγράφο φίλο του Νάσο, στον οποίο μιλά για τις ερωμένες του και για τον τρόπο με τον οποίο τις προσεγγίζει: αμέσως μετά την εξασφάλιση της ερωτικής τους ανταπόκρισης, τις εξευτελίζει και τις απωθεί, θεωρώντας ότι η καλλιτεχνική απόλαυση ενός πράγματος τελειώνει αμέσως μετά το άγγιγμά του. Η τελευταία γνωριμία του Αλφόνσου είναι η Αθηνά, την οποία πολιορκεί και ένας μπακάλης. Ακολουθούν οι επισκέψεις δύο ερωμένων, στις οποίες ο πρωταγωνιστής συμπεριφέρεται κυνικά, και ομολογώντας ότι νιώθει ηδονή όταν βλέπει τις γυναίκες να υποτάσσονται και να είναι δυστυχισμένες, τις αναγκάζει να φύγουν εξουθενωμένες. Η Αθηνά είναι η τρίτη επισκέπτριά την οποία ο Αλφόνσος επιχειρεί να οδηγήσει σε παρόμοια κατάσταση. Τη συνάντηση διακόπτει ο μπακάλης, που επίσης πολιορκεί την κοπέλα, και έρχεται για να ελέγξει τι συμβαίνει ανάμεσα στους δύο. Μετά την αναχώρησή του, ο Αλφόνσος

²⁴¹ Για μια συνοπτική παρουσίαση των απόψεων γύρω από το ευτυχές τέλος, ως κύριο γνώρισμα της κωμωδίας, βλ. Moelwyn Merchant, *Κωμωδία* (μτφρ. Αριστέα Παρίση): Η Γλώσσα της Κριτικής 19, Αθήνα, Ερμής, 1980 (1972), 11-18' όπως εξάλλου σημειώνει ο P. Pavis, «*παραδοσιακά η κωμωδία ορίζεται από τρία κριτήρια, που την αντιπαραθέτουν στην τραγωδία: το πρόσωπό της είναι ταπεινής καταγωγής, η λύση είναι ευτυχής, προορισμός της είναι να ξεσπάσει ο θεατής στα γέλια*». Βλ. Pavis (2006), 283.

²⁴² Βλ. Τεύκρος Ανθίας, *Ο ζητιάνος της ηδονής*, περ. *Φλόγα* 2 (Φεβρ. 1925) 34.

συνεχίζει να πολιορκεί την Αθηνά, η οποία παρ' όλα αυτά δεν πέφτει στην παγίδα του και φεύγει, τη στιγμή που έρχεται ο Νάσος. Αυτός πληροφορεί τον φίλο του ότι η Αθηνά πρόκειται να αρραβωνιαστεί τον μπακάλη και, τέλος, ο Αλφόνσος παραδέχεται ήττα, υποστηρίζοντας ότι η μεγαλύτερη ηδονή είναι ο εξευτελισμός της γυναίκας.

Δέκα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του, *Ο ζητιάνος της ηδονής* ανεβάζεται στην Κύπρο από τον θίασο των Αποστολίδη-Νέζερ-Ραυτόπουλου²⁴³ και, με αυτή την ευκαιρία, δημοσιεύονται στον κυπριακό τύπο κριτικά σχόλια, τόσο για την παράσταση όσο και για το θεατρικό κείμενο. Σε ένα σύντομο ανώνυμο σχόλιο, που δημοσιεύεται με την αφορμή της παράστασης του μονόπρακτου, σημειώνεται ότι ήταν η πρώτη φορά που ο Τ. Ανθίας παρουσιαζόταν ενώπιον του κυπριακού κοινού ως θεατρικός συγγραφέας. Ο ανώνυμος σχολιογράφος θεωρεί το μονόπρακτο «*αρκετά ρεαλιστικό*» και επισημαίνει ότι σε αυτό ο συγγραφέας «*παρουσιάζει σε αδρές γραμμές τον σύγχρονο εκφυλισμό, πολύ συνηθισμένον ιδίως στον καλλιτεχνικόν κόσμον και προβάλλει πολλά ερωτήματα επάνω στες καινούργιες τάσεις της ζωής, προ πάντων όσον αφορά το σεξουαλιστικόν [sic] πρόβλημα*».²⁴⁴

Παρά τις επιφυλάξεις του για τον εκτεταμένο πρόλογο και για την υποτυπώδη δράση του δράματος, ο Άντης Περνάρης αποτιμά με θετικές κρίσεις το έργο σημειώνοντας, από τη μια, ότι «*ο κ. Ανθίας έχει στο έργο του ένα διάλογο τόσον εναργή και φωτεινό, που αντικαθιστά σ' ένα μεγάλο μέρος την πραγματική δράση, ώστε να μη ζημιώνεται καθόλου ή σχεδόν καθόλου το δραματάκι με την έλλειψη του δεύτερου χαρακτηριστικού*», και από την άλλη, ότι ο συγγραφέας καταφέρνει «*ν' αναλύσει μια προσωπικότητα, έστω κι' αν η προσωπικότητα αυτή στέκει κάπως έξω από τα συνηθισμένα πλαίσια*». Τέλος, ο Α. Περνάρης, υπερβάλλοντας, διατυπώνει την άποψη (που εκ των πραγμάτων αποδεικνύεται εσφαλμένη) ότι *Ο ζητιάνος της ηδονής* «*αποτελεί μια καλή απαρχή της κυπριακής δραματογραφίας*», επειδή «*τα δραματικά γυμνάσματα της περασμένης γενιάς δεν μπορούνε να λογαριαστούνε και Το γαλάζιο λουλούδι του Νικολαΐδη σχεδόν τίποτε δε λέγει*».²⁴⁵

Διαφορετικές είναι οι απόψεις που διατυπώνει για τον *Ζητιάνο της ηδονής* ο ποιητής Λευτέρης Γιαννίδης, ο οποίος στην αρχή του πρωτοσέλιδου εκτενούς σημειώματός του υπογραμμίζει ότι το δράμα γράφτηκε μια δεκαετία νωρίτερα και υποστηρίζει ότι σε αυτό δεν υπάρχει αληθοφάνεια ούτε «*λογική και φυσική συμμετρία*». Ειδικότερα, θεωρεί

²⁴³ Βλ. Κατσούρης (2005), 262.

²⁴⁴ Βλ. [Ανώνυμος], «Θεατρικόν γεγονός. Έργον Κυπρίου λογοτέχνου από της σκηνής του θιάσου Αποστολίδη-Νέζερ-Ραυτόπουλου», *Πρωινή*, 13 Ιουλ. 1935 (= Παράρτημα Β': 16.1, 514-515).

²⁴⁵ Βλ. Άντης Περνάρης, «Θεατρικά. *Ο ζητιάνος της ηδονής*», *Πρωινή*, 17 Ιουλ. 1935 (= Παράρτημα Β': 16.2., 515-516).

ότι ο Αλφόνσος είναι διανοητικό κατασκεύασμα του συγγραφέα. Ακολούθως, ο ίδιος σημειώνει ότι «η έκτασις που πρέπει να χαρακτηρίζη ένα θεατρικό έργο, αυτή η ουσία της ζωής, λείπει από τον **Ζητιάνο της ηδονής** που δεν αντιπροσωπεύει παρά μονάχα ένα τύπο δημιουργημένο όχι από τη ζωή και μεταφερόμενον στη σκηνή, μα δημιουργημένον από τη φαντασία του συγγραφέως σύμφωνα με ωρισμένες του σκέψεις». Ένα άλλο μειονέκτημα, κατά τον Γιαννίδη, είναι ότι «η θέσις» του δράματος δεν πηγάζει μέσα από τη σκηνική δράση, αλλά διατυπώνεται από τον κεντρικό ήρωα. Εκτός από τα πιο πάνω αρνητικά στοιχεία, ο σχολιογράφος επισημαίνει και μιαν αρετή του θεατρικού κειμένου, ότι δηλαδή ο διάλογος είναι «*συμμετρικός και κατανεμημένος με πολλή αναλογία*».²⁴⁶

Ενοχλημένος από την αρνητική κριτική του Λ. Γιαννίδη, ο Τ. Ανθίας δημοσιεύει ένα σημείωμα στο οποίο, αν και ομολογεί ότι αποτελούν μειονεκτήματα του μονόπρακτου τόσο το γεγονός ότι δίνεται η ψυχογραφία ενός ανθρώπου σε μία μόνο πράξη, όσο και η μεγάλη έκταση του προλόγου, στον οποίο «*σπεύδει να κατατοπίσει αμέσως το θεατή για το χαρακτήρα και τις αντιλήψεις του ήρωα*», απορρίπτει την άποψη του Γιαννίδη περί υποτυπώδους δράσεως και υποστηρίζει ότι υπάρχει δράση σε ικανοποιητικό βαθμό, αν ληφθεί υπόψη ότι το δράμα του είναι μονόπρακτο· ακόμη, αντικρούει τη γνώμη πως ο τύπος του Αλφόνσου στερείται αληθοφάνειας, παραπέμποντας στο ιψενικό θέατρο, όπου ένα δραματικό πρόσωπο δημιουργείται από τον συγγραφέα «*με βάση μιαν ομάδα συγγενικών τύπων*», και υποστηρίζοντας ότι «*τέχνη δεν θα πει φωτοτυπία*». Για τον ίδιο χαρακτήρα ο Τ. Ανθίας γράφει ότι είναι «*παρμένος από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας*» και πως είναι ένας τύπος «*που αηδίασε την υστεροβουλία και το ρομαντισμό της γυναίκας, δοκίμασε τόσες απογοητεύσεις κυνηγώντας τον έρωτά της και έφτασε στο σημείο να την εκδικείται βασανίζοντας όσες υποκύπτουν – αφού επείσθηκε πως η πραγματικότερη και φυσικότερη μορφή του έρωτα είναι η σαρκική ένωση*».²⁴⁷

1.7. Κωμωδίες²⁴⁸

²⁴⁶ Βλ. Λευτέρης Γιαννίδης, «Ο Ζητιάνος της ηδονής», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ*, 18 Ιουλ. 1935 (=Παράρτημα Β': 16.3., 516-517).

²⁴⁷ Βλ. Τ. Ανθίας, «Παρατηρήσεις για τον Ζητιάνο της ηδονής», *Πρωινή*, 20 Ιουλ. 1935 (=Παράρτημα Β': 16.4., 517-518).

²⁴⁸ Οι αρχές της νεοελληνικής κωμωδίας (αν δεν συνυπολογιστεί η κρητική κωμωδία του 17^{ου} αιώνα) τοποθετούνται από τους μελετητές στην περίοδο του διαφωτισμού. Η Άννα Ταμπάκη σημειώνει ότι, κατά την περίοδο αυτή, οι Νεοέλληνες γνωρίζουν την κωμωδία ως ανάγνωσμα (κυρίως από μεταφράσεις του Γκολντόνι και του Μολιέρου). Για την πρόσληψη του Γκολντόνι στην Ελλάδα, βλ. ενδεικτικά Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός...*, 199-214· Β. Πούχχερ, *Δραματοουργικές αναζητήσεις...*, 346-350· Ρέα Γρηγορίου, «Νέα στοιχεία για τη διάδοση του έργου του Γκολντόνι στην Ελλάδα», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995) 77-94· Α. Tabaki, *Le théâtre néohellénique...*, 409-422· Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία...*, 13-21· Β. Πούχχερ, *Μνείες...*, 151-2· Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία...*, 133· Ρέα Γρηγορίου, «Η συμβολή του επαγγελματικού θεάτρου στην καθιέρωση των κωμωδιών του Κάρλο Γκολντόνι στο ελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», [Συλλογικός τόμος], *Ζητήματα ιστορίας του*

1.7.1. Αντώνιος Δ. Οικονομίδης, *Τα νεύρα μου*. Κωμωδία πρωτότυπος εις πράξιν: εφ. *Τρικ-Τρακ*, 17 Απρ.-29 Μαΐου 1896.

Από τον Αντώνιο Δ. Οικονομίδη²⁴⁹ δημοσιεύονται σε συνέχειες στη βραχύβια

νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη (επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου-Εφη Βαφειάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, 117-134· στο εξής: *Ζητήματα ιστορίας...* Εξετάζοντας τη συμβολή του Κωνσταντίνου Οικονόμου στη διαμόρφωση των κυριότερων αντιλήψεων «γύρω από την ηθικότητα και τον χαρακτήρα της κωμωδίας ως είδους στην ελληνική παιδεία», η ίδια μελετήτρια γράφει: «*Η πρακτική εφαρμογή των απόψεων περί εθνικής κωμωδίας, έννοια που εισήγαγε πρώτος και με επιτυχή τρόπο ο Κ. Οικονόμος μέσα από μια μετάφραση, τον Φιλάργγρο του Μολιέρου, σφράγισε κυριολεκτικά τον 19^ο αιώνα*». Βλ. Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο...*, 185-6. Από τις πιο πρόσφατες εργασίες για την πρόσληψη του Μολιέρου στον ελληνικό χώρο, βλ. ενδεικτικά Β. Πούχγερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής...*, 36-61· Α. Tabaki, *ό.π.*, 394-408· Δ. Σπάθης, «*Η ιστοριογραφία...*», 260-262· Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, *passim*. Στην εξέλιξη του είδους αυτού κατά τον 19^ο αιώνα εντοπίζονται η κωμωδία ηθών και η αστική κωμωδία, η σατιρική ή κοινωνιοκριτική κωμωδία, η μονόπρακτη κωμωδία και το κωμειδύλλιο, ενώ στα τέλη του αιώνα καταβάλλεται προσπάθεια να μεταφερθεί στη νεοελληνική κωμωδιογραφία «*η ατιμόσφαιρα του γαλλικού βουλευβάρτου και της ελαφριάς φάρσας*». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *I.N.E.A.*, 249-250· Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 43-64· Mario Vitti, *I.N.E.A.*, Αθήνα, Οδυσσεύς, 1978, 142, 246· Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία...*, 146 (όπου και το παράθεμα)· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα, Πορεία, 1997, 32-33· στο εξής: *Ο Αλέξανδρος Σούτσος...*· Α. Ταμπάκη, «*Ο διαφωτισμός...*», 56-57. Ο Θ. Χατζηπανταζής θεωρεί ως έργο σταθμό, με το οποίο κάνει την εμφάνισή της η πανελλήνια κωμωδία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, τα *Κορακιστικά* (1813) του Ιακωβάκη Ρίζου-Νερουλού. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία...*, 21-2, 71, 139. Κατά την περίοδο 1833-1862, όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, παρατηρείται η ακμή της πολιτικής ή κοινωνιοκριτικής κωμωδίας, που επικεντρώνεται στη σάτιρα του λογιωτατισμού, των ντοπιολαλιών και των ξενόγλωσσων στοιχείων. Βλ. Β. Πούχγερ, *Η ιδέα του εθνικού...*, 188-9, 191· του ίδιου, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 342-3. Ο ίδιος σημειώνει ότι στη δεκαετία του 1860 εμφανίζεται η μονόπρακτη κωμωδία, είδος που προέκυψε από την ανάγκη «*να παίζεται μετά από την κανονική παράσταση ένα αστέιο μονόπρακτο*». Βλ. Πούχγερ, *ό.π.* (2006), 310-311. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πούχγερ τονίζει τη μεγάλη επιτυχία του είδους, αφού έχουν καταγραφεί μέχρι στιγμής 700 πρωτότυπες και μεταφρασμένες μονόπρακτες κωμωδίες, που δημοσιεύτηκαν στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Για τις συνθήκες δημιουργίας της μονόπρακτης κωμωδίας, βλ. επίσης Σιδέρης (²1999: 1951), 97-114. Παράλληλα με την εξέλιξη της μονόπρακτης κωμωδίας, κατά τη δεκαετία 1870-1880 οι Έλληνες κωμωδιογράφοι υιοθετούν την ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία και «*ως κύριος χώρος εξέλιξης της σκηνικής δράσης επιλέγεται το σαλόνι ενός αστικού σπιτιού*». Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία...*, 139. Τελευταίοι σταθμοί στην εξέλιξη της νεοελληνικής κωμωδίας του 19^{ου} αιώνα είναι το κωμειδύλλιο και η επιθεώρηση. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, «*Η ελληνική κωμωδία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα*», *Θεατρικά Τετράδια* 9 (Ιαν. 1984) 3-5· Aliko Bacoroulou-Halls, *Modern Greek...*, 91, 93-95· Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, 151· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 343· Σιδέρης (²1999), 140· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α', 112-113· τόμ. Β', 121-139· Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία...*, 146. Κατά την περίοδο 1901-1922 η κωμωδία ήταν ένα από τα προσφιλέστερα είδη στο ρεπερτόριο του αθηναϊκού θεάτρου (19.3 % των νεοελληνικών θεατρικών έργων που ανεβάστηκαν ήταν κωμωδίες): Βλ. E.-A. Delveroudi, *Le repertoire original...*, 53.

²⁴⁹ Οι βιογραφικές πληροφορίες που διαθέτουμε για τον Αντώνιο Δ. Οικονομίδη είναι ελλιπείς. Όπως προκύπτει από τη σχετική έρευνα του Ανδρέα Σοφοκλέους στο Κρατικό Αρχείο της Κυπριακής Δημοκρατίας, ο Οικονομίδης, που καταγόταν από τη Χίο, έφτασε στο νησί το 1896 ως μέλος θεατρικής ομάδας και ήταν τότε 35 ετών, πέτυχε να πάρει άδεια για την έκδοση σατιρικής εφημερίδας από τον διοικητή Λάρνακας και άρχισε να εκδίδει το *Τρικ-Τρακ* τον Απρίλιο του ίδιου έτους. Από τον Ιούνιο η εφημερίδα εκτυπώνεται στη Λευκωσία και αναστέλλει οριστικά την έκδοσή της τον Σεπτέμβριο του 1896. Βλ. Ανδρέας Σοφοκλέους, *Συμβολή στην ιστορία του κυπριακού τύπου*, τόμ. Β': 1890-1900, Λευκωσία, Intercollege Press, 1998, 32-42· στο εξής: *Συμβολή...* Πάντως, διασταυρώνοντας την πληροφορία που άντλησε ο Α. Σοφοκλέους από επιστολή του Διοικητή Λάρνακας C. Delaval Cobham, ότι ο Α. Δ. Οικονομίδης ήταν μέλος θιάσου που είχε τότε πρόσφατα φτάσει στην Κύπρο, με τα στοιχεία που παραθέτει ο Γ. Κατσούρης για τη δραστηριότητα των ελληνικών θιάσων στην Κύπρο, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι πιθανότατα ο συγγραφέας ήταν μέλος του θιάσου Κ. Σ. Πέρβελι, που έμεινε στο νησί από τον Ιανουάριο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1896 και στους ηθοποιούς του οποίου συγκαταλέγεται το όνομά του. Αναμφίβολα, η θεατρική γραφή του Α. Δ. Οικονομίδη, παρά τα μειονεκτήματά

σατιρική εφημερίδα *Τρικ-τρακ* (1896),²⁵⁰ που εξέδιδε ο ίδιος, δύο μονόπρακτες κωμωδίες (*Τα νεύρα μου* και *Ο μποναμάς*), στις οποίες αναπαράγονται οι κοινοί θεματικοί τύποι του είδους και (αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα υπόλοιπα δημοσιεύματα της εφημερίδας) παρακάμπτονται τα φλέγοντα κοινωνικοοικονομικά ζητήματα του νησιού. Οι κωμωδίες αυτές, όπως έχει διαφανεί τόσο από την προγενέστερη θεατρολογική και φιλολογική έρευνα, όσο και από τη δική μας διερεύνηση, πέρα από την όποια αρχική αναγνωστική ανταπόκριση όταν δημοσιεύτηκαν στον τύπο, δεν φαίνεται να απασχόλησαν αργότερα την κριτική ούτε ανεβάστηκαν στη σκηνή.

Το είδος της μονόπρακτης κωμωδίας που, όπως είδαμε, γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα, έχει διερευνηθεί σε ικανοποιητικό βαθμό (ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια).²⁵¹ Αξιοσημείωτη είναι η διαπίστωση της Γεωργίας Λαδογιάννη ότι οι μονόπρακτες κωμωδίες γράφονταν κυρίως για παράσταση και όχι για ανάγνωση και ότι αυτές (είτε μεταφρασμένες είτε πρωτότυπες), συνιστώντας «μια ρωγμή στη φιλολογική πατριωτική και αρχαιοτροπική σκηνή», έφεραν «την ισορροπία στη ρομαντική μελαγχολία των ηρώων των ιστορικών τραγωδιών».²⁵²

Στην κωμωδία *Τα νεύρα μου* η υποτυπώδης πλοκή βασίζεται στη σύγκρουση ανάμεσα στη φιλάρεσκη Ασπασία και στον σύζυγό της Αντώνιο (παρόμοιο είναι το θέμα της κωμωδίας *Μπαμ-μπουμ* του Γ. Σταυρίδη). Εκείνη, φθονώντας όσες είχαν την οικονομική άνεση να ακολουθούν πιστά τη μόδα, με θεατρινισμούς, προσποιητά νεύρα και εικονική λιποθυμία εκβιάζει τον άντρα της για να της αγοράσει καινούριο φόρεμα. Εκείνος, με τη βοήθεια του υπηρέτη του, προσποιείται ότι έχει συνάψει ερωτικές σχέσεις με μια Γερμανίδα, προκαλεί έτσι τη ζήλια της Ασπασίας και, τέλος, αφού πετυχαίνει να την πείσει να πάψει να ακολουθεί εκβιαστική στάση απέναντί του με τους προσποιητούς της εκνευρισμούς, αποκαλύπτει το ψέμα που χρησιμοποίησε.

Το κωμικό στοιχείο στη μονόπρακτη αυτή κωμωδία δεν προκύπτει μόνο από τη διαγραφή των αντίθετων χαρακτήρων της σπάταλης και αυτάρεσκης συζύγου και του τσιγκούνη συζύγου και από την αξιοποίηση της φάρσας (όπως συμβαίνει στο *Μπαμ-μπουμ*), αλλά επιπρόσθετα απορρέει από τη δραματική ειρωνεία, που λειτουργεί σε

της, φανερώνει συγγραφέα που γνωρίζει τα μυστικά της σκηνής. Βλ. ό.π., 34. Κατσούρης (2005), 48. Για την αναχώρηση του Α. Δ. Οικονομίδα από την Κύπρο με προορισμό τη Σμύρνη, στις αρχές Οκτωβρίου 1896, βλ. *Νέον Έθνος*, 12/24 Οκτ. 1896.

²⁵⁰ Στο σατιρικό αυτό έντυπο αναφέρεται, ανάμεσα σε άλλα, ο Λ. Παπαλεοντίου σχολιάζοντας γενικότερα τη θεματογραφία και τις γλωσσικές επιλογές στον κυπριακό σατιρικό τύπο του όψιμου 19^{ου} αιώνα: Λ. Παπαλεοντίου, «Σατιρική ποίηση του 19^{ου} αιώνα», *Ο Φιλελεύθερος*, 15 Μαρτ. 2009.

²⁵¹ Για το αυξημένο τα τελευταία χρόνια ερευνητικό ενδιαφέρον σχετικά με την μονόπρακτη κωμωδία, βλ. ενδεικτικά Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία...*, 105-6.

²⁵² Βλ. Γ. Λαδογιάννη, «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη...», 133-142. Οι αναφορές στις σσ. 133 και 140.

δύο επίπεδα: προσποιητός νευρικός κλονισμός της συζύγου και προσποιητή σύναψη ερωτικής σχέσης από τον σύζυγο. Από αυτή την άποψη, σε πλεονεκτική θέση βρίσκονται ο υπηρέτης και οι αναγνώστες-θεατές, καθώς παρακολουθούν το παιχνίδι της εξαπάτησης ανάμεσα στους συζύγους.

1.7.2. Αντώνιος Δ. Οικονομίδης, *Ο μπουναμάς*. Κωμωδία πρωτότυπος εις πράξιν: εφ. *Τρικ-Τρακ*, 8 Ιουν.- 6 Ιουλ. 1896.

Οι συζυγικές σχέσεις και ειδικότερα η ζηλοτυπία, ως αιτία της διατάραξής τους, είναι το θέμα της αισθητά κατώτερης κωμωδίας *Ο μπουναμάς*, στην οποία η καχυποψία του υπηρέτη ωθεί τον αφέντη του Λεωνίδα Λεοντόκαρδο να υποψιαστεί ότι η σύζυγός του είχε σκοπό να τον απατήσει με ένα χρυσοχόο, που θα συναντούσε στο σπίτι τους. Μέσα από μια σειρά κωμικών παρεξηγήσεων αποκαλύπτεται ότι η μυστική συνάντηση της Αικατερίνης είχε διευθετηθεί μόνο για την παραγγελία ενός δώρου, με το οποίο θα έκανε έκπληξη στον σύζυγό της. Το θεατρικό κείμενο ολοκληρώνεται με το επιμύθιο ότι τίποτα δεν πρέπει να κάνουν οι γυναίκες εν αγνοία του συζύγου τους.

1.7.3. Θρασύβουλος Κορέντης, *Επ' αυτοφώρω*. Κωμωδία έμμετρος εις πράξιν μίαν: *Πεννιαίς. Σατυρικοί στίχοι*, Εν Λευκωσία, τύποις «Φωνής της Κύπρου», 1901, 47-77.

Η κωμωδία *Επ' αυτοφώρω* του Θρασύβουλου Μ. Κορέντη,²⁵³ για τη ζωή τού οποίου (όπως επίσης και για τη σχέση του με την Κύπρο) δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα,²⁵⁴ αρθρώνεται σε 12 σκηνές. Πρωταγωνιστικό ζεύγος είναι η Μαρία, από

²⁵³ Η κωμωδία *Επ' αυτοφώρω*, που μας ήταν γνωστή μόνο ως τίτλος από τη βιβλιογραφία του Κυριαζή και από συνοπτικές αναφορές του Κ. Γ. Γιαγκουλλή, εντοπίστηκε πρόσφατα από τον Λ. Παπαλεοντίου στην Κυπριακή και στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Η κωμωδία δεν εκδόθηκε αυτοτελώς, αλλά εντάχθηκε στο βιβλίο του Θρ. Κορέντη *Πεννιαίς. Σατυρικοί στίχοι* (1901). Βλ. Ν. Γ. Κυριαζής, *Κυπριακή βιβλιογραφία...*, 190, 273. Ο τίτλος του δεύτερου κατά χρονολογική σειρά βιβλίου του Θρ. Κορέντη δεν είναι *Στίχοι σατυρικοί* (όπως τον παραδίδει ο Κυριαζής), αλλά *Πεννιαίς. Σατυρικοί στίχοι*, τόμ. Α΄ Κ. Γ. Γιαγκουλλή, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 29, 45.

²⁵⁴ Η μοναδική πληροφορία που διαθέτουμε έως τώρα για τον Θρ. Μ. Κορέντη είναι ότι το 1902, ως κάτοικος Μερσίνας, υπογράφει μιαν επιστολή διαμαρτυρίας εναντίον του Α. Τασογλίδη ο οποίος, χρησιμοποιώντας ψευδώνυμο, αποκαλούσε σε δημοσίευσμά του τον Κύπριο μεγαλοεπιχειρηματία της πόλης Κωνσταντίνο Μαυρομάτη ως «μέλος οθνείων εταιρειών, προδότην και αρνησίθηρσκον». Βλ. *Νέον Έθνος*, 19 Φεβρ. 1902. Συσχετίζοντας αυτή την πληροφορία με τα αυτοαναφορικά στοιχεία που περιέχονται στις αφιερώσεις των βιβλίων του Κορέντη *Πεννιαίς...* (1901) και *Ξάνθω...* (1902), τα οποία εκδόθηκαν από το τυπογραφείο της εφημερίδας *Φωνή της Κύπρου* στη Λευκωσία, και στο εκτεταμένο θεατρόμορφο ποίημα «Εγώ στον παράδεισον» (*Πεννιαίς...*, 5-34) συγκεντρώνουμε τις πιο κάτω ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες, που συνιστούν ερευνητικά ζητούμενα και υποθέσεις εργασίας για την επιστημονική βιογράφηση του συγγραφέα: α) Ο Θρ. Μ. Κορέντης γεννήθηκε στη Χίο (με καταβολές από την Κωνσταντινούπολη και την Κεφαλονιά) και μορφώθηκε στο Γυμνάσιο του νησιού· β) Ανάμεσα στους καθηγητές του συγκαταλέγονται οι Λέλιος, Ι. Κάκαρης, Κωνσταντινίδης, Αλιμονάκης και Πατρώνας· γ) Ο Κορέντης διέμενε στη Μερσίνα και εργάστηκε για ένα διάστημα ως υπάλληλος σε ένα ναυλομεσίτη· δ) ο συγγραφέας αποτυπώνει με έμφαση την οικονομική δύναμη του Κ. Μαυρομάτη, ενός από τους πλουσιότερους μεγαλέμπορους και βιομηχάνους της επαρχίας Αδάνων (βλ. «Εγώ στον παράδεισον», *Πεννιαίς...*, 10-12, 28). Επομένως, μέχρι τώρα δεν διαθέτουμε καμιά ένδειξη ότι ο Κορέντης έζησε στην Κύπρο· γι' αυτό, η άποψη του Κ. Γιαγκουλλή ότι ο Κορέντης «δημιούργησε στη Λευκωσία» τα κείμενά του (βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλή, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 45) και η πληροφορία που οφείλουμε στον ίδιο ερευνητή ότι ο συγγραφέας ήταν δάσκαλος, που εργάστηκε για ένα διάστημα στην Κύπρο, δεν

αστική οικογένεια της Μερσίνας, και ο άνεργος νέος γιατρός Φουκαράς, που είχε πρόσφατα περατώσει τις σπουδές του στην Αθήνα. Στις τέσσερις πρώτες σκηνές της κωμωδίας περιγράφονται οι συχνές κρυφές επισκέψεις του Φουκαρά στο πλούσιο σπίτι της Μαρίας και αποτυπώνεται ο φόβος του μήπως ανακαλυφθεί από τους γονείς της. Παράλληλα, σατιρίζεται ο μιμητισμός που κυριαρχεί στη Μερσίνα και ειδικότερα η γαλλομανία των αστών της πόλης.

Με την άφιξη της μητέρας της Μαρίας στο σπίτι (5^η σκηνή), ο Φουκαράς κρύβεται και η νέα μαθαίνει έκπληκτη από τη μητέρα της για ένα συνοικέσιο με έναν πλούσιο έμπορο· φυσικά, απορρίπτει αυτή την πρόταση, υπογραμμίζοντας ότι επιθυμεί να παντρευτεί επιστήμονα (6^η σκηνή). Έπειτα, ο θεός της Μαρίας καταφθάνει στο σπίτι μαζί με τον υποψήφιο γαμπρό. Τη συζήτηση γύρω από τα προσόντα της διακόπτει ο υπηρέτης (σκ. 9), που πληροφορεί τους παρισταμένους ότι ένας δικαστικός κλητήρας καταζητεί ένα γιατρό, που κρύβεται στο σπίτι, με την κατηγορία ότι μετά την επιστροφή του στη Μερσίνα από την Αθήνα, διέμενε σε ξενοδοχείο, αρνούμενος ωστόσο να πληρώσει τον ξενοδόχο. Ενώ η μητέρα της Μαρίας ορκίζεται ότι δεν υπάρχει κανείς άλλος στο σπίτι, η παρουσία του γιατρού εκεί αποκαλύπτεται από τον υπηρέτη, που ενημερώνει τους υπόλοιπους ότι η νέα τον είχε κρύψει στο δωμάτιό της. Η κωμωδία ολοκληρώνεται (σκ. 10-12) με τη λιποθυμία μητέρας και κόρης και τη

είναι δυνατό να γίνουν αποδεκτές, εκτός αν τεκμηριωθούν με αδιάσειστα στοιχεία. Πάντως, η έκδοση των δύο βιβλίων του Κορέντη στη Λευκωσία (πιθανότατα με οικονομική ενίσχυση από την οικογένεια του Κ. Μαυρομμάτη) δεν αποκλείεται να οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπήρχε η δυνατότητα να τα εκδώσει στη Μερσίνα. Ας σημειωθεί ότι στην πόλη αυτή δεν είχε εκδοθεί κανένα ελληνικό βιβλίο στο διάστημα 1864-1900, τουλάχιστον με βάση τα στοιχεία που περιλαμβάνονται στο Ευρετήριο της *Ελληνικής βιβλιογραφίας των Ηλίου και Πολέμη*. Βλ. Π. Πολέμη, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900*. Εισαγωγή, συντομογραφίες, ευρετήρια, Αθήνα, Ε.Α.Ι.Α., 2006, 72. Συνεπώς, η έρευνα για τη βιογράφηση του Θρ. Μ. Κορέντη επιβάλλεται να συνδυαστεί με την παράλληλη διερεύνηση της ενδιαφέρουσας ιστορίας του Κ. Μαυρομμάτη (1831;-1903), που ξεκίνησε από τη Σαλαμιού της Πάφου για να γίνει ένας από τους πλουσιότερους επιχειρηματίες της Μ. Ασίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Σάλπιγξ, 21 Οκτ. 1889· *Νέον Έθνος*, 22/4 Οκτ. 1893· [Ανώνυμος], «Ιερά μνημόσυνα εκ του έξω ελληνισμού: Κωνστ. Μαυρομμάτης», Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Εθνικόν ημερολόγιον του έτους 1905*, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1905, 241-243· Κουδουνάρης (2005), 255· Λ. Γαλάζης, «Υποθέσεις εργασίας και ερευνητικά ζητούμενα για τη βιογράφηση του Θρασύβουλου Μ. Κορέντη, συγγραφέα της μονόπρακτης κωμωδίας *Επ' αυτοφώρῳ* (1901)», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 9-15. Από τη μέχρι τώρα διερεύνησή μας προκύπτει ότι στα Δημοτολόγια της Χίου δεν υπάρχει εγγραφή στο όνομα Θρασύβουλος Κορέντης. Από την αρμόδια υπηρεσία του νομού Χίου, την οποία ευχαριστούμε, έχουμε πληροφορηθεί ότι υπάρχει η εγγραφή Κορέντης Σόλων του Εμμανουήλ (1872-1947). Εξάλλου, τα ονόματα των καθηγητών του Γυμνασίου Χίου, στα οποία αναφέρεται ο συγγραφέας, είναι πραγματικά. Βλ. *Έκθεσις των εν τοις δημοσίοις σχολείοις Χίου πεπραγμένων κατά τα σχολικά έτη 1893-1900*, Εν Χίῳ, εκ του τυπογραφείου Κ. Α. Δαμιανού, 1901, 116, 176, 260. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι στους αποφοίτους του Γυμνασίου του σχολικού έτους 1895-1896 συγκαταλέγεται και ο Νικόλαος Μ. Κορρέντης, που δεν αποκλείεται να ήταν αδελφός του Θρασύβουλου, αν και το διπλό ρ στο επώνυμο δεν μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε κάτι τέτοιο με βεβαιότητα (ό.π., 166).

σύλληψη του Φουκαρά. Όταν η μητέρα συνέρχεται, επιρρίπτει ευθύνες για ό,τι έγινε τόσο στην κόρη της όσο και στον υπηρέτη.

1.7.4. Κύριλλος Παυλίδης, *Η δημαρχίτις*. Κωμωδία εις πράξιν μίαν, χ.χ., 1910.

Ο συγγραφέας στον υπότιτλο της *Δημαρχίτιδος* (*κωμωδία εις πράξιν μίαν*) καθορίζει με σαφήνεια το είδος, στο οποίο εντάσσεται το δράμα του· πρόκειται για μονόπρακτη κωμωδία. Για το είδος της πολιτικής μονόπρακτης κωμωδίας²⁵⁵ (στο οποίο ειδικότερα εντάσσεται *Η δημαρχίτις*) διατυπώθηκε η ενδιαφέρουσα άποψη ότι τα κείμενα που εντάσσονται σε αυτό μπορούν να αξιολογηθούν ως τεκμήρια κοινωνικών μαρτυριών, ως μέσα διακίνησης ιδεών και απόψεων και ως ντοκουμέντα κατανόησης πολιτικών καταστάσεων και (από θεατρολογική άποψη) «ως ένα είδος θεατρικού έργου που συνενούμενο σπονδυλωτά θα εξελιχθεί αργότερα στη μορφή της ελληνικής επιθεώρησης».²⁵⁶

Επιπλέον, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, στη *Δημαρχίτιδα* εντοπίζεται το στοιχείο της γλωσσικής σάτιρας που, ως γλωσσοκεντρική στρατηγική της νεοελληνικής κωμωδίας, διερευνήθηκε ήδη διεξοδικά. Από τη συστηματική εξέταση του πιο πάνω στοιχείου διαφάνηκε ότι με τη χρήση της καθαρεύουσας σε αρκετές κωμωδίες συχνά σατιρίζεται η κενολογία του πολιτικού λόγου και ψέγεται η φαυλότητα, τεχνική που εφαρμόζεται και από τον Κύριλλο Παυλίδη στην περίπτωση του προεκλογικού λόγου του Ηλιθιάδη.²⁵⁷

Η δυσέυρετη αυτή κωμωδία²⁵⁸ εκδόθηκε στα τέλη του 1910 μάλλον στη Λευκωσία (στο εξώφυλλο δεν σημειώνεται τόπος έκδοσης). Για τη δημοσίευση της *Δημαρχίτιδας* έχει εντοπιστεί η πιο κάτω δημοσιογραφική αγγελία: «*Ο εν Λευκωσίᾳ διδάσκαλος κ.*

²⁵⁵ Όπως σημειώνει η Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, τον δρόμο για την πολιτική κωμωδία ανοίγει ο Αλ. Σούτσος, «τους νεωτερισμούς του οποίου αξιοποιούν» οι Μ. Χουρμούζης και Δ. Βυζάντιος. Η ίδια διατυπώνει την άποψη ότι θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί αν οι μεταγενέστεροι συγγραφείς πολιτικών κωμωδιών (π.χ. Σοφοκλής Καρύδης, Γεώργιος Σουρής) μιμούνται τον Σούτσο ή «αν εκφράζουν πράγματι, σε αντιστοιχία με εκείνον, την επικαιρότητα της εποχής τους». Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος...*, 108-109. Για το ίδιο θέμα, βλ. ενδεικτικά: της ίδιας, «Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη»: (συλλ. τόμ.), *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του...*, 657-698· Αθ. Μπλέσιος, *Μελέτες...*, 169-170.

²⁵⁶ Για την άποψη αυτή, βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα. Μια πρώτη προσέγγιση»: (συλλ. τόμ.), *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο...*, 121-132. Για τον πολιτικό σχολιασμό επίκαιρων ζητημάτων και «τον δημόσιο σατιρισμό προσώπων και θεσμών της επικαιρότητας» ως βασικά γνωρίσματα της επιθεώρησης, βλ. ενδεικτικά Θ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση...», 62, 101· Αλίκη Βασιλοπούλου-Halls, *Modern Greek...*, 93-95· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α΄, 115· τόμ. Β΄, 93-121.

²⁵⁷ Για τη γλωσσική σάτιρα στη νεοελληνική κωμωδία, βλ. ενδεικτικά Β. Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα...*, 21, 146, 184· Δ. Σπάθης, «Πρόλογος», *Τετράδια Εργασίας* 20 (2008) 8-9.

²⁵⁸ Αντίτυπο της *Δημαρχίτιδας* υπάρχει στη Βρετανική Βιβλιοθήκη. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Λεωνίδας Γαλάζης, «Δύο δυσέυρετα θεατρικά έργα», *Μικροφιλολογικά* 21 (άνοιξη 2007) 20-22· στο εξής: «Δύο δυσέυρετα θεατρικά...».

Κ. Ν. Παυλίδης εξέδωσε μικράν μονόπρακτον κωμωδίαν υπό τον τίτλον *Δημαρχίτις*.²⁵⁹ Μολονότι δεν έχουν εντοπιστεί στον κυπριακό τύπο της εποχής πληροφορίες για τον χρόνο γραφής του μονόπρακτου, υπάρχουν ενδοκειμενικές ενδείξεις που μας επιτρέπουν να εικάσουμε με ασφάλεια τουλάχιστον ένα χρονικό όριο μετά από το οποίο γράφτηκε αυτό. Πιο συγκεκριμένα, μια από τις προεκλογικές υποσχέσεις του επιδοξου δημάρχου Ηλιθιάδη είναι να κτίσει «εν απέραντον και ευρύχωρον φρενοκομείον, όχι σαν αυτό το μικρόν που έκτισεν η Κυβέρνησις, η οποία εφάνη τόσον εγωιστής, αφού μόνον για τους υπαλλήλους της επρονόησε».²⁶⁰ Η ανέγερση του ψυχιατρείου, στο οποίο αναφέρεται ο συγγραφέας, ολοκληρώθηκε το 1908 και η χωρητικότητά του δεν υπερβαίνει τους τετρακόσιους τροφίμους.²⁶¹ Επομένως, λαμβάνοντας υπόψη ότι στην πολιτική κωμωδία η στηλίτευση των κακώς εχόντων επιτυγχάνεται με αναφορές σε τρέχοντα ζητήματα της επικαιρότητας (και άρα ο μυθοπλασιαστικός πολύ συχνά παραπέμπει ευθέως στον πραγματικό χρόνο), είναι θεμιτό να θεωρήσουμε το 1908 ως *terminus post quem* για τη συγγραφή της *Δημαρχίτιδας*. Με δεδομένη μάλιστα και τη μικρή έκταση του κειμένου, δεν αποκλείεται αυτό να γράφτηκε το ίδιο έτος (1910), κατά το οποίο δημοσιεύτηκε. Ας ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η ενασχόληση του Κύριλλου Παυλίδη με τη δημοσιογραφία αρχίζει ταυτόχρονα με τη συγγραφή των κωμωδιών του, στις οποίες ο συγγραφέας δεν διστάζει να παρωδήσει τόσο τον δημοσιογραφικό όσο και τον πολιτικό λόγο, αντλώντας υλικό από την τρέχουσα ειδησεογραφία.

Στην 1^η σκηνή της *Δημαρχίτιδας* ο Ευήθης Ηλιθιάδης αποφασίζει να μην υποστηρίξει κανέναν από τους υποψηφίους δημάρχους και να υποβάλει και ο ίδιος υποψηφιότητα, υπολογίζοντας στη λαϊκή υποστήριξη, επειδή υποθέτει ότι χωρίς τον ίδιο η πατρίδα του θα υπέφερε πολλά δεινά και, εξάλλου, νομίζει ότι και στην Αθήνα ακόμη, με τις ικανότητές του, θα μπορούσε να καταλάβει τα ύπατα πολιτικά αξιώματα. Συντάσσοντας το προεκλογικό του πρόγραμμα, κάνει πάμπολλα λάθη· έτσι, αποδεικνύονται οι περιορισμένες του γνώσεις και σατιρίζονται τόσο η εγωπάθεια, όσο και η παθολογικά ανεδαφική του αρχομανία.

Στη 2^η σκηνή ο Ηλιθιάδης πληροφορεί τον υπηρέτη του Συνέσιο ότι διεκδικεί τη

²⁵⁹ *Αλήθεια*, 1 Ιαν. 1911. Η δημοσίευση της σχετικής είδησης, στις αρχές του 1911, μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι η έκδοση της *Δημαρχίτιδας* έγινε στα τέλη του προηγούμενου χρόνου. Ο συγγραφέας αυτής της κωμωδίας Κύριλλος Παυλίδης (1870-1950) δεν ήταν απλώς διδάσκαλος αλλά παράλληλα πρωτοπόρος συνδικαλιστής και δημοσιογράφος. Υπό την τελευταία του ιδιότητα, ήταν στενός συνεργάτης της εφημερίδας *Φωνή της Κύπρου*· από το 1912 αναλαμβάνει τη διεύθυνση της ίδιας εφημερίδας, «που την εκδίδει ανελλιπώς και με μεγάλη φροντίδα μέχρι το θάνατό του το 1950». Βλ. Α. Σοφοκλέους, *Συμβολή Β'...*, 231. Βλ., επίσης, Κουδουνάρης (2005), 338· Κουδουνάρης (2010), 464-465.

²⁶⁰ Βλ. Κύριλλος Παυλίδης, *Η δημαρχίτις*. Κωμωδία εις πράξιν μίαν, χ.χ., 1910, 5-6.

²⁶¹ Βλ. [Συλλογικό έργο], *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, Λευκωσία, Φιλόκυπρος, 1984, τόμ. 1, 217.

δημαρχία. Εκείνος θεωρεί ότι, στην προχωρημένη ηλικία που βρίσκεται ο κύριός του, δεν θα μπορούσε να ανταποκριθεί στα δημαρχιακά καθήκοντα, ωστόσο δεν έχει τη δυνατότητα να τον αποτρέψει, τη στιγμή που (διατελώντας σε πλήρη σύγχυση και διαστρεβλώνοντας την πραγματικότητα) θεωρούσε ότι ήταν ήδη δήμαρχος, προτού διεξαχθούν οι εκλογές. Έτσι, πριν από την αναχώρησή του από το σπίτι, ο Ηλιτιάδης δίνει οδηγία στον υπηρέτη του να τοιχοκολλήσει το προεκλογικό του πρόγραμμα σε διάφορα σημεία της πόλης και τον προστάζει να πει στον λογογράφο Δενδρολίβανο Κοθορνίδη να τον περιμένει μέχρι να επιστρέψει.

Στην 3^η και τελευταία σκηνή της κωμωδίας φτάνει στο σπίτι του Ηλιτιάδη ο Κοθορνίδης και, συζητώντας με τον Συνέσιο μέχρι να επιστρέψει ο κύριός του, «γνωματεύει» ότι ο τελευταίος πάσχει από μια χρόνια και ανίατη νόσο, τη δημαρχίτιδα, χωρίς ο ίδιος να λυπάται γι' αυτό, αφού έτσι θα μπορούσε να πωλήσει περισσότερους λόγους. Επιστρέφοντας, ο Ηλιτιάδης ζητεί από τον λογογράφο να του γράψει έναν αρχαιοπρεπή λόγο. Ο Κοθορνίδης παρουσιάζει αμέσως έτοιμο λόγο που γράφτηκε για άλλη περίπτωση (και δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα συμπίλημα αποσπασμάτων από αρχαίους συγγραφείς, άσχετων φυσικά με τα προβλήματα των σύγχρονων Κυπρίων)· ο αφελής επίδοξος δήμαρχος τον αγοράζει και αρχίζει να τον εκφωνεί.

Ωστόσο σε λίγο, ο Ηλιτιάδης πληροφορείται για την ήττα του στις εκλογές (παρερμηνεύοντας στην αρχή την πληροφορία, εξαιτίας της αμάθειάς του και θριαμβολογώντας γι' αυτό)· όταν όμως προσγειώνεται, αποδίδει την ήττα του σε λάθος ή καλπονοθεία και εκφράζει την ελπίδα να νικήσει στις επόμενες εκλογές. Ο Συνέσιος απογοητευμένος αναρωτιέται αν το αφεντικό του θα είναι άρρωστο μέχρι τότε.

Στη *Δημαρχίτιδα* (μιαν οκτασέλιδη μονόπρακτη κωμωδία) δεν υπάρχει παρά στοιχειώδης πλοκή, καθότι η εξέλιξη των γεγονότων προωθείται με την τεχνική των κωμικών παρεξηγήσεων, που οφείλονται στην περιορισμένη μόρφωση των δρώντων προσώπων. Ακόμη, με τη γλωσσική σάτιρα ψέγονται ο παρωχημένος καθαρευουσιανισμός και η εξαπάτηση του λαού από όσους είχαν τη δυνατότητα να γνωρίζουν (ή να προσποιούνται ότι γνωρίζουν) την καθαρεύουσα ή την αρχαϊζουσα.²⁶²

²⁶² Βλ. σχετικά Λ. Γαλάζης, «Δύο δυσεύρετα θεατρικά...», 22. *Η δημαρχίτις*, γνωστή στους μελετητές μέχρι πρόσφατα μόνο ως τίτλος, δεν φαίνεται να είχε απασχολήσει την κριτική ούτε κατά τον χρόνο έκδοσής της. Εξάλλου, το δράμα δεν ανεβάστηκε στη σκηνή. Παρ' όλα αυτά, χωρίς να υπερτιμάται η σημασία του θεατρικού αυτού κειμένου, πρέπει να εκτιμηθεί η τολμηρή σάτιρα καταστάσεων και νοοτροπιών στην Κύπρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα· δεν αποκλείεται ο συγγραφέας στο πρόσωπο του Ηλιτιάδη ή του Κοθορνίδη να ήθελε να πλήξει συγκεκριμένους σατιρικούς στόχους, υπόθεση που η βασιμότητά της εκκρεμεί να αποδειχτεί από τη διερεύνηση των δημοσιογραφικών κειμένων του Κύριλλου Παυλίδη. Ας σημειωθεί εδώ ότι ο Κ. Παυλίδης αρθρογραφήσε στη *Φωνή της Κύπρου* με το ψευδώνυμο Τίμων. Βλ. Κουδουνάρης (2005), 338.

1.7.5. Κύριλλος Παυλίδης, *Τα ευχαριστήρια*. Κωμωδία εις πράξεις δύο. [Εν Λευκωσίᾳ-Κύπρου], 1911.

Σε αντίθεση με τη *Δημαρχίτιδα*, στα *Ευχαριστήρια* σημειώνεται ο τόπος έκδοσης (Λευκωσία), όχι όμως στη σελίδα τίτλου, αλλά στο τέλος του κειμένου.²⁶³ Από την αποδελτίωση του κυπριακού τύπου των ετών 1911 και 1912 δεν έχει εντοπιστεί καμιά δημοσιογραφική καταχώριση της έκδοσης, ούτε και στη *Φωνή της Κύπρου*, την οποία διηύθυνε από το 1912 ο Κ. Παυλίδης. Εκτός, λοιπόν, από το έτος έκδοσης της κωμωδίας (1911) δεν διαθέτουμε οποιαδήποτε άλλα στοιχεία που θα μας επέτρεπαν να εικάσουμε τον χρόνο γραφής της και, στην περίπτωση της, δεν είναι δυνατό η τακτική της δημοσίευσης ευχαριστηρίων να χρονολογηθεί με επακριβή προσδιορισμό του πραγματικού χρόνου, από τη στιγμή που στον τύπο για δεκαετίες δημοσιεύονταν τέτοιες αγγελίες. Στα *Ευχαριστήρια*, προφανώς, σατιρίζεται η συνήθεια των Κυπρίων γιατρών ήδη από τις αρχές της αγγλοκρατίας να αναθέτουν στους πελάτες τους τη δημοσίευση ευχαριστηρίων προς τους ίδιους για τις υπηρεσίες που τους παρείχαν, αφού απαγορευόταν από τον νόμο η διαφήμιση των ιατρικών υπηρεσιών.²⁶⁴

Ωστόσο, και στην κωμωδία αυτή ο δημοσιογράφος-συγγραφέας (πέρα από το κεντρικό θέμα των ευχαριστηρίων) δεν παραλείπει τις αναφορές στον εξωκειμενικό-πραγματικό χρόνο, που αποτελούν ενδείξεις σημαντικές για τον καθορισμό ενός *terminus post quem* για τον χρόνο γραφής του θεατρικού κειμένου. Ειδικότερα, στην 1^η σκηνή της δεύτερης πράξης ο δημοσιογράφος κ. Αφαιμάκτης βρίσκεται σε αδιέξοδο, γιατί δεν ξέρει με τι να γεμίσει τις δύο στήλες του νέου φύλλου της εφημερίδας του:

Βεβαίως ημπορώ να τας γεμίσω με ειδήσεις αξιολόγους, και δεν μου λείπουν τοιαύται και μάλιστα περισπούδαστοι. Εμπορώ [sic] βεβαίως να γράψω ότι εντός ολίγου άρχεται η στρώσις του σιδηροδρόμου Λευκωσίας-Λάρνακος και η επισκευή του λιμένος Κυρυνείας, ως επίσης ότι ηλεκτροφωτίζεται η Λευκωσία και ότι την προσεχή εβδομάδα οριστικώς τίθεται ο θεμέλιος λίθος του Μητροπολιτικού Μεγάρου εν Κυρηνείᾳ [...]²⁶⁵

Στο πιο πάνω απόσπασμα, από τη μια, είναι ευδιάκριτες οι σατιρικές αιχμές του συγγραφέα, με στόχο τη στηλίτευση της αδιαφορίας της αποικιοκρατικής κυβέρνησης για

²⁶³ Βλ. Κύριλλος Παυλίδης, *Τα ευχαριστήρια*. Κωμωδία εις πράξεις δύο, [Εν Λευκωσίᾳ-Κύπρου], 1911, 12' στο εξής: *Τα ευχαριστήρια*...

²⁶⁴ Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 52. Ευχαριστήρια εντοπίζονται στον κυπριακό τύπο από την πρώτη δεκαετία της εκτύπωσης εφημερίδων στο νησί, όπως φαίνεται από το ακόλουθο παράδειγμα: «Κύριε Συντάκτα, Τας απείρους μου ευχαριστίας εκφράζω τῷ ἰατρῷ κ. Ν. Θ. Δέρβη, ὅστις κατώρθωσε να ελευθερώσῃ την σύζυγόν μου διά του εμβρουολκού κοιλοπονούσαν ἐπὶ τρία ἡμερονύκτια». Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 6/18 Ιουν. 1887.

²⁶⁵ Βλ. Κ. Παυλίδης, *Τα ευχαριστήρια*..., 9.

την ανάπτυξη του νησιού, δεδομένου ότι (με εξαίρεση τον ηλεκτροφωτισμό της Λευκωσίας, που υλοποιήθηκε το 1912)²⁶⁶ τα υπόλοιπα έργα για χρόνια αποτελούσαν αντικείμενο δημόσιας συζήτησης και ορισμένα από αυτά δεν υλοποιήθηκαν ποτέ (για παράδειγμα, η Λάρνακα ποτέ δεν συνδέθηκε σιδηροδρομικά με τη Λευκωσία, ενώ η κατασκευή του σιδηροδρομικού δικτύου στην Κύπρο άρχισε το 1905). Από την άλλη, αν ληφθεί υπόψη ότι οι αλληπάλληλες συσκέψεις για την ανέγερση μητροπολιτικού μεγάρου στην Κερύνεια έγιναν το 1910,²⁶⁷ συνάγεται το συμπέρασμα ότι τα *Ευχαριστήρια* γράφτηκαν στα 1911, δηλαδή τη χρονιά κατά την οποία δημοσιεύτηκαν.

Στον μονόλογο με τον οποίο αρχίζει η κωμωδία ο νέος γιατρός Κενοκέφαλος, έχοντας πρόσφατα ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Ευρώπη, ισχυρίζεται ότι έχει ειδικευτεί σε όλους τους κλάδους της Ιατρικής και πως μπορεί να γιατρέψει κάθε αρρώστια, ακόμη και τις επαγγελματικές νόσους. Ανησυχεί ωστόσο, γιατί οι ικανότητές του δεν έγιναν γνωστές στο κοινό, και γι' αυτό σχεδιάζει να καταφύγει στη μέθοδο της δημοσίευσης ευχαριστηρίων στον τύπο, αν και δεν ήταν πάντα εύκολο να εξασφαλιστούν αυτά από τους ιαθέντες πελάτες του. Δεν διστάζει, λοιπόν, να προχωρήσει στη δημοσίευση πλαστών ευχαριστηρίων, μολονότι δεν παραγνωρίζει την οικονομική αφαίμαξη που συνεπάγεται η καταχώρισή τους στον τύπο.

Έπειτα, ο νέος γιατρός γνωματεύει ότι ο υπηρέτης του, Γελάσιος, που διεκδικεί τους απλήρωτους μισθούς του, πάσχει από τη νόσο των υπηρετών, δηλαδή την πλεονεξία, και επιμένει όχι μόνο να του χορηγήσει το σχετικό φάρμακο, αλλά και να εξασφαλίσει από τον ίδιο ευχαριστήριο. Εκμεταλλευόμενος τη ματαιοδοξία του αφεντικού του, ο Γελάσιος συγκατανεύει στη δημοσίευση του ευχαριστηρίου με αντάλλαγμα διπλασιασμό του μισθού του. Έπειτα, στο ιατρείο του Κενοκέφαλου καταφθάνουν ο σαγματοποιός Ονίδης και η σύζυγός του, που είχαν υποστεί τροφική δηλητηρίαση. Ο γιατρός χορηγεί και στους δύο τη συνταγή που προοριζόταν για την ασθένεια των ραπτών και εξασφαλίζει τη συγκατάθεσή τους για τη δημοσίευση του σχετικού ευχαριστηρίου.

Στη 2^η πράξη ο σκηνικός χώρος είναι το γραφείο του δημοσιογράφου Αφαιμάκτη, ο οποίος δυσκολεύεται να εξασφαλίσει ύλη για τη συμπλήρωση της έκδοσης του τελευταίου φύλλου της εφημερίδας. Δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί σπανίζουν οι διαφημίσεις («ειδοποιήσεις») και για ποιο λόγο κύρια πηγή εισοδήματος για τις εφημερίδες

²⁶⁶ Βλ. Αγνή Μιχαηλίδη, *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, Λευκωσία, ²1985 (1977), 99.

²⁶⁷ Βλ. Ρ. Κατσελλή, *Σ. Χρίστης...*, 84. Ας σημειωθεί ότι το έργο υλοποιήθηκε, αφού παρήλθε μια δεκαετία.

απέμειναν τα ευχαριστήρια των ασθενών προς τους γιατρούς και άλλων προς διάφορες κατηγορίες επαγγελματιών. Η έλευση του Κενοκέφαλου στο δημοσιογραφικό γραφείο ανακουφίζει τον Αφαιμάκτη που, προσποιούμενος έλλειψη χώρου, εξασφαλίζει διπλάσιο ποσό για τη δημοσίευση των ευχαριστηρίων, χωρίς βέβαια να γλιτώνει από την επαγγελματική διαστροφή του γιατρού, που γνωματεύει ότι πάσχει από την επαγγελματική νόσο των δημοσιογράφων, δηλαδή την αγυρτεία και τη δημαγωγία.

Μετά την αποχώρηση του Κενοκέφαλου, στο γραφείο του Αφαιμάκτη συνωστίζονται διάφοροι για δημοσίευση ευχαριστηρίων. Η διακωμώδηση της αναξιότητας του Κενοκέφαλου κορυφώνεται, όταν δίνει για δημοσίευση ένα πλαστό ευχαριστήριο, με το οποίο ο Ονίδης και η σύζυγός του τον ευχαριστούσαν, επειδή και εκείνος και η αποθανούσα σύζυγός του «εσώθησαν εκ βεβαίου θανάτου» [!], χωρίς να γνωρίζει ότι η κυρία Ονίδου λαμβάνοντας το φάρμακο που της χορήγησε είχε ήδη πεθάνει και (το χειρότερο) ότι στην ίδια έκδοση θα δημοσιευόταν ένα ευχαριστήριο του Ονίδη για όσους θα παρευρίσκονταν στην κηδεία της γυναίκας του, που θα γινόταν την επομένη.

Μολονότι, όπως και η *Δημαρχίτις*, τα *Ευχαριστήρια* δεν είναι ένα άρτιο θεατρικό έργο, υστερώντας κυρίως από την άποψη της πλοκής, που θα μπορούσε να ήταν περισσότερο επεξεργασμένη και σύνθετη αν ο συγγραφέας ανέλυε σε μεγαλύτερο βάθος τις αδυναμίες του κομπογιαννίτη γιατρού και του φιλάργυρου δημοσιογράφου, με παράθεση ίσως και άλλων χαρακτηριστικών επεισοδίων, η δίπρακτη αυτή κωμωδία είναι ένα δραστικό κείμενο που στηλιτεύει φαινόμενα κοινωνικής παθολογίας της αγγλοκρατίας.²⁶⁸

1.7.6. Ιουλία Περιστιάνη, *Μία παρεξήγησις*, κωμικόν παίγνιον, 1921.

Το εξαιρετικά σύντομο «κωμικόν παίγνιον» *Μία παρεξήγησις*, που η Ιουλία Περιστιάνη εξέδωσε στο ίδιο βιβλίο μαζί με το *Φιλοπατρία και έρως*, δεν αποτελεί παρά ένα

²⁶⁸ Όπως η *Δημαρχίτις*, έτσι και τα *Ευχαριστήρια* δεν ανεβάστηκαν στη σκηνή. Ωστόσο, αντίθετα από την πρώτη κωμωδία, που μέχρι πρόσφατα δεν ήταν προσιτή στους μελετητές, η δεύτερη σχολιάστηκε εδώ και μian εικοσαετία από τον Κ. Γ. Γιαγκουλλή με δημοσίευσμά του στον ημερήσιο τύπο. Μετά από μια συνοπτική αναφορά στη ζωή και στο έργο του Κύριλλου Παυλίδη, ο μελετητής εξηγεί τι ήταν τα ευχαριστήρια και γιατί αποτελούσαν διαδεδομένη τακτική στην Κύπρο, κατά τις πρώτες δεκαετίες της αγγλοκρατίας. Ακολούθως, υποστηρίζει ότι στόχος του συγγραφέα ήταν, γράφοντας τα *Ευχαριστήρια*, «να διακωμωδήσει τους γιατρούς εκείνους που χρησιμοποιούσαν αυτό το μέσο προβολής και διαφήμισης [εννοεί τα ευχαριστήρια]» και εύστοχα επισημαίνει ότι η σάτιρα του Παυλίδη δεν στρέφεται μόνο εναντίον των γιατρών αλλά και των δημοσιογράφων που, «ενώ θα μπορούσαν να καλύψουν τις στήλες των εφημερίδων τους με ειδήσεις για οικονομικά, πολιτικά και άλλα προβλήματα του τόπου, προτιμούν να γεμίζουν τους χώρους των εφημερίδων με τέτοια κερδοφόρα ευχαριστήρια». Επιπλέον, ο Γιαγκουλλής, σχολιάζοντας τη γλώσσα και το ύφος του κειμένου, διαπιστώνει, αφενός, ότι αυτό διαβάζεται ευχάριστα «μια και είναι γραμμένο σε απλή καθαρεύουσα γλώσσα» με εξαίρεση τα λόγια λαϊκών χαρακτήρων, όπως είναι λόγου χάρι ο Ονίδης, και αφετέρου, επισημαίνει ότι «το έργο είναι διαποτισμένο με λεπτή ειρωνεία και χιούμορ, γεγονός που προδίδει χαρισματικό και ταλαντούχο δημιουργό». Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «Κύριλλος Κ. Παυλίδης», εφ. *Ο Αγών*, 30 Ιαν. 1986 [= *Κυπριακή λογοτεχνία...*, 52-4].

θεατρόμορφο διάλογο ανάμεσα σε μιαν κυρία και στην υπηρέτριά της γύρω από μιαν παρεξήγηση, που θα θύμιζε περισσότερο αφελές παιδικό παιχνίδι. Παρ' όλα αυτά, το θεατρικό αυτό παιχνίδι παρουσιάστηκε δύο φορές στη σκηνή. Στην πρώτη παράσταση αναφέρεται η ίδια η συγγραφέας σημειώνοντας: «*Το πρώτον διδαχθέν από σκηνής εν Κυρηνεία Κύπρου κατά μήνα Ιούνιον 1921*»,²⁶⁹ δίνοντας μάλιστα και τα ονόματα των ερασιτεχνών ηθοποιών που έλαβαν μέρος στην παράσταση (η ίδια υποδύθηκε την υπηρέτρια Μαργαρώ). Η δεύτερη παράσταση πραγματοποιήθηκε το 1926.²⁷⁰

1.7.7. Ιουλία Περιστιάνη, *Ο Πιθηκίδης*, κωμικός μονόλογος, 1921.

Ακόμη μικρότερος σε έκταση είναι *Ο Πιθηκίδης*, τον οποίο η Περιστιάνη δημοσιεύει επίσης στο ίδιο βιβλίο, μαζί με το *Φιλοπατρία και έρωσ*. Πρόκειται για ένα μονόλογο γύρω από την ασχήμια του Πιθηκίδη, τα πειράγματα των ανθρώπων του περιβάλλοντός του, εξαιτίας των οποίων σκέφτεται να αυτοκτονήσει, την αδιαφορία των γυναικών για τον ίδιο και, εν τέλει, την απόφασή του να πάψει να ζητεί τη συμπάθεια των άλλων, ελπίζοντας ότι με τον πλούτο (που άρχισε ως έμπορος να αποκτά) θα κέρδιζε την επιθυμητή συμπάθεια, αφού οι άλλοι τρόποι που δοκίμασε δεν απέδωσαν. Ο μονόλογος αυτός ανεβάστηκε στη σκηνή «*υπό του ερασιτέχνου Δημ. Καλημέρη, εν Κυρηνεία κατά μήνα Μάιον του 1921*».²⁷¹

1.7.8. Γεώργιος Σταυρίδης, *Μπαμ-μπουμ*. Κωμωδία πρωτότυπος ξεκαρδιστική. Εις πράξιν. Εν Λευκωσία (Κύπρου), τυπογραφείον «Αι Μούσαι», 1921.

Σχετικά με την έκδοση της κωμωδίας *Μπαμ-μπουμ* του δασκάλου και δημοσιογράφου Γεώργιου Σταυρίδη-Ραγιά (Κερύνεια, 1870-1923)²⁷² γράφει η μελετήτρια της ζωής και του έργου του Ρήνα Κατσελλή:

Το 1921 [ο Γ. Σταυρίδης] ξανατολμά εκδοτική περιπέτεια. Τούτη τη φορά είναι η μονόπρακτη κωμωδία *Μπαμ-μπουμ* πρωτότυπος, ξεκαρδιστική, που είχε ανεβαστεί από το Λαϊκό Κέντρο την περασμένη χρονιά. Το βιβλίο είναι 21X14 εκατοστά και έχει 16 εσωτερικές σελίδες. Τυπωμένο στο τυπογραφείο *Αι Μούσαι* στη Λευκωσία, τιμάται σελινίου.²⁷³

Το *Μπαμ-μπουμ* δεν είναι πρωτόλειο· ο Γ. Σταυρίδης ήδη από το 1893, είχε εκδώσει την ποιητική συλλογή *Παλμοί*, κατά την τριετία 1907-1909 τη σειρά ποιημάτων *Τα πρόστιμα* σε τρία τεύχη, και την περίοδο 1898-1923 (κατά διαστήματα) εξέδιδε τη

²⁶⁹ Ιουλία Περιστιάνη, *Φιλοπατρία και έρωσ*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετά κωμικού παιγνίου «Μία παρεξήγησης» και μονολόγου «Ο Πιθηκίδης», Εν Λευκωσία (Κύπρου). Τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921, 32. Βλ. επίσης Ρ. Κατσελλή, *Σ. Χρίστης...*, τόμ. Α', 157.

²⁷⁰ Κατσούρης (2005), 235.

²⁷¹ Βλ. ό.π., 230.

²⁷² Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία, βλ. Κουδουνάρης (2005), 409-410· ειδικότερα για τον θάνατο του συγγραφέα, βλ. Ρ. Κατσελλή, *Σ. Χρίστης...*, τόμ. Α', 232.

²⁷³ Βλ. Ρ. Χαραλαμπίδου-Κατσελλή, *Ο Ραγιάς...*, 232.

σατιρική εφημερίδα *Ραγιάς*.²⁷⁴ Επομένως, η κωμωδία αυτή είναι ένα από τα τελευταία κείμενα του συγγραφέα, ο οποίος είχε επιδοθεί για χρόνια στην επικαιρική σάτιρα προσώπων και καταστάσεων της κυπριακής κοινωνίας.²⁷⁵

Η σκηνική δράση αρχίζει με τον μονόλογο του Ευθύμιου Λάζου, που διατυπώνει διάφορα παράπονα για τη σύζυγό του και παραδέχεται ότι δυσκολεύεται να της επιβληθεί. Εκφράζει ακόμη δυσφορία για το γεγονός ότι, μολονότι ο ίδιος εργάζεται σκληρά, εκείνη ενδιαφέρεται για τον καλλωπισμό της αφαιμάσσοντάς τον οικονομικά. Στη συνέχεια, ο ταλαιπωρημένος σύζυγος (έπειτα από κωμικές παρεξηγήσεις) κατευθύνεται στην αγορά, συνοδευόμενος από τον αφελή υπηρέτη του Στάθη.

Στο μεταξύ, η σαραντάχρονη φιλάρεσκη σύζυγος του Λάζου Μαρίνα, μετά τον πρωινό καλλωπισμό της, έχει την ψευδαίσθηση ότι είναι πολύ νεότερη, και γι' αυτό σχολιάζεται ειρωνικά από την υπηρέτριά της χωρίς να το παίρνει είδηση. Ακολούθως, μετά την επιστροφή του υπηρέτη από την αγορά αρχίζει να τον πειράζει ο γιος του Λάζου και να τον τρομάζει, ενώ η υπηρέτρια της οικογένειας προσθέτει τα δικά της πειράγματα.

Αργότερα, ο Στάθης αποφασίζει να κάμει κάτι για να καταπολεμήσει τις φοβίες του, και γι' αυτό περπατά με πρόταξη των χειρών φωνάζοντας «μπαμ-μπουμ», όπως του υπέδειξαν κακεντρεχώς οι δύο νέοι που τον πείραζαν. Η διακωμώδηση του υπηρέτη γίνεται και με το εργαλείο της γλωσσικής σάτιρας, αφού στη συνέχεια διαβάζοντας εφημερίδα παρανοεί τα γραφόμενα και βρίζει τους δημοσιογράφους. Τέλος, δεν παραμένουν αμέτοχοι στον εμπαιγμό του Στάθη ακόμη και ο Λάζος με τη γυναίκα του, με αποτέλεσμα ο άτυχος υπηρέτης να τρέξει για να ξεφύγει προς την κατεύθυνση των θεατών.

Παρά τα στοιχεία θεατρικότητας που εντοπίζονται σε αυτή την κωμωδία, η κύρια αδυναμία της είναι η έλλειψη συνεκτικής πλοκής, καθώς ο συγγραφέας δεν επικεντρώνεται στην αρχική κατάσταση (σπάταλη και φιλάρεσκη σύζυγος σε αντίθεση με τον τσιγκούνη και συντηρητικό άντρα της) ούτε την επεξεργάζεται δραματουργικά επαρκώς, αλλά καταλήγει σε μια διακωμώδηση του υπηρέτη, χρησιμοποιώντας το

²⁷⁴ Ο.π., 27, 33, 95, 235.

²⁷⁵ Αξιίζει ιδιαίτερα να σημειωθεί ότι στην τελευταία σελίδα του βιβλίου του ο συγγραφέας παραθέτει καταλόγους τόσο των εκδοθέντων όσο και των ανέκδοτων έργων του. Στα τελευταία συγκαταλέγονται οι κωμωδίες *Μαστρο-Στέφας ο Βαρδαλαπούμπας* και *Ο ψευτογιατρός* και το δράμα *Ο καπετάν Τράκκας*. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχει συλλέξει η Ρ. Κατσελλή, τα χειρόγραφα των πιο πάνω θεατρικών κειμένων μάλλον είναι απίθανο να εντοπιστούν, γιατί αρκετά από τα κατάλοιπα του συγγραφέα (τόσο αντίτυπα της σατιρικής του εφημερίδας *Ο Ραγιάς* όσο και χειρόγραφα του) χρησιμοποιήθηκαν από τους συγγενείς του ως προσάναμμα! Βλ. Ρ. Χαραλαμπίδου-Κατσελλή, ό.π., 255.

εργαλείο της φάρσας.²⁷⁶

1.7.9. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς*. Κωμωδία λυρική εις πράξεις τρεις, Εν Λευκωσία, 1923.

Στην περίπτωση της κωμωδίας *Ατλαντίς*, ο ίδιος ο συγγραφέας σε εισαγωγικό σημειώμα του «Τοις φίλοις αναγνώσταις» δίνει επαρκείς πληροφορίες για τον χρόνο γραφής της. Σημειώνει, λοιπόν, ότι λίγα χρόνια πριν από το 1900 επινόησε την αρχική ιδέα για τη συγγραφή του δράματος και πως αυτό ολοκληρώθηκε τους πρώτους μήνες του 1910 στη Γαλλία. Την αρκετά καθυστερημένη εκτύπωση του θεατρικού κειμένου (15 περίπου χρόνια ύστερα από την ολοκλήρωση της συγγραφής του) ο Καραγεωργιάδης αποδίδει σε διάφορους λόγους, και κυρίως σε προβλήματα που είχε με την όρασή του.²⁷⁷ Αξιοσημείωτη είναι, εξάλλου, η πληροφορία ότι η 1^η πράξη δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αυγή* του Κ. Γ. Ελευθεριάδη, τον Αύγουστο του 1911.²⁷⁸

Αμηχανία προκαλεί στον αναγνώστη το ειδολογικό όνομα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για το θεατρικό του κείμενο, δηλαδή ο όρος *λυρική κωμωδία*, που δεν είναι δόκιμος. Η θέση που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι θα μπορούσε για το ίδιο δράμα να χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά ο όρος *μουσική μυθολογική κωμωδία*, γιατί, από τη μια, τόσο ο χορός, όσο και διάφορα πρόσωπα του δράματος τραγουδούν παίζοντας

²⁷⁶ Εκτός από κάποιες συνοπτικές νύξεις της Ρ. Κατσελλή, δεν διαθέτουμε άλλα κριτικά σημειώματα γύρω από την κωμωδία *Μπαμ-μπονμ*. Η μελετήτρια επισημαίνει ότι η πλοκή του έργου είναι υποτυπώδης και «τη μοιράζονται πέντε πρόσωπα»: «Ο σύζυγος παραπονιέται για την ακρίβεια των πραγμάτων και η σύζυγος ενδιαφέρεται για τη μόδα, ενώ ο γιος τρομάζει τον παλαβό υπηρέτη ξεφωνίζοντας “μπαμ-μπονμ”». Διαπιστώνει, στη συνέχεια, ότι ο διάλογος είναι έμμετρος και γραμμένος στην καθαρεύουσα. Ωστόσο, η τελευταία άποψη της Κατσελλή (για τη χρήση της καθαρεύουσας από τον συγγραφέα) δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Η βάση της γλώσσας της κωμωδίας είναι η ομιλούμενη δημοτική, μολονότι συχνά ο Σταυρίδης εντάσσει στο κείμενό του και λογιότερους τύπους. Βλ. Ρ. Χαλαμπίδου-Κατσελλή, *Ο Ραγιάς...*, 232. Για παράδειγμα στο πιο κάτω απόσπασμα απαντώνται γλωσσικοί τύποι της καθαρεύουσας, η σύνταξη ωστόσο είναι καθαρά δημοτική: «Πενιχρόν βαλάντιόν μου πόσον πάλιν θα τρομάξης / εις των πωλητών τας τόσας λυσσαλέας αφαιμάξεις! / Πόσας πάλιν εγχειρήσεις θα δεχθής για την κοφίνα / που πλουσίως θα γεμίση το κελλάρι της Μαρίνας!» Προφανώς, οι υπογραμμισμένες φράσεις δεν είναι λόγιες: Βλ. Γεώργιος Σταυρίδης, *Μπαμ-μπονμ*. Κωμωδία πρωτότυπος ξεκαρδιστική. Εις πράξιν, Εν Λευκωσία (Κύπρου), Τυπογραφείον «Αι Μούσαι», 1921, 4. Σε άλλα σημεία του κειμένου ο συγγραφέας δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει και τύπους της κυπριακής διαλέκτου. Εξάλλου, η κωμωδία *Μπαμ-μπονμ*, όπως προκύπτει από την προγενέστερη έρευνα (Κατσελλή, Κατσούρης), ανεβάστηκε στη σκηνή τρεις φορές, δηλαδή το 1920 (ένα χρόνο πριν από την έκδοση του έργου), το 1923 και το 1925. Ο Γ. Κατσούρης (αντλώντας την πληροφορία από τη μελέτη της Κατσελλή *Ο Ραγιάς*. Ο άνθρωπος και το φύλλο) γράφει ότι «στα 1920 ένα Λαϊκό Κέντρο [στην Κερύνεια] έπαιξε το *Μπαμ-μπονμ* του δημοσιογράφου και σατιρικού ποιητή Γεώργιου Σταυρίδη-Ραγιά». Οι άλλες δύο παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στην επαρχία Λευκωσίας. Βλ. Μ. Π. Μουστερής, *Χρονολογική Ιστορία...*, 88· Ρ. Χαλαμπίδου-Κατσελλή, ό.π., 232· Κατσούρης (2005), 229, 233.

²⁷⁷ Βλ. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς*. Κωμωδία λυρική εις πράξεις τρεις. Εν Λευκωσία (Κύπρου), εκ του τυπογραφείου «Αι Μούσαι» Γ.Χ. Υψηλάντου, 1923, 5' στο εξής: *Ατλαντίς...*

²⁷⁸ Βλ. Γιάννης Κατσούρης (2005), 286: σημ. 377' περ. *Αυγή* Γ', 13-16 (31 Αυγ. 1911) 9-14. Στην *Αυγή* δημοσιεύεται η 1^η πράξη της κωμωδίας, που δεν διαφέρει καθόλου από το κείμενο της έκδοσης του 1923. Ευχαριστώ τον κ. Μάνο Χαριτάτο που μου απέστειλε από το Ε.Λ.Ι.Α. αντίγραφα των σχετικών σελίδων του περιοδικού. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις Βιβλιοθήκες στις οποίες υπάρχουν τεύχη του περ. *Αυγή*, βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 152-154.

διάφορα μουσικά όργανα και, από την άλλη, η υπόθεση εκτυλίσσεται στη μυθική Ατλαντίδα και ανάγεται «εις λίαν παρωχημένους χρόνους».²⁷⁹ Το είδος της μυθολογικής κωμωδίας, όπως επισημαίνει ο Θ. Χατζηπανταζής, αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα και η ενσωμάτωση σε αυτό διάφορων τραγουδιών οφειλόταν στην επιδίωξη για αύξηση της θεαματικότητας, και συνεπώς της εμπορικής επιτυχίας του.²⁸⁰ Βέβαια, όταν έγραφε ο Καραγεωργιάδης την *Ατλαντίδα*, το είδος αυτό δεν ήταν πια προσφιλές στους θεατρικούς συγγραφείς. Εξάλλου, η *Ατλαντίς* δεν θα μπορούσε με κανένα τρόπο να θεωρηθεί κωμειδύλλιο, γιατί σε αυτήν δεν υπάρχει η δεσπόζουσα στο είδος εκείνο ηθογραφική τάση,²⁸¹ ούτε βέβαια ο Καραγεωργιάδης (που γράφει και αυτό το έργο του σε ψυχρή καθαρεύουσα) ενδιαφέρεται να αξιοποιήσει δημιουργικά είτε την κοινή νεοελληνική είτε τα τοπικά ιδιώματα.²⁸²

Ο συγγραφέας τοποθετεί τη σκηνική δράση της κωμωδίας στην Ατλαντίδα, την οποία ταυτίζει με την Αμαθούντα, και με τη μέθοδο του αναχρονισμού συμφύρει την αρκετά μεταγενέστερη παρουσία των Φοινίκων στην Κύπρο με τον 20^ο προχριστιανικό αιώνα.²⁸³ Μετά τα παράπονα ενός κυνηγού για όσα συμβαίνουν στην Ατλαντίδα (βαριά φορολογία, κομματικές διαμάχες και φανατισμός του λαού), η κόρη του Στασίας Άγραυλις παρακαλεί την Άρτεμη να τη βοηθήσει, γιατί είναι ερωτευμένη με τον Άγη. Ωστόσο, για κακή τύχη των δύο νέων, ο μεν Στασίας ανήκει στο κόμμα των νεφελοκοκκυγιών, ενώ ο πατέρας του Άγη στο αντίπαλο κόμμα των κολουριών, και γι' αυτό ο Στασίας επιλέγει ως γαμπρό για την κόρη του τον Ριγίνο, τον οποίο η ίδια αρνείται να παντρευτεί. Εξάλλου, οι οπαδοί των δύο αντίπαλων κομμάτων, κατά τη διάρκεια ενός πανηγυριού, προβαίνουν σε αντεγκλήσεις.

Στη 2^η πράξη ο Φοίνικας κυβερνήτης της Ατλαντίδας Φαρές σχολιάζει τη στάση του λαού, υπογραμμίζοντας ότι αυτός είναι ευερέθιστος και προσηλωμένος στη θρη-

²⁷⁹ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς...*, 5.

²⁸⁰ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Ελληνική κωμωδία...*, 127-128. Ο μελετητής επισημαίνει ότι βασικά γνωρίσματα της μυθολογικής κωμωδίας ήταν ο μεγαλοϊδεατισμός και ο γλωσσικός αρχαϊσμός (στοιχεία που χαρακτηρίζουν και τη θεατρική γραφή της *Ατλαντίδος*, κατά την άποψή μας) και στη συνέχεια σημειώνει: «*Η μόνη ανάμνηση στο ελληνικό θέατρο του γαλλικού βοντιβίλ έμοιαζε να συγκεντρώνεται, κατά τις επόμενες δεκαετίες, στα ζωνρά τραγουδάκια με τα οποία προοικίζονταν από ένα σημείο και πέρα οι περισσότερες παραστάσεις των ντόπιων θιάσων [...]*».

²⁸¹ Για τα δύο ουσιώδη γνωρίσματα του κωμειδύλλιου (ηθογραφική τάση και μουσικό θέατρο), βλ. ενδεικτικά Γιάννης Σιδέρης, «Το κωμειδύλλιο», *Νέα Εστία* 926 (Φεβρ. 1966) 165-178· Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 47, 70-71· Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο...*, τόμ. Α', 34-62· Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο...*, τόμ. Α', 113-114· τόμ. Β', 94. Για την αντίληψη ότι «*η φτώχεια ταυτίζεται με τα αγνά λαϊκά ήθη, την καλή τύχη και τελικά την ευτυχία*», η οποία αναπτύσσεται σε αρκετά κωμειδύλλια, βλ. Αθανάσιος Μπλέσιος, *Κράτος, κοινωνία και έθνος στη νεοελληνική λογοτεχνία*. Από τη δεκαετία του 1890 ως το 1930, Αθήνα, Σοκόλης, 2008, 45: σημ. 68.

²⁸² Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, 50.

²⁸³ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς...*, 5, 9.

σκεία και στον εθνισμό του. Ο ίδιος ανησυχεί για την ένταση που υπάρχει μεταξύ των δύο αντίπαλων φατριών, χωρίς όμως να αποφασίζει παρέμβαση στις διενέξεις τους, ακόμη και όταν οι κολουρίες μετά από επίθεση εκδιώκουν από την ακρόπολη τους νεφελοκοκκυγίες, οι οποίοι κατηγορούνταν για πατριδοκαπηλία, εκμετάλλευση της θρησκείας και εξαπάτηση του λαού.

Ακολουθεί συνεδρίαση των νεφελοκοκκυγιών για το ζήτημα της κατάληψης της ακρόπολης από τους αντιπάλους τους και στη συνέχεια γίνεται λόγος για τον γάμο της Άγραυλης με τον Άγη, χωρίς η κοπέλα να έχει τη συγκατάθεση του πατέρα της. Στον γάμο αυτό ο συγγραφέας αφιερώνει ολόκληρη την 5^η σκηνή. Εντελώς απροσδόκητα ο Στασίας δίνει την ευχή του στους νεονύμφους και η κωμωδία τελειώνει με ένα γαμήλιο τραγούδι.

Δεν αποκλείεται στην *Ατλαντίδα* να εμπεριέχονται στοιχεία αλληγορίας, όπως υποστήριξε ο Αντώνης Ιντιάνος.²⁸⁴ Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται μόνο αν υποθέσουμε ότι οι Φοίνικες κυβερνήτες της Ατλαντίδας αντιπροσωπεύουν τους Άγγλους αποικιοκράτες, που με διάφορους τρόπους καταπίεζαν τον κυπριακό λαό, και ότι η σύγκρουση των δύο αντίμαχων παρατάξεων παραπέμπει στο περίφημο αρχιεπισκοπικό ζήτημα, που ταλάνισε την Κύπρο κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα.

1.7.10. Ιουλία Περιστιάνη, *Οι επιστήμονες*, 1923 [=Ιουλία Περιστιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εξ. Μετά κωμωδίας *Οι επιστήμονες* εις πράξεις δύο, *Εν Λευκωσίᾳ Κύπρου*, Τύποις «Θεσσαλονίκης» Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923, 37-51]

Η Ιουλία Περιστιάνη εφαρμόζει στην έκδοση του δεύτερου βιβλίου της την ίδια πρακτική που ακολούθησε στο πρώτο· δηλαδή, όπως στον ίδιο τόμο μαζί με το *Φιλοπατρία και έρως* (1921) δημοσιεύει ένα σύντομο κωμικό παίγνιο και έναν κωμικό μονόλογο, έτσι εκδίδει στον ίδιο τόμο την *Κόμησσα ζητιάνα* και την κωμωδία *Οι επιστήμονες*, που δεν είναι δίπρακτη (όπως σημειώνει η συγγραφέας στον υπότιτλό της), αλλά έχει καθ' όλα τη δομή μιας μονόπρακτης κωμωδίας σε τρεις σκηνές. Ενώ όμως τα κωμικά στιγμιότυπα είχαν ανεβαστεί στη σκηνή (Κερύνεια, 1921) λίγο πριν από την έκδοσή τους, για την κωμωδία μαρτυρείται μία παράσταση οκτώ χρόνια μετά την έκδοσή της.²⁸⁵

Θέμα της κωμωδίας *Οι επιστήμονες* (στην οποία εντοπίζονται στοιχεία θεατρικότητας, λόγου χάρη η ειρωνεία, η τεχνική του ωτακουστή και ο θεματικός ρόλος του άνεργου νέου επιστήμονα) είναι ο τυχοδιωκτισμός δύο νέων επιστημόνων, ενός γιατρού και ενός δικηγόρου, οι οποίοι επιχειρούν να απαλλαγούν από την άθλια οικονομική τους κατάσταση, εξασφαλίζοντας πλούσια προίκα. Ο πάμπλουτος τραπε-

²⁸⁴ Βλ. Αντ. Ιντιάνος, «Στοιχεία για τη βιογράφηση...», 218 (= Παράρτημα Β': 13.1., 512).

²⁸⁵ Βλ. Κατσούρης (2005), 236.

ζίτης Αργύρης εκφράζει την ικανοποίησή του, γιατί η κόρη του Ελενίτσα, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών της, θα επιστρέψει στο σπίτι. Με τη νεαρή κοπέλα γνωρίζεται, κατά την επιστροφή της, ο νεαρός γραμματέας του πατέρα της Άγγελος που, θαυμάζοντας την ομορφιά της, υποθέτει ότι ποτέ δεν θα μπορούσε να γίνει δεκτός από την οικογένειά της ως γαμπρός, εξαιτίας της φτώχειας του.

Εξάλλου ο Αργύρης εκφράζει την επιθυμία να βρει έναν άξιο σύζυγο για την κόρη του, ενώ ο έρωτας του Άγγελου για την ίδια κορυφώνεται. Σε λίγο καταφτάνει ο νέος δικηγόρος Βατραχίδης, για να λάβει απάντηση σε μια γραπτή πρόταση γάμου που είχε αποστείλει, ωστόσο φεύγει άπρακτος λόγω της απόφασης του πλούσιου τραπεζίτη να μην δώσει αμέσως απάντηση στον επίδοξο γαμπρό. Άπρακτος φεύγει από το ίδιο σπίτι και ο προικοθήρας γιατρός Κουνουπιδάκης.

Μετά την αναχώρηση των δύο νέων επιστημόνων, ο Άγγελος εξομολογείται τον έρωτά του στην Ελενίτσα, η οποία τον διαβεβαιώνει ότι και η ίδια τον αγαπά, και σε λίγο εξασφαλίζουν τη συγκατάθεση του πατέρα της για τον γάμο. Ακολούθως, επιστρέφουν οι δύο προικοθήρες και συζητώντας διαπιστώνουν ότι διεκδικούν την ίδια κοπέλα. Γι' αυτό, αρχίζουν να λογομαχούν, χωρίς να γνωρίζουν ότι τη φιλονικία τους παρακολουθεί ο Αργύρης ο οποίος, διαπιστώνοντας τις ιδιοτελείς τους προθέσεις, τους πληροφορεί ότι η κόρη του αρραβωνιάστηκε.²⁸⁶

1.8. Μυθιστορηματικό δράμα

1.8.1. Ιουλία Περιστιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εξ. Μετά κωμωδίας «Οι επιστήμονες» εις πράξεις δύο. Εν Λευκωσία Κύπρου, τύποις «Θεσσαλονίκης» Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923.

Εκτός από το ζήτημα του προσδιορισμού της ειδολογικής ταυτότητας του *Η κόμησσα ζητιάνα*, ο επαρκής αναγνώστης του δράματος αναρωτιέται αν αυτό είναι πρωτότυπο κείμενο της Ιουλίας Περιστιάνη ή μήπως αποτελεί διασκευή ή μετάφραση ή παράφραση ξένου (μάλλον γαλλικού) θεατρικού κειμένου. Για τη διερεύνηση αυτού του ακανθώδους ερωτήματος απαιτείται επίπονη και, ίσως, μακροχρόνια έρευνα. Οι ενδείξεις που οδηγούν τον μελετητή να υποθέσει ότι *Η κόμησσα ζητιάνα* δεν είναι πρωτότυπη δημιουργία της Ι. Περιστιάνη είναι, από τη μια, η γαλλική ονοματολογία των δραματικών προσώπων και η εκτύλιξη της πλοκής στη Γαλλία, σε ένα χώρο μακριά από την κυπριακή και ελληνική πραγματικότητα από την άλλη, το δράμα αυτό,

²⁸⁶ Για το θεματικό μοτίβο του γάμου στη νεοελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα, βλ. ενδεικτικά Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Μαθήματα γάμου μέσα από τις κωμωδίες του Αντωνίου Αντωνιάδη στον ύστερο 19^ο αιώνα»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 51-60.

μολονότι γραμμένο το 1923 (δηλαδή όταν η συγγραφέας ήταν 26 ετών), υπερτερεί αισθητά από το προηγούμενο (*Φιλοπατρία και έρωσ*, 1921). Δεν είναι δυνατό σε δύο χρόνια και χωρίς άλλα ενδιάμεσα θεατρικά κείμενα, η συγγραφέας να είχε υπερβεί σε τόσο μεγάλο βαθμό τις εμφανείς ατέλειες και αδυναμίες του πρώτου της δράματος.

Πιο συγκεκριμένα, στο *Φιλοπατρία και έρωσ* η διαίρεση σε σκηνές γίνεται αμήχανα, με αποτέλεσμα αυτές να είναι πολλές και με υπερβολικά μικρή έκταση. Εξάλλου, τα πρόσωπα κινούνται σε ένα χώρο της ελληνικής υπαίθρου που διαγράφεται αόριστα, ενώ η αναπαράσταση του χρόνου είναι επιφανειακή και προδίδει πρωτόλεια θεατρική γραφή. Τα γνωρίσματα αυτά δεν εντοπίζονται στην *Κόμησσα ζητιάνα*, που υπερτερεί σε τέτοιο βαθμό από το πρώτο θεατρικό κείμενο της Ι. Περισιάνη, ώστε να αναρωτιέται κανείς αν πρόκειται για έργο της ίδιας συγγραφέως. Βέβαια, με τις πιο πάνω ενδείξεις δεν είναι δυνατό να τεκμηριωθεί η υπόθεση ότι η *Κόμησσα ζητιάνα* δεν είναι πρωτότυπο κείμενο της Ιουλίας Περισιάνη· αυτό θα ήταν δυνατό, μόνο αν εντοπιστεί η συγκεκριμένη λογοτεχνική ή άλλη πηγή του δράματος και διερευνηθούν οι σχέσεις των δύο κειμένων με τα εργαλεία της συγκριτικής φιλολογίας.

Η ένταξη της *Κόμησσας ζητιάνας* στην ειδολογική κατηγορία του μυθιστορηματικού δράματος, που προτείνεται στη μελέτη αυτή, βασίζεται στην ανίχνευση των κυριότερων γνωρισμάτων του είδους στο κείμενο, όπως είναι οι περιπέτειες που εξιστορούνται επικά, χωρίς ενδιαφέρον για την πύκνωση του ενδοκειμενικού δραματικού χρόνου²⁸⁷ (στο δράμα αυτό απόπειρα πνιγμού στον Σηκουάνα της συζύγου και της κόρης του Αρμάνδου από τον αδελφό του Ριχάρδο και φυλάκιση του ίδιου στο υπόγειο του πύργου του), το θεματικό μοτίβο του χαμένου παιδιού και συζύγου, οι αναγνωρίσεις των δραματικών προσώπων (κόρης-μάνας, κόρης και μάνας με τον πατέρα και σύζυγο αντίστοιχα) και το ευχάριστο τέλος, που επέρχεται μετά τις αλλεπάλληλες αναγνωρίσεις και την αυτοκτονία του ηθικού αυτουργού των διάφορων εγκλημάτων, για να αποφύγει τη σύλληψη από την αστυνομία.

Η ακμή του μυθιστορηματικού δράματος στην Ελλάδα τοποθετείται από τον Γ. Σιδέρη στην περίοδο 1880-1887, όταν πια το κοινό σταδιακά παύει να ενδιαφέρεται για

²⁸⁷ Τη σχέση μυθιστορηματικού δράματος και αφηγηματικής πεζογραφίας εξετάζει ο Β. Πούχγερ, σημειώνοντας πως, αν και πολλά από τα δείγματα του είδους είναι δραματοποιήσεις πεζογραφημάτων, υπάρχουν και πρωτότυπα μυθιστορηματικά δράματα. Σχετικά με την εξέλιξη του είδους στην Ευρώπη ο ίδιος σημειώνει ότι τη στιγμή που οι ελληνικές σκηνές ανέβαζαν μυθιστορηματικά δράματα, το είδος γνώριζε στη Γαλλία και στην Αγγλία πρωτική τάση. Βλ. Β. Πούχγερ, *Σχόλια...*, 73, 86. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την υιοθέτηση του όρου *μυθιστορηματικό δράμα*, βλ. Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Οι αποκλίνοσες ηρωίδες του μυθιστορηματικού δράματος ως αφετηρία διαλόγου για τον ρόλο της γυναίκας (1871-1879)», [Συλλογικός τόμος], *Ζητήματα ιστορίας...*, 135-6, σημ. 3.

τις ιστορικές τραγωδίες και συγκινείται «από τις ρομαντικές περιπέτειες, τις αναγνωρίσεις, τα χαμένα παιδιά, τις απροστάτευτες παρθένες και εξιδανικεύει τους λαϊκούς ήρωες». Αξιοσημείωτη είναι επίσης η παρατήρηση του ίδιου μελετητή ότι πολύ λίγα πρωτότυπα μυθιστορηματικά δράματα γράφτηκαν στην Ελλάδα και πως και αυτά τα λίγα «έχουν ήρωες Γάλλους και γίνονται [=διαδραματίζονται] στην υψηλή κοινωνία».²⁸⁸ Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την επισήμανση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, και αν ακόμη το *Κόμησσα ζητιάνα* δεν είναι μετάφραση, η συγγραφέας πρέπει να στηρίχτηκε σε κάποιο (μάλλον γαλλικό) πρότυπο.²⁸⁹

Η θετική υποδοχή του μυθιστορηματικού δράματος στην Ελλάδα αποδίδεται από τον Θ. Χατζηπανταζή στην «ποιητική δικαιοσύνη που κυριαρχούσε απαρέγκλιτα στις λύσεις των μυθιστορηματικών δραμάτων και ανταποκρινόταν στις ανάγκες μιας ανασφαλούς μάζας», με αποτέλεσμα από το 1875 μέχρι το 1890 το είδος αυτό να αποτελεί «τη βάση του δραματολογίου όλων των εγχώριων θιάσων».²⁹⁰ Επομένως, όταν το 1923 δημοσιεύεται η *Κόμησσα ζητιάνα*, είχαν ήδη παρέλθει τρεις δεκαετίες από την παρακμή του είδους στην Ευρώπη, ενώ στην Ελλάδα αυτό γνώριζε άνθιση μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Η έκδοση της *Κόμησσας ζητιάνας* δύο χρόνια μετά τη δημοσίευση του *Φιλοπατρία και έρωσ*, όταν η Ι. Περιστιάνη ήταν 26 χρόνων, είναι στοιχείο που καταδεικνύει ότι πιθανότατα ο χρόνος γραφής της δεν είναι δυνατό να είναι προγενέστερος από το έτος δημοσίευσης του πρώτου δράματος της συγγραφέως (1921), επειδή (παρά τις σοβαρές αδυναμίες και αυτού του κειμένου) η θεατρική γραφή της Περιστιάνη παρουσιάζεται αισθητά βελτιωμένη σε σύγκριση με το πρωτόλειό της.

Οι πρώτες σκηνές του δράματος εκτυλίσσονται στον πύργο του συνετού κόμη Αρμάνδου, στο Παρίσι, όπου καταφθάνει ο τυχοδιώκτης αδελφός του Ριχάρδος με σκοπό να του ζητήσει χρήματα. Μετά την οριστική απόρριψη του αιτήματός του, ο άσωτος αποχωρεί με απειλές, ενώ η σύζυγος του Αρμάνδου, Λουίζα, υποστηρίζει ότι εκείνος είναι επικίνδυνος και διαφωνεί με την αυστηρή στάση του συζύγου της.

Η 2^η πράξη του δράματος διαδραματίζεται κοντά στον Σηκουάνα, όπου ο Ριχάρ-

²⁸⁸ Βλ. Γ. Σιδέρης, ²1999 (1951), 140-145. Διαφορετική είναι η άποψη του Β. Πούχγερ που τοποθετεί την εμφάνιση του μυθιστορηματικού δράματος νωρίτερα, στη δεκαετία του 1860. Β. Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού...*, 114.

²⁸⁹ Ας σημειωθεί ότι η *Κόμησσα ζητιάνα* δεν είναι το μοναδικό κυπριακό θεατρικό κείμενο με «γαλλική υπόθεση». Στο *Τσιγγάνικο ρομάντζο* της Ίρμας Γκλάσζνερ, το οποίο δεν εμπίπτει στην περίοδο που εξετάζουμε, η σκηνική δράση διαδραματίζεται σε ένα «τσιγγάνικο χωριό κοντά στο Παρίσι» (πράξεις Α' και Γ') και σε μια γκαρσονιέρα στο κέντρο της ίδιας πόλης (Β' πράξη). Βλ. Ίρμα Γκλάσζνερ, *Τσιγγάνικο ρομάντζο*. Δράμα σε μέρη τρία. Κύπρος, 1938, 5, 27.

²⁹⁰ Θ. Χατζηπανταζής (2002), τόμ. Α'1, 248-252.

δος, με στόχο να οικειοποιηθεί την τεράστια περιουσία του αδελφού του, αναθέτει τη σύλληψη του Αρμάνδου και τη δολοφονία της συζύγου και της κόρης του σε ληστές, οι οποίοι σε λίγες ώρες θέτουν το σχέδιο σε εφαρμογή, δένοντας και φιμώνοντας την κόρη του Ραϋμόνδου Λουκία, ενώ ρίχνουν τη μητέρα της στον ποταμό. Απροσδόκητα ο βαρόνος Αλβέρτος απελευθερώνει τη Λουκία, την οποία είχαν στο μεταξύ εγκαταλείψει δεμένη οι ληστές, ενώ όλοι υποθέτουν ότι η μητέρα της πνίγηκε.

Τις ίδιες ώρες ο Αρμάνδος στον πύργο του ανησυχεί, γιατί η σύζυγος και η κόρη του καθυστέρησαν να γυρίσουν. Ακολουθεί η βίαιη σύλληψή του από τους ληστές, τους οποίους έπειτα σκότωσε ο Ριχάρδος όχι για να τον σώσει, όπως υπέθεσε ο ίδιος, αλλά για να μην υπάρχει κανένας μάρτυρας του εγκλήματός του. Ακολούθως, ο εγκληματίας ανακοινώνει στον αδελφό του, που τονίζει την πίστη του στην απόδοση της θείας δικαιοσύνης, την απόφασή του να τον φυλακίσει στο υπόγειο του πύργου του. Σχεδόν ταυτόχρονα, στο σπίτι του βαρόνου Αλβέρτου, που έσωσε τη ζωή της Λουκίας, σχολιάζεται η περίεργη εξαφάνιση του κόμη Αρμάνδου, την ίδια μέρα που διαπράχθηκε το έγκλημα στον Σηκουάνα. Πληροφορίες για την τύχη του πατέρα της ζητεί και η Λουκία, χωρίς να μπορεί κανείς να τη δια φωτίσει.

Τα διαδραματιζόμενα στην 5^η πράξη συμβαίνουν δεκαπέντε χρόνια μετά τη διάπραξη του εγκλήματος από τον Ριχάρδο και τους συνεργούς του. Η Λουίζα έχοντας σωθεί ως εκ θαύματος, όταν την έριξαν οι ληστές στον Σηκουάνα, αναγκάστηκε να γίνει ζητιάννα για να επιβιώσει. Μονολογώντας, αναρωτιέται αν επέζησαν ο σύζυγος και η κόρη της και δυσφορεί, καθώς σκέφτεται ότι στον πύργο τους ζει ο Ριχάρδος διασπαθίζοντας την περιουσία του αδελφού του. Σε λίγο την πλησιάζει η κόρη της Λουκία μαζί με τον γιο του σωτήρα της Αλβέρτου Ραϋμόνδο, χωρίς βέβαια να αναγνωρίζονται τη στιγμή που απομακρύνεται, η «ζητιάννα» ακούει τη Λουκία να μιλά για τη μητέρα της και τις συνθήκες της εξαφάνισής της και υποψιάζεται ότι αυτή δεν αποκλείεται να είναι η κόρη της. Μετά τη λεπτομερή εξιστόρηση της περιπέτειας από τη Λουίζα, μητέρα και κόρη αγκαλιάζονται ευτυχισμένες και η πρώτη δίνει την ευχή της για τον γάμο του παιδιού της με τον Ραϋμόνδο.

Στην τελευταία πράξη η σκηνική δράση μεταφέρεται στον πύργο του Αρμάνδου, όπου ο τελευταίος βρίσκεται φυλακισμένος σε ένα υπόγειο. Εκεί τον επισκέπτεται ο αδελφός του και, έπειτα, αρνούμενος να τον αποφυλακίσει, κατευθύνεται στην κεντρική αίθουσα του πύργου, όπου εξομολογείται ότι νιώθει τύψεις για ό,τι έκανε σε βάρος του αδελφού του. Λίγο αργότερα, πληροφορείται ότι ο πύργος έχει περικυκλωθεί από την αστυνομία που τον καταζητεί και αμέσως, μετά τη σύνταξη ενός σημειώ-

ματος, αυτοκτονεί. Με την είσοδό τους στη σκηνή, ο ανακριτής και ο εισαγγελέας βρίσκουν το σημείωμα του Ριχάρδου, στο οποίο είχε σημειώσει σε ποιο μέρος βρίσκταν φυλακισμένος ο αδελφός του. Ακολουθεί η απελευθέρωση του Αρμάνδου και η σκηνή της αναγνώρισης της συζύγου και της κόρης του. Τέλος, όλοι ευχαριστούν τον Θεό για την αίσια έκβαση που είχε η περιπέτειά τους.

Βέβαια, δεν θα μπορούσε κανείς να αναμένει τη σκηνική επιτυχία²⁹¹ της *Κόμησας ζητιάνας*, έχοντας υπόψη το κριτικό σημείωμα του Ιωάννη Συκουτρή που δημοσιεύτηκε το 1923, δηλαδή τη χρονιά δημοσίευσης του δράματος. Ο κριτικός συστήνει στη συγγραφέα περισσότερο σεβασμό και προς το (περιορισμένο έστω) αναγνωστικό κοινό της Κύπρου, αλλά και προς «την ανεκτικωτέραν καλαισθησίαν και την στοιχειωδестέραν φιλολογικὴν ἀξιοπρέπειαν», και υποστηρίζει ότι θα έπρεπε κανείς να αναθεματίζει τη στιγμή που η τυπογραφία έφτασε στην Κύπρο, «αν επρόκειτο κάθε γλυκανάλατον ψυχοφελές και εποικοδομητικόν διά τα μικρά παιδιά παραμυθάκι να μεταβάλλεται εις δράμα (;) εξάπρακτον-παρ' ολίγον να ειπώ εξαμηνίτικον [...]».²⁹²

Ωστόσο, πολύ συχνά η σκηνική επιτυχία ενός θεατρικού έργου δεν εξαρτάται αποκλειστικά από την ποιότητα της θεατρικής γραφής ή τη δραματουργική του αρτιότητα, αλλά καθορίζεται και από τις παραμέτρους της δεσπόζουσας ιδεολογίας μιας εποχής ή και του συρμού, από τις οποίες επηρεάζονται οι προτιμήσεις του μέσου θεατή. Πάντως, παρά τη σκηνική επιτυχία του δράματος, η αυστηρή αλλά εύστοχη και δίκαιη κριτική του Συκουτρή, σύμφωνα με μιαν άποψη, αποθάρρυνε τη νεαρή συγγραφέα, με αποτέλεσμα να μην γράψει άλλο θεατρικό κείμενο.²⁹³

1.9. Παραμυθόδραμα

Από τους μελετητές του *Γαλάζιου λουλουδιού* (1919) του Ν. Νικολαΐδη έχουν προταθεί διάφορα ειδολογικά ονόματα (όπως ονειρόδραμα και παραμυθόδραμα),²⁹⁴

²⁹¹ Από τη σχετική έρευνα του Γ. Κατσούρη προκύπτει ότι *Η κόμησσα ζητιάνα* «ευτύχησε» κατά την περίοδο 1930-1939 να ανεβαστεί στη σκηνή σε διάφορες περιοχές της Κύπρου. Ο μελετητής συγκαταλέγει αυτό το θεατρικό έργο στα «λαϊκά μελό και στα έργα που είχαν ένα σαφές κοινωνικό μήνυμα», τα οποία επανεμφανίζονται δυναμικά «μετά το 1931, με την εμφάνιση των συντεχνιών και των αριστερών σωματείων στα χωριά». Βλ. Κατσούρης (2005), 235-240.

²⁹² Βλ. Ιωάννης Συκουτρή, «Ιουλίας Ι. Περισιτιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εξ. Μετά κωμωδίας «Οι επιστήμονες» εις πράξεις δύο, Εν Λευκωσίαις Κύπρου, Τύποις «Θεσσαλονίκης» Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923», *Κυπριακά Χρονικά* 1 (1923) 278-279 (= Παράρτημα Β': 14.1., 512).

²⁹³ Στην κριτική αυτή του Συκουτρή αποδίδει η Ρήνα Κατσελλή το γεγονός ότι, μετά την *Κόμησσα ζητιάνα* η συγγραφέας δεν έγραψε κανένα άλλο θεατρικό κείμενο: «*Η Ιουλία* θα τπώσει ακόμα ένα θεατρικό [...] για το οποίο ο Συκουτρήs θα γράψει αυστηρότατη κριτική, με αποτέλεσμα η συγγραφέας να μην τολμήσει να ξαναγράψει θέατρο». Βλ. Ρήνα Κατσελλή, *Σ. Χρίστis...*, 157.

²⁹⁴ Ονειρόδραμα θεωρείται το *Γαλάζιο λουλούδι* από τους Β. Βασιλειάδη και Στ. Καρακάση, ενώ η Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα χρησιμοποιεί εναλλακτικά τον όρο παραμυθόδραμα: Βλ. Σταύρος Καρακάσης, *Η ζωή και το έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Αθήναι, Πρακτορείον Πνευματικής Συνεργασίας, 1953, 37' στο εξής: *Η ζωή και το έργο...*· Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα, *Νίκος Νικολαΐδης, ο Κύπρι-*

ενώ ο συγγραφέας το κατατάσσει στην κατηγορία του έμμετρου λυρικού δράματος. Για το τελευταίο είδος ο Patrice Pavis χρησιμοποιεί εναλλακτικά τον όρο ποιητικό δράμα και σημειώνει ότι «φθάνει στην κορύφωσή του κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τους Μαλαρμέ, Ρενιέ, Μαίτερλινγκ και Χόφμανσταλ», δηλαδή συνδέεται άμεσα με τον συμβολισμό. Ο ίδιος μελετητής προσθέτει ότι αυτό το δραματικό είδος «περιλαμβάνει μιαν περιορισμένης έκτασης δράση, η δε πλοκή του δεν έχει άλλη λειτουργία από το να επινοεί στιγμές λυρικών στάσεων» και υπογραμμίζει ότι η σύζευξη του λυρικού και του δραματικού στοιχείου «προξενεί αποδιοργάνωση της τραγικής ή της δραματικής μορφής»· επιπλέον, σημειώνει ότι η μουσική δεν είναι μια εξωτερική επένδυση του κειμένου, αφού το κείμενο «“μουσικοποιείται” με μια σειρά μοτίβων, λόγων και ποιημάτων, τα οποία έχουν αξία καθαυτά και όχι σε σχέση με [...] τη δραματική δομή».²⁹⁵

Τα πιο πάνω γνωρίσματα του λυρικού (ή ποιητικού δράματος) ανιχνεύονται στο *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη, στις σκηνικές οδηγίες του οποίου είναι έκδηλη η σημασία της μουσικής, όχι ως απλής επένδυσης των διαλόγων, αλλά ως μέσου για να προκληθούν διάφορα συναισθήματα στην ψυχή του αναγνώστη-θεατή. Έτσι, στις εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες του έργου ο συγγραφέας υποδεικνύει ότι πρέπει να αποδοθεί μουσικά η «αίσθηση της σιγής» και χορευτικά η «αίσθηση της μελαγχολίας». Στη 2^η σκηνή της 1^{ης} πράξης «είναι τόση ησυχία, που ακούεται το άσμα της Γαλήνης. Όλοι στέκουν εκστατικοί», και στην εισαγωγή της 2^{ης} πράξης, από τη μια, υποδεικνύεται ότι πρέπει να αναπαρασταθούν μουσικά «τα αυγινά κελαϊδητά» και, από την άλλη, προτείνεται η «ορχηστική αναπαράσταση των εναλλαγών των πρωινών χρωμάτων». Τέλος, στην 3^η πράξη ο συγγραφέας συστήνει τη «μουσική απόδοση [των] θλιβερών στοχασμών».²⁹⁶ Ενσυνείδητα, λοιπόν, ο συγγραφέας προσδίδει προεξάρχοντα ρόλο στη μουσική, η οποία αποτελεί ουσιώδες συστατικό της δραματικής δομής του θεατρικού του κειμένου, που θα μπορούσε κάλλιστα να πάρει στη σκηνή τη μορφή της όπερας.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στα 1910, όπως σημειώνει ο Στρ. Τσίρκας, ενώ ήταν διαμορφωμένο το προσχέδιο του δράματος, ο Ν. Νικολαΐδης δέχτηκε μια πρόταση από μουσικό να γράψει το λιμπρέτο για οπερέτα και επιχείρησε να γράψει πάνω στην

ος. Μια ζωή σαν παραμύθι, Λευκωσία, 1980, 65-69· Βασίλης Βασιλειάδης, «Ανιχνεύοντας τον αυτοαναφορικό λόγο στο πεζογραφικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη. Μια πρόταση ανάγνωσης», [Συλλογικό έργο], *Παλαιότεροι και νεότεροι για τον Νίκο Νικολαΐδη*, Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003, 27-8· στο εξής: *Παλαιότεροι και νεότεροι...*

²⁹⁵ Βλ. Pavis (2006), 95.

²⁹⁶ Βλ. Νίκος Νικολαΐδης, *Η αποκατάσταση των πάντων*, Λυρική τριλογία: *Το γαλάζιο λουλούδι* (το πρώτο μέρος της τριλογίας). Λυρικό δράμα έμμετρο σε τρεις πράξεις και μια διάμεση σκηνή: 1907-1914, Κύπρος, 1919, 12, 17, 39, 69· στο εξής: *Το γαλάζιο λουλούδι...*

αρχική του ιδέα, ωστόσο γρήγορα διαπίστωσε ότι το κείμενό του δεν ανταποκρινόταν στις προδιαγραφές που του είχαν δοθεί και συνέχισε να το γράφει στη μορφή του δράματος.²⁹⁷ Από τη σημαντική αυτή πληροφορία για το εγχείρημα του συγγραφέα να δώσει στο δράμα του τη μορφή της οπερέτας διαπιστώνουμε ότι το συγκεκριμένο ειδολογικό όνομα (λυρικό δράμα)²⁹⁸ χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα με πλήρη επίγνωση του περιεχομένου του.

Επομένως, το *Γαλάζιο λουλούδι*, στο πλαίσιο της ιστορίας του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου, είναι δυνατό, από τη μια, να συνεξεταστεί με θεατρικά έργα των τελευταίων χρόνων του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα που γράφονται υπό την επίδραση του συμβολισμού, όπως είναι λόγου χάρη το *Δαχτυλίδι της μάνας* του Γιάννη Καμπύση ή η *Τρισεύγενη* του Κ. Παλαμά,²⁹⁹ και από την άλλη, να συσχετιστεί με τη ρομαντική θεωρία για τη μείξη των ειδών.³⁰⁰

Μολονότι, λοιπόν, θα μπορούσε να υιοθετηθεί το συγγραφικό ειδολογικό όνομα, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο όρος *λυρικό δράμα* έχει επικρατήσει να σημαίνει τα θεατρικά έργα με δεσπίζοντα μουσικό και ορχηστικό χαρακτήρα, στη μελέτη αυτή υποστηρίζεται πως το *Γαλάζιο λουλούδι* διαθέτει τα κύρια γνωρίσματα του παραμυθοδράματος, όπως έχει υποστηριχθεί ήδη από την Ευγ. Παλαιολόγου-Πετρώνδα, τον Γ. Φιλίππου-Πιερίδη και άλλους μελετητές, και συνεπώς μπορεί να ενταχθεί σε αυτή την ειδολογική κατηγορία. Άλλωστε, το παραμυθόδραμα (με κύρια γνωρίσματα την κυριαρχία του μαγικού στοιχείου και των φανταστικών προσώπων, που είναι προικισμένα με υπερφυσικές δυνάμεις και ιδιότητες) είναι είδος που συχνά, κατά τον 19^ο αιώνα, προσλάμβανε τη μορφή λυρικού δράματος, όπερας και μπαλέτου, όπως σημειώνει ο Ρ.

²⁹⁷ Βλ. Στρατής Τσίρκας, *Ο διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης* (επιμ. Α. Παπαλεοντίου), Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003, 105' στο εξής: *Ο διηγηματογράφος Ν. Νικολαΐδης...*

²⁹⁸ Ας σημειωθεί ότι ο Σταύρος Καρακάσης υποστηρίζει ότι ο Ν. Νικολαΐδης «φιλοδόχησε να γράψει ένα μουσικό δράμα» και θεωρεί ότι το *Γαλάζιο λουλούδι* «είναι ένα λιμπρέτο έτοιμο» και ότι από ένα μουσικό θα μπορούσε να ανεβαστεί ως μελόδραμα. Βλ. Σταύρος Καρακάσης, *Η ζωή και το έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Αθήναι, Πρακτορείο Πνευματικής Συνεργασίας, 1953, 68, 79.

²⁹⁹ Βλ. Α. Πολίτης, *ΙΝΕΑ*, 261-3. Ειδικότερα, για το *Δαχτυλίδι της μάνας*, βλ. Σιδέρης (21999: 1951), 169· Μ. Βάλσας, *Νεοελληνικό θέατρο...*, 468-9. Για τον συμβολισμό στο νεοελληνικό θέατρο, βλ. ενδεικτικά Αρ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός...*, 130-134· Γ. Πεφάνης, *Τοπία...*, 283-285.

³⁰⁰ Ο Ν. Μαυρέλος συνδέει τη ρομαντική θεωρία για τη μείξη των ειδών με την ειδολογική κατηγορία του ποιητικού και μουσικού δράματος. Ο μελετητής σημειώνει ότι οι όροι *λυρικό* και *ποιητικό δράμα* απασχολούν από το 1894 τον Νικόλαο Επισκοπόπουλο, που εντοπίζει σε αυτά «την υπέρβαση των κανόνων του κλασικιστικού θεάτρου, καθώς τα έργα αυτά δεν προορίζονται για να παιχτούν στο θέατρο», και παρατηρεί ότι σε αυτά παραμελείται η δραματική δράση και η ανάλυση των χαρακτήρων, αφού δίνεται έμφαση στην ανάδειξη της ποιητικότητας και της μουσικότητας. Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η διάκριση των δύο όρων, όπως γράφει ο Ν. Μαυρέλος: «Από τη χρήση των όρων φαίνεται ότι [ο Επισκοπόπουλος] αποδίδει τον όρο *λυρικό δράμα* σε όπερες, όπως του Wagner, ενώ τον όρο *ποιητικό δράμα* για καθαρά δραματικά έργα ως κείμενα». Βλ. Νικόλαος Μαυρέλος, *Οι κοσμοπολίτες και οι φουστανελοφόροι: Το ελληνόγλωσσο κριτικό έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου* (διδ. δ.), Λευκωσία, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2001, 216-7.

Pavis.³⁰¹

1.9.1. Νίκος Νικολαΐδης, *Η αποκατάσταση των πάντων*. Λυρική τριλογία: *Το γαλάζιο λουλούδι* (το πρώτο μέρος της τριλογίας). Λυρικό δράμα έμμετρο σε τρεις πράξεις και μια διάμεση σκηνή: 1907-1914. Κύπρος, 1919.

Στην περίπτωση του *Γαλάζιου λουλουδιού* (αντίθετα με πολλά από τα υπόλοιπα κυπριακά δράματα των αρχών της αγγλοκρατίας) υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες, τόσο για τον χρόνο γραφής, όσο και για τις συνθήκες υπό τις οποίες εκδόθηκε αυτό. Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του Ν. Νικολαΐδη, την οποία διασώζει ο Στρ. Τσίρκας, ο συγγραφέας εμπνεύστηκε το δράμα του στην Κύπρο γύρω στο 1900, όταν διάφοροι θίασοι ανέβαζαν στο νησί κωμειδύλλια του Κόκκου και του Κορομηλά. Από τότε άρχισε να σχεδιάζει το *Γαλάζιο λουλούδι* και άρχισε να το γράφει το 1907. Με την έναρξη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου, όταν πια είχε ολοκληρωθεί το δράμα, οι Τούρκοι συνέλαβαν τον συγγραφέα στη Συρία και κατακράτησαν ανάμεσα σε άλλα, και το χειρόγραφο του *Γαλάζιου λουλουδιού*, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να το ξαναγράψει.³⁰² Η έκδοση του δράματος πραγματοποιήθηκε στην Κύπρο το 1919.³⁰³

³⁰¹ Βλ. Pavis (2006), 371-2· βλ. επίσης Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς...*, 215: ο μελετητής υπογραμμίζει ως βασικό γνώρισμα του παραμυθοδράματος την απουσία από αυτό της «ρεαλιστικής πιθανοφάνειας».

³⁰² Βλ. Στρ. Τσίρκας, *Ο διηγηματογράφος Ν. Νικολαΐδης...*, 105.

³⁰³ Τις πληροφορίες αυτές συνοψίζει ο Λ. Παπαλεοντίου, επισκοπώντας την προγενέστερη σχετική έρευνα στην «Εισαγωγή» του στον συλλογικό τόμο *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956)* (2007). Σύμφωνα με τον μελετητή, ο συγγραφέας αρχίζει να γράφει το θεατρικό του κείμενο το 1907 και, μετά την εγκατάστασή του στην Αλεξάνδρεια (1908), συνεχίζει να το επεξεργάζεται. Με την έναρξη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου, όταν πια είχε ολοκληρωθεί το δράμα, οι Τούρκοι συλλαμβάνουν τον συγγραφέα στη Συρία και κατακρατούν, ανάμεσα σε άλλα, και το χειρόγραφο του *Γαλάζιου λουλουδιού*, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να το ξαναγράψει. Η έκδοση του δράματος πραγματοποιείται στην Κύπρο το 1919· ο Παπαλεοντίου, αντλώντας στοιχεία από προγενέστερο δημοσίευμα του Μ. Γιαλουράκη (*Επιθεώρησις Λόγου και Τέχνης*, 6 Ιουν. 1970: 297), σημειώνει ότι ο Νικολαΐδης, εκδίδοντας το πρώτο του βιβλίο, έχει ως πρότυπο την πολυτελή έκδοση του *Αλαφροΐσκιωτου* του Αγγ. Σικελιανού (1909), και γι' αυτό, όχι μόνο υιοθετεί το μεγάλο σχήμα εκείνου του βιβλίου, αλλά δίνει και «εντολές στον Στ. Πάργα να τον προμηθεύσει από την Αλεξάνδρεια ένα παρόμοιο αλλά πιο φτηνό χαρτί [...]». Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, «Εισαγωγή. Νίκος Νικολαΐδης, ο άνθρωπος και το έργο του»: [Συλλογικό έργο], *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956)*. Μια επανεκτίμηση του έργου του (επιμ. Λ. Παπαλεοντίου), Αθήνα, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού και Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2007, 10-11, 14, 33. Την εκτύπωση του βιβλίου ανέλαβε ο ίδιος ο συγγραφέας, όπως σημειώνει η Ελένη Βοΐσκου, «χρησιμοποιώντας μια πεταμένη τυπογραφική μηχανή στη Λευκωσία», και ζητώντας τη συνδρομή του Μελή Νικολαΐδη, σύμφωνα με μαρτυρία του τελευταίου, στην οποία αναφέρεται ο Στρ. Τσίρκας. Βλ. Ελένη Βοΐσκου, *Και αύριο Νίκος Νικολαΐδης*. Ένας σταθμός στη λογοτεχνία μας, Αθήνα, 1983, 196· στο εξής: *Και αύριο Ν. Νικολαΐδης...*: Στρ. Τσίρκας, *Ο διηγηματογράφος Ν. Νικολαΐδης...*, 99. Στη μελέτη της Βοΐσκου παρατίθεται φωτογραφία του εξωφύλλου του βιβλίου, το οποίο δεν διασώζεται στο αντίτυπο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Λεμεσού. Η πρώτη σωζόμενη σελίδα του αντίτυπου της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Λεμεσού είναι λευκή και μάλλον έχουν καταστραφεί οι δύο προηγούμενες σελίδες (εξώφυλλο και εσωτερική σελίδα τίτλου). Αντίτυπα του ίδιου βιβλίου σώζονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και στη Βιβλιοθήκη του Ε.Λ.Ι.Α. Γνωρίζω από αυτοψία το αντίτυπο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Λεμεσού. Στον εκτενή τίτλο (πέρα από τον τίτλο του δράματος και το συγγραφικό ειδολογικό όνομα) δίνεται η πληροφορία ότι το δράμα αυτό είναι το πρώτο μιας «λυρικής τριλογίας», με τον γενικό τίτλο *Η αποκατάσταση των πάντων* (η οποία ωστόσο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ), και επιτάσ-

Στις εκτενείς εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες του παραμυθοδράματος ο συγγραφέας παραθέτει λεπτομερείς ενδείξεις για τον τόπο και τη σκηνοθεσία. Βρισκόμαστε στον πύργο της Γλυκιάς Μελαγχολίας και της Ήσυχης Αγάπης, που τον βαραίνει μια κατάρρα, δηλαδή να μην ακουστεί σ' αυτόν γέλιο ή κελήδημα πουλιού, ενώ παλαιότερα η χαρά κυριαρχούσε σε εκείνο το μέρος. Ο κλειδοκράτορας του πύργου ανακοινώνει ότι σε λίγο πρόκειται να αναχωρήσει από εκεί για πολλοστή φορά ένας ακόμη νέος, σταλμένος από τη ρήγισσα, με αποστολή να βρει και να φέρει το γαλάζιο λουλούδι, και ότι αν τα καταφέρει, σε αντίθεση με όλους τους προηγούμενους, θα την παντρευτεί.

Έπειτα, στη σκηνή εμφανίζεται η χιλιόχρονη γριά και τονίζει ότι τα στοιχειά κυριαρχούν συνεχώς σε αυτό τον πύργο, τον οποίο εγκατέλειψε η χαρά, όταν η ρήγισσα και ιδιοκτήτριά του αγάπησε έναν ποιητή, αλλά αυτός την εγκατέλειψε. Από τότε, εκείνη θρηνούσε μερόνυχτα, προκαλώντας την οργή της νεράιδας, η οποία καταράστηκε όσους ζουν στον πύργο να μην χαρούν ξανά, αλλά να ζουν μέσα στον πόνο και στη μελαγχολία. Η μόνη που εξαιρείται από την κατάρρα είναι η γριά και μόνη έχει τη δύναμη να γελά σε αυτήν αναθέτει η νεράιδα να θυμάται και να θρηνεί για την προγενέστερη χαρούμενη ζωή, που θα επιστρέψει μόνο όταν θα φτάσει στον πύργο το γαλάζιο λουλούδι.

Στην επόμενη σκηνή η ρήγισσα Ξανθή αποχαιρετά τον Αντρειωμένο, δηλαδή τον νέο στον οποίο ανατέθηκε η αποστολή της εύρεσης του γαλάζιου λουλουδιού, και του υπόσχεται πως, αν ολοκληρώσει με επιτυχία την αποστολή του, θα του χαρίσει τον θρόνο. Με περίσκεψη η γριά προσεύχεται να επιτύχει αυτός ο νέος ό,τι δεν κατάφεραν οι προηγούμενοι σαράντα, και έτσι ισάριθμες ρήγισσες γέρασαν και πέθαναν παρθένες.

Στις αναλυτικές σκηνικές οδηγίες, που προτάσσονται στη 2^η πράξη, σημειώνεται ότι ο τόπος είναι τώρα ο πύργος της χαράς και των παθών, με άλλα λόγια ο προορισμός του Αντρειωμένου. Φτάνοντας εκεί, ο νέος ακούει χαρούμενες φωνές ανθρώπων που διασκεδάζουν. Από μια κοπέλα μαθαίνει ότι τον πύργο αυτό εξουσιάζει η Μελαχρινή Κερά, αλλά δεν καταφέρνει να μάθει πού θα βρει το γαλάζιο λουλούδι. Κατά τη συνάντηση του Αντρειωμένου με τη Μελαχρινή, αυτή καταφέρνει να τον σαγηνεύσει, με αποτέλεσμα εκείνος να λησμονήσει για λίγο την Ξανθή. Ωστόσο, παρά την προ-

σεται η ένδειξη 1907-1914, που αφορά το χρονικό διάστημα της πρώτης και δεύτερης γραφής του δράματος, μετά την κατάσχεση του χειρογράφου του.

σπάθεια της επίβουλης γυναίκας να ξεχάσει ο Αντρειωμένος μια για πάντα τη ρήγισσά του, εκείνος σε λίγο τη θυμάται και προσπαθεί απεγνωσμένα να φύγει, έστω και χωρίς να έχει βρει το γαλάζιο λουλούδι· συναντά, βέβαια, την αντίδραση των πνευμάτων του πύργου της χαράς.

Στην 3^η πράξη ο σκηνικός χώρος είναι πάλι ο πύργος της Μελαγχολίας, όπου η Ξανθή μαζί με τη γριά και πολλούς άλλους αναμένουν την επιστροφή του Αντρειωμένου. Η ρήγισσα απελπισμένη εκφράζει την πεποίθηση ότι ποτέ δεν θα επιστρέψει ο νέος, που έλειπε για σαράντα μέρες, ενώ η γριά εκφράζει αντίθετη άποψη. Πράγματι, σε λίγο αυτός επιστρέφει, παραδέχεται ότι δεν μπόρεσε να φέρει πίσω το γαλάζιο λουλούδι, διηγείται τις περιπέτειές του, τονίζει ότι τον βοήθησε να επιστρέψει το γεγονός ότι δεν ξέχασε την ομορφιά της ρήγισσας και ζητά από την Ξανθή να τον φυλακίσει στο υπόγειο του πύργου. Όμως, εκείνη τον προσφωνεί ως αρραβωνιαστικό της και η γριά αποφαίνεται ότι με αυτό τον τρόπο επέστρεψε η χαρά στον τόπο. Τέλος, η Ξανθή και ο Αντρειωμένος παίρνουν τη θέση τους στους θρόνους του πύργου, ο νέος αισθάνεται ότι το γαλάζιο λουλούδι ανθίζει μέσα του και η γριά τονίζει ότι η ζωή είναι το ύψιστο αγαθό.

Παρά τις επιφυλάξεις ορισμένων μελετητών σχετικά με τη δυνατότητα σκηνικής παρουσίασης του *Γαλάζιου λουλουδιού*, το δράμα ανεβάστηκε με επιτυχία από τον Αιμίλιο Βεάκη στο θέατρο *Λούνα Παρκ* της Αλεξάνδρειας το 1923, προκαλώντας «ενθουσιασμό αλλά και επικρίσεις».³⁰⁴ Αξιοσημείωτη είναι η διαφωνία που διατυπώνει ο Γ. Κατσούρης σχετικά με προγενέστερη εκτίμηση του Α. Περνάρη ότι το έργο «σκηνικά δεν στέκεται καθόλου», άποψη που εκ των πραγμάτων δεν ευσταθεί, σύμφωνα με τον μελετητή, από τη στιγμή που ένας όχι μέτριος σκηνοθέτης τόλμησε να το ανεβάσει στη σκηνή και μάλιστα με επιτυχία,³⁰⁵ στην οποία αναφέρεται ο Τίμος Μαλάνος, καταθέτοντας έτσι μian πολύτιμη προσωπική μαρτυρία. Όπως σημειώνει ο Αλεξανδρινός κριτικός, ο Νικολαΐδης ανέλαβε τόσο τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία και τη μουσική επένδυση του έργου όσο και τη σκηνοθεσία, αρνούμενος στον Βεάκη «κάθε ανάμειξη στη διδασκαλία του έργου του». Στη συνέχεια, ο Τ. Μαλάνος αναφέρει ότι το έργο άρεσε, χωρίς όμως να ενθουσιάσει το κοινό, υπογραμμίζοντας ωστόσο ότι «*πήρξε το καλλιτεχνικό γεγονός εκείνου του καλοκαιριού*», δεδομένου ότι παίχθηκε τέσ-

³⁰⁴ Για την πληροφορία σχετικά με τις εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις του κοινού, βλ. Ελ. Βοΐσκου, *Και αύριο Ν. Νικολαΐδης...*, 198· σχετικά με την αλληλογραφία Βεάκη-Νικολαΐδη, όταν ο δεύτερος βρισκόταν στη Λεμεσό και έφτιαχνε τα σκηνικά για την παράσταση, βλ. Γιώργος Φιλίππου-Πιερίδης, «Ο Νίκος Νικολαΐδης σαν ποιητής και θεατρικός συγγραφέας», *Παλαιότεροι και Νεότεροι...*, 70.

³⁰⁵ Βλ. Γ. Κατσούρης (2005), 314: σημ. 474. Για την άποψη του Περνάρη που σχολιάζει ο Κατσούρης, βλ. εφ. *Πρωινή*, 17 Ιουλ. 1935.

σερις φορές, «κι αυτό θεωρήθηκε ρεκόρ στην Αλεξάνδρεια, όπου και τα σπουδαιότερα έργα του ξένου ρεπερτορίου σπάνια επαναλαμβάνονταν».³⁰⁶

Πληροφορίες για τις παραστάσεις του *Γαλάζιου λουλουδιού* δίνονται στον κυπριακό τύπο, όπου αναδημοσιεύονται σχετικά δημοσιεύματα από αλεξανδρινές εφημερίδες. Στα σημειώματα αυτά τονίζεται ο πλούτος των σκηνικών, που φιλοτεχνήθηκαν από τον συγγραφέα, η πολύ καλή απόδοση των ηθοποιών και η επιθυμία για ανέβασμα του δράματος στην Κύπρο.³⁰⁷ Ωστόσο, το τόλμημα του Βεάκη φαίνεται ότι δεν είχε συνέχεια, γιατί δεν πραγματοποιήθηκαν άλλες παραστάσεις στην Κύπρο ή σε άλλες περιοχές του μείζονος ελληνισμού.

Το *Γαλάζιο λουλούδι* σχολιάστηκε με αρκετά κριτικά σημειώματα, τόσο κατά την εποχή που εκδόθηκε όσο και αργότερα, και γι' αυτό χωρίς υπερβολή είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής όσο κανένα άλλο θεατρικό κείμενο της περιόδου που εξετάζουμε. Λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του, το δράμα σχολιάζεται σε κριτικά σημειώματα από τους Μίμη Βάλσα, Σάββα Χρίστη, Μελή Νικολαΐδη και Γ. Θ. Σταυρόπουλο.

Ο Μ. Βάλσας εκφράζει την έκπληξή του, γιατί αυτό το θεατρικό κείμενο απέκλινε από τον συρμό της πατριωτικής δραματογραφίας του μεσοπολέμου. Υποστηρίζει ότι ο Νικολαΐδης φαίνεται έντονα επηρεασμένος από τον συμβολισμό, επισημαίνει κάποιες αδυναμίες στο μέτρο, μολονότι αναγνωρίζει την ποιητική αξία του έργου, και τονίζει τις δραματουργικές του αρετές, όπως είναι η πρόκληση του αδιάπτωτου δραματικού ενδιαφέροντος και η «*άρτια σκηνική διάταξη*». Αρνητική θεωρεί ο κριτικός τη «*συχνή εναλλαγή πολλών προσώπων*», ενώ ως σημαντικότερη δραματουργική αρετή θεωρεί τη λύση του δράματος και καταλήγει με την εύστοχη άποψη ότι το *Γαλάζιο λουλούδι* δεν μπορεί να κριθεί μόνο από την ανάγνωση, αφού «*για ένα τέτοιο δημιούργημα το μόνο κριτήριο είναι η σκηνή*».³⁰⁸

Εξάλλου, ο Κύπριος λόγιος Σ. Χρίστης τονίζει τη σύζευξη λυρικού και δραματικού στοιχείου που χαρακτηρίζει το δράμα, και επισημαίνει τις επιδράσεις που δέχτηκε ο συγγραφέας από τα κυπριακά παραμύθια και το δημοτικό τραγούδι. Υπογραμμίζει ότι η βασική αρετή του δράματος είναι «*η ομορφιά και η δύναμη στην περιγραφή και στο ζωγράφισμα*» και θεωρεί ότι ο δραματογράφος αναπαριστά με ιδιαίτερη επιτυχία τον σκηνικό χώρο, ενώ υποστηρίζει ότι μειονεκτήματά του είναι τόσο η δυσαναλογία

³⁰⁶ Βλ. Τίμος Μαλάνος, *Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού*, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1971, 96-99.

³⁰⁷ Βλ. *Σάλπιγξ*, 31 Αυγ. 1923· *Φωνή της Κύπρου*, 19/1 Σεπτ. 1923.

³⁰⁸ Βλ. Μ. Βάλσας, «Ν. Νικολαΐδη, *Το Γαλάζιο Λουλούδι*», *Γράμματα* 41 (Οκτ.-Δεκ.1919) 274-277 (=Παράρτημα Β': 11.2., 505-509).

διαλόγου και δράσης στην Α΄ πράξη όσο και το «υπερβολικά εύκολο και ολότελα απροειδοποίητο παράδομα της Μελαχρινής στον Αντρειωμένο». Διακρίνει, όπως και ο Βάλσας, κάποιες αδυναμίες στο μέτρο και τη στιχουργία και (αντίθετα από εκείνον) θεωρεί πως η λύση του δράματος δεν είναι αληθοφανής. Παρόλα αυτά, ο κριτικός τονίζει τον πρωτοποριακό, όπως τον θεωρεί, χαρακτήρα του δράματος (και στον τομέα της ποίησης και στον τομέα του θεάτρου), συγκρίνοντας το *Γαλάζιο λουλούδι* με τη μέτρια ποιότητα της κυπριακής λογοτεχνικής παραγωγής της εποχής. Όπως σημειώνει η Ρ. Κατσελλή, σχολιάζοντας αυτές τις απόψεις του Σ. Χρίστη, φαίνεται πως παρά τις επαινετικές κρίσεις, ο Κύπριος λόγιος δεν είναι ενθουσιασμένος από το *Γαλάζιο λουλούδι*, «μια και έχει διαβασμένο το πρωτότυπο [sic] από το οποίο εμπνεύστηκε ο συγγραφέας, το *Γαλάζιο πουλί* του Βέλγου δραματουργού Maurice Maeterlinck, που είναι κατά παρασάγγας καλύτερο».³⁰⁹

Στην αποκωδικοποίηση των συμβόλων του δράματος επικεντρώνεται ο Μελής Νικολαΐδης, που θεωρεί ότι το βαθύτερό του νόημα είναι η αναπαράσταση «της ανώτερης ψυχικής δύναμης και της πλατύτερης σκέψης και αίσθησης και, επιπλέον, της γνώσης που οδηγεί στην “ωραία πάλη”». Υποστηρίζει, από τη μια, ότι ο πύργος της λύπης και του πόνου συμβολίζει «την απελπισμένη αντίληψη της ζωής που υποδουλώνει την ανθρώπινη ψυχή», και από την άλλη, ότι ο πύργος της ηδονής παραπέμπει στην «εκούσια υποδούλωση στη κτηνώδη αντίληψη της ζωής», ενώ θεωρεί ότι ο Αντρειωμένος «είναι ο άνθρωπος της μεγάλης και δυνατής θέλησης, που σπάζει τις αλυσίδες και της μιας και της άλλης σκλαβιάς». Τέλος, ο Μ. Νικολαΐδης σημειώνει ότι ολόκληρο το δράμα «είναι ένα σύμβολο της μεγάλης αφύπνισης που θα συντρίψει τη μοιρολατρία και την ανηθικότητα και θα τις αντικαταστήσει με τον καθαρό νου και την καθαρή καρδιά».³¹⁰

Θετικά αποτιμά το *Γαλάζιο λουλούδι* και ο Γ. Θ. Σταυρόπουλος, αφού επισημαίνει τη «σοφή διάταξη» των δραματικών προσώπων και την πλούσια έκφραση, «ακόμη και αν ο συγγραφέας μιλά για γνωστά πράγματα». Υπερτιμώντας την αξία του δράματος, ο μελετητής υποστηρίζει ότι αυτό «είναι το μόνο ελληνικό έργο που υψώνεται σε μεγάλα ιδανικά, μακριά από τη νοσταλγία προς κάποια ταπεινά περασμένα “ρωμηών συγγραφέων” που μας δείχνουν στα μάτια της Ευρώπης ως λείψανα διαλυθείσης ληστοσυμ-

³⁰⁹ Βλ. Σάβας Χρίστης, «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*», *Ηχώ της Κύπρου* 15, 27 Ιουν. 1920 (=Παράρτημα Β΄: 11.4., 510-511) Ρ. Κατσελλή, *Σ. Χρίστης...*, τόμ. Α΄, 219 Παπαλεοντίου (1997), 250.

³¹⁰ Βλ. Μ.Π.Ν. [=Μελής Νικολαΐδης], «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*», *Γράμματα* 40 (Ιούλ.-Σεπτ. 1919) 162-165 [= εφ. *Ηχώ της Κύπρου*, 3 Οκτ. 1919]. Βλ. Παράρτημα Β΄: 11.1., 504-505). Βλ. επίσης Παπαλεοντίου, ό.π.

μορίας».³¹¹

Αρνητική είναι, σε γενικές γραμμές, η κριτική που δημοσίευσε το 1927 ο Γλαύκος Αλιθέρης στο περιοδικό *Νέα Ζωή* της Αλεξάνδρειας για το *Γαλάζιο λουλούδι*, που το θεωρεί «ακαθόριστο στον αλλοπρόσαλλο συμβολισμό του έμμετρο λυρικό δράμα» και πρώτο μέρος μιας τριλογίας, που ο ίδιος θεωρούσε ότι δύσκολα θα μπορούσε να επιτευχθεί. Χαρακτηρίζει το δράμα «πρωτόπειρο και νεανικό» και θεωρεί ότι δεν είναι άξιο ανάλυσης, καθότι «και ως μορφή δεν ικανοποιεί, ένεκα των αμέτρητων χασμωδίων και των στιχουργικών λαθών του, παρόλο που διανθίζεται και με μοναδικά ευρήματα στίχων».³¹² Τις πιο πάνω απόψεις υποστηρίζει ο Αλιθέρης και σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε το 1935 στη *Νέα Εστία*, προσθέτοντας εδώ ότι το θέμα και η τεχνική στο *Γαλάζιο λουλούδι* «θυμίζουν τα ονειροδράματα του Γιάννη Καμπύση και ο Αντρείωμένος του Νικολαΐδη σαν να ζωντανεύει τον Αρήγιο».³¹³

Ωστόσο, εκτός από την κοινή στα δύο δράματα³¹⁴ παραμυθιακή ατμόσφαιρα και τις επιμέρους θεματικές ομοιότητες, ανάμεσα σε αυτά υπάρχουν σημαντικές διαφορές. Κοινή είναι σε αυτά τα κείμενα η ανάθεση ενός άθλου στους πρωταγωνιστές, της εύρεσης του γαλάζιου λουλουδιού στο δράμα του Νικολαΐδη και της απελευθέρωσης της «πεντάμορφης Αφροδίτης»³¹⁵ στον ημιτελή³¹⁶ *Αρήγιο* του Γ. Καμπύση. Επιπλέον, η αρχική κατάσταση δυσφορίας συμβολοποιείται στα δύο κείμενα με παρόμοιο τρόπο, χώρα της Μελαγχολίας στο *Γαλάζιο λουλούδι*, «μενεξεδένια χώρα που ο χειμώνας την πλακώνει»³¹⁷ στο δράμα του Καμπύση, όπως επίσης κοινή είναι η επιδίωξη για τον μετασχηματισμό της.

Εξάλλου, στο *Γαλάζιο λουλούδι* δεν εντοπίζονται ούτε η ομόφυλη ερωτική έλξη,

³¹¹ Βλ. Γ. Θ. Σταυρόπουλος, «Το γαλάζιο λουλούδι», *Λύρα* 11-12 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1919) 298-304. Τα παραθέματα: 300, 303 (= Παράρτημα Β': 11.3., 509-510).

³¹² Γλ. Αλιθέρης, «Νίκος Νικολαΐδης», *Νέα Ζωή*, τόμ. 14: 1 (Γεν.-Φλεβ. 1927) 3 (= Παράρτημα Β': 11.5., 511).

³¹³ Γλ. Αλιθέρης, «Νίκος Νικολαΐδης», *Νέα Εστία* 208 (15 Αυγ. 1935) 819-823. Το παράθεμα στη σελ. 819 (=Παράρτημα Β': 11.6., 511). Την ίδια χρονιά ο Α. Περνάρης διατυπώνει την άποψη ότι το *Γαλάζιο λουλούδι* «σχεδόν τίποτα δεν λέει». Βλ. *Πρωινή*, 17 Ιουλ. 1935.

³¹⁴ Για τον *Αρήγιο*, βλ. Γιάννης Καμπύσης, *Άπαντα* (επιμ. Γ. Βαλέτας), Αθήνα, Πηγή, 1972, 323-365[= *Ο Αρήγιος: Ο Νουμάς Θ'* (1911): 419-423, 447-8, 454-456, 478-480, 482-3, 501-3, 524-6, 547-550, 566-8' στο εξής: *Ο Αρήγιος...* (οι παραπομπές στον *Νουμά*) Γ. Κ. Κατσιμπαλης, *Βιβλιογραφία Γιάννη Καμπύση*, Αθήνα, 1960, 7' Θεόδωρος Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1984, 106-113. Για τα νιτσεϊκά μοτίβα στον *Αρήγιο*, βλ. Π. Βουτουρής, *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα...*, 129.

³¹⁵ Βλ. Γ. Καμπύσης, *Ο Αρήγιος...*, 566.

³¹⁶ Όπως σημειώνει ο Π. Δ. Ταγκόπουλος, ο Καμπύσης δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το δράμα του: «Το μεγαλύτερο μέρος του *Αρήγιου* δημοσιεύτηκε στο *Νουμά* (Αύγουστος έως Οχτώβρης 1911) από ανέκδοτο χειρόγραφο του που μου το χάρισε η μάνα του μαζί με μερικά άλλα. Το δράμα αρχινησμένο [sic], κατά τη σημείωση που βρισκόταν στο χειρόγραφο, στο Μόναχο 1/13.12. [18]98 απόμεινε ατέλειωτο». Βλ. Π. Δ. Ταγκόπουλος, «Γιάννης Καμπύσης. Η ζωή και το έργο του», *Ο Νουμάς* 771 (Φλεβ. 1923) 90.

³¹⁷ Βλ. Γ. Καμπύσης, *Ο Αρήγιος...*, 454-5.

εξαιτίας της οποίας ο Αρήγιανος φυλακίζεται και ο ανήλικος βασιλιάς μελαγχολεί και οδηγείται στον μαρασμό, ούτε η δαιμονική και κανιβαλική μορφή της γριάς μάγισσας.³¹⁸ Στο υφολογικό επίπεδο, το κατεργασμένο, υψηλό και σεμνό ύφος του κυπριακού παραμυθοδράματος βρίσκεται στους αντίποδες του ακατέργαστου και συχνά ενοφθαλμισμένου με ευδιάκριτα κωμικά στοιχεία ύφους του *Αρήγιανου*. Επομένως, δεν είναι δυνατό να τεκμηριωθεί ότι ο Ν. Νικολαΐδης, γράφοντας το *Γαλάζιο λουλούδι*, διαλέγεται ενσυνείδητα με τον *Αρήγιανο* του Γ. Καμπύση.

Αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1950, αξιοσημείωτες απόψεις για το *Γαλάζιο λουλούδι* διατυπώνονται από τον Στ. Καρακάση και από τον Στρ. Τσίρκα (οι απόψεις του δεύτερου είδαν το φως της δημοσιότητας μόλις το 2003, όταν εκδόθηκε η ανολοκλήρωτη μελέτη του *Ο διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης*). Ο Καρακάσης θεωρεί το θεατρικό κείμενο που εξετάζουμε ονειρόδραμα, εντοπίζει σε αυτό τη σύζευξη ρομαντισμού και συμβολισμού, υπογραμμίζει ότι πρόθεση του Νικολαΐδη ήταν να γράψει ένα μουσικό δράμα και θεωρεί ότι, παρά τις ατέλειές του, το *Γαλάζιο λουλούδι* «μας παρουσιάζει κιόλας ένα συγγραφέα μεστωμένο, με πηγαία ποιητική και δραματική ιδιοφυία που, μ' όλο το αφελές του θέματος, εκδηλώνει τις ανησυχίες του και τα ιδανικά του». Ο ίδιος μελετητής, σχολιάζοντας την προγενέστερη άποψη του Μ. Βάλσα ότι πρότυπο του Νικολαΐδη ήταν το *Γαλάζιο πουλί* του Maeterlinck, υποστηρίζει ότι οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο δράματα είναι μόνο εξωτερικές και θεωρεί ότι είναι λάθος να θεωρήσουμε ότι ο Κύπριος συγγραφέας δέχτηκε επιδράσεις από αυτό το δράμα του Βέλγου θεατρικού συγγραφέα.³¹⁹

Στη μελέτη του «*Το Γαλάζιο λουλούδι ήτοι Η αγάπη της ζωής*» ο Στρ. Τσίρκας θέτει αρχικά το ερώτημα γιατί ο Ν. Νικολαΐδης να δημοσιεύσει στο πρώτο του βιβλίο ένα έμμετρο θεατρικό κείμενο, τη στιγμή που ήδη ήταν ένας αναγνωρισμένος διηγηματογράφος. Ο μελετητής αποδίδει αυτή την επιλογή του συγγραφέα πρώτα στο γεγονός ότι στο *Γαλάζιο λουλούδι* διατυπώνεται το ελπιδοφόρο μήνυμα για αποκατάσταση των αξιών της ειρήνης, της χαράς και της ζωής, μετά τη λήξη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου, και έπειτα στην άποψη ότι αυτό το δράμα «*καθρεφτίζει την προσωπικότητα του [Ν. Νικολαΐδη] πολύ πιο παραστατικά από οποιοδήποτε διήγημά του*», αφού ο συγγραφέας αφιέρωσε σε αυτό τα πρώτα δέκα χρόνια της λογοτεχνικής του πορείας.

Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο σχολιασμός από τον Τσίρκα της άποψης, που πρώτος

³¹⁸ Ο.π., 455, 556-8. Η χλιόχρονη γριά στο *Γαλάζιο λουλούδι* δεν είναι δαιμονική ούτε κανιβαλική μορφή.

³¹⁹ Βλ. Στ. Καρακάσης, *Η ζωή και το έργο...*, 67-68, 75-77.

διατύπωσε ο Μ. Βάλσας, ότι για το *Γαλάζιο λουλούδι* ο συγγραφέας είχε ως πρότυπο το *Γαλάζιο πουλί* του Maeterlinck· ο μελετητής παραθέτει μαρτυρία σύμφωνα με την οποία ο συγγραφέας εξοργιζόταν όταν του έλεγαν ότι το δράμα του θύμιζε το πιο πάνω βελγικό θεατρικό κείμενο. Ακόμη, αναφέρεται σε συνάντηση των δύο συγγραφέων στο Κάιρο, κατά την οποία ο Νικολαΐδης είπε στον Maeterlinck ότι δεν διάβασε ποτέ το *Γαλάζιο πουλί* και ότι πηγή του είναι το τραγούδι του Στραβογιώργη από το κωμειδύλλιο του Δημητρίου Κόκκου *Η λύρα του γερο-Νικόλα* (1891), το οποίο ο συγγραφέας είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει γύρω στα 1900 στην Κύπρο μαζί με άλλα κωμειδύλλια που ανέβαζαν ελλαδικοί θίασοι στο νησί. Όμως, πέρα από το θεματικό μοτίβο της μάταιης αναζήτησης της χαράς σε μακρινά μέρη, ενώ αυτή ενδέχεται να βρίσκεται δίπλα μας, το *Γαλάζιο λουλούδι* βρίσκεται πολύ μακριά από την επιδίωξη της αναπαράστασης «της καθημερινής ζωής των ανθρώπων» που κυριαρχεί στο κωμειδύλλιο.³²⁰ Επομένως, το συγκεκριμένο κείμενο του Δημητρίου Κόκκου (αν λειτούργησε ως πηγή του Νικολαΐδη) μάλλον δεν αποτέλεσε τίποτα περισσότερο από ένα πρώτο έναυσμα για τη σύλληψη της αρχικής ιδέας του δράματος.

Βέβαια, μολονότι ο Τσίρκας δεν φαίνεται να αμφισβητεί την πιο πάνω διαβεβαίωση του Νικολαΐδη, υποστηρίζει ότι ο τελευταίος γνώριζε πολύ καλά ένα άλλο κείμενο του Maeterlinck, δηλαδή τον *Θάνατο του Τινταγκίλ*, που δημοσιεύτηκε στα δύο πρώτα τεύχη του περιοδικού *Σεράπιον* (1909), στο οποίο ο Νικολαΐδης δημοσίευσε τότε συνεργασίες του. Η άποψη του Τσίρκα είναι ότι η επίδραση του πιο πάνω κειμένου στην πρώτη πράξη του *Γαλάζιου λουλουδιού* είναι εμφανής. Τέλος, ο ίδιος μελετητής σημειώνει ότι είναι ευδιάκριτες στο υπό εξέταση θεατρικό κείμενο παλαμικές και σαιξπηρικές επιδράσεις και ότι οι κύριοι χαρακτήρες του έργου διαγράφονται με τόση επιτυχία, ώστε θα μπορούσαν «να συνεχίσουν την ύπαρξή τους [...] μέσα σε κάποια νουβέλλα».³²¹

³²⁰ Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο...*, τόμ. Β', 190. Στο τραγούδι του Στραβογιώργη, που αναφέρει ο Τσίρκας και με το οποίο τελειώνει η *Λύρα του γερο-Νικόλα*, ο ήρωας συνοδευόμενος από το παιδί του ξεκινά για μια επίπονη πορεία προς αναζήτηση της χαράς, που δεν τη βρίσκει ούτε σε άλλες χώρες ούτε σε παλάτια, ώσπου τέλος συνειδητοποιεί ότι η χαρά βρίσκεται πολύ κοντά του, δηλαδή στα παιδιά του. Βλ. ό.π., 242-243.

³²¹ Βλ. Στρ. Τσίρκας, *Ο διηγηματογράφος Ν. Νικολαΐδης...*, 99-107. Αξιοσημείωτες είναι οι απόψεις που διατυπώνονται για το *Γαλάζιο λουλούδι* αργότερα (1968) από τον Κύπριο πεζογράφο Γ. Φιλίππου-Πιερίδη ο οποίος, από τη μια, υποστηρίζει ότι αυτό είναι «ένα έργο ποιητικού συμβολισμού με κυρίαρχη ιδέα τον αγώνα του καλού και των αγνών αισθημάτων ενάντια στο κακό και στα πάθη, που υποβιβάζουνε τη ζωή σε κατάσταση χυδαιότητας» και αποπνέει μιαν ατμόσφαιρα παραμυθιού· από την άλλη, διατυπώνει την άποψη (παρά τις διαβεβαιώσεις του συγγραφέα για το αντίθετο) ότι το δράμα είναι επηρεασμένο από το θέατρο του Maeterlinck, και ότι θυμίζει το έργο του *Το γαλάζιο πουλί*. Βλ. *Παλαιότεροι και νεότεροι...*, 63-78. Το παράθεμα στη σ. 71. Αντίθετα, η Ελ. Βοΐσκου, αναπαράγοντας κυρίως απόψεις άλλων μελετητών, υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει καμιά σχέση ανάμεσα στο *Γαλάζιο*

Επισκοπώντας τις πιο πάνω κριτικές αποτιμήσεις του *Γαλάζιου λουλουδιού* διαπιστώνουμε ότι (εκτός από τον καθορισμό της ειδολογικής ταυτότητας του κειμένου) τους κριτικούς έχει απασχολήσει ιδιαίτερα το ζήτημα του πιθανού διαλόγου που επιχειρεί ο συγγραφέας με άλλα θεατρικά κείμενα.³²² Πάντως, από την ανάγνωση του *Γαλάζιου πουλιού* του Maeterlinck (που από πολλούς, όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, έχει θεωρηθεί ως πρότυπο του *Γαλάζιου λουλουδιού*) διαπιστώνεται ότι, αν εξαιρεθεί το κεντρικό σύμβολο της ευτυχίας (γαλάζιο πουλί-γαλάζιο λουλούδι), που στο τέλος δεν εντοπίζεται,³²³ κατά τα άλλα, υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα. Είναι, λοιπόν, βέβαιο ότι ο Νικολαΐδης δεν αναπαράγει τη δραματική δομή του *Γαλάζιου πουλιού*, αν ληφθεί υπόψη ότι το μεγαλύτερο μέρος του δράματος αυτού δεν παρουσιάζεται να λαμβάνει χώρα στον κόσμο της εξωτερικής πραγματικότητας αλλά μέσα στο όνειρο δύο παιδιών, του Τυλτύλ και της Μυτύλ, όπου τα πάντα εμψυχώνονται και προσωποποιούνται (λόγου χάρη η ζάχαρη, το ψωμί, τα δέντρα, τα ζώα)· αντίθετα, στο *Γαλάζιο λουλούδι* ούτε χρησιμοποιείται η τεχνική του ονείρου ούτε δεσπόζει η παιδική όραση του κόσμου, η οποία προσωποποιεί τα πάντα. Επομένως, ενώ το *Γαλάζιο πουλί* εύστοχα μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία των ονειροδραμάτων, ο χαρακτηρισμός του *Γαλάζιου λουλουδιού* ως ονειροδράματος κρίνεται άστοχος.

Τέλος, ανάμεσα στα δύο πιο πάνω θεατρικά κείμενα υπάρχει και άλλη σημαντική διαφορά, που συνδέεται με τις δομές βάθους. Και στα δύο οι συγγραφείς επικεντρώνονται στη διάζευξη ευτυχία-δυστυχία, ωστόσο από τον Βέλγο συγγραφέα αυτή παρουσιάζεται διαλεκτικά, ενώ από τον Κύπριο ομότεχνό του μανιχαϊστικά. Ο Maete-

πουλί και στο *Γαλάζιο λουλούδι*. Βλ. Ελ. Βοΐσκου, *Και αύριο Ν. Νικολαΐδης...*, 203. Επιπλέον, εκτός από τη μελέτη της Ευγενίας Παλαιολόγου-Πετρώνδα, στην οποία δίνεται η περίληψη και άλλες πληροφορίες για το *Γαλάζιο λουλούδι*, καίριες είναι οι επισημάνσεις του Βασιλή Βασιλειάδη ο οποίος, σε αντίθεση με τον Τσίρκα, υποστηρίζει ότι «ο μαγικός κόσμος του ονειροδράματος δεν μπορεί να εκφράσει την πολυπλοκότητα της πραγματικής ζωής»· επισημαίνει ακόμη ότι «οι μονοδιάστατες χάρτινες φιγούρες των ηρώων [όπως είναι τα πρόσωπα στο *Γαλάζιο λουλούδι*] αποδεικνύονται απλοϊκές σε σχέση με τον σύνθετο χαρακτήρα των πραγματικών ανθρώπων». Βλ. Β. Βασιλειάδης, «Ανιχνεύοντας τον αυτοαναφορικό λόγο στο πεζογραφικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη. Μια πρόταση ανάγνωσης», *Παλαιότεροι και νεότεροι...*, 28.

³²² Για το ζήτημα αυτό, βλ. Lefteris Papaleontiou, "Cypriot litterateurs in Egypt", *Hellenic Studies* vol. 15: no.2 (Autumn 2007) 184.

³²³ Στο *Γαλάζιο πουλί* του Maeterlinck η Βαλανιδιά λέει στον Τυλτύλ: «Καλά, το ξέρω, ψάχνεις για το γαλάζιο πουλί, δηλαδή το μεγάλο μυστικό των πραγμάτων και της ευτυχίας, που γι' αυτό οι άνθρωποι κάνουν ακόμα πιο σκληρή τη σκλαβιά μας». Βλ. Μωρίς Μαίτερλινκ, *Το γαλάζιο πουλί*. Ονειροφαντασία σε έξι πράξεις (μτφρ. Πέτρος Χάρης), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1982, 68. Αντίστοιχα, στο *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη το σκοτάδι της δυστυχίας και της μελαγχολίας θα διαλυθεί μόνο «όταν θα 'ρθη στον πύργο το λούλουδο τ' αμάραντο... / το γαλάζιο λουλούδι... / ...και ξαναδώσουν οι χαρές / τα γέλοια, τα τραγούδια. Και κελαιδίσουν τα πουλιά / στην ημερινή τη δόξα». Βλ. Ν. Νικολαΐδης, *Το γαλάζιο λουλούδι...*, 22-3. Εγώ υπογραμμίζω.

linck παρουσιάζει αριστοτεχνικά τη σχετικότητα των δύο καταστάσεων και δεν αμφισβητεί την αναγκαιότητα και των δύο στην ανθρώπινη ζωή:

Γιατί πρέπει να σας πω πως οι Δυστυχίες κατοικούν σ' ένα γειτονικό άντρο, που επικοινωνεί με το περιβόλι των Ευτυχιών και είναι χωρισμένο απ' αυτό μόνο με κάτι που μοιάζει με ατμό ή με λεπτή κουρτίνα, κι ο αέρας που φυσάει απ' τις κορφές της Δικαιοσύνης ή από τα βάθη της Αιωνιότητας τη σηκώνει κάθε στιγμή... Τώρα πρέπει να οργανωθούμε και να πάρουμε μερικές προφυλάξεις. Γενικά, οι Ευτυχίες είναι πάρα πολύ καλές, ωστόσο μερικές είναι πιο επικίνδυνες και πιο δόλιες από τις πιο μεγάλες Δυστυχίες.³²⁴

Ο Νικολαΐδης, αντίθετα, παρουσιάζει τους πύργους της μελαγχολίας και της χαράς (που αποδίδουν μετωνυμικά τη διάζευξη ευτυχία-δυστυχία) να βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση και να αποτελούν το επίκεντρο δύο κόσμων διακριτών και εκ διαμέτρου αντίθετων.

Εξάλλου, δεν μπορούμε να απορρίψουμε ως αβάσιμη την άποψη που διατύπωσε ο Στρ. Τσίρκας ότι στο *Γαλάζιο λουλούδι* εντοπίζονται απόηχοι από τον *Θάνατο του Τινταγκίλ*, αν και σε αυτό το δράμα του Maeterlinck εντοπίζεται η εφιαλτική και αναπότρεπτη πορεία προς τον πρόωρο θάνατο, μέσα σε ατμόσφαιρα τρόμου και απόλυτης υποταγής στην αόρατη βασίλισσα, ενώ στο κείμενο του Νικολαΐδη (στο οποίο η πλοκή είναι εμφανώς περισσότερο σύνθετη) η αρχική κατάσταση δυσφορίας μετασχηματίζεται σε κατάσταση ευφορίας. Ωστόσο, το σύμβολο του δαιδαλώδους πύργου, και γενικότερα η σκοτεινή τοπιογραφία που παραπέμπει στη δυστυχία, είναι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κείμενα, που πιθανότατα καταδεικνύουν ότι ο Νικολαΐδης επηρεάστηκε από τη θεατρική γραφή του Βέλγου δραματουργού.³²⁵

1.10. Μυθολογικό δράμα

Το ζήτημα της αξιοποίησης θεμάτων από την ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα έχει διερευνηθεί διεξοδικά από την Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου. Η μελετήτρια εντάσσει τα δράματα με θέμα αντλημένο από τη μυθολογία στην κατηγορία των αρχαϊόμυθων δραμάτων, ωστόσο στη μελέτη μας τα αντίστοιχα κυπριακά δράματα εντάσσονται στην κατηγορία των μυθολογικών δραμάτων,³²⁶ για να διακριθούν από

³²⁴ Βλ. Μ. Μαίτερλινκ, ό.π., 85. Για μια συνοπτική ανάλυση του *Γαλάζιου πουλιού*, βλ. ενδεικτικά Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο...*, τόμ. Α', 184-185.

³²⁵ Βλ. Maurice Maeterlinck, «Ο θάνατος του Τινταγκίλ», *Σεράπιον* 1(Ιαν. 1909) 7-13· 2 (Φεβρ. 1909) 53-63· *The death of Tintagiles and other plays* (transl. Alfr. Sutro), Λονδίνο, Duckworth & Co, 1924, 89-126· Γ. Κατσιμπαλής, *Ελληνική βιβλιογραφία Μωρίς Μαίτερλινκ*, Αθήνα, 1962, 10· Λ. Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις...*, 89. Βλ. ακόμη Edward Thomas, *Maurice Maeterlinck*, Γουάιτιφς: Μοντάνα, Kessinger Publishing, 2004, 88-91 (περίληψη και σχόλια για τον *Θάνατο του Τινταγκίλ*).

³²⁶ Ο όρος (μολονότι δεν χρησιμοποιείται συχνά στις θεατρολογικές μελέτες) δεν είναι αδόκιμος. Βλ., για παράδειγμα, τη χρήση του στη μελέτη του ινδικού θεάτρου, όπου σημαίνει θεατρικά έργα στα οποία

άλλα θεατρικά κείμενα με θέμα αντλημένο από την αρχαία ελληνική ή ρωμαϊκή ιστορία (λ.χ. από τη *Συνωμοσία του Κατιλίνα*).³²⁷

Βέβαια η αξιοποίηση θεματικής ύλης από την ελληνική μυθολογία στο κυπριακό θέατρο δεν αρχίζει με την *Αρπαγή της Ελένης* του Α. Χ. Γαλανού (1925) αλλά πολύ νωρίτερα, με το *Παραστάσεις δραματικά...* (1871) της Σ. Λεοντιάδος, κείμενο που εντάσσεται στην κατηγορία των θεατρόμορφων διαλόγων, και συνεπώς δεν εξετάζεται σε αυτή την ενότητα, επειδή σε αυτό τα μυθολογικά συμφραζόμενα χρησιμοποιούνται για παιδαγωγικούς λόγους σε στατική απαγγελία παράλληλων μονολόγων, που απέχουν από τη σκηνική δράση με άλλα λόγια, στα θεατρικά κείμενα της Λεοντιάδος δεν έχουμε δραματουργική επεξεργασία και αναπαράσταση ενός μύθου, γνωστού ήδη από την ελληνική μυθολογική παράδοση.

1.10.1. Α. Χ. Γαλανός, *Η αρπαγή της Ελένης*, 1925: Α. Χ. Γαλανός, *Η μητριά. Δράμα εις κυπριακήν διάλεκτον-Η αρπαγή της Ελένης. Δράμα εις ποίησιν. Λάρνακα, τύποις Χειμωνίδη, 1925, 17-35.*

Θέμα του δράματος είναι η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη, που προκάλεσε τον Τρωικό πόλεμο. Εκ πρώτης όψεως, το κείμενο παρουσιάζει κοινά γνωρίσματα με τη *Μητριά*: ποιητικό δράμα, μη υποδιαίρεση σε σκηνές, υποτυπώδης θεατρικότητα, παρά την ύπαρξη εδώ λίγων σκηνικών οδηγιών.

Αν λάβουμε υπόψη το περιεχόμενο του θεατρικού αυτού κειμένου, μπορούμε με ασφάλεια να το θεωρήσουμε μυθολογικό δράμα, καθότι ο συγγραφέας αντλεί από τη γνωστή μυθολογική παράδοση του τρωικού κύκλου αναφέρεται σε ένα προφητικό

αξιοποιείται θεματική ύλη αντλημένη από τη μυθολογία. Βλ. Ananda Lal [ed.], *The Oxford companion to Indian theatre*, Νέο Δελχί, Oxford University Press, 2004, 4, 5, 13.

³²⁷ Η Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου σημειώνει ως πρώτο σημαντικό σταθμό για τη χρησιμοποίηση μυθολογικών στοιχείων στο νεοελληνικό δράμα το κρητικό και επτανησιακό θέατρο του 17^{ου} αιώνα και επισημαίνει ότι στην περίοδο του διαφωτισμού, κατά την οποία κυριαρχεί ο κλασικισμός, «οι Νεοέλληνες δραματουργοί επιλέγουν τους προς δραματοποίηση μύθους από το αρχαίο ελληνικό και μυθολογικό παρελθόν υπό την επίδραση των επιρροών της ευρωπαϊκής παιδείας τους». Την εποχή αυτή γράφονται διάφορα αντιτυραννικά δράματα, στα οποία είναι ευδιάκριτοι οι απόηχοι του γαλλικού θεάτρου. Για τα αντιτυραννικά θεατρικά έργα της περιόδου του διαφωτισμού, βλ. ενδεικτικά Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός...*, 32-46. Αργότερα, κατά την περίοδο του ρομαντισμού, όπως επισημαίνει η Χριστοδούλου, η στροφή προς τη μυθολογία γίνεται υπό την επίδραση του γαλλικού κλασικισμού και του ιταλικού νεοκλασικισμού. Η κύρια επιδίωξη των Ελλήνων δραματουργών είναι η δημιουργία εθνικού δράματος, και σε αυτό οφείλεται το γεγονός ότι η θεατρική γραφή συχνά καθίσταται θεραπευτική της δεσπόζουσας τότε ιδεολογίας, που στόχευε στην εθνική ολοκλήρωση του νεοελληνικού κράτους. Τέλος, η Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου σημειώνει ότι την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα «οι συγγραφείς, που αντλούν την έμπνευσή τους από τον αρχαίο ελληνικό μύθο, εξακολουθούν να γράφουν τα έργα τους σε καθαρεύουσα (και κάποιοι σε ιαμβικό στίχο) ακολουθώντας τις ισχύουσες μέχρι τότε συμβάσεις», ενώ αρχαιόμυθα έργα στη δημοτική αρχίζουν να γράφονται στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα. Βλ. Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία...*, τόμ. Α', 247-9, 321-2, 490, 492-3, 725-6.

όνειρο της Εκάβης, προτού γεννήσει τον Πάρη, στην παράδοση του βρέφους σε βουκόλο για να το μεγαλώσει, στην ενηλικίωσή του και την αναχώρησή του για τη Σπάρτη, στην αρπαγή της Ελένης και τη μεταφορά της στην Τροία και, τέλος, στις πολεμικές προετοιμασίες του Μενέλαου και του Αγαμέμνονα που οδήγησαν στην έναρξη του Τρωικού πολέμου.

1.11. Κοινωνική σάτιρα

1.11.1. Ανωνύμου, «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης [sic] με τα παιδιά του». Κοινωνική επισκόπησης, εφ. *Σάλπιγξ*, 5 Ιουν.-24 Ιουλ. 1893.

Ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για το κείμενό του τον υπότιτλο «κοινωνική επισκόπησης», που θα μπορούσε να συνδεθεί, όπως μπορούμε να υποθέσουμε, με την επιθεώρηση. Η ανυπαρξία, ωστόσο, στο κείμενο έμμετρων τμημάτων (τραγουδιών) και ενός αφηγητή που να συνδέει τα διαλογικά μέρη δεν μας επιτρέπει να εντάξουμε το κείμενο σε αυτό το θεατρικό είδος.³²⁸ Επομένως, θα ήταν καλύτερα να ενταχθεί στην ειδολογική κατηγορία της σάτιρας, επειδή ο στόχος του συγγραφέα είναι να στηλιτεύσει τον πθηκισμό και νεοπλουτισμό των Κυπρίων, στα πρώτα χρόνια της αγγλοκρατίας.

Όπως διαπιστώθηκε από την προγενέστερη έρευνα, οι σάτιρες, που εμφανίζονται ήδη από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και «παρουσιάζονται σε διαλογική και δραματική μορφή», «δεν είναι έργα με κάποια δραματουργική οικονομία, απλώς είναι διαλογικές σάτιρες σε μορφή δραματικού έργου».³²⁹ Η διαπίστωση αυτή ισχύει απόλυτα και για το υπό εξέταση κείμενο, καθώς δεν διαθέτει θεατρικότητα και δραματουργική οικονομία. Ουσιαστικά, αποτελεί μια διευθέτηση σε διαλογική μορφή της καταγγελίας του γράφοντος εναντίον της στάσης των Κυπρίων να παρασύρονται, χωρίς ενδοιασμούς και αντιστάσεις, στον άκριτο μιμητισμό και στην υιοθέτηση των δυτικών ηθών, εγκαταλείποντας τη χριστιανική τους παράδοση και την ελληνικότητά τους. Δεν αποκλείεται (αν το

³²⁸ Η επιθεώρηση εμφανίζεται ως είδος το 1894 και η ακμή της τοποθετείται από το 1905 μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή. Βλ. ενδεικτικά Θ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση...», 7-32· Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*. Οι απαρχές 1900-1922, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, τόμ. Α' 2, 374-375· στο εξής: «Θέατρο...». Όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, «η επιθεώρηση είναι μια μετεξέλιξη του κωμειδύλλιου μέσα σε ένα νέο πλαίσιο, πιο κοσμοπολίτικο (όπως είναι το βωντβίλ και το βαριετέ), έχει ανοιχτή δομή και ανεξάρτητα μεταξύ τους νούμερα, ή χαλαρά συνδεδεμένα με μια υποτυπώδη υπόθεση, τα οποία συχνά τα συνδυάζει και τα συναρμολογεί ένας "κομπέρ" (compère, παρουσιαστής). Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β' 1, 379. Για τις αντιδράσεις απέναντι στη σατιρική τάση της επιθεώρησης, που οδήγησε σε μια προσωρινή εξαφάνιση του είδους από το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο...*, τ. Α', 149. Ο Ν. Παπανδρέου υπογραμμίζει ότι το νέο θεατρικό είδος της επιθεώρησης «βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη γενικότερη ανάγκη στροφής στη σύγχρονη πραγματικότητα». Βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν...*, 144: σημ. 1.

³²⁹ Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Α', 407.

κείμενο δεν ανήκει στον συντάκτη της *Σάλπιγγος* Στ. Χουρμούζιο,³³⁰ που είναι το πιθανότερο, χωρίς ωστόσο να είμαστε σε θέση να τεκμηριώσουμε την εικασία αυτή) ο συγγραφέας να επιλέγει την ανωνυμία, επειδή γράφει με στόχο να ψέξει και να σατιρίσει καταστάσεις που οπωσδήποτε θα ενοχλούσαν τους συγχρόνους του.

Επομένως, αν ληφθεί υπόψη ότι η κοινωνική και πολιτική σάτιρα είναι συνυφασμένη με την επικαιρότητα, και ότι με το συγκεκριμένο δραματικό είδος ασκείται κριτική³³¹ και αν συνυπολογιστεί ότι στο «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης με τα παιδιά του» εντοπίζονται όλα τα πιο πάνω γνωρίσματα, το δραματικό αυτό κείμενο εντάσσεται στο είδος της κοινωνικής σάτιρας.³³² Σε αυτό δεν αποτελεί σατιρικό στόχο η αποικιοκρατική διακυβέρνηση της Κύπρου, αλλά ο μιμητισμός και το πλέγμα μειονεξίας των Κυπρίων έναντι του αγγλοσαξονικού τρόπου ζωής.

Το «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης με τα παιδιά του» έχει επικαιρικό χαρακτήρα, καθώς σχολιάζονται σε αυτό οι στάσεις, οι αντιλήψεις και η νοοτροπία των Κυπρίων, λίγα χρόνια μετά την εγκαθίδρυση της αγγλοκρατίας στο νησί. Σε αυτή την «κοινωνική επισκόπηση» χρησιμοποιείται η νεοελληνική κοινή γλώσσα, στην οποία ενσωματώνονται πολλοί τύποι της κυπριακής διαλέκτου.

Η σκηνική δράση εκτυλίσσεται σε μιαν πόλη της Κύπρου (μάλλον στη Λευκωσία), όπου επιστρέφει ύστερα από χρόνια συνεχούς παραμονής στη Σμύρνη ο γερο-Νικόλας τον καλωσορίζει ένας παλιός του γνώριμος, ο μπαρμπα-Δημήτρης. Ο πρώτος γελά με τις αλλαγές που διαπιστώνει και ο δεύτερος ευχαριστεί τον Θεό γι' αυτές, γιατί έτσι οι Κύπριοι βγήκαν από τη σκλαβιά και άρχισαν να ζουν σαν άνθρωποι. Ο Δημήτρης εκφράζει την ικανοποίησή του για τη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης στο νησί, χωρίς όμως να αποκρύπτει ότι εξαιτίας της ακρίβειας τα χρήματα γρήγορα εξανεμίζονται. Εξαίρει επίσης το γεγονός ότι ύστερα από την έλευση των Άγγλων οι Κύπριοι εξευγενίστηκαν και υπογραμμίζει ότι τώρα συχνά επισκέπτονται την Κύπρο θίασοι και πως έχει κάνει την εμφάνισή της η ευρωπαϊκή μόδα (κυρίως η γαλλική) μέσω Αθηνών.

Ο Νικόλας δεν επικροτεί την ξενομανία του συνομιλητή του, υποστηρίζει ότι στην

³³⁰ Ο Στυλιανός Χουρμούζιος (1850-1937) διηύθυνε τη *Σάλπιγγα* από το 1884 μέχρι το 1901. Βλ. Α. Σοφοκλέους, *Συμβολή...*, τόμ. Α', 212· Κουδουνάρης (2010), 665.

³³¹ Βλ. Πούγχερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 207.

³³² Στο σημείο αυτό αξίζει να διευκρινιστεί γιατί το υπό εξέταση θεατρικό κείμενο δεν εντάσσεται στις κωμωδίες. Όπως σημειώνει η Κ. Κωστίου, η σάτιρα διακρίνεται από την κωμωδία, αφενός, επειδή στην πρώτη, σε αντίθεση με τη δεύτερη, δεν υπάρχει ουσιαστικά επεξεργασμένη πλοκή, και αφετέρου, επειδή η σάτιρα δεν ολοκληρώνεται με ευτυχές τέλος: «[...] η κωμωδία ενδιαφέρεται για την έκβαση, εφόσον έχει σκοπό την κάθαρση της κοινωνίας από το κακό, μέσω της ειρωνείας, του σαρκασμού και της καρικατούρας». Βλ. Κ. Κωστίου, *Ποιητική της ανατροπής...*, 54-57. Το παράθεμα στη σ. 56.

Αθήνα, όπως επίσης και σε άλλες μεγαλουπόλεις του μείζονος ελληνισμού, δεν παρατηρείται το φαινόμενο αυτό και τονίζει ότι είναι έκπληκτος από την αλαζονεία των Κυπρίων. Ο συνομιλητής του επιμένει ότι τώρα αυτοί έχουν καλύτερο βιοτικό επίπεδο, ενώ εκείνος καυτηριάζει ειρωνικά αυτή την εντύπωση, υποδεικνύοντας ότι οι κάτοικοι του νησιού ζουν στον «Παράδεισο της Ανατολής» που τους υποσχέθηκαν οι κατακτητές. Τέλος, οι δύο συνομιλητές αποφασίζουν να περιέλθουν το νησί, για να διαπιστώσει και ο Νικόλας τις αλλαγές που επήλθαν.

Κατά την περιδιάβαση, ο Νικόλας καυτηριάζει τον νεοπλουτισμό των Κυπρίων να χρησιμοποιούν άμαξες, τη στιγμή που το οδικό δίκτυο του νησιού βρισκόταν σε άθλια κατάσταση· ωστόσο, ο συνομιλητής του υποστηρίζει ότι έχει αυτές τις απόψεις, επειδή έζησε για πολλά χρόνια σε χωριά της Τουρκίας και αγνοούσε ότι σε λίγο η Κύπρος θα διέθετε σιδηρόδρομο. Κατά την περιήγηση, ο Νικόλας διαπιστώνει ότι οι Κύπριοι ντύνονται φράγκικα, θεωρεί ότι δεν είναι σωστό αυτοί να μιμούνται δουλικά τους Άγγλους και τους κατηγορεί για πιθηκισμό.

Σε λίγο εμφανίζεται ο γιος του Δημήτρη, που σπούδασε ξένες γλώσσες στη Βηρυτό. Ο γερο-Νικόλας σατιρίζει τις κινήσεις και την όλη εμφάνιση του νεαρού, αλλά ο πατέρας του καυχείται ότι το παιδί του ακολουθεί τον συρμό και πως είναι περιζήτητος κάθε βράδυ στις συναναστροφές. Επιπλέον, ο Νικόλας διαπιστώνοντας ότι το παιδί του συνομιλητή του ντύνεται σύμφωνα με την αγγλική μόδα, θεωρεί το εξεζητημένο ντύσιμο ως μια προσπάθεια εξαπάτησης των άλλων, αφού η οικογένεια του Δημήτρη είναι φτωχή.

Έπειτα, οι δύο πρωταγωνιστές κατεβαίνουν από την άμαξα για να γνωρίσει ο Νικόλας την οικογένεια του συνομιλητή του. Ο γιος του Δημήτρη είναι περήφανος για την αγγλοσαξονική του μόρφωση και υποτιμά τη γνώση της ελληνικής γλώσσας και του πολιτισμού. Ο γερο-Νικόλας υποδεικνύει στον συνοδοιπόρο του ότι το παιδί του είναι πολύ μακριά από τη χριστιανική θρησκεία και την ελληνική εθνική συνείδηση, αλλά εκείνος αντιτείνει ότι οι ιδέες του γερο-Νικόλα οφείλονται στο γεγονός ότι είναι τουρκοαναθρεμμένος. Ο Νικόλας απαντά ότι και στη Σμύρνη υπάρχουν πλούσιοι, αλλά δεν είναι τόσο φαντασμένοι ούτε πιθηκίζουν, όπως οι Κύπριοι. Εξηγεί ότι εκείνο που καταδικάζει είναι τη στάση των Κυπρίων να παρασύρονται από τον συρμό, βλάπτοντας το οικονομικό τους συμφέρον και παραγνωρίζοντας τη θρησκεία και το έθνος τους. Τέλος, συμπεραίνει ότι όλοι φράγκεψαν στην Κύπρο και εύχεται να μην καταστραφούν, όπως έπαθε μια άλλη πολιτεία, την οποία δεν κατονομάζει.

1.12. Ποιητικά κείμενα με εγγενή θεατρικότητα

1.12.1. Διερεύνηση του ζητήματος της θεατρικότητας

Όπως έχει ήδη σημειωθεί, πολλά από τα θεατρικά κείμενα που εξετάζονται σε αυτή τη μελέτη δεν διαθέτουν στοιχειώδη θεατρικότητα. Αντίθετα, οι μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Βασίλη Μιχαηλίδη («Ενάτη Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου», «Χιώτισσα» και «Ρωμιός και Τζον Πουλλής»), μολονότι δεν είναι γραμμένες σε θεατρική μορφή, διακρίνονται για τη θεατρικότητά τους. Επομένως, η επιλογή για τη συνεξέταση των ποιητικών αυτών συνθέσεων με τα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 δεν είναι αυθαίρετη, αλλά επιβάλλεται εκ των πραγμάτων και τεκμηριώνεται από την προγενέστερη έρευνα.

Σύμφωνα με πολλούς μελετητές της θεωρίας του θεάτρου, η έννοια της θεατρικότητας είναι ρευστή και οι αντιλήψεις γύρω από αυτήν μεταβάλλονται από εποχή σε εποχή.³³³ Ωστόσο, παρά τις δυσκολίες ενός κοινά αποδεκτού ορισμού της έννοιας αυτής, αρκετοί (και ιδίως οι μελετητές της σημειωτικής του θεάτρου) τονίζουν ότι η θεατρικότητα συνδέεται με τη διαδικασία μεταφοράς του δραματικού κειμένου στη σκηνή. Πιο συγκεκριμένα, ο Jean Alter υποστηρίζει ότι «η θεατρικότητα συναρτάται προς τη φύση του θεάτρου ως μιας διαδικασίας μετασχηματισμού» και ότι αυτή υπάρχει στον βαθμό που είναι δυνατός ο μετασχηματισμός από το κείμενο (όχι κατ' ανάγκην γραμμένο σε θεατρική μορφή) στην παράσταση. Εξάλλου, η Ubersfeld σημειώνει ότι μπορούμε να κάνουμε λόγο για θεατρικότητα σε ένα κείμενο, όταν σε αυτό ενυπάρχει η δυνατότητα να αναπαρασταθεί στη σκηνή,³³⁴ ενώ ο Keir Elam συνδέει την έννοια με κάθε συστατικό της θεατρικής παράστασης (ένα από τα οποία είναι το κείμενο),

³³³ Βλ. Roland Barthes, *Essais critiques*, Παρίσι, Seuil, 2004 (1964), 44-45· P. Pavis, *Essays in the semiology...*, 81· Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς...*, 447· Ubersfeld (1996), 83· Βάλτερ Πούχγερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου...*, 285· Thomas Postlewait and Tracy C. Davis, «Theatricality: an introduction», Tracy Davis-Thomas Postlewait [ed.], *Theatricality*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2003, 1-40· στο εξής: *Theatricality...* Ειδικότερα, για τη ρευστότητα του όρου *θεατρικότητα*, βλ. σ. 1· Σ. Πατσάλιδη, *Θέατρο και θεωρία...*, 93, 121. Για τις διάφορες απόψεις που διατυπώθηκαν γύρω από το περιεχόμενο του όρου *θεατρικότητα* κατά την εικοσαετία 1970-1990, βλ. ενδεικτικά Marvin Carlson, «Resistance to theatricality», *Substance* 98/99, vol. 31 (2002) 238-250. Για τη συνεξέταση της θεατρικότητας στη μυθιστοριογραφία και τη δραματολογία, βλ. Β. Αθανασόπουλος, «Σχήματα πλοκής...», 31-32.

³³⁴ Τις απόψεις των Alter και Ubersfeld υιοθετεί η Μ. Θωμαδάκη που σημειώνει: «*Η ένταση της αισθητικής δυναμικής εντοπίζεται στο εν γένει διαλογικό κλίμα στιχομυθιών αλλά και των μονολόγων ενός θεατρικού κειμένου. Επομένως, η αισθητική δυναμική καταλήγει στη θεατρικότητα, βασικό χαρακτηριστικό του δραματικού κειμένου που τείνει να μεταβληθεί σε θέαμα*». Η ίδια προσθέτει ότι «οι αισθητικές μορφές στο θέατρο δημιουργούνται από σημειακά συστήματα τα οποία στηρίζονται σε δύο μεγάλες παραμέτρους: το κείμενο και την παράσταση. Τόσο το πρώτο όσο και η δεύτερη επαφίενται στο θεμελιώδες στοιχείο της μimesis, η οποία στο θέατρο διέπεται από το παράδοξο της μεταλλάξεως του πραγματικού σε φανταστικό και του φανταστικού σε πραγματικό». Βλ. Μ. Θωμαδάκη, *Θεατρολογία...*, 26, 78.

που αποτελεί ένα δίκτυο σημασιών.³³⁵

Ο P. Pavis σημειώνει ότι η θεατρικότητα είναι έννοια πιθανώς διαμορφωμένη στη γαλλική γλώσσα με βάση το πρότυπο του ανάλογου ζεύγους λογοτεχνία /λογοτεχνικότητα. Ο ίδιος ορίζει τη θεατρικότητα ως «*ό,τι στην παράσταση ή το δραματικό κείμενο συνιστά το ιδιαιτέρως θεατρικό (ή σκηνικό)*». Ωστόσο, στη συνέχεια, δεν δίνει ένα σαφή ορισμό της έννοιας αφού, όπως γράφει, «*δεδομένης της πληθώρας των χρήσεων του όρου “θεατρικότητα”, δεν είναι δυνατόν παρά να επισημάνουμε ορισμένους συνειρμούς, που αποδεσμεύει αυτός ο όρος*». Ακολουθώντας, ο μελετητής σχολιάζει το περιεχόμενο που προσδίδει ο R. Barthes στην έννοια της θεατρικότητας: κατά τον Γάλλο σημειολόγο, θεατρικότητα υπάρχει σε ένα κείμενο όταν αυτό παρέχει την κατάλληλη γραπτή αφορμή για την οικοδόμηση επί σκηνής «*μιας πυκνότητας σημείων και αισθήσεων*».³³⁶

Ο Pavis προσπαθεί επίσης να ορίσει το πεδίο της θεατρικότητας και να προσδιορίσει αν αυτή πρέπει να αναζητηθεί στο επίπεδο των θεμάτων και των περιεχομένων που περιγράφει το κείμενο (εξωτερικοί χώροι, παρουσίαση των προσώπων) ή στη μορφή έκφρασης, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο αναφέρεται το κείμενο στον εξωτερικό κόσμο. Χωρίς να απαντά στο πιο πάνω κρίσιμο ερώτημα, γράφει ότι, στην πρώτη περίπτωση, **θεατρικό** σημαίνει χωρικό, οπτικό, εκφραστικό και υποστηρίζει ότι «*αυτή η καταξιωμένη χρήση της θεατρικότητας γίνεται αρκετά συχνά σήμερα, αλλά τελικά με κοινότοπο και ελάχιστα ορθό τρόπο*», ενώ, στη δεύτερη περίπτωση, **θεατρικό** σημαίνει τον ιδιαίτερο τρόπο της θεατρικής εκφοράς. Ωστόσο, οι επισημάνσεις αυτές γίνονται σε ένα αφηρημένο επίπεδο, χωρίς επεξηγήσεις που θα καθιστούσαν την πιο πάνω διάκριση περισσότερο κατανοητή. Τέλος, ο μελετητής γράφει ότι «*η θεατρικότητα δεν παρουσιάζεται πια ως ποιότητα ή ουσία συνυφασμένη με ένα κείμενο ή μια κατάσταση, αλλά ως πραγματική χρήση του σκηνικού εργαλείου, εις τρόπον ώστε τα συστατικά της αναπαράστασης να αξιοποιούνται αμοιβαία και να διασπούν τη γραμμικότητα του κειμένου και του λόγου*».³³⁷

Εξάλλου, από τους Thomas Postlewait and Tracy C. Davis τονίζεται ότι στο επίκεντρο της σημειωτικής προσέγγισης του θεάτρου βρίσκεται ένα μοντέλο ανάλυσης, που στοχεύει στη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του δραματικού κειμένου και της παράστασης, και θεωρείται ότι το δραματικό κείμενο αποτελεί την πηγή που καθορίζει τους

³³⁵ Βλ. Alter (1990), 155· Ubersfeld (1996), 83· Elam (2001:1980), 34.

³³⁶ Βλ. Roland Barthes, *ό.π.*, σημ. 333.

³³⁷ Βλ. Pavis (2006), 205.

ποικίλους δυνητικούς κώδικες της σκηνικής του πραγμάτωσης.³³⁸

Από την επισκόπηση των κυριότερων απόψεων γύρω από το ζήτημα που εξετάζουμε προκύπτει ότι από τους διάφορους μελετητές υποστηρίζεται πως στα κείμενα με υψηλό δείκτη θεατρικότητας ενυπάρχουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία (χωροχρονικές ενδείξεις, πρόσωπα, δραματική δομή και επεξεργασμένη πλοκή) που καθιστούν τα κείμενα αναπαραστάσιμα. Αυτή η γενικά αποδεκτή άποψη χρησιμοποιείται στη μελέτη μας ως υπόθεση εργασίας για την ανίχνευση της θεατρικότητας στις τρεις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη.

Ειδικότερα, είναι αξιοσημείωτη η ομοφωνία των μελετητών της «Ενάτης Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου» (1895) σχετικά με την κυρίαρχη σε αυτή την ποιητική σύνθεση θεατρικότητα. Από τους παλαιότερους μελετητές³³⁹ τονίστηκε η σύζευξη των επικών και των δραματικών στοιχείων, ενώ από τους νεότερους διερευνήθηκε σε μεγαλύτερο βάθος το δραματικό στοιχείο σε συνάρτηση, από τη μια, με τη λειτουργία του διαλόγου και, από την άλλη, με τη σκηνοθετική οργάνωση του ποιήματος.³⁴⁰

³³⁸ Βλ. Th. Postlewait and Tr. C. Davis, *Theatricality...*, 23.

³³⁹ Βλ. Βασίλειος Τατάκης, «Β. Μιχαηλίδης», *Κυπριακά Γράμματα*, 62 (Αύγ. 1940) 80· Παύλος Κριναίος, «Βασίλης Μιχαηλίδης», ό.π., 86· Κώστας Προυσής, «Το τεύχος του Βασίλη Μιχαηλίδη», ό.π., 111.

³⁴⁰ Από τον Γ. Κατσούρη υπογραμμίζεται η κυριαρχία του δραματικού στοιχείου στο ποίημα και σημειώνεται, ειδικότερα για τη σκηνή της εκτέλεσης του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, ότι ο ποιητής «προσπαθεί και καταφέρνει να στήσει μια **δραματική ανθρώπινη σκηνή με λιτά μέσα**». Αξιοσημείωτη είναι επίσης η υπογράμμιση από τον Μ. Πιερή του χαρακτήρα της σύνθεσης της «9^{ης} Ιουλίου» ως δραματικής. Βλ. Βλ. Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης*. Η ζωή, η προσωπικότητα και το έργο του, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, ²2002 (1987), 354 (η υπογράμμιση είναι δική μου)· στο εξής: *Βασίλης Μιχαηλίδης...*· Μ. Πιερής, *Από το μερτικόν...*, 349-356. Την πιο πάνω άποψη του Μ. Πιερή υιοθετεί ο Κ. Γ. Κασίνης και την τεκμηριώνει με συγκεκριμένες μετρήσεις. Ο μελετητής, μετά την παράθεση του περιεχομένου του δράματος *Κουτσούκ Μεχεμέτ* του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη και της ποιητικής σύνθεσης του Β. Μιχαηλίδη «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου», σχολιάζει το ζήτημα των πηγών και εξετάζει ειδολογικά ζητήματα που αφορούν τα δύο κείμενα: Υποστηρίζει ότι, μολονότι σε μερικά σημεία του δράματος του Κωνσταντινίδη υπάρχει θεατρικότητα, σε άλλα έχουμε απλώς «*διαλογική διάταξη της ύλης*», που αφεαυτή δεν συνιστά θέατρο. Καταλήγει διατυπώνοντας τη γνώμη ότι έχουμε να κάνουμε με «*μια ενδομειξία μυθιστορικών και δραματικών στοιχείων*». Από την άλλη, για την «9^η Ιουλίου» υπογραμμίζει ότι, παρόλο που συχνά το ποίημα αυτό αποκαλείται «*επικό*», αυτό διακρίνεται για τα διαλογικά του μέρη. Όπως παρατηρεί ο ίδιος, «*η υπόθεση του ποιήματος δένεται, κορυφώνεται και λύεται με το δραματικό μέσο του διαλόγου*». Μετά την παράθεση των πιο πάνω στοιχείων, ο μελετητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «*το επικό ποίημα έχει μεγαλύτερη θεατρικότητα από το δράμα του Κωνσταντινίδη. Εξάλλου, δεν είναι καθόλου τυχαίο που η “9^η Ιουλίου” ανεβάρσθηκε πολλές φορές στη σκηνή ως θεατρικό έργο χωρίς ουσιώδεις μεταβολές*». Βλ. Κ. Γ. Κασίνης, *Διασταυρώσεις...*, 301-335. Για τις αναφορές και το παράθεμα, βλ. σσ. 321-323. Επιπλέον, ο Μ. Πιερής επικεντρώνεται στην εξέταση της σκηνοθετικής οργάνωσης του ποιήματος, εστιάζοντας την προσοχή του στο θέμα του φωτισμού στην «9^η Ιουλίου». Ο φωτισμός, σύμφωνα με τον μελετητή, εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: «*είτε ως κυριολεκτική μνεία ή ως μεταφορικό θέμα στον λόγο κάποιων προσώπων του έργου είτε ως σκηνικός φωτισμός, που προσδιορίζεται με ακρίβεια από τον αφηγητή του ποιήματος*». Ειδικότερα, για τον σκηνικό φωτισμό ο μελετητής παρατηρεί ότι «*αυτός προσδιορίζει το χρονικό πλαίσιο του κάθε επεισοδίου [...] και έρχεται να τονίσει και αυτός την ενότητα χώρου και χρόνου που εξυπακούει όλη η ποιητική σύνθεση: τα δρώμενα του έργου περιορίζονται χρονικά σε μία μόνο μέρα, την 9^η Ιουλίου 1821 και σε έναν ορισμένο χώρο, τη Λευκωσία*». Ο Μ. Πιερής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι σαφής πρόθεση του ποιητή ήταν να «*ανταποκριθεί στους νεοκλασικούς κανόνες περί τραγωδίας*» και υποθέτει ότι ο στόχος του ίδιου ήταν να συνθέσει το έργο του «*κατά το πρότυπο της μορφής του αρχαίου δράματος*». Ο

Επιπλέον, η θεατρικότητα στην «9^η Ιουλίου» απορρέει και από την εκτεταμένη χρήση έμμεσων σκηνικών οδηγιών. Όπως αποδεικνύουμε σε πρόσφατη μελέτη,³⁴¹ ο Β. Μιχαηλίδης ενσωματώνει στο κείμενό του όλες εκείνες τις ενδείξεις για τον χώρο, τον χρόνο και τα πρόσωπα τις οποίες ένας θεατρικός συγγραφέας συνήθως παρουσιάζει υπό τη μορφή σκηνικών οδηγιών (διδασκαλιών). Σε αυτή τη μελέτη η εξέταση των έμμεσων σκηνικών οδηγιών³⁴² βασίζεται στην υπόθεση εργασίας ότι ο δείκτης θεατρικότητας της «9^{ης} Ιουλίου 1821» είναι υψηλός και ότι αυτό οφείλεται στο επίτευγμα του Β. Μιχαηλίδη να εγκατασπείρει στο ποιητικό του κείμενο τις απαραίτητες για μια θεατρική παράσταση σκηνικές οδηγίες.

Οι σκηνικές οδηγίες της ποιητικής σύνθεσης όντας στο σύνολό τους έμμεσες (δηλαδή ενσωματωμένες στον ποιητικό λόγο, χωρίς να διακρίνονται από αυτόν), είτε ανιχνεύονται στον λόγο του αφηγητή είτε εντοπίζονται στον λόγο των προσώπων, έχουν εξεταστεί από την άποψη της λειτουργίας τους, στο πλαίσιο των κύριων σημειωτικών συστημάτων του ποιήματος, δηλαδή του χώρου, του χρόνου και των προσώπων.

ίδιος μελετητής υπογραμμίζει τη συνειδητή πρόθεση του Μιχαηλίδη να γράψει ένα έργο «που να συντηρεί βασικές δραματουργικές και σκηνικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας». Μ. Πιερής, *Από το μερτικό...*, 280-285. Τη «σκηνική και δραματουργική φροντίδα» του ποιητή υπογραμμίζει ο Λ. Παπαλεοντίου και υποστηρίζει ότι αυτή η μέριμνα λειτουργεί ως μέσο για να δαμασθεί η «εθνική έξαρση που συνεπάγεται ένα τέτοιο θέμα». Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, «Κυπριακή ιδιοματική ποίηση: Από τον άγνωστο ποιητή του 16^{ου} αιώνα έως τον Β. Μιχαηλίδη και τον Κ. Μόντη», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, XXVIII, Λευκωσία, 2002, 291· στο εξής: «Κυπριακή ιδιοματική ποίηση...». Βλ. του ίδιου, «Η 9^η Ιουλίου 1821 σε κυπριακά λογοτεχνικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα», *Η Σημερινή*, 3 Αυγ. 1995, όπου ο μελετητής συσχετίζει την υπό εξέταση ποιητική σύνθεση με άλλα ομόθεμα κυπριακά λογοτεχνικά κείμενα καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «*Το τραούδι του Τζυπριανού*», όπως το ονόμαζε ο ίδιος ο ποιητής, αποτελεί το πιο αξιόλογο κείμενο που γράφτηκε για το θέμα που εξετάζουμε». Ο Μ. Πιερής υποστηρίζει ότι ο Β. Μιχαηλίδης αξιοποίησε τα διδάγματα που αποκόμισε από τη μελέτη της ποίησης του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, για να συλλάβει και να γράψει την «9^η Ιουλίου». Ο μελετητής θεωρεί ότι η τεχνική να ορίζεται «ο χώρος και η ατμόσφαιρα σε πολλούς στίχους» έχει την καταβολή της στον Βαλαωρίτη. Στο σημείο αυτό, ο μελετητής επισημαίνει ότι ο Γλαύκος Αλιθέρης επεσήμανε ήδη από το 1957 τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα προοίμια της «9^{ης} Ιουλίου» και της *Κυρα-Φροσύνης*, σημειώνοντας επίσης ότι η επισημάνση εκείνη δεν αξιοποιήθηκε από τη μεταγενέστερη κριτική. Βλ. Μ. Πιερής, «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης-Βασίλης Μιχαηλίδης...», 13-16· Πιερής [επιμ.] (2001), 160. Διερευνώντας το ζήτημα των πηγών της «9^{ης} Ιουλίου 1821», με επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη σκηνή της εκτέλεσης του αρχιεπισκόπου και των μητροπολιτών, ο Παντελής Βουτουρής διατυπώνει την άποψη ότι «η σκηνή αυτή [...] δεν έχει καμιά απολύτως αντιστοιχία με την ψυχρή αφήγηση του Γ. Κηπιάδη [...] ούτε με τον Κουτσούκ Μεχμέτ του Θ. Κωνσταντινίδη [...]», όπως υποστηρίχθηκε από την προγενέστερη κριτική· για τη συγγραφή της σκηνής αυτής, όπως υποστηρίζει μελετητής, ο Β. Μιχαηλίδης «αξιοποίησε δημιουργικά» ως «αφηγηματικό πρότυπό του» την ομόθεμη εμβόλιμη υποσημείωση από τον *Θέρσανδρο* του Επ. Φραγκούδη. Βλ. Π. Βουτουρής, «Βασίλης Μιχαηλίδης...», 155· βλ. επίσης πιο πάνω, σε αυτή την εργασία, σ. 96: σημ. 142.

³⁴¹ Leonidas Galazis, "Implicit stage directions in the "9th July 1821 in Nicosia", by Vassilis Michailides", *Hellenic Studies* vol. 15: no.2 (Autumn 2007) 139-160· στο εξής: "Implicit stage directions...".

³⁴² Έμμεσες είναι οι σκηνικές οδηγίες που ενσωματώνονται στον λόγο των δραματικών προσώπων ή του αφηγητή, χωρίς να διακρίνονται από αυτόν. Αναλυτικότερα βλ. πιο κάτω, σημ. 368, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία· βλ. επίσης Κεφάλαιο Β' αυτής της εργασίας, Ενότητα 7.

Ενώ λοιπόν οι σκηνικές οδηγίες³⁴³ που σημαίνουν την παρέλευση του χρόνου, από το βράδυ της 8^{ης} Ιουλίου μέχρι το μεσημέρι της επόμενης μέρας, κατανέμονται στον λόγο του αφηγητή, οι αντίστοιχες ενδείξεις για τον υπόλοιπο μυθοπλασιακό χρόνο ανιχνεύονται στον λόγο των προσώπων, και ιδιαίτερα του Κουτσούκ Μεχμέτ. Ωστόσο, η τελευταία έμμεση σκηνική οδηγία που αφορά τον χρόνο εκφέρεται από τον αφηγητή: «*ύστερα που το βούττημαν του ήλιου νάκκον ώραν /τέλεια πιον, ότι τζι έκαμεν αρκήν να σουρουπιάζει*», παρουσιάζονται ενώπιον του πασά προεστοί και ιερείς με αίτημα να πάρουν τις σορούς των νεκρών, για να τις ενταφιάσουν, αίτημα που απορρίπτεται με σκαιότητα από τον ανώτατο Τούρκο αξιωματούχο, ο οποίος αποφασίζει να παραμείνουν τα πτώματα άταφα, για τρεις μέρες (561-570: 160).³⁴⁴

Γενικά, οι αναφορές των προσώπων στο παρόν της δράσης με τη χρήση χρονικών δεικτών είναι λιγότερες από τις αντίστοιχες αναφορές του αφηγητή. Ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι αναφορές στο μυθοπλασιακό παρόν, που ανιχνεύονται στον λόγο του Κουτσούκ Μεχμέτ. Ενώ η ροή του χρόνου από την αρχή της ημέρας μέχρι και το μεσημέρι, όπως είδαμε πιο πάνω, αποδίδεται με σκηνικές οδηγίες που ενσωματώνονται στον λόγο του αφηγητή, οι χρονικοί δείκτες που σημαίνουν το διάστημα από το μεσημέρι μέχρι το σούρουπο ενσωματώνονται στον λόγο του πασά. Μέσω της τεχνικής αυτής ο ποιητής προβάλλει με έμφαση τη σπουδή με την οποία ήθελε ο ανώτατος Τούρκος αξιωματούχος να πραγματοποιηθούν οι εκτελέσεις, και παράλληλα τον εκνευρισμό και την ανησυχία του, όσο το σχέδιό του βρισκόταν ακόμη σε διαδικασία υλοποίησης.

Εξάλλου, αν επικεντρωθούμε στο σημειωτικό σύστημα του χώρου, διαπιστώνουμε ότι η δράση εκτυλίσσεται τόσο σε ανοιχτούς όσο και σε κλειστούς χώρους και δομείται με βάση τις αντιθέσεις: *αρχιεπισκοπή vs σεράγιο* (και τους επιμέρους κλειστούς χώρους των δύο αυτών κτιρίων, με τις πολλαπλές συνδηλώσεις που ανακαλούν) και *προαύλιο εκκλησίας Αγίου Ιωάννη vs ανοιχτός χώρος μπροστά από το σεράγιο* (όπου και τα ποικίλα σκηνικά αντικείμενα που παραπέμπουν στη θυσία και το μαρτύριο).

Στον χώρο της αρχιεπισκοπής επικεντρώνεται η αφήγηση, ύστερα από την επική εισαγωγή και τη συνοπτική παρουσίαση των μη αναπαριστώμενων ευρύτερων γεω-

³⁴³ Εφεξής (κατά τον σχολιασμό των τριών ποιητικών συνθέσεων του Β. Μιχαηλίδη) με τον όρο *σκηνικές οδηγίες* θα εννοούνται μόνο οι έμμεσες.

³⁴⁴ Οι πρώτοι αριθμοί σημαίνουν τους στίχους του ποιήματος και ο τελευταίος τη σελίδα της πιο κάτω έκδοσης, στην οποία γίνονται εφεξής όλες οι παραπομπές στην «9^η Ιουλίου 1821»: Βασίλης Μιχαηλίδης, *Άπαντα*, Λευκωσία, Εκδόσεις Χρ. Ανδρέου, ²2002 (1987).

γραφικών περιοχών. Το δωμάτιο του αρχιεπισκόπου είναι χώρος που συνδέεται με την περισυλλογή και τη διαμόρφωση της τελικής ανυποχώρητης στάσης του. Σε αντίθεση με τον χώρο τουωματίου, για τον οποίο δεν εντοπίζουμε σκηνικές οδηγίες, ο χώρος της εκκλησίας παρουσιάζεται με περισσότερες λεπτομέρειες: δραματική προσευχή του αρχιεπισκόπου, συγχώρεση από τον λαό στον χώρο του κυρίως ναού, καθώς και τραγική προσκύνηση του εικονίσματος της Παναγίας, με την οποία προοικονομείται η θυσία του ιεράρχη.

Το σεράγιο, κέντρο της τουρκικής κατακτητικής δύναμης, περιγράφεται αναλυτικότερα. Ένας πρώτος επιμέρους εσωτερικός χώρος του σεραγιού είναι η κεντρική, όπως μπορεί να φανταστεί ο αναγνώστης, αίθουσα. Εκεί πραγματοποιείται η κρίσιμη συνεδρία του πασά με τους αγάδες τη νύχτα της 8^{ης} Ιουλίου (19-20: 137) και το επόμενο πρωί η ανάκριση του αρχιεπισκόπου και των μητροπολιτών (115-200: 141-144), μετά την οποία οδηγούνται στη φυλακή. Στον ίδιο χώρο εκτυλίσσεται και η ανάκριση του βοσκού Δημήτρη (211-290: 145-147) ο οποίος, μετά την ψευδομαρτυρία του, οδηγείται ξανά στο κελί του. Επομένως, μολονότι στον λόγο του αφηγητή δεν προσδιορίζεται η ακριβής θέση της φυλακής, στον σκηνικό χώρο αυτή θα μπορούσε να σημαίνεται από μία ή δύο παράπλευρες εξόδους της κεντρικής αίθουσας του σεραγιού, ενώ μια άλλη θύρα θα σήμαινε την είσοδο στο κτίριο από την αυλή, και γενικότερα τους εξωτερικούς χώρους.

Η φυλακή, που είναι ένας ακόμη εσωτερικός χώρος του σεραγιού, έχει δύο εισόδους (εξωτερική και εσωτερική). Θα μπορούσε ο αναγνώστης να φανταστεί ότι η φυλακή δεν είναι ένα ξεχωριστό κτίριο, πίσω από το σεράγιο, αλλά αποτελεί ένα τμήμα του, αν κρίνει από τη σπουδή με την οποία ο γιος του Κιόρογλου διέφυγε από την πίσω πόρτα (την ίδια δηλαδή απ' όπου εισήλθε), όταν διαπίστωσε πως κάποιος επιχειρούσε να ανοίξει την άλλη και να εισέλθει (355-360: 150). Και οι τέσσερις αρχιερείς είναι φυλακισμένοι στο ίδιο κελί (207: 144), που ήταν «στενοκοπημένο» και είχε από τη μεριά του περιβολιού μια σιδερένια πόρτα, από την οποία ακουγόταν «*η συντυσιά τζι η χαμηλή φωνή τους*» (301-305: 148). Εκεί ένας Τούρκος απεσταλμένος του Κουτσοúk Μεχμέτ καταβάλλει μίαν ύστατη προσπάθεια να ταπεινώσει τους αρχιερείς και, όταν αποτυγχάνει, στέκει για λίγο σε μια γωνιά του κελιού, προτού φύγει απογοητευμένος (387-390: ό.π.). Στον ίδιο χώρο οι αρχιερείς γονατίζουν κλαίγοντας και προσεύχονται (391-400: 153), πριν οδηγηθούν για τελευταία φορά στην αίθουσα του σεραγιού, για να τους δοθεί μια τελευταία ευκαιρία να σωθούν συμβιβαζόμενοι (401-410: ό.π.).

Σχετικά με τη σκηνική αναπαράσταση των εξωτερικών χώρων αξίζει να σημειωθεί πως, ενώ στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη το προαύλιο του σεραγιού προβάλλεται ως καίριος χώρος δράσης, στο ομόθεμο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη *Κουτσούκ Μεχμέτ* αυτό υποτονίζεται και εντοπίζεται μόνο στον λογόχωρο, καθότι ο θεατρικός συγγραφέας εναλλάσσει την ιστορία της εκτέλεσης των Κυπρίων αρχιερέων με την ερωτική ιστορία του Κουτσούκ Μεχμέτ, δίνοντας έμφαση στη δεύτερη. Αντίθετα, η έμφαση που δίνει ο αφηγητής της «9^{ης} Ιουλίου...» στον χώρο δράσης και το περιορισμένο ενδιαφέρον του για τους άλλους χώρους είναι δείκτης θεατρικότητας.

Εξάλλου, ενώ στον λόγο του αφηγητή δεν ανιχνεύονται πολλές αναφορές στον διηγητικό χώρο, στον λόγο των προσώπων αυτές είναι περισσότερες: ο μη αναπαριστώμενος χώρος λειτουργεί και για την αιτιολόγηση της στάσης και της δράσης τους, αλλά και για την αναπαράσταση του ευρύτερου χώρου του δράματος.

Εξετάζοντας το σημειωτικό σύστημα των προσώπων, διαπιστώνουμε ότι, όπως είναι φυσικό, οι περισσότερες σκηνικές οδηγίες αναφέρονται στους αντίμαχους Κυπριανό και Κουτσούκ Μεχμέτ. Με την επώδυνη πορεία του αρχιεπισκόπου προς τη θυσία συνδέονται οι πιο κάτω έμμεσες σκηνικές οδηγίες του αφηγητή: απόρριψη της πρότασης του Κιόρογλου για διαφυγή, αφού μένει σκυφτός και σκεφτικός, για λίγη ώρα (41-2: 138), δραματική προσευχή στην εκκλησία, λύπη, συντριβή, κλάμα, αποχαιρετισμός προς τον κόσμο και την εκκλησία, γλομάδα (78-90: 140), άγρια ματιά και θυμός, μόλις αντίκρισε τα εκτελεστικά όργανα του Κουτσούκ Μεχμέτ που ήλθαν να τον συλλάβουν (92-100: 141), καταστροφή μυστικών εγγράφων στο δωμάτιό του πριν από τη σύλληψη (106-7: 141), παραμονή στη φυλακή μαζί με τους τρεις μητροπολίτες (300-304: 148), άμεση και αποφασιστική αντίδραση και άρνηση για συμβιβασμό παρά τα γλυκόλογα του Τούρκου απεσταλμένου (380-384: 152), βίαιη προσαγωγή του μαζί με τους τρεις μητροπολίτες στον χώρο του μαρτυρίου, όπου στήθηκαν δεμένοι (445-450), ύστατη προσευχή με τα μάτια υψωμένα προς τον ουρανό, λίγο πριν από την εκτέλεση (531-534: 158), ιδρώτας στο πρόσωπό του από την υπερβολική ζέστη, απαγχονισμός (537-540: 158).

Από την άλλη, τον Τούρκο διοικητή της Κύπρου, ως βασικό υποκείμενο της δράσης, πλαισιώνουν τα άβουλα (κατά κανόνα) εκτελεστικά του όργανα. Κατά την προσαγωγή του αρχιεπισκόπου ενώπιόν του, με ένα του νεύμα καλεί ένα στρατιώτη και τον διατάσσει να κλειδωθούν όλες οι πύλες της Λευκωσίας (121-130: 142), ενώ αργότερα, μετά την περήφανη απάντηση του Κυπριανού, με την οποία ο τελευταίος τόνιζε τη διαχρονικότητα της ρωμιοσύνης, ο Μουσελίμ δεν δυσκολεύεται να εμφανίσει ένα

ήπιο προσωπείο, προσπαθώντας με ένα γλυκύ βλέμμα να καλοπιάνει τον Κύπριο ιεράρχη (191-2: 144). Ωστόσο, η σταθερή απόρριψη από τον Κυπριανό της πρότασης του Κουτσούκ για συμβιβασμό και προδοσία εξοργίζει και τον πασά και τους παρευρισκόμενους αγάδες, που εμβρόντητοι προσπαθούν να κρύψουν την ντροπή τους (201-210:144).

Η ικανότητα του ανώτατου Τούρκου αξιωματούχου να υποκρίνεται και να γλυκομιλά για εξυπηρέτηση των σκοπών του τελεσφορεί στη σκηνή της ανάκρισης του Δημήτρη και της ψευδομαρτυρίας του (287-290: 147). Όταν όμως ο ίδιος απευθύνεται σε Τούρκους υφιστάμενούς του, ο λόγος του είναι επιτακτικός και διατακτικός, χωρίς να παρέχεται δυνατότητα αντιλόγου (όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση ορισμένων αγάδων που υποστήριζαν ότι δεν έπρεπε να εκτελεστούν όλοι οι προγραμμαμένοι) (296: ό.π.). Μια ματιά του είναι αρκετή, για να δέσουν οι στρατιώτες και να μεταφέρουν στον χώρο της εκτέλεσης τους αρχιερείς (445-447: 155), ενώ αργότερα απορρίπτει με αναλγησία την έκκληση των ιερέων και των προκρίτων να δοθούν οι σοροί των νεκρών για ταφή (551-560: 160).

Επομένως, η θεατρικότητα της «9^{ης} Ιουλίου 1921» είναι αδιαμφισβήτητη. Όπως έχει αποδειχτεί, σε αυτή την ποιητική σύνθεση εντοπίζονται έμμεσες σκηνικές οδηγίες (τόσο στον λόγο του αφηγητή όσο και στον λόγο των προσώπων) που η ποσότητα και η ποιότητά τους καθιστούν το ποιητικό κείμενο αναπαραστάσιμο, σε αντίθεση με πολλά κυπριακά θεατρικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα, που δύσκολα θα μπορούσε να επιχειρηθεί στις μέρες μας η σκηνική τους παρουσίαση. Η επίμονη επικέντρωση του αφηγητή στον χώρο και στον χρόνο δράσης του μυθοπλασιακού παρόντος και η σοφή εναλλαγή αφήγησης και διαλόγου προσδίδουν στην ποιητική σύνθεση το γνώρισμα του εναργούς και δραστικού λόγου, που είναι ποιητικός και ταυτόχρονα θεατρικός.

Στην περίπτωση της «Χιώτισσας» (1895), από τους παλαιότερους μελετητές³⁴⁵ τονίζεται κυρίως ο επικολυρικός χαρακτήρας της ποιητικής σύνθεσης, χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη θεατρικότητά της. Από τους μεταγενέστερους ερευνητές υπογραμμίζεται η συγγένεια του ποιήματος με την ποιητάρικη παράδοση και η «συνάντηση» του Β. Μιχαηλίδη με την ποίηση του Αλέξανδρου Σούτσου.³⁴⁶

³⁴⁵ Βλ. Γιάννης Λεύκης, «Βασίλης Μιχαηλίδης, ο ποιητής της Κύπρου», *Κυπριακά Γράμματα*, 62 (Αύγ. 1940) 1-61' στο εξής: «Βασίλης Μιχαηλίδης...» Γλαύκος Αλιθέρης, «Βασίλης Μιχαηλίδης», *Κυπριακά Γράμματα*, ό.π., 68-81' Αντώνης Ιντιάνος, «Πρόλογος στην *Εκλογή από τα ποιήματα του Βασίλη Μιχαηλίδη*, Λευκωσία-Κύπρος, 1942: Πιερής [επιμ.] (2001), 111-115.

³⁴⁶ Ο Γ. Κατσούρης υποστηρίζει ότι «Η Χιώτισσα» παρουσιάζει «κάποια θεματική σύμπτωση με την ποιητάρικη έμπνευση. Η υπόθεσή του (μια κόρη της Χίου, ύστερα από την καταστροφή της πατρίδας της το 1822, πουλιέται σε έναν Τούρκο αξιωματούχο της Λεμεσού, για να δραπετεύσει κατόπιν από το χαρέμι του

Εξάλλου, η θεατρικότητα σε αυτό το κείμενο δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της συστηματικής ενσωμάτωσης έμμεσων σκηνικών οδηγιών στον ποιητικό λόγο, αλλά και της δραματικής ειρωνείας³⁴⁷ που δεσπόζει στο μεγαλύτερο μέρος του. Όπως αναλύεται διεξοδικότερα στα επόμενα Κεφάλαια, με τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες προβάλλεται η διάσταση ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι, η οποία στο σημειολογικό επίπεδο αντιστοιχεί με τις μεταμφιέσεις και τη λειτουργία του ενδυματολογικού κώδικα ως μέσου καθυπόταξης αλλά και εξαπάτησης.

Από τη μελέτη των έμμεσων σκηνικών οδηγιών στη «Χιώτισσα», διαπιστώνουμε ότι οι περισσότερες από αυτές αναφέρονται στα δρώντα πρόσωπα. Με τους λιτούς χρονικούς δείκτες, που εντοπίζονται στον λόγο του αφηγητή, αποδίδεται η παρέλευση των επτά ημερών, που συνιστούν το μυθοπλασιακό παρόν: «*λιοβουττήματα 'νου Σαββάτου*» (13: 162),³⁴⁸ «*ήρτεν η Πέφτη τζαι πριν σιγράσει*» (291: 166), «*γύριση μέρα*» (371: 168), «*ήρτεν το δείλις*» (381: ό.π.) και «*βουττά ο ήλιος τζι η ρκα εφάνην*» (391: ό.π.). Κατά παρόμοιο τρόπο, τόσο για τον σκηνικό χώρο του τουρκικού σπιτιού στη Λεμεσό και για τον λογόχωρο του πατρικού σπιτιού της Ελένης στη Χίο, όσο και για τους εξωτερικούς χώρους, αφιερώνονται λίγες σκηνικές οδηγίες. Αξιοσημείωτη είναι η έμφαση με την οποία περιγράφεται στις διδασκαλίες το παράθυρο ως σύμβολο ελπί-

με τη βοήθεια μιας Κύπριας γριάς και του αδελφού της, και να φύγει από την Κύπρο), δεν διαφέρει και πολύ λ.χ. από το ποιητάριο “Τα φρικτά ερωτικά πάθη και η αποκάλυψις αδελφού και αδελφής του Δημήτρη και της Πηνελόπης εκ της νήσου Κρήτης...” του Χ. Μ. Αζίνου (1933)». Βλ. Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης...*, 350. Ο Α. Παπαλεοντίου, τεκμηριώνοντας παλαιότερη άποψη του Αντ. Ιντιάνου, υποδεικνύει ότι μετρικό πρότυπο του Β. Μιχαηλίδη υπήρξε η *Τουρκομάχος Ελλάς* του Αλέξανδρου Σούτσο. Ο μελετητής αναφέρεται στα μετρικά γνωρίσματα της *Τουρκομάχου Ελλάδος* και σχολιάζει τα σημεία του περιεχομένου της που παρουσιάζουν ομοιότητα με τη *Χιώτισσα*. Υποστηρίζει ότι εκείνο που ενδιαφέρει κυρίως τον Κύπριο ποιητή είναι να δώσει το δράμα μιας νέας χωρίς ρητορείες. Τα πολεμικά και πολιτικά γεγονότα, σύμφωνα με τον Α. Παπαλεοντίου, περνούν σε δεύτερο πλάνο και «στο προσκήνιο τοποθετείται ο πάσχων άνθρωπος». Και στη «Χιώτισσα» ο ποιητής εφαρμόζει την ίδια τεχνική όπως και στην «9^η Ιουλίου», καθώς, όπως σημειώνει ο ίδιος, «τα περιστατικά φωτίζονται μέσα από την οπτική γωνία των δρώντων προσώπων, ενώ ο λόγος του εξωτερικού αφηγητή περιορίζεται σημαντικά και αφορά κυρίως τον προσδιορισμό του σκηνικού πλαισίου, την εμφάνιση και τις κινήσεις των ηρώων». Ο αυτοπεριορισμός, λοιπόν, του αφηγητή και η πρωτοδότηση του λόγου των δραματικών προσώπων μέσα στο πλαίσιο της αξιοσημείωτης σκηνικής οικονομίας συνιστούν δείκτες θεατρικότητας. Βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Μια “συνάντηση” του Βασίλη Μιχαηλίδη με τον Αλέξανδρο Σούτσο», *Μικροφιλολογικά* 3 (Ανοιξη 1998) 17-20 [=Στοχαστικές προσαρμογές..., 57-66]. Ο μετρικός τύπος της «Χιώτισσας» διερευνήθηκε από τον Π. Βουτουρή, που υποστηρίζει ότι «το μετρικό πρότυπο [του ποιήματος] δεν είναι ούτε η *Τουρκομάχος Ελλάς του Σούτσο ούτε τα Απομνημονεύματα του Κηπιάδη*» και θεωρεί ότι πιθανότατα αυτό είναι ο *Βόσπορος εν Βορυσθένει* του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου. Βλ. Π. Βουτουρή, «Βασίλης Μιχαηλίδης...», 160-161. Για μια διαφορετική άποψη σχετικά με το ίδιο θέμα, βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Ο ποιητής...», 30-36.

³⁴⁷ Για τη δραματική ειρωνεία, βλ. στο Κεφάλαιο αυτό, σσ. 50-51, σημ. 13.

³⁴⁸ Οι παραπομπές στη «Χιώτισσα» γίνονται όπως στην «9^η Ιουλίου...». Βλ. σημ. 344. Με τον ίδιο τρόπο γίνονται, στη συνέχεια, οι παραπομπές στο ποίημα «Ρωμικός και Τζον Πουλλής».

δας και διαφυγής από τον εξισλαμισμό.³⁴⁹ Από την άλλη, οι εξωτερικοί χώροι συνδηλώνουν την τρομοκρατία και τη βία, όπως και στην «9^η Ιουλίου 1821».

Με τις εκτεταμένες σκηνικές οδηγίες, που υπομνηματίζουν την ψυχολογική κατάσταση και τη δράση των προσώπων, τόσο οι δύο εξισλαμισμένες γυναίκες όσο και η ζητιάννα Χατζημαρία αναδεικνύονται σε ολοκληρωμένα δραματικά πρόσωπα, και όχι σε φερέφωνα του εξωκειμενικού ποιητή.³⁵⁰ Από την άλλη, η άγνοια της πραγματικότητας από τον μπέη και τις σκλάβες του σπιτιού του δημιουργούν, μέσω της τεχνικής της δραματικής ειρωνείας,³⁵¹ τις προϋποθέσεις για τη δεσπόζουσα θεατρική λειτουργία του ποιητικού λόγου στη «Χιώτισσα».

Σχετικά με την τρίτη ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Ρωμιός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής» (1903) έχουν διατυπωθεί συγκρουόμενες απόψεις.³⁵² Από τη μελέτη των κριτικών προσεγγίσεων του κειμένου προκύπτει ότι οι απόψεις για τη λογοτεχνικότητα και την ποιητική του αξία δίστανται: οι παλαιότεροι μελετητές τονίζουν πως το ποίημα δεν έχει οποιαδήποτε λογοτεχνική αξία, μολονότι αξίζει να προσεχθούν τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που θεματοποιούνται σε αυτό· αντίθετα, οι νεότεροι μελετητές θεωρούν ότι το κείμενο είναι ένα σημαντικό σατιρικό ποίημα και τονίζουν τη λογοτεχνική του αξία, όπως επίσης και τη θεατρικότητά του.

Διαλογικό αφηγηματικό στιχούργημα μικρής ποιητικής αξίας θεωρεί ο Γιάννης Παπαδόπουλος το «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», επισημαίνοντας ότι στο ποίημα διατυπώνονται φρικτά παράπονα για τα διάφορα προβλήματα της Κύπρου, την τοκογλυφία, την αρχαιοκαπηλία και τον οικονομικό μααρασμό του νησιού. Τη στιχουργία του ποιήματος τη χαρακτηρίζει «κοινότατη» και «πεζότατη», «ένα είδος δημοσιογραφίας [...]», αλλά επισημαίνει ότι «κάπου-κάπου αναφαίνεται η σατιρική και λυρική διάθεση του ποιητή».³⁵³

³⁴⁹ Η εμφατική λειτουργία του παραθύρου στις σκηνικές οδηγίες εντοπίζεται στα πιο κάτω σημεία του ποιήματος: «*Εντός ανοίει τζαι ποσσεπάξει / 'πό 'ναν πορτίν του παναθυρκού / που πανωθκιόν της τζι αναστενάξει / σοιαν την αντζέλισσαν μια Τουρκού* (21-24: 162), «*τριβιτζιασμέν' η Τουρκού σουφτή / θωρεί π' αππέσσω που το καφάσιν*» (292-3) και «*τζείνες πόσσω που το καφάσιν / θωρούν την στράταν τζαι καρτερούν*» (383-4).

³⁵⁰ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η Χιώτισσα», ό.π., σημ. 344: 15-16, 24, 26, 27-30, 31, 33-50 (162), 141-150, 161-180, 205-6 (165), 291-295 (166), 311-4, 331-4 (167), 391-400 (168).

³⁵¹ Η δραματική ειρωνεία κορυφώνεται στις στρ. 22, 28, 31, 33-36, ό.π., 165-7, όπου η διάσταση ανάμεσα στη γνώση και στην άγνοια διευρύνεται, με αποτέλεσμα τα συναισθήματα χαράς που εκφράζει ο μπέης να ηχούν σχεδόν κωμικά και ο ίδιος να αναδεικνύεται σε μια κωμικοτραγική φιγούρα.

³⁵² Για τις απόψεις αυτές, βλ. επίσης Λ. Παπαλεοντίου, «Ο σατιρικός Βασιλίας Μιχαηλίδης», *Κονδυλόφορος* 5 (2006) 178· στο εξής: «Ο σατιρικός...».

³⁵³ Βλ. Γιάννης Παπαδόπουλος, «Γύρω από τη ζωή και το έργο του Βασιλίας Μιχαηλίδη», *Κυπριακά Γράμματα*, 224 (Φεβρ. 1954) 65-67· του ίδιου, «Ένα ανέκδοτο ποίημα του Βασιλίας Μιχαηλίδη», *Πνευματική Κύπρος* 44 (Μάιος 1964) 207-209 (όπου και το παράθεμα). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Γ. Παπαδόπουλος εντόπισε το αυτόγραφο κείμενο στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Λεμεσού, στην οποία το

Επομένως, η λογοτεχνική αξία και η θεατρικότητα του ποιήματος, που αναδεικνύονται από τους νεότερους μελετητές,³⁵⁴ τεκμηριώνονται, αν ο αναγνώστης προσμετρήσει την αίσθηση αφηγηματικής οικονομίας που υπάρχει στο ποίημα και τη θεατρική αποστασιοποίηση του αφηγητή από τα πρόσωπα, που είναι συχνά ειρωνική. Επιπλέον, και σε αυτή την ποιητική σύνθεση ο Β. Μιχαηλίδης χρησιμοποιεί συστημα-

χάρισε ο γιατρός Χριστόφορος Τορνάρης το 1953.

³⁵⁴ Τις απόψεις του Γ. Παπαδόπουλου για περιορισμένη λογοτεχνική αξία του ποιήματος συμμαρτυρεί ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής (που επιμελήθηκε την πρώτη έκδοσή του το 1985). Πιο συγκεκριμένα, ο Γιαγκουλλής σημειώνει ότι «*πρόκειται μάλλον για στιχούργημα με μικρή μόνο λογοτεχνική αξία*», επειδή λείπουν από αυτό οι εικόνες, η παραστατικότητα και η δραματικότητα. Η μοναδική αξία που αναγνωρίζει στο ποίημα αφορά τη δομή του: «*[...] δεν νομίζω να υπάρχει κανένας που να αρνείται την αξία του έργου ως σύλληψη και δομή*»· ωστόσο, διευκρινίζει ότι, κατά τη γνώμη του, ο ποιητής αστόχησε στην επένδυση και στην εκτέλεση της ποιητικής ιδέας. Βλ. Βασίλης Μιχαηλίδης, *Ρωμικός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής* (εισ., σχ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής), Λευκωσία, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, 1985, 9. Αξίζει, ωστόσο να σημειωθεί ότι σε μεταγενέστερο δημοσίευσμά του ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής, εξετάζοντας την ονοματολογία στο ίδιο κείμενο, υποστηρίζει ότι τόσο η υπόθεση όσο και τα ονόματα είναι φανταστικά, στοιχείο που προϋποθέτει την οξυμένη καλλιτεχνική βούληση του ποιητή. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «*Επιστροφή στο αφηγηματικό ποίημα του Β. Μιχαηλίδη “Ρωμικός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής”*», *Πνευματική Κύπρος* 310-312 (Οκτ.-Δεκ. 1986) 270-273. Αντίθετα από τις πιο πάνω απαξιωτικές για τη λογοτεχνικότητα του υπό εξέταση ποιητικού κειμένου απόψεις, ο Δ. Αγγελάτος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην εξέταση του τρόπου με τον οποίο δύο μείζονες ποιητές (Δ. Σολωμός και Β. Μιχαηλίδης) αποτυπώνουν μέσω της σάτιρας το ανάγλυφο πρόσωπο της αγγλικής «προστασίας». Ο μελετητής υποστηρίζει ότι «*το έρρημα του φωνογράφου αποκτά κεντρικό ρόλο στο ποίημα του Β. Μιχαηλίδη*». Όπως επισημαίνει, «*το κείμενο, που θέτει μέσω της αφηγηματικής σκηνοθεσίας του το ποίημα, είναι η συστηματική προσπάθεια της Προστασίας για την απόσβεση της (επικίνδυνης) ελληνικής γλώσσας, για τη μουμιοποίησή της*». Χωρίς να προχωρεί σε εγκωμιαστικές κρίσεις για το ποίημα, ο μελετητής δεν αμφισβητεί τη λογοτεχνική του αξία (και μάλλον τη θεωρεί δεδομένη), αφού το συγκρίνει με δείγματα της ποίησης του Δ. Σολωμού. Βλ. Δ. Αγγελάτος, «*Οψεις της σάτιρας στα Επτάνησα και την Κύπρο: Δ. Σολωμός και Β. Μιχαηλίδης*», *Περίπλους* 46-47 (Ιουλ. 1998-Φεβρ. 1999) 102-106 [= Πιερής [επιμ.] (2001), 177-181]. Το παράθεμα στη σ. 179. «*Σημαντικό σατιρικό ποίημα*» θεωρεί ο Μ. Πιερής το «*Ρωμικός και Τζον Πουλλής...*»: βλ. Βλ. Μ. Πιερής, «*Αναφορά στα αυτόγραφα του Βασίλη Μιχαηλίδη και ο λανθάνων στίχος της “9^{ης} Ιουλίου”*», *Καθημερινή*, 8 Ιουλ. 2001 [=Μ. Πιερής, ό.π., 188], ενώ ακόμη περισσότερο εγκωμιαστικά είναι τα σχόλια που διατυπώνει για το ίδιο ο ποιητής Κώστας Βασιλείου, που θεωρεί ότι η κριτική το αδικήσει. Ακόμη, τονίζει ότι το ποίημα δεν πρέπει να προσεγγιστεί με τα αισθητικά κριτήρια του 21^{ου} αιώνα, αλλά με τα κριτήρια της εποχής που γράφτηκε, και, επισκοπώντας τις κριτικές προσεγγίσεις γύρω από αυτό, υποδεικνύει ότι μόλις τα τελευταία χρόνια «*άρχισε να επιδεικνύεται κάποιο ενδιαφέρον για το έργο, στο επίπεδο ενός σεβασμού τουλάχιστον*» (εννοεί τις προσεγγίσεις των Μ. Πιερής και Δ. Αγγελάτου που σχολιάστηκαν πιο πάνω). Ως ποιητικά ευρήματα της σύνθεσης ο Κ. Βασιλείου σημειώνει τα κασόνια με τις αρχαιότητες, τον φωνογράφο με την ηχογραφημένη κυπριακή διάλεκτο, την απροσδόκητη παρέμβαση του Τσάμπερλαιν και την επίσκεψη των δύο φίλων στο ξενοδοχείο. Συνοψίζοντας τα βασικά προτερήματα που τον ωθούν να θεωρεί το «*Ρωμικός και Τζον Πουλλής...*» ως ένα αξιόλογο ποίημα και δείγμα της ώριμης ποιητικής γραφής του Β. Μιχαηλίδη, ο Κ. Βασιλείου γράφει: «*Ο “Ρωμικός” έχει το περίγραμμα και την ουσία, το σφρίγος και το ρίγος ενός πλατωνικού διαλόγου· με την πλαστικότητα των διαλόγων του, την αβίαστη ηθογραφία, την απλή σκηνογραφία, την εναλλαγή (ή ταύτιση) του δραματικού με το κωμικό, τη ρέουσα γλώσσα και την πηγαία θεατρικότητα-στοιχεία που θα μπορούσαν, στα χέρια ενός άξιου σκηνοθέτη, να δώσουν μια συναρπαστική παράσταση*». Βλ. Βασίλης Μιχαηλίδης, *Ο Ρωμικός (Ρωμικός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής)*. Μια ανάγνωση από τον Κώστα Βασιλείου, Λευκωσία, Εκδόσεις «Αιγαίον», 2003, 10-36. Για τα παραθέματα, βλ. σσ. 10, 14, 16, 36. Εγώ υπογραμμίζω. Τέλος, ο Α. Παπαλεοντίου διερευνά τις τροπικότητες της σάτιρας στο «*Ρωμικός και Τζον Πουλλής...*». Όπως παρατηρεί, «*οι δύο κεντρικοί αφηγηματικοί χαρακτήρες απορροφούν μέρος από τα σατιρικά βέλη του ποιητή, αφού εκτίθενται στα μάτια του αναγνώστη με τα λόγια και τις πράξεις τους ή με τα διογκωμένα χαρακτηριστικά τους*». Την τροπικότητα της έμμεσης σάτιρας αξιοποιεί ο ποιητής, όπως σημειώνει ο Παπαλεοντίου, με το έρρημα του φωνογράφου: Ο μελετητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το «*Ρωμικός και Τζον Πουλλής...*» «*παραμένει αξεπέραστο σατιρικό ποίημα για τα κυπριακά δεδομένα*», παρά τις επιμέρους αδυναμίες του. Βλ. Α. Παπαλεοντίου, «*Ο σατιρικός...*», 183-4.

τικά την τεχνική της ενσωμάτωσης και στον λόγο του αφηγητή και στον λόγο των προσώπων έμμεσων σκηνικών οδηγιών κατά τρόπο που φανερώνει τη σύζευξη του αφηγηματικού με το δραματικό στοιχείο και την επίμονη σκηνοθετική φροντίδα του ποιητή.

Οι περισσότερες σκηνικές οδηγίες εντοπίζονται στον λόγο του αφηγητή, όπου οι χρονικοί και τοπικοί δείκτες χρησιμοποιούνται με υποδειγματική λιτότητα, ενώ οι ενδείξεις που αφορούν τη δράση, τη στάση και τη συμπεριφορά των δρώντων προσώπων κυριαρχούν. Στους πρώτους 196 στίχους του ποιήματος με τη χρήση των σκηνικών οδηγιών παρουσιάζονται εύγλωττα και ειρωνικά οι ποικίλες διαφορές (εθνικές, πολιτικές, κοινωνικές) που χωρίζουν τους συνοδοιπόρους Κακουλλή και Τζονή.³⁵⁵ Στους στίχους 197-345 η σκηνοθετική μέριμνα του ποιητή εστιάζεται στην υπαίθρια έκθεση των κυπριακών αρχαιοτήτων και στην ακρόαση της κυπριακής διαλέκτου στο Λονδίνο.³⁵⁶ Στους στίχους 351-578, όπου περιγράφεται η επίσκεψη των συνοδοιπόρων στο ξενοδοχείο *Χιζ Αιμ Πιζ*, με τις σκηνικές οδηγίες προβάλλεται ο ενδυματολογικός κώδικας ως μέσο πρόσκαιρης κάλυψης της καταγωγής του Κακουλλή, καθώς και η ικανότητά του για διαφώτιση των επιφανών Άγγλων συνομιλητών του, οι οποίοι επιδεικνύουν προσποιητή κατανόηση και συμπάθεια.³⁵⁷

Στις αισθητά λιγότερες σκηνικές οδηγίες που εντοπίζονται στον λόγο των προσώπων κυριαρχούν οι αναφορές σε σκηνικά αντικείμενα (στα κασόνια, στα κοσμήματα και σε άλλα αρχαιολογικά ευρήματα, στον φωνογράφο) τα οποία, προσλαμβάνοντας

³⁵⁵ Ο Τζονής απολαμβάνει ανέμελα το ταξίδι προς τη Μ. Βρετανία: «*Και τον Τζονήν ευρίσκει / ωσάν τομάτα κόκκινον κι εκάθετον στην πλώρη / κι ετρίγκερνεν ούισκι*» (30-32: 196), «*Πηγαίνει, βρίσκει τον Τζονήν κι είχεν μεζέ σαλάτα / και άλλασσεν τα όφκαιρα ποτά με τα γεμάτα*». (125-6: 199). Αντίθετα, ο Κακουλλής ταλαιπωρείται σε κάθε λιμάνι, γιατί δεν αναγνωρίζεται το διαβατήριό του ούτε γίνεται δεκτό το κυπριακό νόμισμα: «*Κι εκεί που συζητούνε / βγάλλει σελίνια ο Κακουλλής να δώσει να γλιτώσει / Του λεν: - Είναι κυπραίικα αυτά και δεν περνούνε*» (85-7: 198), «*Κι εκεί δεν τον αφήκανε να κάμει ουδέ βήμα / κι εις το βαπόρι, ο φουκαράς, εστράφη κι εβλαστήμα*» (99-100: ό.π.), «*Εντούτοις, βγαίνουνε κι εκεί κι οι φύλακες κρατούνε / τον Κακουλλήν και ελεύθερον αφήνουν τον Τζονήν / και πασαπόρτι πάρασι εκεί καιάλιν του ζητούνε [...]*» (111-114: 198-9).

³⁵⁶ Ο Τζονής βρίσκει κατάλληλο μέρος και τοποθετεί τις αρχαιότητες, ετοιμάζει και ταχυδρομεί προσκλήσεις (197-203: 202) και το απόγευμα της επομένης το «*φορητόν κυπριακόν μουσείον*» αρχίζει τη λειτουργία του. Η κοσμοσυρροή αποδίδεται παραστατικά: «*[...] μεγάλη κόσμου συρροή, / λόρδοι, βαρώνοι, στρατηγοί, / κόνται και πρέσβεις κι υπουργοί, / όλος ο χώρος ο κενός έλαβε σάρκα και ζωή / κι εβαρυστέναζεν η γη, / εβλέπαν όλοι με χαράν / όλα τ' αρχαία στην σειράν*» (205-213: 202). Έπειτα, η αφήγηση εστιάζεται στον Τζονή και στην αγόρευσή του (219-222: 202), στην επίδειξη των διάφορων εκθεμάτων (225-237: 203) και στην εμφατική επεξήγηση του λόγου για τον οποίο ο Τζονής ηχογράφησε την κυπριακή διάλεκτο, σκοπεύοντας να προχωρήσει στην εμπορική της εκμετάλλευση με τη μετάδοση και δημόσια ακρόαση από τον φωνογράφο (239-264: 203-4), η οποία αργότερα ήταν ιδιαίτερα επιτυχής, παρά τη μεμονωμένη αντίδραση του Τσάμπερλαϊν (273-301: 204), (306-341: 206). Το πλήθος, τα άνθη, τα χειροκροτήματα, οι όμορφες κυρίες (342-351: 207), που ενθουσιάζουν τον Κακουλλή, καταδεικνύουν ότι ο ποιητικός λόγος του Β. Μιχαηλίδη είναι ταυτόχρονα και θεατρικός.

³⁵⁷ Ο Κακουλλής αναγκάζεται να φορέσει φράκο, καπέλο, γάντια και γραβάτα, για να γίνει δεκτός στο ξενοδοχείο (360-363: 207). Συνομιλεί με έναν «*ποζάτο ευγενή*» (372: 207) και με δύο κυρίες «*ψηλής περιωπής*» (479-562: 211-3).

συμβολικές διαστάσεις, παραπέμπουν στην αρχαιοκαπηλία και στον επιχειρούμενο αφελληνισμό των Κυπρίων.³⁵⁸ Η έκθεση των ίδιων σκηνικών αντικειμένων στη συνέχεια δεν διαφέρει από μια θεατρική παράσταση: το ετερόκλητο κοινό, η δίωρη αγόρευση του Τζονή, η περιγραφή των εκθεμάτων του υπαίθριου μουσείου, η ακρόαση των ηχογραφημένων αποσπασμάτων, τα χειροκροτήματα και οι επιδοκμασίες, θα μπορούσαν να αποδοθούν σε μια σκηνική παρουσίαση του ποιήματος με την τεχνική του «θέατρου εν θεάτρῳ»,³⁵⁹ που συνιστά έναν επιπρόσθετο δείκτη θεατρικότητας, τον οποίο δεν έχουμε εντοπίσει στις δύο άλλες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη.

1.12.2. Βασίλη Μιχαηλίδη, «Ενάτη Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου» (1895)³⁶⁰

Η αφηγηματική δομή της «Ενάτης Ιουλίου 1821...» και των άλλων δύο μειζόνων ποιητικών συνθέσεων του Βασίλη Μιχαηλίδη μπορεί να αναλυθεί σε θεατρικές σκηνές, καθότι και οι τρεις διέπονται από εγγενή θεατρικότητα. Ήδη (όπως θα δούμε διεξοδικότερα στη συνέχεια) η πρακτική αυτή εφαρμόστηκε στις θεατρικές διασκευές της «Ενάτης Ιουλίου 1821...» και της «Χιώτισσας».

Στο επικό προοίμιο της «Ενάτης Ιουλίου 1821...» (στ. 1-20) ο ποιητής περιγράφει την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης και τον αντίκτυπο που είχε αυτή στην Κύπρο. Ακολούθως, περιγράφεται η νύχτα της 8^{ης} Ιουλίου 1821 στη Λευκωσία (απόλυτη ησυχία, κανείς δεν κυκλοφορούσε στους δρόμους και από ώρα σε ώρα αναμενόταν να ξεσπάσει η συμφορά, ενώ οι Τούρκοι στο σεράγιο είχαν μια κρίσιμη συνεδρίαση).

Στην 1^η σκηνή της ποιητικής σύνθεσης (στ. 21-70) ο Κιόρογλου μεταβαίνει μετά τα μεσάνυχτα με προφυλάξεις στην αρχιεπισκοπή. Προσπαθεί να πείσει τον Κυπριανό να φύγει με προορισμό τη Λάρνακα, όπου μπορεί να βρει προφύλαξη στα ευρωπαϊκά προξενεία της πόλης. Στη συνέχεια, ενημερώνει τον αρχιεπίσκοπο για ένα φιρμάνι που έλαβε την προηγούμενη νύχτα ο Μουσελίμαγας και για την έκτακτη συνεδρία που ακολούθησε στο σεράγιο. Είναι σε θέση να γνωρίζει ότι η εκτέλεσή του είναι σίγουρη, γι' αυτό πρέπει να φύγει αμέσως, αν θέλει να σωθεί. Ο Κυπριανός απορρίπτει την ει-

³⁵⁸ Βλ. στ. 136-8, 141-2: 199, 184: 201, 225, 229, 239: 203, 348-351: 207.

³⁵⁹ Ο όρος «θέατρο εν θεάτρῳ» σημαίνει ότι «το κοινό παρακολουθεί μια παράσταση στην οποία ένα κοινό ηθοποιών παρακολουθεί επίσης μια παράσταση»: Pavis (2006), 217-8.

³⁶⁰ Δεδομένου ότι το ζήτημα της χρονολόγησης των ποιητικών συνθέσεων του Β. Μιχαηλίδη έχει διερευνηθεί από την προγενέστερη έρευνα, δεν κρίνεται σκόπιμο στην εργασία αυτή να επαναληφθούν τα συμπεράσματα σχετικά με αυτό το ζήτημα. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. «Νέα κατάταξη και χρονολόγηση των ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη»: Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης...*, 289-296 και 302-305.

σήγηση του συνομιλητή του, επιλέγοντας να θυσιαστεί για τον λαό του, και έτσι εκείνος αποχωρεί με προφυλάξεις.

Η 2^η σκηνή (στ. 71-114) διαδραματίζεται λίγες ώρες αργότερα, δηλαδή ξημερώματα Σαββάτου (9 Ιουλίου 1821). Ο αρχιεπίσκοπος πηγαίνει στην εκκλησία, προσεύχεται και ζητά συγχώρεση από τον λαό, καθώς προαισθάνεται ότι πλησιάζει η στιγμή του μαρτυρίου του. Μόλις βγαίνει από την εκκλησία, εμφανίζονται μπροστά του Τούρκοι στρατιώτες οι οποίοι τον πληροφορούν ότι έχουν διαταγή να τον συλλάβουν. Τους ζητάει να τον περιμένουν για λίγο· σε αυτό το διάστημα ανεβαίνει γρήγορα στο δωμάτιό του και καταστρέφει κάποια έγγραφα. Ύστερα ακολουθεί τους Τούρκους στρατιώτες, τονίζοντας ότι η εκτέλεσή του είναι άδικη.

Ο σκηνικός χώρος στην 3^η σκηνή (στ. 115-200) είναι η αίθουσα του σεραγιού, όπου βρίσκεται το διοικητήριο. Εκεί ο Μουσελίμαγας και οι αγάδες ανακρίνουν τους τρεις μητροπολίτες. Ο πασάς τους κατηγορεί ότι μαζί με τον αρχιεπίσκοπο παρέσυραν τον κυπριακό ελληνισμό σε επανάσταση, ενώ σε λίγο, προτού ολοκληρώσει αυτό το κατηγορητήριο ο Κουτσούκ, ο αρχιεπίσκοπος προσάγεται ενώπιόν του. Τότε, με διαταγή του ανώτατου Τούρκου αξιωματούχου, λαμβάνονται αυστηρά μέτρα περιορισμού και επιτήρησης των κατοίκων της Λευκωσίας.

Ακολούθως, ο Κουτσούκ ανακοινώνει στον αρχιεπίσκοπο την απόφαση του σουλτάνου για την εκτέλεση των αρχιερέων και των προκρίτων του νησιού, που κατηγορούνταν ότι, από τη μια, συμμετείχαν στις προετοιμασίες του μητροπολιτικού ελληνισμού για επανάσταση και, από την άλλη, προετοίμαζαν εξέγερση στην Κύπρο. Ο αρχιεπίσκοπος αρνείται οποιαδήποτε ανάμειξη των Κυπρίων σε όσα τους προσάπτονται και απαντά με σθένος στην εκφρασμένη από τον πασά επιθυμία για ολοκληρωτικό αφανισμό του ελληνικού έθνους, διατυπώνοντας την ακλόνητη πίστη του στη διαχρονική επιβίωση του ελληνισμού με τη βοήθεια του Θεού. Τέλος, ο ίδιος δεν παρασύρεται από την ύστατη παρελκυστική τακτική του πασά και δηλώνει ότι είναι έτοιμος για τη θυσία.

Στην 4^η σκηνή (στ. 201-300) ο Κουτσούκ Μεχμέτ και οι αγάδες παραμένουν έκπληκτοι από τη σθεναρή και θαρραλέα στάση του αρχιεπισκόπου. Ακολουθεί η φυλάκιση των αρχιερέων στο ίδιο κελί. Μόνοι πια οι Τούρκοι σκέφτονται ότι πρέπει να εξασφαλίσουν μαρτυρία για όσα κατηγορούσαν τους αρχιερείς, και έτσι καλούν ενώπιόν τους τον Δημήτρη, έναν αγαθό βοσκό, ο οποίος εξαναγκάζεται με σκαιό τρόπο να ψευδομαρτυρήσει και αμέσως φυλακίζεται. Μετά την απομάκρυνση του

βοσκούς, οι ανώτεροι Τούρκοι αξιωματούχοι αρχίζουν να συζητούν για τις σχεδιαζόμενες προγραφές και αργότερα αποχώρησαν για τη μεσημβρινή προσευχή.

Στη φυλακή του σεραγιού, όπου κρατούνται οι αρχιερείς, διαδραματίζεται η 5^η σκηνή της «9^{ης} Ιουλίου...» (στ. 301-400). Το κελί των τεσσάρων αρχιερέων έχει μια εξωτερική πόρτα και έτσι ο παντογνώστης-ωτακουστής αφηγητής ακούει τα λόγια που διαμείβονται στο εσωτερικό της. Στην πρώτη εικόνα ο Κυπριανός υποδεικνύει στους μητροπολίτες ότι τώρα δεν είναι η κατάλληλη στιγμή για καταλογισμό ευθυνών σε εκείνους που διένειμαν επαναστατικές προκηρύξεις και ότι το μόνο που πρέπει να τους προβληματίζει είναι η μοίρα του κυπριακού ελληνισμού, μετά τις σφαγές. Στη δεύτερη εικόνα, μετά την αποτυχημένη δεύτερη προσπάθεια του Κιόρογλου για διαφυγή του αρχιεπισκόπου, φτάνει στη φυλακή ένας απεσταλμένος του πασά με δόλιους σκοπούς και μάταια επιχειρεί να ταπεινώσει τους ιεράρχες. Μετά την αποχώρηση του Τούρκου, οι αρχιερείς γονατίζουν και προσεύχονται για τους πολεμιστές στην Ελλάδα και για την απελευθέρωση του ελληνικού έθνους.

Στην 6^η σκηνή (401-524) οι Τούρκοι αξιωματούχοι, μετά την προσευχή τους στο τζαμί, επιστρέφουν στο σεράγιο με σκοπό να αποπερατώσουν την προετοιμασία των σφαγών. Για εκφοβισμό του αρχιεπισκόπου καλούνται, ανακρίνονται και απαγχονίζονται με συνοπτικές διαδικασίες ο αρχιδιάκος και ο γραμματικός του. Έπειτα, οι τέσσερις αρχιερείς προσάγονται στο σεράγιο, όπου ο Μουσελίμαγας τους ανακοινώνει ότι όλα είναι έτοιμα για την εκτέλεση· ο αρχιεπίσκοπος απορρίπτει με παρρησία την ύστατη παρελκυστική προσπάθεια του πασά, ο οποίος αμέσως προστάζει τους στρατιώτες του να προσαγάγουν τους αρχιερείς στον χώρο της εκτέλεσης, έξω από το σεράγιο.

Ακολούθως, ο πασάς απευθυνόμενος στους αγάδες, ανακοινώνει ότι θα πραγματοποιούνταν την ίδια μέρα οι σφαγές των αρχιερέων και την επομένη θα άρχιζαν οι εκτελέσεις των προκρίτων του τόπου. Ωστόσο, ο Κιόρογλου θέλει να διαχωρίσει τη δική του στάση: θυμίζει στον Μεχμέτ πως υποσχέθηκε στον αρχιεπίσκοπο ότι δεν θα τον αποκεφαλίσει και ότι τώρα πρόκειται να αθετήσει την υπόσχεσή του. Ο πασάς με κυνισμό και σοφιστικά επιχειρήματα ισχυρίζεται ότι δεν αθετεί την υπόσχεσή του, ενώ ο Κιόρογλου διατυπώνει την άποψη πως, εξαιτίας των διωγμών και των σφαγών, ενδέχεται οι Έλληνες της Κύπρου να θελήσουν να προβούν σε αντίποινα.

Τον λόγο παίρνει μετά ο Μετέσαγας, που εισηγείται να αναβληθεί η εκτέλεση των αρχιερέων, ώστε να μπορέσουν οι Τούρκοι αξιωματούχοι να διαβουλευτούν ψύχραιμα, αλλά και για να προχωρήσουν σε ενδελεχέστερες έρευνες για εντοπισμό οπλισμού, και τότε να προχωρήσουν περισσότερο βέβαιοι στις εκτελέσεις. Ο Κουτσούκ Μεχμέτ

απαντά ότι δεν υπάρχει καμιά πιθανότητα να αντιδράσουν οι απειροπόλεμοι Κύπριοι, λόγω της γειτνίασης του νησιού τους με την Τουρκία και την τουρκοκρατούμενη Αίγυπτο. Τέλος, καθυστεράει τους αγάδες και τους καλεί να προχωρήσουν στον χώρο της εκτέλεσης, γιατί είναι αργά πια.

Στην 7^η σκηνή της «9^{ης} Ιουλίου...» η σκηνική δράση μεταφέρεται στον ανοιχτό χώρο έξω από το σεράγιο, δηλαδή στον χώρο της εκτέλεσης, όπου φτάνουν οι Τούρκοι αξιωματούχοι, μετά από διαταγή του Μουσελίμαγα. Εκεί βρίσκονται ήδη απαγχονισμένοι ο αρχιδιάκος και ο γραμματικός του αρχιεπισκόπου. Ακόμη, ήταν έτοιμη μια άλλη αγχώνη στη «συκαμιά», ενώ γύρω ήταν συγκεντρωμένος ο μουσουλμανικός όχλος. Σε αντίθεση με αυτούς, όσοι Τουρκοκύπριοι βρίσκονταν στον χώρο ήταν σιωπηλοί και σκεφτικοί. Τότε ο Κουτσούκ Μεχμέτ διατάσσει και οδηγούν κοντά στην αγχώνη τον Κυπριανό, ο οποίος υψώνει το βλέμμα του στον ουρανό και προσεύχεται στον Θεό να λυπηθεί τον ελληνισμό. Τέλος, ο δήμιος απαγχονίζει τον αρχιεπίσκοπο, ενώ ακολουθεί ο αποκεφαλισμός των μητροπολιτών και του βοσκού Δημήτρη.

Είναι πια απόγευμα και όλοι φεύγουν από την πλατεία σεραγίου, ενώ οι σοροί των νεκρών παραμένουν άταφες. Σε λίγο, μετά τη δύση του ήλιου και μόλις αρχίζει να βραδιάζει, πηγαίνουν στον πασά ιερείς και προεστοί και τον παρακαλούν να τους επιτρέψει να κηδεύσουν τους αρχιερείς και τους άλλους εκτελεσθέντες. Όμως, ο Κουτσούκ Μεχμέτ δεν συγκατατίθεται. Αντίθετα, δηλώνει ότι θα αφήσει τα πτώματα εκεί άταφα για τρεις ημέρες.

Για λόγους που συνδέονται με την ιδεολογική λειτουργία της ποιητικής σύνθεσης, που ικανοποιούσε σε υψηλό βαθμό τον ορίζοντα προσδοκιών των δεκτών της, αυτή ανεβάστηκε επανειλημμένα στη σκηνή³⁶¹ (όπως αντίστοιχα γνώρισαν σκηνική επιτυχία το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη και το *Κουτσούκ Μεχμεμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη). Ειδικότερα, η σκηνική «σταδιοδρομία» της «9^{ης} Ιουλίου 1821» εγκαινιάστηκε με δύο δημόσιες αναγνώσεις αποσπασμάτων του ποιήματος από τον ίδιο τον ποιητή.

Η πρώτη δημόσια ανάγνωση μέρους της «9^{ης} Ιουλίου 1821» έγινε από τον Β. Μιχαηλίδη στα τέλη Νοεμβρίου 1895, έτος κατά το οποίο ο ποιητής ολοκλήρωσε τη

³⁶¹ Η έκταση και η διάρκεια της πρόσληψης της «9^{ης} Ιουλίου...» δεν είναι δυνατό να εξεταστούν διεξοδικά σε αυτή την εργασία. Μια μεθοδική πραγμάτευση του θέματος θα μπορούσε να περιλαμβάνει επισκόπηση της κριτικής γύρω από το ποίημα, διερεύνηση των θεατρικών διασκευών του, αξιολόγηση σημαντικών θεατρικών παραστάσεων, συγκρότηση του διακειμένου με προσδιορισμό των απηχίσεων της ποιητικής σύνθεσης στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία και μελέτη των πιθανών συναρτήσεων της με την προφορική λογοτεχνία ή την ποιητάρικη παράδοση. Οι βάσεις για μια τέτοια συνθετική προσέγγιση έχουν ήδη τεθεί από τους διάφορους μελετητές του ποιητικού έργου του Β. Μιχαηλίδη.

σύνθεση του ποιήματος. Η απαγγελία πραγματοποιήθηκε πριν από την παράσταση του θεατρικού έργου *Φαιδώρα* του Victorien Sardou, προκαλώντας ενθουσιασμό στο φιλότεχνο κοινό της Λεμεσού. Σχόλιο για την ανάγνωση δημοσιεύει ο Στυλιανός Χουρμούζιος στην εφημερίδα *Σάλπιγξ* (4 Νοεμβρίου 1895),³⁶² όπου διαβάζουμε:

Την δε παρελθούσαν Κυριακήν επανελήφθη το ωραιότατον έργον του Γάλλου δραματουργού Σαρδού *Φαιδώρα* [...]. Προ της παραστάσεως ο αξιόλογος παρ' ημίν ποιητής κ. Βασίλειος Μιχαηλίδης απήγγειλε πρωτότυπόν τι ποίημα εν τη κυπριακή διαλέκτῳ, τιτλοφορούμενον «Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Κύπρῳ», ωραιότατον, πολλάς φέρον εν αὐτῷ εγκατεσπαρμένας ποιητικὰς ιδέας, καταχειροκροτηθείσας, ἐξ ὧν τινὰς παραθέτομεν κάτωθι [...].»³⁶³

Σε ηλικία 60 ετών, ο ποιητής απαγγέλλει εκ νέου την «9^η Ιουλίου 1821», κατά τα αποκαλυπτήρια του μνημείου του Κυπριανού, σύμφωνα με πληροφορίες που παραθέτει ο Χρ. Σ. Χουρμούζιος στην έκδοση των ποιημάτων του 1911.³⁶⁴ Ο Χρ. Σ. Χουρμούζιος αφήνει να νοηθεί ότι προηγουμένως έγιναν και άλλες αναγνώσεις (όχι κατ' ανάγκη από τον ποιητή), που ενθουσίασαν το κοινό. Για τη συγκεκριμένη ανάγνωση του 1909, γράφει: «*Το ποίημα ανεγνώσθη πρό τινος εν Λεμεσῶ και εν Λευκωσίᾳ [sic] ἀπὸ σκηνῆς, προ διετίας, ἐπὶ τοῖς ἀποκαλυπτηρίοις τοῦ μνημείου τοῦ Κυπριανού, προκαλέσαν βαθειὰν τὴν συγκίνησιν τοῦ ἀκροατηρίου και τυχόν των ενθουσιωδεστάτων κρίσεων τοῦ παγκυπρίου τύπου, ἀποκαλέσαντος τὸν ποιητὴν “Μιστράλ” τῆς Κύπρου*».³⁶⁵

Εκτός από τις δημόσιες αναγνώσεις της «9^η Ιουλίου...», αξιοσημείωτες είναι τόσο οι θεατρικές παραστάσεις της ποιητικής σύνθεσης³⁶⁶ όσο και οι θεατρικές διασκευές

³⁶² Βλ. Μ. Πιερής, «Χρονολόγιο Βασίλη Μιχαηλίδη»: Πιερής [επιμ.] (2001), 30.

³⁶³ Βλ. *Σάλπιγξ*, 4 Νοεμβρ. 1895.

³⁶⁴ Βλ. Μ. Πιερής, *ό.π.*, σημ. 362, 34.

³⁶⁵ Βλ. Χρ. Σ. Χουρμούζιος, «Αντί Προλόγου»: Β. Μιχαηλίδης, *Ποιήματα* (εισαγ. Νίκος Ορφανίδης), Λευκωσία, Εκδόσεις Κ. Επιφανίου, 1998 (φωτομηχανική ανατύπωση της 1^{ης} έκδοσης: 1911), 13· στο εξής: Β. Μιχαηλίδης, *Ποιήματα* (1998: 1911). Για τις δύο δημόσιες απαγγελίες του ποιήματος, βλ. επίσης Κ. Βασιλείου, «Εισαγωγή. Από την *Ασθενή λύρα* του 1882 στα *Ποιήματα* του 1911 και στα κωνσταντινάτα»: Βασίλη Μιχαηλίδη, *Ποιήματα*. Η έκδοση του 1911. Μια ανάγνωση από τον Κώστα Βασιλείου, Λευκωσία, Αιγαίον, 2007, 38-9, 74· στο εξής: Β. Μιχαηλίδης, *Ποιήματα* (2007: 1911)...

³⁶⁶ Ο Γ. Κατσούρης αναφέρεται σε παράσταση που έγινε τον Μάρτιο του 1947 στο Ελληνικό Γυμνάσιο Αμμοχώστου, με διδασκαλία του φιλόλογου Γ. Αναγνωστόπουλου, διασκευής του ποιήματος που, σύμφωνα με μαρτυρία του Θεοδόση Νικολάου, έγινε από τον Κυριάκο Χατζηγιώαννου. Βλ. Κατσούρης (2005) Β', 125. Ο Κατσούρης αντλεί αυτές τις πληροφορίες από τη μελέτη του Κώστα Κύρρη, *Η ιστορία της Μέσης Εκπαιδεύσεως Αμμοχώστου*, Λευκωσία-Κύπρος, 1967, 130· Θεοδόση Νικολάου, «Η 9^η Ιουλίου 1821»: Πιερής [επιμ.] (2001), 189-190. Ο Κατσούρης σημειώνει ότι «κατά τη δεκαετία 1945-1955 δεν λείπουν οι θεατρικές διασκευές και παραστάσεις της 9^{ης} Ιουλίου». Ο ίδιος μελετητής γράφει για μια παράσταση διασκευής του ποιήματος, που έγινε τον Φεβρουάριο του 1950: «*Τον ίδιο μήνα παρουσιάστηκε στην Όαση Λευκωσίας, άγνωστο από ποιους, το έργο Η τραγωδία της 9^{ης} Ιουλίου 1821 του Θ. Ξενοπούλου. Προφανώς, πρόκειται για μια από τις πολλές διασκευές που έγιναν της “9^{ης} Ιουλίου του 1821” του Βασίλη Μιχαηλίδη, που δείχνει και τη θεατρικότητα που έχει το εξαιρετικό αυτό αφηγηματικό ποιητικό έργο*». Ο μελετητής δίνει ως παραδείγματα διασκευών της «9^η Ιουλίου...» τις σχετικές εργασίες των Κ. Χατζηγιώαννου, Κ. Χρυσάνθη και Α. Γ. Κούρου. Παράσταση σκηνών από το ίδιο ποίημα μαρτυρείται και στο Παγκύπριο Γυμνάσιο το 1952. Ακόμη, στα 1954 πραγματοποιείται δεύτερη

της. Πάντως, το ζήτημα των θεατρικών διασκευών της «9^{ης} Ιουλίου...» παραμένει ανοιχτό, γιατί δεν αποκλείεται (εκτός από τις διασκευές των Κυρ. Χατζηγιάννου, Α. Κούρου και Μ. Πιερή που σχολιάζονται στη συνέχεια) στο μέλλον να εντοπιστούν και άλλες.³⁶⁷

Από τη συνεξέταση των τριών θεατρικών διασκευών της «9^{ης} Ιουλίου 1821...», σε συνάρτηση με το αρχικό κείμενο της ποιητικής σύνθεσης, προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα, ιδίως σχετικά με την ενσωμάτωση από τον Βασίλη Μιχαηλίδη στο ποίημά του επαρκών έμμεσων σκηνικών οδηγιών,³⁶⁸ τεχνική που, όπως έχει σημειωθεί στην Ενότητα 1.12. αυτού του Κεφαλαίου, συνιστά σημαντικό δείκτη θεατρικότητας του ποιήματος και η οποία φωτίζεται από τη διερεύνηση του μετασχηματισμού από τους διασκευαστές των έμμεσων (ενδοκειμενικών) σκηνικών οδηγιών του ποιητικού κειμένου σε άμεσες.

Η θεατρική διασκευή του Κυρ. Χατζηγιάννου υποδιαιρείται σε πέντε εικόνες. Ακολουθώντας πιστά τη δραματική δομή του αρχικού κειμένου, ο διασκευαστής μετασχηματίζει τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες που βρίσκονται εγκατεσπαρμένες σε αυτό, είτε παραμένοντας προσκολλημένος στα σημανόμενά τους (αυτό συμβαίνει, κατά κανόνα, στις οδηγίες που αφορούν τα δραματικά πρόσωπα) είτε εμπλουτίζοντας το περιεχόμενό τους (συχνά στις περιγραφές χώρων, όπως λόγου χάρη, της κεντρικής αίθουσας του σεραγιού). Η πιο πάνω τακτική δεν εφαρμόζεται στην επιλογική Εικόνα

παράσταση της «9^{ης} Ιουλίου του 1821» στο Ελληνικό Γυμνάσιο Αμμοχώστου, πάλι σε διδασκαλία του Γ. Αναγνωστόπουλου και σκηνικά από τον μαθητή Γ. Σκοτεινό. Βλ. Κατσούρης (2005), τόμ. Β', 131, 146, 152, 159, 284. Μια δεύτερη θεατρική διασκευή της «9^{ης} Ιουλίου 1821...» από τον Ανδρέα Κούρο παρουσιάστηκε επί σκηνής στο Παγκύπριο Γυμνάσιο στα 1960. Βλ. *Πνευματική Κύπρος* 1 (Οκτ. 1960) 21-29· Μιχάλης Πιερής [επιμ.] (2001), 216. Από τις μεταγενέστερες θεατρικές παραστάσεις της «9^{ης} Ιουλίου» ξεχωρίζει για την ποιότητά της η παρουσίαση του έργου από το Θεατρικό Εργαστήρι του Πανεπιστημίου Κύπρου σε σκηνοθεσία του Μ. Πιερή (επίσημη πρώτη: 9 Ιουλίου 2001). Η προσέγγιση αυτή, όπως σημειώνει ο σκηνοθέτης, διαφέρει από τις προηγούμενες θεατρικές διασκευές, δεδομένου ότι «είναι η πρώτη φορά, που τα δύο μεγάλα επικολυρικά ποιητικά έργα “9^η Ιουλίου 1821” και “Χιώτισσα” αντιμετωπίζονται ως ποιητικό δίπτυχο και παρουσιάζονται ως ενιαία δραματική σύνθεση». Βλ. Μ. Πιερής, *ό.π.*

³⁶⁷ Όπως σημειώνει ο Μ. Πιερής, «κατά καιρούς έχουν γίνει και άλλες παραστάσεις είτε της «Ενάτης Ιουλίου» (κυρίως) είτε της «Χιώτισσας» (λιγότερο), στηριγμένες σε διασκευές οι οποίες δεν έχουν δημοσιευτεί». Βλ. *ό.π.*, 218. Εκτός από τη διεξοδική διερεύνηση των θεατρικών διασκευών της «9^{ης} Ιουλίου 1821», σε μια μελλοντική εργασία θα μπορούσαν να εξεταστούν και άλλα θεατρικά κείμενα που αξιοποιούν το ίδιο θεματικό υλικό, όπως είναι, λ.χ., τα ομότιτλα ιστορικά δράματα *Εθνομάρτυρας Κυπριανός* των Ιάκωβου Κυθρεώτη (1979) και Κύπρου Χρυσάνθη (1993). Γενικότερα, για το ζήτημα των θεατρικών διασκευών πεζών και ποιητικών κειμένων βλ. Έρη Σταυροπούλου, «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 479-486.

³⁶⁸ Έμμεσες καλούνται οι σκηνικές οδηγίες που ενσωματώνονται στο κείμενο, ενώ άμεσες είναι όσες παρατίθενται είτε στην αρχή κάθε πράξης ή σκηνής είτε παρεμβάλλονται σε διάφορα σημεία ανάμεσα στους διαλόγους των δραματικών προσώπων, χωρίς να αποτελούν οργανικό μέρος τους. Βλ. σχετικά Pfister (2000: 1977), 15-16· Alter (1990), 165-168· Ubersfeld (1996), 29-31· Πεφάνης (1999), 213· Β. Πούχγερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου...*, 74· Ειδικότερα για τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες στην «9^η Ιουλίου 1821...», βλ. L. Galazis, “Implicit stage directions...”, 139-160.

Ε', όπου ο διασκευαστής ξεφεύγει εντελώς από το αρχικό κείμενο και μεταφέρει τον αναγνώστη-θεατή στην παροντική πρόσληψη του σκηνικού χώρου (προτομή Κυπριανού στην αυλή της αρχιεπισκοπής), με προφανή στόχο να εξάρει τη διαχρονική αξία της θυσίας του Κύπριου αρχιερέα.³⁶⁹

Περισσότερο αδέσμευτα διασκευάζει την «9^η Ιουλίου 1821» ο Ανδρέας Κούρος, ο οποίος δεν διστάζει να αναδιατάξει τις στροφές της ποιητικής σύνθεσης ή και να συρράψει στίχους από διαφορετικά σημεία του κειμένου. Ο μετασχηματισμός των σκηνικών οδηγιών σε αρκετά σημεία δεν «προδίδει» τις σκηνοθετικές υποδείξεις του ποιητή, όπως ανιχνεύονται στις έμμεσες σκηνικές οδηγίες, ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις ο διασκευαστής παραβιάζει το γράμμα και το πνεύμα του αρχικού κειμένου. Για παράδειγμα, ο «*αρκοντικά ντυμένος Τούρκος*», που εισέρχεται στη φυλακή με στόχο να κάμψει το αγωνιστικό φρόνημα του αρχιεπισκόπου, δεν μπορεί να είναι απλώς ένας δεσμοφύλακας (όπως υποδεικνύει ο διασκευαστής στη σκηνική του οδηγία)³⁷⁰ εξάλλου, στη διασκευή του Α. Κούρου κρίνεται σκόπιμο να αντικατασταθεί η υπόδειξη του ποιητή ότι, πριν από την εκτέλεση της απόφασης για τη θανάτωσή τους, οι αρχιερείς προσάγονται δέσμοιοι στην κεντρική αίθουσα του σεραγιού, με τη σκηνική οδηγία «*μπαίνει στη φυλακή ο Μουσελίμ με στρατιώτες*».³⁷¹ Γενικότερα, η παραβίαση της δραματικής δομής του κειμένου από τον πιο πάνω διασκευαστή, μέσω της αναδιάταξης σκηνών, δεν φαίνεται να βελτιώνει τον δείκτη παραστασιμότητας του αρχικού κειμένου, που (έτσι κι αλλιώς) δεν χρειάζεται την επικουρία μιας θεατρικής διασκευής για να αναδειχτεί.

Πιο σύνθετη από τις δύο πιο πάνω είναι η θεατρική διασκευή του Μ. Πιερή, ο οποίος στη «*δραματική προσαρμογή*» του αντιμετωπίζει την «9^η Ιουλίου 1821» και τη «*Χιώτισσα*» «*ως ποιητικό δίπτυχο*», και παρουσιάζει αυτές τις ποιητικές συνθέσεις «*ως ενιαία δραματική σύνθεση*», που εμπλουτίζεται και από άλλα ποιήματα του Β. Μιχαηλίδη γραμμένα στην κυπριακή διάλεκτο.³⁷² Όπως σημειώνει ο διασκευαστής, στόχος του είναι η παράλληλη εκδίπλωση δύο διαφορετικών μύθων, δηλαδή της πο-

³⁶⁹ Βλ. Κυριάκος Χατζηιωάννου, *Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Κύπρω*. Δράμα εις κυπριακήν διάλεκτον. Ποίημα Βασίλη Μιχαηλίδη, Αμμόχωστος, 1960, 31.

³⁷⁰ Βλ. Ανδρέας Κούρος, *Η 9^η Ιουλίου 1821*. Διασκευή διά το θέατρον, Λευκωσία, Έκδοσις Υπουργείου Παιδείας, χ.χ., 14: Πρβλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η Ενάτη Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου»: *Απαντα*, Λευκωσία, Εκδόσεις Χρ. Ανδρέου, 2002, στρ. 37, 152' στο εξής: *Απαντα*...

³⁷¹ Βλ. Α. Κούρος, ό.π., 15: πρβλ. Βασίλης Μιχαηλίδης, ό.π., στρ. 42, σ. 153.

³⁷² Βλ. Βασίλης Μιχαηλίδης, *Η Ρωμοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου*. Δραματική προσαρμογή Μιχάλης Πιερής, Λευκωσία, 2001: Πιερής [επιμ.] (2001), 216-240. Το παράθεμα στη σ. 216. Δεν σχολιάζεται στο σημείο αυτό το τμήμα της διασκευής του Μ. Πιερή που αφορά τη «Χιώτισσα», δεδομένου ότι ο σχολιασμός αυτός θα γίνει στη συνέχεια της εργασίας.

ρείας «του Κυπριανού προς τη θυσία [...] και της Χιώτισσας προς την ελευθερία»,³⁷³ όχι μέσω της παρατακτικής σύνδεσής τους, αλλά της συνύφανσης, με την οποία επιτυγχάνεται η δραματουργική συνοχή της διασκευής. Ο Μ. Πιερής διασκευάζει τις δύο μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη δημιουργικά, χωρίς ωστόσο να προχωρεί σε αυθαίρετες και μη αληθοφανείς επεμβάσεις στη σκηνοθετική πρόθεση του ποιητή. Λόγου χάρη, οι σκηνικές οδηγίες που γράφει ο διασκευαστής για τον βοσκό Δημήτρη (δηλαδή ότι τραγουδά παίζοντας το «πιδικιούλιν του» μέσα στη φυλακή), μολονότι δεν υπάρχουν στο αρχικό κείμενο, αποτελούν μια επιτυχημένη σκηνική αναπαράσταση της προγενέστερης ζωής του βοσκού, όπως τη διηγείται ο ίδιος στον Κουτσούκ Μεχμέτ.³⁷⁴

Αξιοπρόσεκτος είναι, τέλος, ο τρόπος με τον οποίο ο Μ. Πιερής αξιοποιεί τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες του αρχικού κειμένου. Σε λίγες περιπτώσεις τις μετασχηματίζει με τον ίδιο τρόπο, όπως οι Κυρ. Χατζηγιάννου και Α. Κούρος, αλλά κατά κανόνα μεταφέρει αυτούσιους του στίχους της «9^{ης} Ιουλίου 1821» και τους τοποθετεί μέσα σε αγκύλες, υποδεικνύοντας έτσι ότι λειτουργούν ως σκηνικές οδηγίες, και φυσικά δεν εκφέρονται από τα δρώντα πρόσωπα, κατά τη θεατρική παράσταση. Με τη μέθοδο αυτή αποδεικνύεται έμπρακτα ο υψηλός δείκτης θεατρικότητας του ποιητικού κειμένου, που εμπεριέχει τους απαραίτητους χωροχρονικούς και χαρακτηριστικούς δείκτες, ώστε βάσιμα θεωρείται από τον Μ. Πιερή ποιητική και ταυτόχρονα δραματική σύνθεση.

1.12.3. Βασίλη Μιχαηλίδη, «Χιώτισσα», 1895.

Στη «Χιώτισσα» το μυθοπλασιακό παρόν, που περιλαμβάνει τον χρόνο της σκηνικής δράσης μαζί με τη διάρκεια των ενδιάμεσων εξωσκηνικών ενεργειών των δραματικών προσώπων, εκτείνεται σε μία βδομάδα (καλοκαίρι 1822)· στην «9^η Ιουλίου 1821» το ίδιο συμπυκνώνεται σε ένα εικοσιτετράωρο (8-9 Ιουλίου 1821), φορτισμένο με δραματική ένταση. Από την άποψη του χώρου, ενώ ο σκηνικός χώρος της «Χιώτισσας» είναι ενιαίος (το σπίτι του Τούρκου μπέη), στην «9^η Ιουλίου 1821» τα γεγονότα διαδραματίζονται στο τρίγωνο αρχιεπισκοπή-σεράγιο-πλατεία σεραγίου.

Το ιστορικό πλαίσιο αυτής της ποιητικής σύνθεσης είναι οι σφαγές που διέπραξαν οι Τούρκοι στη Χίο τον Απρίλιο του 1822 και η υπόθεση διαδραματίζεται το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς στη Λεμεσό, όπου εγκαταστάθηκαν κάποιοι από τους διασω-

³⁷³ Βλ. Μ. Πιερής, *ό.π.*

³⁷⁴ Πρβλ. Β. Μιχαηλίδης, *Απαντα...*, στρ. 25, 146 και Β. Μιχαηλίδης, *Η Ρωμοσύνη εν φυλή...*, 230.

θέντες.³⁷⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι σε συνοπτικό εισαγωγικό σημείωμα ο ποιητής διευκρινίζει ότι πηγή της έμπνευσής του αποτέλεσε μια διήγηση του Κωνσταντίνου Κύζα για τα τραγικά γεγονότα του 1822. Σύμφωνα με αυτή τη διήγηση, μετά τις σφαγές οι Τούρκοι μετέφεραν Χιώτισσες στη Λεμεσό και τις πουλούσαν. «Ένας δε μπέης εξακουστός πλούσιος έφερε μίαν Χιώτισσαν και εκάθετον εις το σπίτι της Μαρουδίτσας [...] και κατόπιν ήλθεν ο αδελφός της με το καράβι και την έκλεψε κρυφά και έφυγεν».³⁷⁶

Λόγω της ενότητας χώρου που υπάρχει στη «Χιώτισσα», μια θεατρική διασκευή της θα μπορούσε να δομηθεί σε μία πράξη, με τέσσερις επιμέρους σκηνές. Στην 1^η (στ. 1-200) ο αφηγητής αναφέρεται στα τραγικά γεγονότα του Ιουλίου 1821, μετά από τα οποία οι κατακτητές μετέφεραν στην Κύπρο αρκετούς Αρβανίτες για την τήρηση της τάξης. Και ενώ ακόμη η μνήμη των φρικτών γεγονότων ήταν νωπή, το απόγευμα ενός Σαββάτου στην Αγία Νάπα της Λεμεσού μια γριά ζητιάνα στεκόταν έξω από ένα σπίτι και παρακαλούσε την οικοδέσποινα να της δώσει χρήματα. Τότε από ένα παράθυρο ξεπρόβαλε μια πανέμορφη νεαρή Τουρκάλα και διέταξε τις σκλάβες να τη φέρουν μέσα. Όταν οι σκλάβες αποχώρησαν, η νεαρή άρχισε να κλαίει, ασπάστηκε τον σταυρό, ομολόγησε ότι είναι χριστιανή από τη Χίο και ότι ονομάζεται Ελένη. Η γριά στη συνέχεια ζήτησε να μάθει πώς και από ποιους εξισλαμίστηκε η κοπέλα.

Όπως διηγήθηκε η Ελένη, ημέρα του κακού ήταν η Τρίτη· πολλοί από φόβο έμειναν κλεισμένοι στα σπίτια τους και λίγοι πήγαν στις δουλειές τους, γιατί είχαν προηγηθεί το Πάσχα σφαγές (εννοείται το Πάσχα του 1822, 12-13 Απριλίου).³⁷⁷ Εκείνη τη μέρα από το σπίτι έλειπαν ο πατέρας και ο αδελφός της, ενώ έξω βρίσκονταν οι Τούρκοι έτοιμοι για να προβούν σε βιαιοπραγίες. Η ίδια με τη μητέρα της βρίσκονταν κλειδωμένες στο σπίτι, όπως τους υπέδειξαν οι άντρες. Ακολούθησε η σύλληψη της Ελένης, η αιχμαλωσία και η μεταφορά της στη Λεμεσό, παρά την απεγνωσμένη προσπάθεια του αδελφού της για τη διάσωσή της. Τέλος, μετά την εξιστόρηση της τραγικής ιστορίας, η Ελένη παρακαλεί τη γριά ζητιάνα να προσπαθήσει να τη σώσει και εκείνη δεσμεύεται να κάμει ό,τι μπορεί.

³⁷⁵ Περισσότερα για το ιστορικό πλαίσιο της «Χιώτισσας», βλ. Γ. Λεύκης, «Βασίλης Μιχαηλίδης...», 32-33· Βασίλειος Σφυρόερας, «Η καταστροφή της Χίου», [Συλλογικό έργο], *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1975, τόμ. ΙΒ', 244-245· Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης...*, 350· Γιώργος Γεωργής, «Στη δίνη της επανάστασης. Η Χιώτισσα του Βασίλη Μιχαηλίδη»: *Η Αφροδίτη ταξιδεύει με τη Σφίγγα*. Κύπρος-Χίος: Διαχρονικές σχέσεις, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, 43-50· Πιερής [επ.] (2001), 67-72.

³⁷⁶ Β. Μιχαηλίδης, *Ποιήματα* (1998: 1911), 34· του ίδιου, *Ποιήματα* (2007: 1911), 119.

³⁷⁷ Βλ. Χριστόφορος Πλάτωνος Καστάνης, «Η σφαγή της Χίου», Πιερής [επιμ.] (2001), 67-8.

Στη 2^η σκηνή (στ. 201-280) ο Αλή-μπέης επιστρέφει στο σπίτι του μαζί με την Αϊσέ και βλέποντας την Ελένη στενοχωρημένη, αναρωτιέται για την αιτία της αθυμίας της, τη στιγμή που έχει όλες τις ανέσεις στη διάθεσή της. Τη διαβεβαιώνει ότι ζουν οι συγγενείς της και έπειτα της συστήνει την Αϊσέ, που εγκατέλειψε το χαρέμι ενός αγά και αναζητούσε προστασία.

Το απόγευμα της Πέμπτης η γριά ζητιάνα έρχεται στο σπίτι του μπέη και συναντά την Ελένη, κομίζοντας ευχάριστο μήνυμα: ότι ο αδελφός της ήρθε στη Λεμεσό και ότι μαζί του σχεδίασαν τη φυγάδευσή της. Το καράβι είναι ήδη έτοιμο. Της λέει ακόμα, το επόμενο βράδυ να είναι έτοιμη, γιατί θα της φέρει ρούχα ναυτικά για να μεταμφιεστεί και μετά να την ακολουθήσει, για να πάνε στην παραλία, όπου θα επιβιβάζονταν στο καράβι. Όση ώρα διαμείβονται αυτά, η Αϊσέ κρυφακούει γι' αυτό, μετά την ορμητική της είσοδο στον σκηνικό χώρο, παρακαλεί τη ζητιάνα να φέρει δύο στολές, αποκαλύπτοντας ότι και αυτή είναι Ελληνίδα χριστιανή από τη Χίο (3^η σκηνή: στ. 281-320).

Στην 4^η σκηνή (στ. 321-420) οι δύο νέες αρχίζουν να προετοιμάζονται για τη μεγάλη στιγμή της φυγάδευσης και της σωτηρίας τους. Όταν επιστρέφει ο μπέης και βλέπει την Ελένη χαρούμενη, της υπόσχεται να στείλει επιστολή με σκοπό να μάθει για τους γονείς της, φτάνει να τον αγαπά και να είναι ευτυχισμένη. Της εύχεται ακόμη να είναι εξίσου χαρούμενη και το επόμενο βράδυ, ενώ εκείνη απαντά υπαινικτικά πως μόνο ο Θεός γνωρίζει ποιος θα χαίρεται τότε.

Την επομένη οι δύο εξισλαμισμένες Χιώτισσες στέκονται με αγωνία πίσω από ένα παράθυρο και περιμένουν εκείνους που θα τις σώσουν. Μετά τη δύση του ήλιου, η γριά φτάνει και δίνει ρούχα στις δύο κοπέλες για να μεταμφιεστούν, υποδεικνύοντας ότι έπρεπε να βιαστούν. Μόλις ντύνονται, βγαίνουν και σε λίγο βρίσκονται στη Μητρόπολη, όπου συναντούν τον αδελφό της Ελένης μαζί με άλλους ναύτες. Οι δύο κοπέλες ευχαριστούν τη γριά Χατζημαρία και με τη βοήθεια των ναυτών επιβιβάζονται στη βάρκα· έτσι, αρχίζει το ταξίδι της επιστροφής τους στον τόπο τους. Από την άλλη, η γριά χαίρεται που κατάφερε να βοηθήσει για τη διάσωση των δύο νεαρών Ελληνίδων.

«Η Χιώτισσα» δεν ανεβάστηκε δεκάδες φορές στη θεατρική σκηνή, όπως συνέβηκε με την «9^η Ιουλίου 1821». Σε παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1940 χρησιμοποιήθηκε η θεατρική διασκευή του Άντη Περνάρη, που είχε ήδη ανεβαστεί

στη σκηνή από παιδιά του δημοτικού σχολείου στην Πάφο το 1935.³⁷⁸ Μολονότι η διασκευή δημοσιεύτηκε ανώνυμα το 1958 στο περιοδικό *Ο Κόσμος του Παιδιού* (σε τεύχος που λανθάνει, εξ όσων γνωρίζουμε), ο ίδιος ο διασκευαστής ήδη από το 1935 είχε δώσει την πληροφορία ότι η παράσταση της χρονιάς εκείνης βασίστηκε σε δική του διασκευή.³⁷⁹

Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, ο Μ. Πιερής διασκευάζει σε ένα ενιαίο δίπτυχο την «9^η Ιουλίου 1821» και τη «Χιώτισσα». Οι έμμεσες σκηνικές οδηγίες της δεύτερης ποιητικής σύνθεσης είτε μεταφέρονται αυτούσιες (μέσα σε αγκύλες) είτε μετασχηματίζονται σε άμεσες. Η αυτούσια μεταφορά της έμμεσης σκηνικής οδηγίας εξυπηρετεί τον διασκευαστή σε σημεία όπου δεν παρεμβαίνει καθόλου και ακολουθεί τη σκηνοθετική γραμμή του ποιητή, όπως σημαίνεται από το κείμενό του (π.χ. η Αϊσέ που κρυφακούει και αμέσως μετά αποκαλύπτει την ταυτότητά της στη γριά Χατζημαρία). Εξάλλου, οι άμεσες σκηνικές οδηγίες κρίνονται απαραίτητες σε σημεία όπου ο διασκευαστής χρησιμοποιεί τη δημιουργική του φαντασία και προχωρεί σε σκηνοθετικές προτάσεις, που δεν υπάρχουν στο ίδιο το κείμενο (λ.χ. η εμφάνιση της προσωποποιημένης Ελλάδας με τη μορφή της ανεράδας, λίγο πριν την απελευθέρωση και λύτρωση των δύο εξισλαμισμένων γυναικών, ή η χρησιμοποίηση χορού που αποχαιρετά την Ελένη και την Άννα).

1.12.4. Βασίλη Μιχαηλίδη, «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής», 1903.

Αντίθετα από την «9^η Ιουλίου 1821» και τη «Χιώτισσα», στο «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής» ο Β. Μιχαηλίδης απομακρύνεται από την αριστοτελική ενότητα του χώρου και του χρόνου, περιγράφοντας το περιπετειώδες ταξίδι των κεντρικών ηρώων από την Κύπρο στο Λονδίνο με τρόπο που προσιδιάζει στο μυθιστορηματικό δράμα.

Το αφηγηματικό αυτό ποίημα δομείται σε τέσσερις σκηνές. Στην 1^η (στ. 1-242), που εκτυλίσσεται μεταξύ Βηρυτού, Ρόδου, Χίου και Σμύρνης, ο Άγγλος Τζον Πουλλής και ο Ελληνοκύπριος φίλος του Κακουλλής αναχωρούν από την Κύπρο και

³⁷⁸ Βλ. Άντης Περνάρης, «Το παιδικό θέατρο», περ. *Πάφος* Α': 2 (Οκτ. 1935) 68' του ίδιου, *Χιώτισσα*, διασκευή του ομώνυμου ποιήματος του Βασίλη Μιχαηλίδη (1935): περ. *Ο Κόσμος του Παιδιού* Β: 3 (Μάρτ. 1958) 73-83' Μ. Π. Μουστερή, *Χρονολογική ιστορία...*, 116' Κατσούρης (2005), τόμ. Β', 57, 72-3. Δεν κατέστη δυνατό να εντοπίσουμε το περιοδικό *Ο Κόσμος του Παιδιού* και, ως εκ τούτου, η διασκευή του Α. Περνάρη δεν σχολιάζεται. Στην Κυπριακή Βιβλιοθήκη, όπου υπάρχουν τα πρώτα τεύχη του περιοδικού, δεν διασώζεται το τεύχος 3.

³⁷⁹ Βλ. Νίκος Παναγιώτου, *Βιβλιογραφία Άντη Περνάρη (1922-1980)*, Λευκωσία, 1982, 26, 80-8. [Προσάρτημα στο: Νίκος Παναγιώτου, Νίκη Λαδάκη-Φιλίππου, Νίκος Ορφανίδης, *Άντης Περνάρης: Επιλογή από το έργο και βιβλιογραφία του*, Λευκωσία, 1982]. Όπως σημειώνει ο Ν. Παναγιώτου, η πληροφορία ότι η θεατρική διασκευή της «Χιώτισσας» έγινε από τον Άντη Περνάρη συνάγεται από το δημοσίευμά του στο περ. *Πάφος* (βλ. ό.π.) «αλλά και από σχετική σημείωση του ίδιου σε προσωπικό του αντίτυπο, που κατέχουμε». Το παράθεμα στη σ. 26.

φτάνουν στο Βερούτι, πρώτο τους σταθμό, με προορισμό το Λονδίνο. Μετά τον έλεγχο των διαβατηρίων, ο Κακουλλής φυλακίζεται, γιατί το κυπριακό του διαβατήριο δεν αναγνωρίζεται, και ακολούθως ο φρουρός ζητάει από τον φυλακισμένο να πληρώσει για να τον απελευθερώσει, ώστε να μην χάσει το πλοίο που σε λίγο απέπλεε. Τον συμβουλεύει να αλλάξει διαβατήριο, γιατί θα αντιμετωπίζει πρόβλημα και στα άλλα μέρη που θα θελήσει να αποβιβαστεί.

Ύστερα από την αποφυλάκισή του, ο Κακουλλής επιστρέφει στο πλοίο και συναντά τον Άγγλο συνταξιδιώτη του. Κατηγορεί τους Άγγλους κατακτητές, επειδή τα διαβατήρια των Κυπρίων δεν αναγνωρίζονται στις άλλες χώρες. Όταν το πλοίο φτάνει στη Ρόδο, γίνεται ξανά έλεγχος διαβατηρίων και ο Κακουλλής επιχειρεί να πληρώσει τους φρουρούς για να του επιτραπεί να κατεβεί στο νησί, αλλά λαμβάνει αρνητική απάντηση και έτσι (αντίθετα από τον Τζονή) παραμένει στο πλοίο. Τα ίδια παθαίνει και στον επόμενο προορισμό, που ήταν η Χίος, ενώ στη Σμύρνη καταφέρνει να αποβιβαστεί και να διασκεδάσει με τον φίλο του, ο οποίος στο μεταξύ είχε αποταθεί στο τελωνείο της πόλης, για να δηλώσει τα κιβώτια που μετέφερε.

Ενώ συνεχίζουν το ταξίδι τους για την Αγγλία, ο Κακουλλής ρωτά τον Τζονή για το περιεχόμενο των κιβωτίων και λαμβάνει την απάντηση πως πρόκειται για αρχαιότητες τις οποίες απέκτησε κάνοντας ανασκαφές σε διάφορα μέρη της Κύπρου για δύο χρόνια. Ο Κύπριος ψέγει την πράξη του Άγγλου φίλου του, επισημαίνοντας ότι οι αρχαιότητες δεν πρέπει να εκπατρίζονται, και οικτίζει την Κύπρο που (κοντά στις άλλες συμφορές) βρήκε και τους Ελγίνους να την εκμεταλλεύονται. Ο Τζονής αποκαλύπτει ακόμη στον Κακουλλή ότι σε ένα από τα κιβώτια βρίσκεται ένας φωνογράφος, με τον οποίο είχε ηχογραφήσει την κυπριακή διάλεκτο, επειδή προβλέπει ότι αυτή στο μέλλον δεν θα ομιλείται και θα φαντάζει όπως τα αρχαία ελληνικά. Στην ερώτηση του πρώτου πώς θα συμβεί αυτό, ο Τζονής απαντά ότι, με την τακτική που ακολουθούν οι Άγγλοι επόπτες στα σχολεία, οι Κύπριοι θα μιλούν πια αγγλικά, εγκαταλείποντας τη διάλεκτό τους. Ο Κακουλλής κακίζει τη στάση των κατακτητών και τονίζει πως κανείς δεν μπορεί να προβλέψει τι θα γίνει στην Κύπρο ύστερα από διακόσια χρόνια, υποδεικνύοντας ότι το θέλημα του Θεού μπορεί να είναι διαφορετικό από εκείνο των Άγγλων.

Έπειτα, ο Τζονής ανακοινώνει στον Κακουλλή ότι σκοπεύει να ενοικιάσει ένα μέρος στο Λονδίνο και να εκθέσει τις αρχαιότητες, διαφημίζοντας στον τύπο την ευκαιρία που θα έχουν οι Άγγλοι να τις θαυμάσουν, αλλά και να ακούσουν από τον φωνογράφο τα δείγματα της κυπριακής διαλέκτου που ο ίδιος απαθανάτισε. Μάλιστα

οι επισκέπτες θα πληρώνουν είσοδο, και γι' αυτό προβλέπει ότι το εγγεγραμμά του αυτό θα στεφθεί με επιτυχία.

Στη 2^η σκηνή (στ. 243-365), όταν οι δύο φίλοι έχουν φτάσει στον προορισμό τους, ο Τζονής βρίσκει κατάλληλο μέρος για την έκθεσή του και στέλλει προσκλήσεις σε διάφορους πολιτικούς και άλλα σημαίνοντα πρόσωπα. Έτσι, αρχίζει τη λειτουργία του το «φορητό κυπριακό μουσείο» και το επισκέπτονται υπουργοί, λόρδοι και άλλοι. Ο Τζονής περιγράφει την ιστορία κάθε εκθέματος, εντυπωσιάζοντας τους παρευρισκομένους με τις γνώσεις του. Στη συνέχεια, θέτει σε λειτουργία τον φωνογράφο, από τον οποίο ακούγεται σε κυπριακή διάλεκτο σχόλιο των Κυπρίων για συζήτηση που έγινε στη Βουλή των λόρδων σχετικά με την Κύπρο, κατά την οποία ο Τσάμπερλαιν μίλησε εναντίον των Κυπρίων. Τα λόγια που ακούγονται στο συλλαλητήριο αποτελούν σχολιασμό δηλώσεων που έκανε ο Υπουργός Αποικιών Τσάμπερλαιν στο Αγγλικό Κοινοβούλιο στις 13/26 Μαΐου 1902.³⁸⁰ Ενώ το ακροατήριο ακούει τον φωνογράφο και θαυμάζει τα λεγόμενα, ο Τσάμπερλαιν που βρίσκεται ανάμεσά τους φωνάζει να αντικαταστήσουν αμέσως τον κύλινδρο. Όμως, επειδή το κοινό ζητούσε επίμονα να ακούσει μέχρι τέλους, ο Τζονής θέτει ξανά τον φωνογράφο σε λειτουργία και ακούγονται όλα τα παράπονα του πλήθους.

Μετά το τέλος του πρώτου ηχογραφημένου αποσπάσματος, ακούγονται χειροκροτήματα και επευφημίες για τον Τζονή, ο οποίος σε λίγο επιβάλλει τη σιωπή και θέτει ξανά σε λειτουργία τον φωνογράφο, για να ακούσει το πλήθος τον δεύτερο διάλογο. Πρόκειται για μια συζήτηση ανάμεσα σε δύο γεωργούς που διεκτραγωδούν τη δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι Κύπριοι αγρότες, καθώς υφίστανται την άγρια εκμετάλλευση και φορολογία από τους Άγγλους. Όταν τελειώνει και αυτό το ηχογραφημένο απόσπασμα, το κοινό πάλι εκδηλώνει την ευαρέσκειά του προς τον Τζονή και τη συμπάθειά του για τους Κύπριους αγρότες. Ο Κακουλλής εκφράζει τον θαυμασμό του για τις αντιδράσεις του κοινού και για τη γενναιοδωρία του και μαθαίνει από τον Τζονή ότι την επομένη θα πήγαιναν σε ένα ξενοδοχείο, το Οτέλ τε Φέλιμ Πιξ, όπου σύχναζε η αριστοκρατία.

³⁸⁰ Κύρια σημεία των δηλώσεών του Τσάμπερλαιν ήταν: 1. ότι οι Κύπριοι αδιαφορούν για τις αρχιότητες τους και δεν κάνουν τίποτα για να τις προστατέψουν διαφωνώντας με σχετικά νομοθετικά μέτρα των Άγγλων, 2. ότι η πληρωμή των 93 000 λιρών αποτελεί υφιστάμενη υποχρέωση των Κυπρίων και 3. ότι ο πόθος της ένωσης με την Ελλάδα δεν είναι καθολικό αίτημα του κυπριακού ελληνισμού. Μετά τις δηλώσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν στην Κύπρο συλλαλητήρια καταδίκης των πιο πάνω δηλώσεων. Βλ. Φίλιος Ζαννέτος, *Ιστορία της νήσου Κύπρου*. Από την αγγλική κατοχή μέχρι το 1912, Λευκωσία, Εκδόσεις Επιφανίου, ²1997 (1912), τόμ. Γ', 495-499.

Την επομένη, οι δύο φίλοι ντύνονται επίσημα και πηγαίνουν στο ξενοδοχείο (3^η σκηνή, στ. 366-579). Μετά το γεύμα, τους πλησιάζει ένας ευγενής και αρχίζει να τους υποβάλλει διάφορες ερωτήσεις. Πρώτα ρωτάει τον Κακουλλή για τον τόπο καταγωγής του και εκείνος απαντά ότι είναι από τον «λευκό ελέφαντα», όπως αποκαλούσαν την Κύπρο οι Άγγλοι, χαρακτηρίζοντας την αγγλική κατοχή κόλαση και προβάλλοντας με έμφαση την ελληνική του εθνικότητα. Ο Άγγλος ευγενής δείχνει ότι καταλαβαίνει και παραδέχεται ότι η Κύπρος υποφέρει από άδικη φορολογία. Ο Κακουλλής απαντά ότι για τον φόρο αυτό οι Κύπριοι έστειλαν πρεσβεία στην Αγγλία η οποία, ωστόσο, γύρισε άπρακτη στο νησί. Ο ίδιος αναφέρεται ακόμη στη μετάβαση από την τουρκοκρατία στην αγγλοκρατία, λέγοντας ότι οι Κύπριοι πουλήθηκαν σαν κτήνη, ως αποτέλεσμα της μυστικής διπλωματίας. Ακολούθως, αναφέρεται στις δηλώσεις του Τσάμπερλαιν, σύμφωνα με τις οποίες οι Κύπριοι γνώριζαν εξ αρχής ότι ο φόρος υποτέλειας θα πληρωνόταν από τους ίδιους και όχι από την Αγγλία (δηλώσεις του 1902), και υποστηρίζει ότι όσο και αν κανείς καταπολεμά τη δικαιοσύνη και την αλήθεια, αυτές στο τέλος επικρατούν και επιβάλλονται.

Ο άγνωστος ευγενής συγχαίρει τον Κακουλλή και τον συμβουλεύει να φροντίσει να γίνουν γνωστά όσα είπε στον αγγλικό λαό και να μην αρκούνται οι Κύπριοι σε τοπικά συλλαλητήρια και διαμαρτυρίες. Ακόμη να μην περιορίζονται σε υποβολή παραπόνων στους Άγγλους υπουργούς, γιατί έτσι τα προβλήματά τους δεν γίνονται ευρύτερα γνωστά στην αγγλική κοινή γνώμη.

Έπειτα, οι δύο φίλοι βλέπουν ότι τους πλησιάζουν δύο κυρίες. Ο Κακουλλής μιλά σε αυτές για την καταγωγή του από τη Λεμεσό και για την αγγλική διοίκηση του νησιού, τονίζοντας τον διακοσμητικό χαρακτήρα του Νομοθετικού Συμβουλίου. Τονίζει ακόμη ότι, παρά τα δεινά της κατοχής, η Κύπρος εξακολουθεί να ζει, ελπίζοντας ότι η Βρετανία θα στέρξει να ικανοποιήσει τους εθνικούς πόθους των Κυπρίων. Μιλά ακόμη για το Τρόδος, στο οποίο οι Άγγλοι είχαν εγκαταστήσει τη θερινή τους διοίκηση. Τέλος, οι δύο κυρίες ευχαριστούν τον Κύπριο συνομιλητή τους και απομακρύνονται.

Η 4^η και τελευταία σκηνή (στ. 580-640) διαδραματίζεται σε ένα υπαίθριο χώρο του Λονδίνου, όπου την επομένη ο Τζονής επαναλειτουργεί την έκθεση των κυπριακών αρχαιοτήτων. Το κοινό πρώτα θαυμάζει τις κυπριακές αρχαιότητες και μετά ζητά να ακούσει από τον φωνογράφο την κυπριακή διάλεκτο. Ο Τζονής πρόθυμα τον θέτει σε λειτουργία και ακούγεται μια νέα συνομιλία. Πρόκειται για ένα διάλογο ανάμεσα σε δύο αγανακτισμένους Κυπρίους. Ο ογδοντάχρονος Ζήσιμος πηγαίνει στη Λευκωσία,

γιατί κλήθηκε από τον φοροεισπράκτορα για να πληρώσει χρέη των προγόνων του. Ακόμη παραπονιέται για τον συχνό και σχολαστικό έλεγχο από τους δασοφύλακες για ξύλα που μετέφερε από το δάσος, με σκοπό να τα πουλήσει.

Με δριμύτητα κατηγορείται η αγγλική κατοχική κυβέρνηση ότι όσα εισπράττει από τη φορολογία δεν τα χρησιμοποιεί για την ανάπτυξη της Κύπρου, αλλά αυτά καταλήγουν στα ταμεία της αγγλικής κυβέρνησης. Ο συνομιλητής του Ζήσιμου Νικολής παρατηρεί ότι την ίδια τακτική ακολούθησαν όλοι οι κατακτητές της Κύπρου, που επιδίωκαν να αρπάξουν ό,τι μπορούσαν και να φύγουν. Τέλος, εκφράζει την πίστη του στη θεία δικαιοσύνη λέγοντας ότι, όπως δεν έμεινε κανένας κατακτητής στην Κύπρο για πάντα, έτσι κι αυτοί θα φύγουν, αφού είναι περαστικοί από το νησί.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη η θεατρικότητα είναι εγγενής, όχι τόσο εξαιτίας της εκτεταμένης χρήσης του διαλόγου και στις τρεις, όσο ως αποτέλεσμα α) της αξιοθαύμαστης αφηγηματικής οικονομίας και του αντιρητορικού λόγου των αφηγητών, β) της συστηματικής ενσωμάτωσης στον ποιητικό λόγο έμμεσων σκηνικών οδηγιών, που αναφέρονται στα σημειωτικά συστήματα του χρόνου, του χώρου και των προσώπων και καταδεικνύουν τη σκηνοθετική μέριμνα του ποιητή, και γ) της αποστασιοποίησης των αφηγητών από τα διαδραματιζόμενα, η οποία στη «Χιώτισσα» επιτυγχάνεται με την αξιοποίηση της δραματικής ειρωνείας, στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» με τον ρητορικό τρόπο της σάτιρας και την τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρῳ» και στην «9^η Ιουλίου 1821» με τον χαμηλόφωνο και ανθρώπινο τόνο της συγκινησιακά φορτισμένης αφηγηματικής φωνής, η οποία ωστόσο δεν εκτρέπεται σε κήρυγμα φυλετικού μίσους.

2. Τα ειδολογικά ονόματα των κυπριακών θεατρικών κειμένων (1869-1925)

2.1. Ενδογενή και εξωγενή ειδολογικά ονόματα

Όπως έχει επισημάνει ο J.-M. Schaeffer, η ειδολογική ταξινομική ταυτότητα ενός λογοτεχνικού έργου «*μεταβάλλεται συνεχώς μέσα στην ιστορία, αφού η πρόσληψή του εξαρτάται από τους κατά εποχές αναγνώστες του*» και, επομένως, αυτή «*είναι πάντοτε ανοιχτή*».³⁸¹ Έτσι, η διερεύνηση των ειδολογικών ονομάτων, όπως επιχειρήθηκε πιο πάνω, εκκινώντας από την «*ειδολογία του συγγραφέα*» προχώρησε στην «*ειδολογία του αναγνώστη*» και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αποδείχτηκε το βάσιμο της πιθανότητας, όπως σημειώνει ο Schaeffer, «*η απόκλιση μεταξύ του συγγραφικού ειδολογικού καθεστώτος του κειμένου και του αναγνωστικού καθεστώτος του [...] να είναι πολύ*

³⁸¹ Βλ. Schaeffer (2000: 1989), 11.

μεγάλη».³⁸² Εξάλλου, όπως υποδεικνύει ο J. Hawthorn, οι ειδολογικές συμβάσεις δεν αφορούν μόνο την ποιητική των λογοτεχνικών κειμένων, αλλά συνδέονται επιπλέον «με τις κοινωνικές συμβάσεις, τόσο ιδεολογικά όσο και στον βαθμό που αντανακλούν τις πραγματικές σχέσεις συγγραφέα-αναγνώστη».³⁸³ Επομένως, ο αναγνώστης προσλαμβάνει τα είδη ως «σύνολα συμβάσεων και προσδοκιών».³⁸⁴

Προφανώς, η ειδολογική κατηγοριοποίηση των κυπριακών θεατρικών κειμένων της περιόδου 1869-1925, που προτείνεται πιο πάνω, δεν είναι μοναδική ούτε βέβαια δεσμευτική για άλλους αναγνώστες, που ίσως θα χρησιμοποιούσαν άλλα κριτήρια.³⁸⁵ Η πρόταση των ειδολογικών ονομάτων για τα δράματα που εξετάζουμε (όταν δεν υιοθετείται το συγγραφικό ειδολογικό όνομα) έχει γίνει με ενδοκειμενικά κριτήρια, δηλαδή τα δράματα «αντιμετωπίζονται στην κειμενική τους διάσταση».³⁸⁶

Όπως έχουμε σημειώσει στην Εισαγωγή (Ενότητα 3: Μεθοδολογία), για την ειδολογική κατηγοριοποίηση των εξεταζόμενων θεατρικών έργων αξιοποιήθηκε η διάκριση των ειδολογικών ονομάτων του E. D. Hirsch σε ενδογενή ειδολογικά ονόματα, δηλαδή αυτά που χρησιμοποιήθηκαν από τους συγγραφείς και το κοινό τους, και σε εξωγενή ειδολογικά ονόματα, που θεσμοθετήθηκαν από τους ιστορικούς της λογοτεχνίας.³⁸⁷ Βέβαια, η ειδολογική κατηγοριοποίηση των κειμένων δεν αποτελεί αυτοσκοπό αλλά προϋπόθεση της ερμηνευτικής τους προσέγγισης, που θα ήταν λάθος να περιοριστεί στην ανίχνευση των προθέσεων του συγγραφέα. Κατά τον Hirsch, γράφει ο Jonathan Culler, η ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου «εξαρτάται από τη διάκριση ανάμεσα στο νόημα που ενυπάρχει στο κείμενο (γιατί ο συγγραφέας το έβαλε εκεί) και στη σημασία που προστίθεται σε αυτό».³⁸⁸

³⁸² Βλ. ό.π., 145-8' αξιολογείται είναι επίσης ο προβληματισμός του Hawthorn σχετικά με τις διαφορετικές αναγνώσεις των λογοτεχνικών κειμένων από διαδοχικές γενιές αναγνωστών, «καθώς τα έργα επαναταξινομούνται ειδολογικά και καθώς η ιδέα του σε τι συνίσταται μια συγκεκριμένη ειδολογική κατηγορία μεταβάλλεται». Βλ. Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας (μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, ²1995 (1993: 1987), 86' στο εξής: *Ξεκλειδώνοντας...*

³⁸³ Βλ. J. Hawthorn, ό.π., 89. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει ότι η ειδολογική κατηγοριοποίηση «μπορεί να προηγείται ή να έπεται της συγγραφής ενός έργου». Βλ. ό.π., 90.

³⁸⁴ Jonathan Culler, *Λογοτεχνική θεωρία*. Μια συνοπτική εισαγωγή (μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000: 1997, 99' στο εξής: *Λογοτεχνική θεωρία...*

³⁸⁵ Όπως σημειώνει ο T. Todorov, «ένα έργο ενδέχεται να ανήκει σε διαφορετικά είδη, ανάλογα με το αν κρίνεται σημαντικό το ένα ή το άλλο χαρακτηριστικό της δομής του». Βλ. Tzvetan Todorov, *Ποιητική* (μτφρ. Αγγέλα Καστρινάκη), Αθήνα, Γνώση, 1989 (1973), 112' στο εξής: *Ποιητική...* για τις «σχέσεις "πολλαπλής ένταξης" [που] καλύπτουν πάσης φύσεως ειδολογικές κατηγορίες και ονόματα», βλ. Αγγελάτος (1997), 28.

³⁸⁶ Βλ. Αγγελάτος, ό.π., 36.

³⁸⁷ Βλ. Schaeffer (2000: 1989), 79-81, 146' Αγγελάτος, ό.π., 42.

³⁸⁸ Βλ. Jonathan Culler, *Αποδόμηση*. Θεωρία και κριτική μετά τον δομισμό (επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006 (1982), 107-108' στο εξής: *Αποδόμηση...* Ο

Επομένως, ο συσχετισμός του ειδολογικού χαρακτηρισμού που προτάθηκε από τον συγγραφέα για το θεατρικό του κείμενο με τις μεταγενέστερες ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις της ιστορίας ή και της θεωρίας του θεάτρου, που βασίζονται σε ενδοκειμενικά κριτήρια, μας ενδιαφέρει ως αναπόσπαστο μέρος της ερμηνευτικής του προσέγγισης.

Σε μια πρώτη κατηγορία ειδολογικών ονομάτων, όπου ο χαρακτηρισμός του είδους από τον συγγραφέα συμπίπτει με τις μεταγενέστερες ειδολογικές ομαδοποιήσεις εντάσσονται οι κωμωδίες του Κ. Παυλίδη *Δημαρχίτις* και *Ευχαριστήρια* και το *Μπαμ-μπουμ* του Γ. Σταυρίδη-Ραγιά, το «μακεδονικόν δράμα» του Ι. Πηγασίου *Δραπέτης διδάσκαλος*, η τραγωδία *Πέτρος Συγκλητικός* του Θ. Θεοχαρίδη και το ιστορικό δράμα *Κουτσούκ Μεχμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη. Από τη μελέτη της δραματικής δομής και γενικότερα της κειμενικής οργάνωσης των πιο πάνω δραμάτων, αποδεικνύεται ότι η αναγνωστική πρόσληψη του είδους συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με τη συγγραφική πρόθεση.

Αντίθετα, ο συγγραφικός ειδολογικός προσδιορισμός, της *Δούλης Κύπρου* ως δραματικού ειδυλλίου, της *Ατλαντίδος* ως λυρικής κωμωδίας, του *Γαλάζιου λουλουδιού* ως λυρικού δράματος και του *Δικηγόρου* ως *comédie* (δεύτερη κατηγορία), δεν συμπίπτει με την αναγνωστική πρόσληψη της ειδολογικής ταυτότητας αυτών των θεατρικών κειμένων.

Τόσο η *Ατλαντίς* του Ι. Καραγεωργιάδη³⁸⁹ όσο και το *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη³⁹⁰ εντάσσονται από τους συγγραφείς τους στο λυρικό θέατρο, επιλογή που σημαίνει την πρόθεσή τους να προσδώσουν στη μουσική προεξάρχοντα ρόλο και στα δύο θεατρικά κείμενα (σε μεγαλύτερο βαθμό στο *Γαλάζιο λουλούδι*) εντοπίζονται σκηνικές οδηγίες ειδικά για τη μουσική, που δεν αποτελεί απλώς επένδυση, αλλά συνδέεται οργανικά με τη δραματική τους δομή. Συνεπώς, μολονότι η *Ατλαντίς* εντάσσεται στη γενικότερη κατηγορία των κωμωδιών και το *Γαλάζιο λουλούδι* στα παραμυθοδράματα, η επιλογή των συγγραφέων να εντάξουν τα έργα τους στο λυρικό θέατρο δεν κρίνεται άστοχη, αφού όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω (βλ. τις απόψεις των Τοδογον και Αγγελάτου) δεν είναι αθέμιτο το ενδεχόμενο της ένταξης ενός λογοτεχνικού κειμένου σε περισσότερα από ένα είδη, αν χρησιμοποιηθούν πολλαπλά κριτήρια ένταξης. Έτσι, υιοθετούνται τα εξωγενή ειδολογικά ονόματα μυθολογικό δράμα για την *Ατλαντίδα* και

Hirsch θεωρεί ότι η ερμηνεία του κειμένου, αφενός, δεν μπορεί να μην λαμβάνει υπόψη την αρχική πρόθεση του συγγραφέα, και αφετέρου, δεν είναι δυνατό να αποκλείει το «μεταβλητό επίπεδο σημασίας» που απορρέει από την αναγνωστική του πρόσληψη. Βλ. Robert Holub, «Ερμηνευτική», Raman Selden [επιμ.], *Από τον φορμαλισμό...*, 389-394.

³⁸⁹ Βλ. πιο πάνω: Ενότητα 1.7.9.

³⁹⁰ Βλ. Ενότητα 1.9.

παραμυθόδραμα για το *Γαλάζιο λουλούδι*, με κριτήριο τη δραματική δομή και την ιδιάζουσα ακολουθία των λειτουργιών στα δύο έργα.

Τέλος, για λόγους που έχουν αναλυθεί πιο πάνω (βλ. Ενότητα 1.6.5.) δεν υιοθετείται το συγγραφικό ειδολογικό όνομα, που χρησιμοποιεί ο Ευγ. Ζήνων για τον *Δικηγόρο*³⁹¹ η ένταξή του στην κατηγορία του αστικού δράματος προτείνεται, επειδή υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα σε αυτό και στα θεατρικά κείμενα που εντάσσονται στις υπό εξέταση κωμωδίες.

Στην τρίτη κατηγορία των ειδολογικών ονομάτων περιλαμβάνονται οι ασαφείς υπότιτλοι, που δεν σημαίνουν παρά την ένταξη του κειμένου στο θεατρικό γένος. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται οι υπότιτλοι *δραμάτιον*, *θεατρικόν έργον*, *δράμα*, *παραστάσεις δραματικάί*. Για την ειδολογική κατηγοριοποίηση των κειμένων αυτών, που είναι και τα περισσότερα, χρησιμοποιούνται εξωγενή ειδολογικά ονόματα.

Βέβαια, οι τρεις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη, που εξετάζονται στην εργασία αυτή, αδιαμφισβήτητα είναι αφηγηματικά ποιήματα και δεν μπορεί να αποδοθεί στον Β. Μιχαηλίδη η συγγραφική πρόθεση να γράψει θεατρικά κείμενα. Ωστόσο, με την αξιοποίηση του κριτηρίου της θεατρικότητας, που είναι εγγενής σε αυτά και μάλιστα σε πολύ υψηλό βαθμό (βλ. πιο πάνω: Ενότητα 1.12.), τα ποιήματα αυτά αναλύονται ως θεατρικά κείμενα. Τόσο στην «9^η Ιουλίου 1821», όσο στη «Χιώτισσα» και στο «Ρωμός και Τζον Πουλλής...», ισχύει ό,τι διαπιστώνει ο G. Genette σχολιάζοντας την προσέγγιση των ομηρικών επών στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, δηλαδή ότι σε αυτά «ο δραματικός τρόπος υπερέχει έναντι του αφηγηματικού», αφού «ο ποιητής παρεμβαίνει κατά το ελάχιστο δυνατό στο ποίημά του ως αφηγητής και [...] γίνεται «μιμητής» (δηλαδή δραματουργός), ιδιότητα την οποία μπορεί να αποκτήσει ένας επικός ποιητής, εφόσον αφήνει όσο το δυνατόν συχνότερα τον λόγο στους χαρακτήρες του έργου του [...]».³⁹¹

2.2. Από την ειδολογική ανάλυση στην ιστορική προοπτική. Το κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 και το ευρύτερο νεοελληνικό θέατρο: ανάμεσα στη ρομαντική εξιδανίκευση και στην κριτική προσγείωση.

Το ιστορικό δράμα κυριαρχεί στο κυπριακό θέατρο του 19^{ου} αιώνα και λειτουργεί ιδεολογικά μέσα στα συμφραζόμενα του ιστορισμού· ωστόσο, η άποψη ότι η θεατρική γραφή παραμένει προσκολλημένη σε παρωχημένες δραματικές φόρμες και σε ιστορικά θέματα δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Από την ειδολογική κατηγοριοποί-

³⁹¹ Βλ. Gérard Genette, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο* (μτφρ. Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001 (1979), 24-25. Εγώ υπογραμμίζω.

ηση των δραμάτων της περιόδου 1869-1925 που έχει προηγηθεί, αποδεικνύεται ότι, μολονότι αρκετά από αυτά είναι ιστορικά δράματα, στο σύνολό τους κατατάσσονται σε δεκατρείς ειδολογικές κατηγορίες.

Εκτός από την ειδολογική ποικιλία, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι κατά την πρώτη εικοσιπενταετία του 20^{ου} αιώνα, από τη μια, γράφονται σατιρικές κωμωδίες και αστικά δράματα, στα οποία είναι εμφανής η απομάκρυνση από τη δεσπόζουσα ιστοριοκρατία και, από την άλλη, στα ίδια θεατρικά κείμενα ανιχνεύονται οι τάσεις άλλοτε του αισθητισμού και της φιλοσοφίας του Νίτσε (για παράδειγμα στον *Μάριο* του Π. Βαλδασερίδη) ή οι απόηχοι του ιψενικού θεάτρου (στη σύντομη σκηνή του Χρ. Χριστοδουλίδη) και άλλοτε της κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας (λόγου χάρη στις κωμωδίες του Κύριλλου Παυλίδη). Τον ιστορισμό και τη ρομαντική εξιδανίκευση διαδέχεται η κριτική προσγείωση σε τρέχοντα ζητήματα του παρόντος. Τώρα η θεατρική γραφή συνεπικουρείται πότε από τη σάτιρα και πότε από την αλληγορία, για να σχολιάσει πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, ενώ δεξιώνεται συχνότερα διάφορες τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου, έστω και με σχετική καθυστέρηση.

Μέχρι το 1900 η αναγνωστική πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματοουργίας είχε ως μοναδικά κανάλια είτε τις μεταφράσεις αυτοτελών θεατρικών έργων που κυκλοφορούσαν στις περιοχές του μείζονος ελληνισμού είτε τις μεταφράσεις θεατρικών κειμένων που δημοσιεύονταν σε περιοδικά του ίδιου γεωγραφικού χώρου, αρκετά από τα οποία κυκλοφορούσαν και στην Κύπρο. Όμως, όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφική έρευνα,³⁹² μετά το 1900 δημοσιεύονται αρκετές μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων (κυρίως ευρωπαϊκών) στον κυπριακό τύπο και η επαφή του αναγνωστικού κοινού (περιορισμένου βέβαια για διάφορους λόγους) ήταν αμεσότερη. Ξεχωριστή είναι η περίπτωση του Ιερώνυμου Βαρλαάμ, τόσο για τις μεταφράσεις θεατρικών κειμένων που δημοσίευσε στο περιοδικό ο *Κόσμος*, όσο και για τις ανέκδοτες μεταφράσεις δραμάτων του P. Metastasio³⁹³ οι τελευταίες, που βρίσκονται στο αρχείο του και μέχρι πρόσφατα αποδίδονταν στον ίδιο ως πρωτότυπα δράματα, έχουν ταυτιστεί με δράματα του Ιταλού συγγραφέα.³⁹³

³⁹² Από τη βιβλιογραφία των λογοτεχνικών μεταφράσεων που έγινε από τον Λ. Παπαλεοντίου προκύπτει ότι κατά την περίοδο 1900-1925 δημοσιεύθηκαν στον κυπριακό τύπο μεταφράσεις από θεατρικά έργα των A. Dumas, Racine, Coppée, Shakespeare, Metastasio, Goldoni, Molière, Strindberg, O. Wilde κ. ά. Οι μεταφράσεις που δημοσιεύτηκαν κατά την εικοσαετία 1880-1900 ήταν ελάχιστες. Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις...*, passim.

³⁹³ Το μεταφραστικό έργο του Ιερ. Βαρλαάμ αξίζει να εξεταστεί σε ξεχωριστή εργασία. Επίσης, θα ήταν χρήσιμο να συγκεντρωθούν τόσο οι δημοσιευμένες όσο και οι χειρόγραφες μεταφράσεις του και να εκδοθούν με τον αναγκαίο φιλολογικό σχολιασμό. Για τις δημοσιευμένες μεταφράσεις του Βαρλαάμ, βλ. Λ. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 155-7. Οι θεατρικές σκηνές *Ο Ηρακλής εν αμφόδω* και *Ο*

Όμως, παρά την αδιαμφισβήτητη ειδολογική ποικιλία, στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 δεν εντοπίζονται διάφορα άλλα θεατρικά είδη που γράφονται τα ίδια χρόνια στο ελλαδικό κέντρο, όπως το ρεαλιστικό-κοινωνικό, το ψυχολογικό, το νατουραλιστικό δράμα, το δράμα του καλλιτέχνη και του επιστήμονα, ενώ με την αναμενόμενη δημοσίευση του δράματος *Φαρμακοποιός και χωρικός* ενδέχεται να αποδειχθεί ότι έχουμε το μοναδικό κυπριακό κωμειδύλλιο της περιόδου.³⁹⁴ Ακόμη, η οποία πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματοουργίας περιορίζεται κυρίως σε θεατρικούς συγγραφείς παλαιότερων εποχών και φτάνει μέχρι τον αισθητισμό, ενώ σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς που έγιναν ιδιαίτερα γνωστοί στο ελλαδικό κέντρο κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Ερρίκος Ίνγεν,³⁹⁵ ο Αύγουστος Στρίντμπεργκ, ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν και ο Χέρμαν Σούντερμαν,³⁹⁶ δεν επηρεάζουν δραστικά το κυπριακό θέατρο της περιόδου που εξετάζουμε.

Καίριο, λοιπόν, προβάλλει το ερώτημα αν τα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 έχουν, πέρα από τη γραμματολογική τους σημασία, λογοτεχνική αξία και αν θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν μια θέση σε μια συνθετική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου ή γενικότερα στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αναμφισβήτητα, αρκετά από τα δράματα αυτά, όπως είναι, λόγου χάρη, τα κείμενα του Ι. Καραγεωργιάδη, της Ι. Περισιτιάνη, του Γ. Σταυρίδη και του Ι. Πηγασιού, είτε γιατί ορισμένα από αυτά είναι πρωτόλεια είτε γιατί άλλα είναι γραμμένα σε λόγια γλώσσα ή επειδή υστερούν από την άποψη της δραματοουργικής ανάπτυξης και ολοκλήρωσης, δεν έχουν θέση σε μια ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Ωστόσο, αρκετά από τα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα, μολονότι ανάμεσα σε αυτά δεν υπάρχει ένα κορυφαίο επίτευγμα,

Ιωσήφ αναγνωριζόμενος δεν ανήκουν στον Κύπριο λόγο. Αυτό αποδεικνύεται από την αντιπαραβολή των πιο πάνω κειμένων με τα μεταφρασμένα από τον Παν. Ματαράγκα δράματα του Μεταστάσιου *Ο Ηρακλής προ των δύο οδών* και *Η αναγνώρισις του Ιωσήφ*. Βλ. Πέτρος Μεταστάσιος, *Η αναγνώρισις του Ιωσήφ και Ο Ηρακλής προ των δύο οδών* (μτφρ. Π. Ματαράγκας), εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Νικολάου Ρουσοπούλου 1880. Αντίτυπο του βιβλίου υπάρχει στη Βιβλιοθήκη του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το ίδιο αναμένεται να αποδειχτεί και για τα χειρόγραφα θεατρικά κείμενα που σώζονται στο αρχείο του Ι. Βαρλαάμ, αν σε μια ειδική εργασία ταυτιστούν με τα ιταλικά πρωτότυπα. Για τις χειρόγραφες μεταφράσεις θεατρικών έργων του Metastasio, που μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν πρωτότυπα θεατρικά κείμενα του Ιερ. Βαρλαάμ, βλ. Κατσούρης (2005), 156.

³⁹⁴ Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία*, τόμ. Β'1, 7-10· τόμ. Β'2, 439-440· για το δράμα *Φαρμακοποιός και χωρικός*, βλ. Εισαγωγή, σ. 32: σημ. 67· Κεφ. Α', σ. 116: σημ. 193.

³⁹⁵ Εξαίρεση αποτελεί η σύντομη θεατρική σκηνή του Χρ. Χριστοδουλίδη «Η μοιραία στιγμή», η οποία, όπως σημειώνει ο Λ. Παπαλεοντίου, «αναφέρεται σε ένα ψενικό τρίγωνο και αποδίδεται με φυσικούς διαλόγους και δραματική ένταση». Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 36. Για το θεατρικό κείμενο του Χριστοδουλίδη, βλ. περ. *Αβγή* 2 (Μάιος 1924) 30-33. Οι ψενικές επιδράσεις στο κυπριακό θέατρο είναι εντονότερες μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

³⁹⁶ Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία*, τόμ. Β'2, 446-451. Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά το γεγονός ότι οι Κύπριοι θεατρικοί συγγραφείς της περιόδου δεν διαλέγονται με την ψενική δραματοουργία, ο κορυφαίος δραματογράφος απασχόλησε έντονα την κυπριακή λογοτεχνική κριτική. Βλ. Παπαλεοντίου (1997), 321-4.

θα μπορούσαν να κερδίσουν την προσοχή του ιστορικού της νεοελληνικής δραματουργίας.

3. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι από τη μια στο κυπριακό θέατρο των αρχών της αγγλοκρατίας εντοπίζεται η δεσπόζουσα τάση του ιστορισμού, η οποία συνδέεται με την τραγωδία και το ιστορικό δράμα, που κυριάρχησαν στο νησί μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Συνήθως, η δραματική δομή των έργων αυτών στηρίζεται στη συνύφανση του πόθου για εκδίκηση εναντίον των κατακτητών και απελευθέρωση του νησιού με μια τραγική ερωτική ιστορία. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι, μέσω της υποβολής των θεατρικών τους κειμένων στους Δραματικούς Διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών, τρεις συγγραφείς επιδίωξαν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους στον ευρύτερο χώρο του αθηναϊκού κέντρου.

Εξάλλου, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δημοσιεύονται θεατρικά κείμενα που δεν ανήκουν στη δεσπόζουσα ιδεολογική και ειδολογική τάση. Μολονότι εξακολουθούν να γράφονται ιστορικά και πατριωτικά δράματα, όπως άλλωστε και στο ελλαδικό κέντρο, εκδίδονται νέα για τα κυπριακά δεδομένα είδη, λόγου χάρι αστικά δράματα, σατιρικές κωμωδίες και άλλα, στα οποία είναι εμφανείς οι τάσεις των συγγραφέων, αφενός, να τοποθετηθούν κριτικά απέναντι στα τρέχοντα τότε κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, άλλοτε άμεσα και άλλοτε με τον τρόπο της αλληγορίας, και αφετέρου, να χρησιμοποιήσουν τη ζωντανή γλώσσα του λαού.

Δεν θα ήταν ορθό βέβαια να αποσιωπηθεί ότι τα περισσότερα από τα εξεταζόμενα δράματα είναι κείμενα νεανικά και γραμμένα στο περιθώριο άλλων δραστηριοτήτων (συνήθως εκπαιδευτικών ή δημοσιογραφικών) των συγγραφέων τους, αρκετοί από τους οποίους εγκαταλείπουν τη συγγραφή θεατρικών κειμένων για να επιδοθούν, στην ώριμή τους ηλικία, σε άλλες δραστηριότητες. Θα ήταν δυνατό, όμως, τότε στην κατά βάση αγροτική οικονομία της Κύπρου, με το εξαιρετικά περιορισμένο αναγνωστικό κοινό και τις εγγενείς αδυναμίες για ύπαρξη στοιχειώδους πολιτιστικής δραστηριότητας, να διαμορφωθεί έστω και ένας οιονεί επαγγελματίας θεατρικός συγγραφέας; Αν ληφθεί υπόψη ακόμη ότι στην κυπριακή πεζογραφία της ίδιας περιόδου ξεχωρίζουν αισθητά από την υπόλοιπη παραγωγή μόνο τα διηγήματα του Ν. Νικολαΐδη, τότε φωτίζεται ακόμη περισσότερο το επίτευγμα του Β. Μιχαηλίδη να γράψει τις τρεις υπό εξέταση ποιητικές του συνθέσεις, όχι μόνο υπερβαίνοντας τους περιορισμούς της εποχής του αλλά και τα ίδια τα στεγανά των λογοτεχνικών γενών, αφού στα κείμενά του αυτά ο επικός τρόπος συνυφαίνεται με τον λυρικό και τον δραματικό και δεσπόζει

η θεατρικότητα σε υψηλότερο και δραστικότερο βαθμό από τα περισσότερα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΠΑΡΑΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΑ ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ (1869-1925): ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Το παρακείμενο ενός θεατρικού κειμένου περιλαμβάνει «τον τίτλο, τον κατάλογο προσώπων, τις σκηνικές ενδείξεις χώρου και χρόνου, τις σκηνογραφικές περιγραφές, τις διδασκαλίες για την υπόκριση του ηθοποιού (κινησιολογία, γειννίαση), αλλά επίσης κάθε άλλο συνοδευτικό λόγο, όπως η αφιέρωση, ο πρόλογος ή το προοίμιο»,¹ όπως επίσης και τον κατάλογο συνδρομητών (στις παλαιότερες εκδόσεις). Η μελέτη του παρακειμένου κρίνεται απαραίτητη, από τη μια, για να διερευνηθούν οι συγγραφικές προθέσεις και, από την άλλη, για να διαπιστωθεί ο βαθμός επίτευξης των προθέσεων αυτών, σε συνάρτηση με τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη. Βέβαια, η ερμηνευτική προσέγγιση δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να ταυτιστεί με την ανίχνευση των προθέσεων του συγγραφέα, εγχείρημα που θα έθετε εκτός διερεύνησης τόσο το ίδιο το κείμενο, όσο και την αναγνωστική ανταπόκριση απέναντι σε αυτό. Επομένως, η μελέτη των όψεων του παρακειμένου στα κυπριακά θεατρικά κείμενα, χωρίς να εγκαταλείπει την αναζήτηση «αυτού που ήθελε να πει ο συγγραφέας», θα επικεντρωθεί, όπως υποδεικνύει ο Umberto Eco, αφενός, στη διερεύνηση αυτού που το ίδιο το παρακείμενο λέει «ως προς τη συμφραστική του συνεκτικότητα και την περίσταση των συστημάτων σημειοδότησης στα οποία ανατρέχει» και, αφετέρου, στην αναζήτηση «αυτού που βρίσκει ο αποδέκτης [=αναγνώστης] ως προς τα δικά του συστήματα σημασιοδότησης ή και ως προς τις επιθυμίες, τις παρορμήσεις, τις προαιρέσεις του».²

Χρήσιμα εργαλεία για τη μελέτη των παρακειμενικών στοιχείων στο κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 είναι η μονογραφία του Gérard Genette *Seuils* (1987) και η μελέτη του Jean-Marie Schaeffer *Qu' est-ce qu' un genre littéraire?* (1989).³ Ο Genette, αφού διευκρινίζει ότι επικεντρώνεται στη συγχρονική προσέγγιση του παρακειμένου, ορίζει το τελευταίο ως ένα είδος λόγου που είναι αφεαυτού επικουρικό και αποτελείται από ετερόκλητα στοιχεία, καθώς πάντοτε λειτουργεί γύρω από το κυρίως κείμενο. Στο παρακείμενο, κατά τον G. Genette, συχνά ανιχνεύονται οι προθέσεις του συγγραφέα ή του εκδότη και εντοπίζονται οι αισθη-

¹ Βλ. Pavis (2006), 368.

² Βλ. Umberto Eco, *Ta όρια της ερμηνείας* (μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη), Αθήνα, Γνώση, ²1994 (1990), 34-35' στο εξής: *Ta όρια...*

³ Χρησιμοποιώ την αγγλική μετάφραση της μονογραφίας του G. Genette, που κυκλοφόρησε το 1997 υπό τον τίτλο *Paratexts. Thresholds of interpretation* και την ελληνική μετάφραση της μελέτης του J.-M. Schaeffer. Για τα πλήρη στοιχεία των δύο εκδόσεων, βλ. Συντομογραφίες.

τικές ή ιδεολογικές πτυχές του κειμένου.⁴ Βέβαια, οι πτυχές αυτές δεν είναι ανιχνεύσιμες μόνο στους προλόγους ή στις σκηνικές οδηγίες αλλά πολύ συχνά και στα συνοπτικότερα παρακειμενικά στοιχεία, όπως είναι οι αφιερώσεις και οι τίτλοι.

Εξάλλου, ο Schaeffer στο δεύτερο Κεφάλαιο της μελέτης του, εξετάζοντας το λογοτεχνικό έργο ως σύνθετο σημειωτικό αντικείμενο, προτείνει μια επικοινωνιακή μέθοδο ανάλυσης, η οποία αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμη για τη μελέτη των παρακειμενικών στοιχείων (ιδιαίτερα των αφιερώσεων και των προλόγων). Με την εφαρμογή της μεθόδου αυτής θα διερευνηθούν το επίπεδο εκφοράς και προορισμού και θα σχολιαστεί ο επιδιωκόμενος στόχος στις αφιερώσεις και στους προλόγους των κυριακών θεατρικών κειμένων (1869-1925). Κατά τη μελέτη του επιπέδου εκφοράς καθορίζεται αν ο *πομπός* ή *εκφωνητής* είναι πραγματικός, πλασματικός ή υποκρινόμενος, διευκρινίζεται αν η εκφορά είναι σοβαρή, πλασματική ή παιγνιώδης και, τέλος, εξετάζονται οι τροπικότητες της εκφοράς (περιγραφή, αφήγηση, αναπαράσταση). Το επίπεδο προορισμού χρησιμοποιείται από τον Schaeffer με την έννοια της απεύθυνσης, που προσδιορίζει «τον πόλο του αποδέκτη προς τον οποίο απευθύνεται η ρηματική ενέργεια». Στην περίπτωση αυτή, ο μελετητής κάνει λόγο για μηνύματα με προσδιορισμένο και απροσδιόριστο παραλήπτη. Τέλος, αναλύεται ο επιδιωκόμενος, με την εκάστοτε επικοινωνιακή πράξη, στόχος.⁵

1. Οι τίτλοι

Οι λειτουργίες του τίτλου σε κάθε λογοτεχνικό κείμενο είναι ποικίλες. Όπως έχει διαπιστωθεί, ενίοτε οι τίτλοι «*παρέχουν έναν ορισμένο αριθμό ενδείξεων για το περιεχόμενο του έργου*», παραπέμπουν σε προγενέστερα κείμενα, «*αντανακλούν τη θεματική ή τη συμβολική του*» ή προκαλούν αμηχανία στον αναγνώστη, και κάποτε συντείνουν ώστε να αναδυθεί στην επιφάνεια «*η πολύ αφηρημένη βαθιά δομή ολόκληρου του κειμένου*».⁶ Η επικοινωνιακή διάσταση του τίτλου είναι, κατά τον G. Genette, αξιοσημείωτη από τη στιγμή που αυτός «*απευθύνεται σε πολύ περισσότερους από όσους θα διαβάσουν το βιβλίο*».⁷ Ο ίδιος μελετητής προτείνει κατηγοριοποίηση των τίτλων με κριτήριο τις διάφορες λειτουργίες τους, οι οποίες είναι: προσδιορισμός της ταυτότητας του κειμένου, περιγραφή, συνδήλωση και διαφήμιση. Ενδιαφέρουσες κρίνονται η περιγραφική και η συνδηλωτική λειτουργία, ενώ οι άλλες δύο, ως αυτο-

⁴ Βλ. Genette (1997: 1987), 11-12.

⁵ Schaeffer (2000: 1989), 85-100. Το παράθεμα στη σ. 95. Αγγελάτος (1997), 30-31.

⁶ Βλ. G. Jacques, «Ο έντιμος λόγος», Maurice Delcroix-Hallin Fernand, [επ.], *Εισαγωγή στις σπουδές...*, 239-247. Ο μελετητής αναλύει τις απόψεις που διατύπωσε ο L. Hœck στη μελέτη του *Pour une sémiotique du titre* (1973).

⁷ Βλ. Genette (1997: 1987), 75.

νόητες σε κάθε τίτλο, δεν σχολιάζονται εδώ.

Ο Genette, αναλύοντας την περιγραφική λειτουργία των τίτλων, τους διακρίνει σε θεματικούς και ρηματικούς. Θεματικοί καλούνται οι τίτλοι που παραπέμπουν στο θέμα και στο περιεχόμενο του κειμένου. Για την προσέγγισή τους είναι απαραίτητη η σημασιολογική ανάλυση, με βάση την οποία είναι δυνατό να κατηγοριοποιηθούν οι τίτλοι αυτοί σε κυριολεκτικούς, συνεκδοχικούς, μεταφορικούς ή συμβολικούς και ειρωνικούς. Εξάλλου, οι ρηματικοί τίτλοι είτε προσλαμβάνουν τη μορφή του ειδολογικού προσδιορισμού είτε εκφέρονται με παραειδολογικούς προσδιορισμούς. Άλλοι ρηματικοί τίτλοι είναι απομακρυσμένοι από κάθε ειδολογική περιγραφή, χαρακτηρίζοντας το κείμενο από μια περισσότερο μορφολογική και τυχαία άποψη. Οι ρηματικοί τίτλοι, αντίθετα από τους θεματικούς, αναφέρονται στη μορφή του κειμένου, και όχι στο θέμα ή στο περιεχόμενό του.⁸ Ο μελετητής, βέβαια, δεν αποκλείει την πιθανότητα κάποιοι τίτλοι να είναι μεικτοί, δηλαδή αυτοί να αναφέρονται ταυτόχρονα και στη μορφή και στο θέμα ή και στο περιεχόμενο του κειμένου, αρχίζοντας πολύ συχνά από ειδολογικό προσδιορισμό και καταλήγοντας σε θεματικό. Τέλος, η συνδηλωτική λειτουργία, μολονότι εντοπίζεται συχνότερα σε θεματικούς-μεταφορικούς τίτλους, μπορεί να ανιχνευθεί σε οποιονδήποτε τίτλο, ανάλογα με τη συγγραφική πρόθεση ή και το είδος της ερμηνευτικής προσέγγισης του αναγνώστη.⁹

Κατηγοριοποιώντας τους τίτλους των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε με βάση την πιο πάνω ταξινόμια του G. Genette, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι από αυτούς είναι θεματικοί και πως στην πλειονότητά τους εντάσσονται στην υποκατηγορία των κυριολεκτικών τίτλων. Σε αυτούς συνήθως δίνονται τα ονόματα ή οι ιδιότητες των πρωταγωνιστών (π.χ. *Μάριος, Νετζιμπέ, Ο δικηγόρος, Η Χιώτισσα, Ρωμιός και Τζον Πουλλής, Τζιονής και Κακουλλής*) και σπανιότερα οι δρώσες δυνάμεις που κυριαρχούν στις δομές βάθους του δράματος (π.χ. *Φιλοπατρία και έρως*). Από τους θεματικούς-κυριολεκτικούς τίτλους αξιοσημείωτοι είναι οι τίτλοι των δραμάτων του Θ. Κωνσταντινίδη, που είναι και οι τρεις διατυπωμένοι σε διαζευκτική μορφή. Στο ένα σκέλος της διάζευξης δίνονται τα ονόματα των πρωταγωνιστών (ή *Τα κατ'*

⁸ Ο.π., 76, 82, 86-87, 93. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο G. Genette προτείνει τη διαίρεση των τίτλων σε θεματικούς και ρηματικούς αξιοποιώντας τους γλωσσολογικούς όρους *thème* (thème), δηλαδή το αντικείμενο για το οποίο μιλά κάποιος, και *rhème* (rhème), δηλαδή τα λόγια που λέει κάποιος για το αντικείμενο. Βλ. ό.π., 78. Για τη συνάρτηση *thème-rhème*, βλ. Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, Παρίσι, Hachette, 1991, 75' στο εξής: *Analyse sémiotique...*

⁹ Βλ. Genette (1997: 1987), 89-90.

Ευανθίαν και Αγησίλαον, Πέτρος Α΄ βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ, Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ) και στο άλλο συνοπτικές διατυπώσεις γύρω από το θέμα, που δεν είναι άσχετες με τις δομές βάθους των τριών δραμάτων (*Δύο εισέτι του έρωτος θύματα, ή Η εκδίκησις του Κιαρίωνος, ή Το 1821 εν Κύπρω*).

Αισθητά λιγότεροι είναι οι θεματικοί-μεταφορικοί τίτλοι, άλλοτε φορτισμένοι συμβολικά (λ.χ., *Ανατολή και Δύσις* ή το *Γαλάζιο λουλούδι*), άλλοτε αλληγορικά (π.χ. *Η μητριά*, που αποτελεί μια σατιρική αλληγορική προσωποποίηση της ανάλγητης αποικιοκρατικής δύναμης) και κάποτε ειρωνικά (όπως συμβαίνει με τον τίτλο *Δημαρχίτις*). Συνεκδοχικός είναι μόνο ο τίτλος *Μπαμ-μπουμ*, γιατί παραπέμπει σε μέρος μόνο της (υποτυπώδους έστω) πλοκής του έργου.

Αμιγείς ρηματικοί τίτλοι δεν έχουν εντοπιστεί, ωστόσο υπάρχουν δύο μεικτοί, δηλαδή το *Παραστάσεις δραματικά αρμόδιαι εις παρθεναγωγεία, ή Συνέδριον των ηπείρων και Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος* της Σ. Λεοντιάδος και ο τίτλος «Το τραούδι του Τζυπριανού» που, σύμφωνα με τον Αντ. Ιντιάνο, χρησιμοποιούσε ο Β. Μιχαηλίδης για την ποιητική του σύνθεση «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσία Κύπρου». Το πρώτο σκέλος του τίτλου της Λεοντιάδος (*Παραστάσεις δραματικά αρμόδιαι εις παρθεναγωγεία...*) είναι ευδιάκριτα ρηματικό, γιατί παραπέμπει στη μορφή του έργου (δραματική, αφού πρόκειται για παραστάσεις) και στην αναμενόμενη επικοινωνιακή αξιοποίησή τους: κατάλληλοι αποδέκτες είναι οι μαθήτριες του Παρθεναγωγείου και τα οικεία τους πρόσωπα. Το δεύτερο σκέλος (...ή *Συνέδριον των ηπείρων και Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος*) είναι μεικτό, αφού παραπέμπει στη δραματική μορφή του κειμένου (συνέδριον/συνδιάλεξις), και ταυτόχρονα περιέχει μιαν υπαινικτική διατύπωση σχετικά με το θέμα του θεατρόμορφου διαλόγου (συνέδριο ηπείρων / συνδιάλεξη Μουσών).

Στην περίπτωση της «9^{ης} Ιουλίου...» του Β. Μιχαηλίδη, από τη μια, έχουμε τον λόγιο τίτλο του ποιήματος που, όπως υποστηρίζει ο Αντ. Ιντιάνος,¹⁰ οφείλεται στους λόγιους φίλους του ποιητή. Ο τίτλος αυτός («Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσία Κύπρου») παραπέμπει με ακρίβεια στο χωροχρονικό πλαίσιο των γεγονότων που αποτελούν το κεντρικό θέμα της ποιητικής σύνθεσης και θα μπορούσε να παραλληλι-

¹⁰ Βλ. Αντ. Ιντιάνος, «“Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Λευκωσία (Κύπρου)”», *Κυπριακά Γράμματα* 67 (Γενάρης 1941) 345-350 [=Πιερής [επιμ.] (2001), 105-109]. Για την αναφορά που σχολιάζεται, βλ. σ. 105. Για το ίδιο ζήτημα ο Κυρ. Ιωάννου παραθέτει δύο προφορικές μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες ο τίτλος «Το τραούδι του Τζυπριανού» «*σνηθηζόταν στο φιλικό και στο συγγενικό περιβάλλον του Β. Μιχαηλίδη*». Τόσο ο Αρ. Κουδουνάρης όσο και ο απόγονος του ποιητή Μιχάλης Κτίστης διαβεβαιώνουν ότι «*με τον ίδιο τίτλο ανέφεραν το συνθετικό [...] ποίημα και συγγενικά πρόσωπα*» του ποιητή. Βλ. Κυριάκος Ιωάννου, «Για τους τίτλους των ιδιοματικών ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Μικροφιλολογικά* 25 (άνοιξη 2009) 41, σημ. 2.

στεί με άλλους παρόμοιους τίτλους ιστορικών δραμάτων: για παράδειγμα, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, ή ...*To 1821 εν Κύπρω*. Από την άλλη, ο συγγραφικός τίτλος «Το τραούδι του Τζυπριανού» είναι μεικτός (ρηματικός και θεματικός). Με τη λέξη «τραούδι» έχουμε αναφορά στη μορφή του κειμένου (ποιητική και ταυτόχρονα αφηγηματική) και με το κύριο όνομα «του Τζυπριανού» δίνεται το κεντρικό θέμα του ποιήματος.

Από την κατηγοριοποίηση των τίτλων με βάση την ταξινόμια του G. Genette καταδεικνύεται ότι στους θεματικούς κυριολεκτικούς τίτλους είναι ευδιάκριτη η ιδεολογική τους επένδυση, αφού με αυτούς σημαίνεται εξαρχής η συγγραφική πρόθεση για αναπαράσταση της ιστορίας με πατριωτικούς στόχους, όπως δηλώνεται σαφέστερα στους υπότιτλους¹¹ (π.χ. πατριωτικόν, μακεδονικόν δράμα).

2. Οι αφιερώσεις

Όπως σημειώνει ο G. Genette, οι αφιερώσεις βιβλίων από τους συγγραφείς τους ή σπανιότερα άλλους (λ.χ. εκδότες ή συγγενικά πρόσωπα) είτε έχουν τη μορφή συνοπτικών/επιγραμματικών διατυπώσεων είτε είναι γραμμένες ως σύντομες αφιερωματικές επιστολές προς τους αποδέκτες της αφιέρωσης ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, στο ίδιο βιβλίο υπάρχουν και οι δύο μορφές αφιέρωσης.¹² Εκτός από τη μορφολογία των αφιερώσεων, ο μελετητής εξετάζει αν αυτές δημοσιεύονται στην αρχή ή στο τέλος του βιβλίου και προτείνει ότι θα ήταν ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς αν στις επανεκδόσεις οι αφιερώσεις διατηρούνται, τροποποιούνται ή απαλείφονται. Ακόμη, προσεγγίζει τις αφιερώσεις από επικοινωνιακή άποψη και διερωτάται ποιος αφιερώνει (όχι πάντα ο συγγραφέας), σε ποιον (σε σημαίνοντα δημόσια πρόσωπα ή σε οικεία και όχι ευρύτερα γνωστά, σε νεκρούς, σε ιδέες ή σε αφηρημένες έννοιες). Τέλος, εισηγείται διερεύνηση της λειτουργίας των αφιερώσεων με πραγματολογικά και σημασιολογικά κριτήρια και σε συνάρτηση με το κείμενο στο οποίο προτάσσονται ή, σπανιότερα, επιτάσσονται.¹³

Φυσικά, δεν υπάρχουν αφιερώσεις σε όλα τα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925. Αυτές λείπουν από το σύνολο των δραμάτων που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες ή περιοδικά, ενώ στις αυτοτελείς εκδόσεις έχουμε αφιερώσεις στα μισά σχεδόν θεατρικά κείμενα (έξι από τα έντεκα δράματα που φέρουν αφιερώσεις εκδό-

¹¹ Οι υπότιτλοι (αν και εντάσσονται στο παρακείμενο) δεν εξετάζονται στο Κεφάλαιο αυτό, δεδομένου ότι σχολιάστηκαν στο Κεφάλαιο Α' (Ειδολογική κατηγοριοποίηση).

¹² Genette (1997: 1987), 118-9.

¹³ Ο.π., 129-135.

θηκαν τον 19^ο αιώνα).¹⁴

Από την άποψη της μορφής, σε κανένα κείμενο δεν εντοπίζεται χρήση αποκλειστικά της αφιερωματικής επιστολής, δηλαδή σε όλα χρησιμοποιείται η επιγραμματική αφιέρωση, είτε σε πεζό είτε σε έμμετρο λόγο. Παράλληλα με τις επιγραμματικές αφιερώσεις, χρησιμοποιούνται αφιερωματικές επιστολές σε δύο δράματα, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* (1869) του Γ. Σιβιτανίδη και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* (1888) του Θ. Κωνσταντινίδη.¹⁵ Έπειτα, εξετάζοντας σε ποιο σημείο του βιβλίου δημοσιεύονται οι αφιερώσεις, διαπιστώνουμε ότι αυτές τοποθετούνται αμέσως μετά τη σελίδα τίτλου, με εξαίρεση την αφιέρωση του *Μπαμ-μπουμ* από τον Γ. Σταυρίδη στον ερασιτέχνη ηθοποιό Κ. Φυσεντζίδη, που δημοσιεύεται στο τέλος. Εξάλλου, από τη συγκριτική εξέταση της πρώτης με επόμενες εκδόσεις σε όσα έργα εκδόθηκαν περισσότερες από μία φορές, διαπιστώνεται ότι οι αφιερώσεις δεν εμφανίζονται στις επανεκδόσεις. Στη δεύτερη έκδοση του *Πέτρου Συγκλητικού* (1907) υπάρχει η ιδιάζουσα αφιέρωση από τη χήρα του ποιητή στον ευεργέτη της οικογένειας Αντ. Θεοδότου, ενώ δεν είναι βέβαιο αν στην πρώτη έκδοση υπήρχε αφιέρωση.¹⁶ Τέλος, αποδέκτες της αφήγησης είναι δημόσιοι άνδρες (πολιτικοί, ευεργέτες, χορηγοί των εκδόσεων), οικεία για τους συγγραφείς πρόσωπα (συγγενείς ή φίλοι) και, σε μία περίπτωση (*Ατλαντίς* του Ι. Καραγεωργιάδη), η Κύπρος.

Εκτός από τις πιο πάνω διαπιστώσεις, στις οποίες καταλήγουμε με την εφαρμογή της μεθοδολογίας του G. Genette, η επικοινωνιακή ανάλυση των αφιερώσεων με βάση τη θεωρία του Schaeffer καταδεικνύει ότι σε όλες τις περιπτώσεις ο εκφωνητής, δηλαδή ο πομπός της αφιέρωσης, είναι πραγματικός και ταυτίζεται με τον συγγραφέα (εξαίρεση αποτελεί η αφιέρωση στη 2^η έκδοση του *Πέτρου Συγκλητικού*, όπου ο πραγματικός εκφωνητής ταυτίζεται με τη χήρα του συγγραφέα). Η εκφορά είναι σοβαρή σε όλες τις αφιερώσεις, όπου κυριαρχεί η τροπικότητα της περιγραφής, με την οποία απαριθμούνται τα γνωρίσματα και οι αρετές του αποδέκτη της αφιέρωσης. Δεν έχουμε καμιά περίπτωση αμιγούς χρήσης της αφήγησης. Αυτή συνδυάζεται με την περιγραφή στις αφιερωματικές επιστολές (*Κουτσούκ Μεχεμέτ* και *Κύπρος και Ναΐται*) και στη συνοπτική αφιέρωση που προτάσσεται στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος.

¹⁴ Στο εξής με τον όρο *θεατρικά κείμενα* θα εννοούνται όσα φέρουν αφιερώσεις.

¹⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι στη 2^η έκδοση και των δύο δραμάτων που έγινε στη Λευκωσία τόσο οι συνοπτικές αφιερώσεις όσο και οι αφιερωματικές επιστολές απαλείφθηκαν.

¹⁶ Από το αντίγραφο της 1^{ης} έκδοσης που έχουμε εξασφαλίσει λείπουν οι πρώτες σελίδες και, επομένως, δεν γνωρίζουμε αν σε αυτές υπήρχε αφιέρωση.

Στις περισσότερες αφιερώσεις κύριοι στόχοι του πομπού είναι να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του προς ένα φιλόμουσο ευεργέτη, που επιχορήγησε γενναιόδωρα την έκδοση, και να εξάρει τη φιλοπατρία του αποδέκτη της αφιέρωσης, προβάλλοντας έτσι και τη δεσπόζουσα ιδεολογική λειτουργία του δράματος η οποία ταυτιζόταν με τον πατριωτικό φρονηματισμό. Σε άλλες αφιερώσεις οι συγγραφείς στοχεύουν είτε σε έκφραση της αγάπης τους σε οικεία πρόσωπα είτε στην εξωτερίκευση του θαυμασμού τους για πολιτικούς είτε, γενικότερα, σε υπογράμμιση της φιλοπατρίας τους.

Η φιλοπατρία και η γενναιодωρία των αποδεκτών της αφιέρωσης τονίζονται στις αφιερωματικές επιστολές οι οποίες προτάσσονται στα ιστορικά δράματα των Γ. Σιβιτανίδη και Θ. Κωνσταντινίδη που σημειώνονται πιο πάνω. Ο πρώτος τονίζει τις πατριωτικές πράξεις του Γ. Αβέρωφ και διευκρινίζει ότι θεώρησε «*ελληνικόν καθήκον*» να αφιερώσει «*το ευτελές [...] της γραφίδος [του] προϊόν, έχον κυρίως θέμα την φιλοπατρίαν*» στον μεγάλο ευεργέτη. Παρόμοια, ο δεύτερος υποδεικνύοντας έμμεσα τον πατριωτικό χαρακτήρα του έργου του «*δι' ού εκτυλίσσεται μία αιματηρά σελίς της πολυπαθούς ιδίας ελληνικωτάτης πατρίδος [του]*», εξαιρεί τη φιλοπατρία και τη φιλόμουση δραστηριότητα του Γ. Ναούμ: «*Προκειμένου περί φιλοπάτριδος ή φιλομούσου έργου, το όνομά σου κατέχει πάντοτε την πρώτην θέσιν*».¹⁷

3. Οι επιγραφές (μότο)

Επιγραφές προτάσσονται μόνο σε δύο από τα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα, δηλαδή στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη. Και στα δύο δράματα η επιγραφή παρατίθεται στο εξώφυλλο, πάνω από τις ενδείξεις χώρου και χρόνου της έκδοσης. Στη δεύτερη έκδοση του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* (1895) το παράθεμα απαλείφεται. Κανένας από τους δύο συγγραφείς δεν σημειώνει την πηγή προέλευσης του κειμένου, που χρησιμοποιεί ως μότο. Από τη σχετική διερεύνηση προκύπτει ότι η Λοϊζιάς αντλεί από το *Έργα και ημέραι* του Ησίοδου, ενώ άγνωστη παραμένει η πηγή του Θ. Κωνσταντινίδη.

Η Λοϊζιάς, που δεν αποκρύπτει τον παιδαγωγικό χαρακτήρα του δράματός της, χρησιμοποιεί το εξής παράθεμα από το πιο πάνω ποιητικό έργο του Ησίοδου:

Εἰ κεν σμικρὸν ἐπὶ σμικρὸν καταθεῖτο, καὶ θαμὰ
τοῦτ' ἔρδοις τάχα κεν καὶ τὸ μέγα γένοιτο.¹⁸

Προφανώς, στο απόσπασμα αυτό τονίζεται η αξία της επιμονής και της εργατικότητας για την επιτυχή έκβαση κάθε προσπάθειας σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης

¹⁷ Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναῖται...*, [5]· Θ. Κωνσταντινίδη, *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, [5].

¹⁸ Βλ. Ησίοδος, *Έργα και ημέραι*, στ. 361-2: (μτφρ. Σπ. Φίλιππας), Αθήνα, Πάπυρος, 1975, 58.

ζωής και δραστηριότητας. Όμως, όπως προκύπτει από τη συνανάγνωσή της με τον πρόλογο του δράματος, στην επιγραφή της *Δούλης Κύπρου* δεσπόζει η αυτοαναφορική σημασιοδότηση. Στο προλογικό της σημείωμα η συγγραφέας διηγείται ότι σε όραμά της η Κύπρος την προέτρεψε να θρηνήσει με την τέχνη της ποίησης τα βάσανά της. Η ίδια ακολουθεί την υπόδειξη, αλλά συνειδητοποιεί ότι υστερεί από πολλές απόψεις το ποιητικό της κείμενο, και γι' αυτό σημειώνει: «*Αι προσφιλείς αναγνώστριαι και αναγνώσται [sic] έχοντες υπ' όψει το "καδ' δύναμιν ἔρδειν" θέλουσι συγχωρήσει τας του ποιήματός μου ελλείψεις, ας δεν ερυθριώ ποιούσα γνωστάς*».¹⁹ Η φράση "καδ' δύναμιν ἔρδειν" προέρχεται πάλι από το *Έργα και ημέραι*: «*Καδ' δύναμιν δ' ἔρδειν ἰέρ' ἀθανάτοισι θεοῖσι*» (= *Πρόσφερε δώρα στους θεούς κατά τη δύναμή σου*).²⁰ Επομένως, η συγγραφέας μέσω των παραθεμάτων από την ησιόδεια ποίηση προσπαθεί να εξασφαλίσει την επιείκεια του αναγνώστη, που προτρέπεται έμμεσα να θεωρήσει ότι με το δράμα της η ίδια προσφέρει ό,τι μπορεί, παρά τις αδυναμίες του κειμένου της.

Η επιγραφή που επιλέγει η Λοϊζιάς για το δράμα της, εκτός από την αυτοαναφορική της λειτουργία, δεν αποκλείεται να αποτελεί και μια συγγραφική υπόδειξη προς τον αναγνώστη, ώστε να προσέξει τον δεσπόζοντα διδακτικό (και, επομένως, ιδεολογικό) χαρακτήρα του δράματος, δεδομένου ότι με τα παραθέματά της παραπέμπει σε ένα κατεξοχήν διδακτικό ποιητικό κείμενο.²¹ Δεν είναι, βέβαια, τυχαίο το γεγονός ότι η συγγραφέας προτρέπει την «*κορασιακή νεότητα*» να φυλάξει το έργο της ως «*μικρόν πατριωτικόν εγκόλπιον*», μέχρι τη στιγμή που «*η Κύπρος θα καθίση εκ δεξιών των ελευθέρων λαών*».²²

Εξάλλου, η επιγραφή που προτάσσει ο Θ. Κωνσταντινίδης στον *Κουτσούκ Μεχμετ* (*Η ιστορία αδικεί πολλάκις*), μολονότι δεν κατέστη δυνατό μέχρι στιγμής να αποδοθεί σε συγκεκριμένη πηγή, ενδέχεται να αποτελεί παράφραση μιας άποψης που διατυπώνει ο Ιωάννης Περβανόγλου στον πρόλογο της μετάφρασης της *Ιστορίας της επανάστασης και αναγεννήσεως* του Γ. Γερβίνου. Ο μεταφραστής, σχολιάζοντας προγενέστερες ιστορικές πραγματείες για την ελληνική επανάσταση, σημειώνει ότι «*δυστυχώς και εν ταις των Ελλήνων και εν ταις των ξένων συγγραφαίς η ιστορική αλήθεια πολλάκις παρεμορφώθη*». Στη συνέχεια, ο ίδιος τονίζει την επιτακτική ανα-

¹⁹ Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 2.

²⁰ Βλ. Ησίοδος, ό.π., σημ. 18, στ. 336, 56.

²¹ Για τις διάφορες λειτουργίες των προμετωπίδων, βλ. Genette (1997: 1987), 156-160.

²² Βλ. Π. Λοϊζιάς, ό.π., σημ. 19, 2-3.

γκαιότητα να συγγραφεί «ιστορία αληθής και σοβαρά, ιστορία ανταξία των μεγάλων γεγονότων, τα οποία εκθέτει».²³

Βέβαια, χωρίς τη συνεξέταση με τον πρόλογο του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, είναι αδύνατο να κατανοηθεί πλήρως το νόημα της επιγραφής. Σε αυτόν ο Θ. Κωνσταντινίδης αφηγείται το περιεχόμενο μιας συνομιλίας που είχε με τον γιατρό Παύλο Βαλσαμάκη είκοσι χρόνια νωρίτερα (δηλαδή κατά τη δεκαετία του 1860). Ο δεύτερος τόνισε στον συνομιλητή του ότι οι νεότεροι ξένοι ιστορικοί αδίκησαν πολύ τους Κυπρίους, γιατί δεν απέδωσαν την ιστορική αλήθεια σχετικά με τα γεγονότα του Ιουλίου 1821 στην Κύπρο: «[...] εν ουδεμιᾷ ιστορίᾳ εἶδον πιστὴν περιγραφὴν των ὅσων συνέβησαν εν Κύπρῳ μετὰ τρεῖς σχεδόν μήνας ἀπὸ τῆς ἐνδόξου τῆς ἀναστάσεως τοῦ ἔθνους ἡμῶν ἡμέρας [...]». Ακολουθώντας, ο Βαλσαμάκης υπογραμμίζει ότι, αν ήταν νεότερος, θα προσπαθούσε με δημοσιεύματά του να διαλύσει την ιστορική πλάνη που τόσο αδίκησε τους Κυπρίους. Επομένως, η επιγραφή αφορά ειδικά την αδιαφορία των ιστορικών να αποκαταστήσουν την ιστορική αλήθεια σχετικά με τη στάση της Κύπρου κατά την ελληνική επανάσταση και να διαλύσουν την πλάνη για τη δήθεν παθητική στάση των Κυπρίων· επιπλέον, συνδέεται με τη διαπιστωμένη από τον Ι. Περβανόγλου (και από άλλους) διαστρέβλωση της ιστορικής αλήθειας γύρω από την Επανάσταση του 1821.²⁴

4. Οι υποσέλιδες σημειώσεις

Αν και οι υποσέλιδες σημειώσεις, κατά κανόνα, χρησιμοποιούνται για την τεκμηρίωση του επιστημονικού λόγου, σπανιότερα χρησιμοποιούνται και σε λογοτεχνικά κείμενα και συχνά περιέχουν, όπως σημειώνει ο G. Genette, ιστορικές αναφορές, γεωγραφικές πληροφορίες ή άλλα εξωλογοτεχνικά πραγματολογικά στοιχεία, χωρίς να αποκλείεται η πιθανότητα οι υποσημειώσεις σε κάποια λογοτεχνήματα, αποτελώ-

²³ Βλ. Γ. Γ. Γερβίνος, *Ιστορία της επανάστασης και αναγεννήσεως της Ελλάδος*. Μεταφρασθείσα από του πρωτοτύπου υπό Ιωάννου Περβανόγλου, Αθήνησι, Εκ του τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφείως, 1864, τόμ. Α', στ'. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Θ. Κωνσταντινίδης παραθέτει (ανάμεσα σε άλλα) απόσπασμα από τη σ. 248 της πιο πάνω *Ιστορίας* στο τέλος του δράματός του, υπό τον τίτλο «Σχετικά τη υποθέσει του δράματος αποσπάσματα διαφόρων ιστορικών». Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 113-4.

²⁴ Πάντως, το ενδιαφέρον του Θ. Κωνσταντινίδη για την ιστορία (και ειδικότερα για την ιστορία της πατρίδας του) τονίζεται στο προοίμιό του στην έκδοση της *Ιστορίας* του αρχιμανδρίτη Κυπριανού. Στον πρόλογο αυτό πληροφορεί τον αναγνώστη ότι δημοσίευσε πολλά κεφάλαια της ιστορίας της Κύπρου στο περιοδικό της Αλεξάνδρειας *Κέκρωσις*. Σημειώνει δε ότι, επειδή επέστρεψε στην Κύπρο, το έργο του παρέμεινε ημιτελές. Βλ. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης [επιμ.], *Ιστορία της Κύπρου*. Συγγραφέισα μεν εν έτει 1778 υπό του Αρχιμανδρίτου Κυπριανού Κυπρίου. Νυν δε βελτιωθείσα κατά το λεκτικόν και συνοψισθείσα υπό Θεοδούλου Κωνσταντινίδου. Εκδίδεται υπό Π. Ουσμιάνη, Εν Λάρνακι Κύπρου, Εκ του Τυπογραφείου Τ. Μασκάλη και Σας, 1880, 5.

ντας μέρος της μυθοπλασίας, να είναι πλασματικές.²⁵ Σημειώσεις εντοπίζονται σε πέντε από τα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα (*Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον, Η δούλη Κύπρος, Η συνωμοσία του Κατιλίνα, Ο δραπέτης διδάσκαλος, Ατλαντίς*). Γενικά, με τις περισσότερες από αυτές οι συγγραφείς επιχειρούν να πλαισιώσουν με αναφορές στα πραγματικά ιστορικά γεγονότα τη σκηνική δράση των προσώπων, αποβλέποντας στην αληθοφάνεια, στον πατριωτικό φρονηματισμό και στην αποκατάσταση της αρχαίας δόξας, τόσο στην Κύπρο όσο και στον ευρύτερο ελληνικό χώρο.

Στις σημειώσεις με ιστορικό περιεχόμενο διακρίνονται οι αναφορές στο φοινικικό όνομα της Λεμεσού (*Ατλαντίς*, σ. 9) και στη συνωμοσία του Κατιλίνα (*Η συνωμοσία του Κατιλίνα*, σσ. 21-2), ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά στη «θανούσαν λαμπρότητα της Κύπρου» στο ρομαντικό δράμα *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* Ο Θ. Κωνσταντινίδης, αντιγράφοντας με ελάχιστες μεταβολές στο λεκτικό τη σχετική σημείωση από τον *Θέρσανδρο* του Επ. Φραγκούδη, προβάλλει τις διαχρονικές περιπέτειες του ελληνισμού της Κύπρου και τον οικτίζει για τη δεινή του θέση στο παρόν:

[...] το μεν [...] γαυριών ότι παραδίδει εις τας επερχομένας γενεάς μέγα μέρος της θανούσης λαμπρότητος της Κύπρου, το δε κάμπτει τους γιγαντώδεις κλάδους του υπό το βάρος των ετών και διά του μελαγχολικού ψιθυρισμού των φύλλων του θρηνεί την τάλαιναν Κύπρον.²⁶

Σημειώσεις για το ένδοξο προχριστιανικό παρελθόν της Κύπρου εντοπίζονται στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος, η οποία παραπέμπει τον αναγνώστη στον *Ευαγόρα* του Ισοκράτη, υποβάλλοντας έτσι τη σύγκριση της παλιάς χρυσής εποχής με το

²⁵ Βλ. Genette (1997: 1987), 332-4.

²⁶ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 58. Όπως φαίνεται από τη σύγκριση του πιο πάνω αποσπάσματος με το αντίστοιχο απόσπασμα από τον *Θέρσανδρο*, που παρατίθεται στη συνέχεια, ο Θ. Κωνσταντινίδης διατηρεί τη σύνταξη και το νόημα του κειμένου που οικειοποιείται, μολονότι είτε αντικαθιστά ορισμένες φράσεις με άλλες είτε διατηρεί τις λέξεις και τροποποιεί τον γραμματικό τύπο ή την κατάληξή τους. Υπογραμμίζονται οι φράσεις που τροποποιούνται ή αντικαθίστανται από άλλες: [...] της θνηξιάσης λαμπρότητος της Κύπρου το δε κάμπτει τους γιγαντώδεις κλάδους του υπό το βάρος της τυραννίας και διά του μελαγχολικού ψιθυρισμού των φύλλων του θρηνεί τας με αίμα ποτισθείσας ρίζας του. Βλ. Επ. Φραγκούδης, *Ο Θέρσανδρος...*, 42. Αξίζει να σημειωθεί ότι, πέρα από την πιο πάνω σημείωση ιστορικού περιεχομένου, ο Κωνσταντινίδης αντιγράφει από τον *Θέρσανδρο* ένα από τα δημοτικά τραγούδια που παραθέτει στο αφήγημα αυτό ο Επ. Φραγκούδης: πρβλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *ό.π.*, 51 και Επ. Φραγκούδης, *ό.π.*, 94-5. Το ίδιο δημοτικό τραγούδι δημοσιεύεται και από τον Αθανάσιο Σακελλάριο στα *Κυπριακά* υπό τον τίτλο «Άσμα ανώνυμον». Υπάρχουν γλωσσικές διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα (και γενικά στο κείμενο των *Κυπριακών* υπάρχουν περισσότεροι τύποι του κυπριακού ιδιώματος). Ο Σακελλάριος σε υποσημείωση για το δημοτικό αυτό τραγούδι σημειώνει: «*Εν τῷ άσματι τούτῳ υπάρχουνσι πολλά δεικνύοντα ότι εν Κυπριακῇ μεν γλώσσῃ αυτό εποιήθη, αλλ' ίσως ουχί εν Κύπρῳ*». Βλ. Αθανάσιος Σακελλάριος, *Τα Κυπριακά*. Ἦτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα. Τόμος δεύτερος: *Η εν Κύπρῳ γλώσσα*, εν Αθήναις, τύποις και αναλώμασι Π. Δ. Σακελλαρίου, 1891, 144-5.

οδυνηρό παρόν και καλώντας έμμεσα σε διεκδίκηση της ελευθερίας του νησιού.

Ωστόσο, οι περισσότερες σημειώσεις ιστορικού περιεχομένου στη *Δούλη Κύπρο* αναφέρονται στη μεσαιωνική περίοδο, και ειδικότερα στη φάση της ύστερης φραγκοκρατίας. Είναι αξιοσημείωτο ότι στις σημειώσεις αυτές η Π. Λοϊζιάς δεν αποκρύπτει ότι μία από τις πηγές της είναι η *Κυπριάς Χαρίεσσα* του αρχιεπισκόπου Συναίου Κωνσταντίου²⁷ και δεν αποφεύγει τα συνοπτικά χαρακτηριστικά σχόλια που θα μπορούσαν να ενσωματωθούν είτε στις σκηνικές οδηγίες είτε στον λόγο των δρώντων προσώπων. Έτσι, ο επίδοξος μνηστήρας της Καρλόττας περιγράφεται ως «ηλίθιος και βλαξ» και ο Ιάκωβος ως «κακός δαίμων της Κύπρου» και «άρπαξ του στέμματος της αδελφής του».²⁸

Εξάλλου, στα πατριωτικά δράματα, όπως έχει σημειωθεί στο Κεφάλαιο Α', συνήθως τα θέματα αντλούνται από πρόσφατους εθνικούς αγώνες, που δεν απέχουν αισθητά από τον χρόνο γραφής τους. Στον *Δραπέτη διδάσκαλο* ο περιηγητής που περιδιαβάζει στις Σέρρες, λίγο μετά την απελευθέρωσή τους, πληροφορείται ότι πολύ κοντά βρίσκονται θαμμένοι έξι σφαγιασθέντες από τους Βουλγάρους. Στη μοναδική σημείωση του δράματος ο συγγραφέας πληροφορεί τον αναγνώστη: «*Εξ ων εις ο αείμνηστος Παπαπαύλου, πρώην καθηγητής του Παγκυπρίου [Γυμνασίου]*».²⁹

Εκτός από τις υποσέλιδες σημειώσεις που περιέχουν ιστορικές αναφορές, υπάρχουν άλλες, αισθητά λιγότερες, που χρησιμοποιούνται για επεξήγηση σημείων του διαλόγου ή για συμπλήρωση των σκηνικών οδηγιών. Για παράδειγμα, στη *Δούλη Κύπρο*, όταν ο Ιάκωβος λέει ότι στη φυλακή βρίσκεται το θύμα του με τον αγαπημένο σύντροφό του, η συγγραφέας διευκρινίζει σε υποσημείωσή της: «*Εννοεί τον Κλεομένη και την Ευανθίαν, ών την απελευθέρωσιν επέτυχεν η Καρλόττα κατά την ημέραν*

²⁷ Γράφοντας για την κατάληψη της Κύπρου από τον Ριχάρδο Λεοντόκαρδο και την παράδοσή της στους Ναΐτες, η Λοϊζιάς σημειώνει: «*Το Ιστορικόν τούτο μέρος ελήφθη εκ της Χαρίεσσης Κυπριάδος του Αγ. Συναίου Κυπρίου Μελετίου τρίτου, είχομεν δε, ποιούσαι, υπ' όψει πάσας τας περί Κύπρου Ιστορίας*». Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 8. Στην πιο πάνω πηγή δίνεται επίσης συνοπτικά το ιστορικό της ανάληψης της βασιλείας του νησιού από την Καρλόττα και της ανατροπής της από τον αδελφό της Ιάκωβο: «*Ο Οίκος των Λουσινιάνων εκράτησε των σκήπτρων της Βασιλείας της Κύπρου μέχρι του Ιακώβου του Νόθου [...] Ιωάννης ο Γ' τελευταίον εγκατέλειπε διάδοχον της Βασιλείας την θυγατέρα αυτού Καρλότταν [...] Αλλ' ο αδελφός αυτής νόθος Ιάκωβος [...] επανέστη τη αδελφή, καθήρτανεν αυτήν της αρχής [...] [και] Βασιλεύς της Νήσου αντί της αδελφής αναγορεύεται [...]*». Βλ. Κωνσταντίνος, Αρχιεπίσκοπος Συναίου, «*Κυπριάς χαρίεσσα και επίτομος*»: *Περιγραφή της Ιεράς, Σεβασμίας και Βασιλικής Μονής της Υπεραγίας Θεοτόκου της και μέγα εχούσης το αιδέσιμον, διά τον ιστορήσαντα αυτήν Απόστολον Λουκάν τον Ευαγγελιστήν, του Κύκκου επιφημιζομένης, κατά την νήσον Κύπρον, Ενετήσιν, Παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, 1819, 151' στο εξής: Κυπριάς χαρίεσσα ...* Για το ίδιο θέμα, βλ. Γ. Κεχαγιόγλου (1986), 417, σημ. 1.

²⁸ Βλ. Π. Λοϊζιάς, ό.π., 9, 21-2.

²⁹ Ι. Πηγασιού, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 35. Πρόκειται για τον φιλόλογο Λεωνίδα Παπαπαύλου από τη Σιάτιστα (1866-1913).

των γάμων της». Ακόμη, ο χαρακτηρισμός του Ιάκωβου ως «μυσαρού και φαύλου» τεκμηριώνεται και επεξηγείται με την πιο κάτω σημείωση: «Ο Ιάκωβος ζώντας έπι του πατρός του αντεποιείτο τον θρόνον, δι' ό και εφυλακίσθη υπ' αυτού. Απεμακρύνετο δε της Κύπρου, αφού εδωροφορείτο πολυτρόπως υπό του πατρός, και επανήρχετο οσάκις ήτο ελπίς και του μικρίστου κέρδους». Από την άλλη, επεξηγώντας τη συνοπτική σκηνική οδηγία «Καρλόττα εν αποστροφή», η συγγραφέας σημειώνει: «Αποστροφή εν τη ποιήσει λέγεται, όταν ομιλή τις προς πρόσωπον απόν ή θανόν, ως προς παρόν».³⁰

5. Οι πρόλογοι

Με εξαίρεση τα δράματα του Ι. Καραγεωργιάδη *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα* (1913) και *Ατλαντίδα* (1923), στα υπόλοιπα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1900-1920 δεν προτάσσεται πρόλογος. Οι υπόλοιποι επτά πρόλογοι ανήκουν σε δράματα του 19^{ου} αιώνα. Για την ανάλυση των εισαγωγικών αυτών κειμένων εφαρμόζονται, από τη μια, η επικοινωνιακή προσέγγιση του Schaeffer και του Genette και, από την άλλη, η λειτουργική μέθοδος του Genette, που ήδη έχει αξιοποιηθεί για τη μελέτη των αφιερώσεων και των αφιερωματικών επιστολών.

Όπως προκύπτει από την επικοινωνιακή προσέγγιση, σε όλους τους προλόγους η εκφώνηση διεκπεραιώνεται από τον πραγματικό συγγραφέα, δηλαδή εντάσσονται στους αυθεντικούς συγγραφικούς προλόγους (authorial authentic), σύμφωνα με την τυπολογία του Genette. Με άλλα λόγια, σε όλες τις περιπτώσεις ο συγγραφέας δεν μεταβιβάζει το μήνυμα σε ένα φανταστικό πρόσωπο, αλλά το εκπέμπει υπό την πραγματική του ιδιότητα σε υπαρκτούς ή σε δυνητικά υπαρκτούς αποδέκτες.³¹

Η πράξη της εκφοράς είναι σοβαρή, καθότι ο πραγματικός συγγραφέας αναλαμβάνει τη μεταβίβαση των μηνυμάτων χωρίς χρήση στοιχείων μυθοπλασίας, στους περισσότερους προλόγους. Σε δύο από αυτούς (δηλαδή στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος και στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* του Ευγ. Ζήνωνος) ο «πραγματικός εκφωνητής κάνει πλασματική εκφορά» και, όπως σημειώνει ο Schaeffer, αυτή είναι «η περίπτωση του είδους της αυτομυθοπλασίας: ο πραγματικός συγγραφέας, ταυτισμένος με το συγγραφικό όνομά του, αναλαμβάνει ένα πλασματικό αφήγημα».³² Στον πρόλογο της *Δούλης Κύπρου* η πραγματική συγγραφέας αρχικά επεξηγεί πώς έγραψε το δράμα της, ενώ στη συνέχεια, αφηγούμενη ένα όραμα που είδε, χρησιμοποιεί στοιχεία μυθοπλα-

³⁰ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 18-21.

³¹ Βλ. Genette (1997: 1987), 181· Schaeffer (2000: 1989), 85.

³² Βλ. Schaeffer, ό.π., 86.

σίας. Διηγείται ότι μια νύχτα σηκώθηκε έντρομη και είδε τη δούλη Κύπρο να καλεί απεγνωσμένα τη μεγάλη μητέρα, δηλαδή την Ελλάδα, και να εκφράζει σε αυτήν το παράπονό της, αφού τα παιδιά της ολιγωρώντας δεν ενδιαφέρονται για τα βάσανά της. Τέλος, πριν χαθεί μέσα στο σκοτάδι, η Κύπρος παρακαλεί την ποιήτρια να κλάψει τα βάσανά της. Έτσι, έγραψε «εν είδει δράματος» τη *Δούλη Κύπρο*.³³

Εξάλλου, στη *Συνομοσία του Κατιλίνα* ο πραγματικός συγγραφέας περιγράφει μιαν αιφνίδια και εξωλογική μεταφορά του στο θείο βουνό των μουσών, τον Ελικώνα. Αρχικά, δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί τίποτα. Σε λίγο, όμως, βλέπει να τελείται μπροστά του μία μυσταγωγία, δηλαδή οι μούσες τιμούν με στεφάνια τους μεγάλους ποιητές της αρχαιότητας. Το θέαμα αυτό προκαλεί στον συγγραφέα την έντονη επιθυμία να «αποτελέση μέρος της αθανάτου εκείνης χορείας», να συναναστρέφεται με τους ποιητές και να ακούει το υπέροχο τραγούδι των Μουσών. Γι' αυτό, ζητάει βοήθεια από τις μούσες, ώστε να μπορέσει να υπερβεί «τας απ' αυτών διαχωριζούσας [αυτόν] αποκρήμνους κορυφάς και να ανέλθη μέχρις αυτών». Ωστόσο, οι θρήνοι και οι ικεσίες του δεν τελεσφορούν, καθώς οι Μούσες αδιαφορούν και οι ποιητές γελούν ειρωνικά. Η στάση αυτή εξοργίζει τον νεαρό ποιητή, και τότε ο Αισχύλος τον λυπάται και του υποδεικνύει με νόημα την Ιταλία. Έτσι, ο συγγραφέας ενθαρρύνεται και εκδίδει το «πόνημά του», «*ωπέρ οὐ επικαλείται την ευμενή άμα και επιεική του αναγνώστου κρίσιν*».³⁴

Στους πιο σύντομους προλόγους (π.χ. στον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θ. Θεοχαρίδη, στον *Πέτρο Α'...* του Θ. Κωνσταντινίδη και στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη) η τροπικότητα εκφοράς³⁵ που κυριαρχεί είναι η υποτυπώδης αφήγηση γύρω από τις συνθήκες υπό τις οποίες γράφτηκε το έργο. Στους υπόλοιπους προλόγους εντοπίζεται ο συνδυασμός περιγραφής και αφήγησης. Για παράδειγμα, στον πρόλογο του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ο Θ. Κωνσταντινίδης, από τη μια, αφηγείται το περιστατικό της συνάντησής του στη Λάρνακα με τον γιατρό Παύλο Βαλσαμάκη είκοσι χρόνια νωρίτερα, που τον ώθησε να γράψει το ιστορικό του δράμα και, από την άλλη, περιγράφει την οικτρή κατάσταση της Κύπρου, αντιπαραβάλλοντάς την προς το ένδοξό της παρελθόν.³⁶ Στον πρόλογο του *Παραστάσεις δραματικάί...* της Σ. Λεοντιάδος έχουμε συνδυασμό αφήγησης και περιγραφής, με ευδιάκριτη υπεροχή της πρώτης. Η συγγραφέας παραθέτει πρώτα ό,τι την παρακίνησε να γράψει το δραματικό της έργο, ακολούθως αναλύει το θέμα του και μετά αναφέρεται στη διδασκαλία του. Έπειτα εξηγεί για

³³ Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 1-3.

³⁴ Ευγ. Ζήνων, *Η συνομοσία του Κατιλίνα...*, 3-4.

³⁵ Για τις τροπικότητες εκφοράς, βλ. Schaeffer (2000: 1989), 89-95.

³⁶ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, α'-ι'.

ποιο λόγο προχώρησε στην έκδοσή του.³⁷ Τέλος, στον πρόλογο της *Συνωμοσίας του Κατιλίνα* η αφήγηση της ανάβασης του συγγραφέα στον Ελικώνα συνδυάζεται με την περιγραφή του τοπίου, των μουσών, των ημιθέων και των μεγάλων ποιητών της αρχαιότητας.³⁸

Μολονότι, προφανώς, αποδέκτες³⁹ σε όλους τους προλόγους των υπό εξέταση θεατρικών κειμένων είναι οι αναγνώστες στο σύνολό τους (απροσδιόριστοι παραλήπτες, κατά τον Schaeffer), σε ορισμένους από αυτούς ο συγγραφέας κρίνει σκόπιμο να απευθυνθεί σε μια ειδικότερη ομάδα αναγνωστών (προσδιορισμένοι παραλήπτες). Αν και σε κανέναν από τους προλόγους δεν εντοπίζεται ακριβής προσδιορισμός ενός ή περισσότερων παραληπτών, στην περίπτωση του προλόγου της *Δούλης Κύπρου* της Π. Λοϊζιάδος η συγγραφέας, χωρίς να παραγνωρίζει το σύνολο των δυνητικών αναγνωστών, απευθύνεται ιδιαίτερα προς την «κορασιακή νεότητα», προβάλλοντας με αυτό τον τρόπο τον παιδαγωγικό χαρακτήρα του δράματός της. Ακόμη, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Θ. Κωνσταντινίδης στο συνοπτικό προλογικό σημείωμά του, που προτάσσει στον *Πέτρο Α'...*, διαχωρίζει τους δυνητικούς αναγνώστες του δράματος σε επαρκείς και μη και απευθύνει σε κάθε κατηγορία διαφορετικό μήνυμα: «*Παρακαλώ τους δυναμένους να κρίνωσι το πόνημά μου να ώσιν αυστηροί εις τας κρίσεις των, τους δε μη, να ώσιν, εάν δύνανται, επιεικείς*».⁴⁰

Εξάλλου, χωρίς τη λειτουργική ανάλυση των προλόγων θα ήταν αδύνατο να προσδιοριστούν οι συγγραφικές επιδιώξεις, μολονότι σε καμιά περίπτωση αυτές δεν προδιαγράφουν ή προδικάζουν οποιαδήποτε ερμηνευτική προσέγγιση των θεατρικών κειμένων. Ο G. Genette διακρίνει οκτώ λειτουργίες των προλόγων, που βέβαια δεν εντοπίζονται πάντα όλες αλλά σε ποικίλους συνδυασμούς ή ενδεχομένως και μόνες, ανάλογα με το είδος και τη θέση κάθε προλόγου στο σχήμα της επικοινωνιακής τυπολογίας που εισηγείται ο ίδιος.⁴¹ Οι λειτουργίες αυτές είναι: η πρόκληση της εύνοιας του αναγνώστη (*captatio benevolentiae*), η εμφατική παράθεση των ωφελειών που θα

³⁷ Όπως σημειώνει η Γ. Λαδογιάννη, η Σ. Λεοντιάς στον πρόλογο του θεατρικού της βιβλίου «*υποστηρίζοντας τη δική της άποψη για την αξία της πρωτότυπης παραγωγής θεατρικών κειμένων για παιδιά, εκφράζει την αντίθεσή της σε μια συνήθεια που υπάρχει στα σχολεία της πόλης [=Σμύρνης]: της σκηνικής προτίμησης ξένων κειμένων*». Βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο...*, 68.

³⁸ Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικά...*, γ'-στ' Ευγ. Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 3-4.

³⁹ Βλ. Genette (1997: 1987), 194-5· Schaeffer (2000: 1989), 95-99.

⁴⁰ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 2-3· Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α'...*, 7. Η Λοϊζιάς γράφει, απευθυνόμενη στις μαθήτριές της: «*Και ήδη, ω προσφιλή κορασιακή νεότης! – Προς υμάς αποτεινόμενη τον υπέρ πατρίδος στόνον μου. – Φυλάξατε, ως μικρόν πατριωτικόν εγκόλπιον το ποίημα τούτο, όπερ τοσοούτον εποθείτε να έχητε, και διά της ευσεβείας υμών προς τα πάτρια, ανακουφίσατε την δούλην Κύπρον [...]*». Π. Λοϊζιάς, ό.π.

⁴¹ Για την τυπολογία των προλόγων με κριτήριο την επικοινωνιακή τους λειτουργία, βλ. Genette (1997: 1987), 181.

προκύψουν από την ανάγνωση του βιβλίου (auxesis ή amplificatio), η επιδίωξη της αληθοφάνειας, η παράκληση για επιείκεια απέναντι στις αδυναμίες του κειμένου (excusatio propter infirmitatem), ο σχολιασμός του τίτλου, η υπόμνηση ότι το κείμενο που ακολουθεί είναι μυθοπλασιακό, η διατύπωση των συγγραφικών προθέσεων και ο προσδιορισμός του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκει το κείμενο που ακολουθεί.⁴²

Η πρόκληση της ευνοϊκής στάσης (captatio benevolentiae) του αναγνώστη επιδιώκεται στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη. Ο συγγραφέας προεξαγγέλλει στον πρόλογό του ότι στη συνέχεια θα αναδημοσιευτούν ευμενείς κριτικές για το δράμα του. Η ίδια λειτουργία εντοπίζεται στον πρόλογο της *Συνωμοσίας του Κατιλίνα*, όπου ο συγγραφέας, περιγράφοντας τη φανταστική ανάβασή του στον Ελικώνα, επιδιώκει να αποκτήσει την εύνοια του αναγνώστη, αφού εκφράζει την επιθυμία να μπορούσε να συναναστραφεί με τους θεσπέσιους ποιητές και αιιδούς, και εξασφαλίζει τη συγκαταβατική, έστω, «ευλογία» του Αισχύλου για να γράψει το έργο του (σ. 4). Τέλος, την εύνοια του αναγνώστη επιδιώκει να εξασφαλίσει ο Ι. Καραγεωργιάδης στον πρόλογο της *Ατλαντίδας*, τονίζοντας την αξία του κειμένου του για τον αναγνώστη: «*Η υπόθεσις της Ατλαντίδος ει και αναγομένη εις λίαν παρωχημένους χρόνους πολύ ημών αφεστώτας, ενέχει και τινας υποθήκας ποιιάς τινος και δι' ημάς αυτούς ωφελείας, πιθανώς δε και τέρψιν τινά*».⁴³

Η εμφατική παράθεση των ωφελειών που θα προκύψουν από την ανάγνωση του δράματος με τη χρήση του ρητορικού τρόπου της αυξήσεως (amplificatio) εντοπίζεται στην Ιστορική Προεισαγωγή που προτάσσει ο Ι. Καραγεωργιάδης στην *Κύπρο δούλη*:

Αναντιρρήτως η σελίς αύτη εστί μία των δυστυχεστέρων αλλά και των ωραιότερων και διδακτικωτέρων. Τι ωραιότερον και διδακτικώτερον ή το θέαμα λαού θραύοντος της δουλείας τας πέδας και ως εις άνθρωπος εξεγειρομένου και πατάσσοντος τους απηγείς αυτού τυράννους;

Στη συνέχεια ο Καραγεωργιάδης σημειώνει ότι το «υψηλόν» αυτό θέμα συνάρπασε και τον ίδιο. Άρα, υποδεικνύει ότι ο αναγνώστης διαβάζοντας το δράμα του θα

⁴² Βλ. ό.π., 196-224. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η διαπίστωση του Π. Μαστροδημήτρη ότι «οι συγγραφείς, με τους προλόγους τους, επιχειρούν μια διόλου ευκαταφρόνητη εργασία: αναφέρονται στις δυσκολίες και στα προβλήματά τους, προλειαίνουν το έδαφος ώστε η επαφή του αναγνώστη με το κείμενο να είναι ομαλή και γόνιμη». Βλ. Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Αθήνα, Δόμος, 1985, 17' στο εξής: *Πρόλογοι...*

⁴³ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 3' Ευγ. Ζήνων, *Συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 4' Ι. Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς...*, 5.

ωφεληθεί και ηθικά και αισθητικά.⁴⁴

Παρόμοια, η Σ. Λεοντιάς στον πρόλογο του *Παραστάσεις δραματικάί...* παρουσιάζει κλιμακωτά τους τομείς στους οποίους ωφελήθηκαν και όσοι παρακολούθησαν την παράσταση του έργου της και οι ίδιες οι μαθήτριες, που υποδύθηκαν τους διάφορους ρόλους. Η τέρψη και η αναψυχή ήταν δεδομένη και για τους θεατές και για τις ηθοποιούς, που επιπλέον είχαν την ευκαιρία να ωφεληθούν και πνευματικά εμπλουτίζοντας τις γνώσεις τους από την «πνευματικήν των εξετάσεων τράπεζαν». Ως εκ τούτου, οι δραματικές παραστάσεις, μέσω των οποίων επιτεύχθηκαν οι πιο πάνω στόχοι, θεωρούνται από τη συγγραφέα «δραματοουργήματα έχοντα το ηδύ τω ωφελίμω συγκεκραμένον» και «θυμωτερήν επιδόρπια [...] τα εκλεκτότερα των προϊόντων της καθ' όλον τον σχολικόν βίον διανοητικής και ηθικής καλλιέργειας του πνεύματός των [των μαθητριών]». ⁴⁵

Η ίδια λειτουργία εντοπίζεται στον πρόλογο της *Δούλης Κύπρου*, όπου η Π. Λοϊζιάς απαριθμεί τις ωφέλειες που θα προκύψουν για την κορασιακή νεότητα και τους υπόλοιπους αναγνώστες από την ανάγνωση του έργου της: καλεί τις μαθήτριες να φυλάξουν το δράμα της ως μικρό «πατριωτικόν εγκόλπιον»· τις παρακινεί να επιδείξουν ευσέβεια και πατριωτισμό και να ανακουφίσουν έτσι την πατρίδα τους· τις προτρέπει, επίσης, να αναθρέψουν τα παιδιά τους χριστιανικά· ακόμη φαντάζεται την ημέρα που θα απελευθερωθεί η Κύπρος και τις καλεί να τη μνημονεύσουν τότε. Επομένως, με τις πιο πάνω προτροπές η συγγραφέας προβάλλει τον ηθοπλαστικό και παιδαγωγικό χαρακτήρα του δράματός της. ⁴⁶

Η επιδίωξη της αληθοφάνειας είναι έκδηλη στους προλόγους δύο ιστορικών δραμάτων, όπου οι συγγραφείς υποδεικνύουν στον αναγνώστη ότι κύριος σκοπός τους ήταν η δραματική αναπαράσταση της ιστορικής αλήθειας, χωρίς πρόθεση για φαλκίδευσή της με στοιχεία μυθοπλασίας, αν και από την ανάγνωση των θεατρικών τους κειμένων δεν φαίνεται να παραμένουν πιστοί στις προλογικές διακηρύξεις τους.

Πιο συγκεκριμένα, ο Θ. Κωνσταντινίδης στον πρόλογο του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη του ότι μοναδικός σκοπός του είναι να αποκαταστήσει την ιστορική αλήθεια γύρω από τα γεγονότα του Ιουλίου 1821 στην Κύπρο:

[...] ώστε συν τω χρόνω προϊόντι εδυνήθην να σχηματίσω ακριβή
ιδέαν περί των τότε διατρεξάντων και να συγγράψω το ανά χει-
ρας ιστορικόν δράμα μου, εν ω ουδέ γραμμή εχαράχθη πλείοτερον

⁴⁴ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 7.

⁴⁵ Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί...*, γ'-δ'.

⁴⁶ Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 2-3.

του δέοντος χάριν επιδείξεως, ουδέ σκηνή φαντασιώδης προσετέθη χάριν δραματικής οικονομίας. Ίσως το έργον μου είνε [sic] ξηρόν· αλλ' εάν απεφάσιζον [...] να αναβώ τον Πήγασον και να επιχειρήσω πτήσιν φοβούμαι ή ότι θα υφιστάμην πτώσιν χείρονα της του Ικάρου, ή ότι εις τα ύψη θ' απεκόπτετο το νήμα των ιστορικών σημειώσεών μου [...].

Ύστερα ο συγγραφέας σημειώνει ότι καταχρηστικά ονόμασε το έργο του δράμα, γιατί στην ουσία πρόκειται για ιστορικές σημειώσεις σε διαλογική μορφή με στόχο να μάθουν οι αναγνώστες ή οι θεατές την αλήθεια γύρω από τη συμμετοχή της Κύπρου στην ελληνική επανάσταση. Βέβαια, παρά την πρόθεση του συγγραφέα να επιτύχει την αληθοφάνεια, στο έργο του εντοπίζονται ο αναχρονισμός και οι ρομαντικές υπερβολές.⁴⁷ Πιο μετριοπαθής είναι ο Ι. Καραγεωργιάδης στον πρόλογο του δράματός του *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα*, αφού τονίζει πως, γράφοντας το δράμα του, παρέμεινε πιστός στην ιστορική αλήθεια και εκτράπηκε από αυτή μόνο σε κάποια επεισόδια. Ωστόσο, όπως θα διαφανεί στο Κεφάλαιο Δ', και στο δράμα αυτό εντοπίζεται το στοιχείο του αναχρονισμού· ακόμη, σε πολλά σημεία του η αναπαράσταση του χρόνου δεν είναι αληθοφανής.⁴⁸

Η παράκληση για επιείκεια απέναντι στις αδυναμίες των κειμένων (excusatio propter infirmitatem) αποτελεί κοινό τόπο στους προλόγους που εξετάζουμε. Στην Ιστορική Προεισαγωγή της *Κύπρου δούλης* ο Ι. Καραγεωργιάδης ζητεί την κατανόηση του αναγνώστη για τις αδυναμίες του κειμένου του. Μολονότι ο συγγραφέας αναδημοσιεύει θετικές κρίσεις για το δράμα του, έμμεσα ζητεί την επιείκεια του αναγνώστη, αφού δεν διεκδικεί, όπως ισχυρίζεται, την υστεροφημία: «ουδεμίαν το παράπαν αξιούντες ποιητικήν δάφνην» [...] «...ηθελήσαμεν ουχί να αναβώμεν τον Ελικώνα, [...] αλλά καθεζόμενοι παρά τους πρόποδας αυτού ν' αναπνεύσωμεν την ζωσποϊόν και αιθεριώδη εκείνην αύραν την εκ των αθανάτων αυτού κορυφών επιπνεύουσαν». Εξάλλου, για τη χρήση του δακτυλικού εξάμετρου σε συνδυασμό με την ομοιοκαταληξία ο Καραγεωργιάδης σημειώνει ότι, αν θεωρηθεί ότι το έκανε από ιδιοτροπία, αποδέχεται την κατηγορία, έστω και αν επέτυχε «γλίσχραν τινά, κρείττονα πάντως ρυθμικήν του λόγου παράστασιν».⁴⁹

Στις αδυναμίες του δράματός του αναφέρεται σε αρκετά σημεία του προλόγου του

⁴⁷ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, ε'-στ'.

⁴⁸ Γράφει ο Ι. Καραγεωργιάδης: «Μετά την ιστορικήν ταύτην σκιαγραφίαν επιτραπέιτω ημίν να είπωμεν, ότι εν τη εξεργασίᾳ του δράματος προέβημεν πιστώς επόμενοι τη ιστορίᾳ και δεν εξετράπημεν αυτής ουσιωδώς, εκτός διά την οικονομίαν του δράματος εν τισιν επεισοδίοις». Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, γ'.

⁴⁹ Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 7-8.

Κουτσούκ Μεχεμέτ ο Θ. Κωνσταντινίδης. Συνειδητοποιεί ότι το κείμενό του «είναι ξηρόν» και τονίζει ότι «ο γράφων δεν είναι Όμηρος». Ομολογεί ότι καταχρηστικά ονόμασε δράμα το έργο του, γιατί γνωρίζει τη βαρύτητα της λέξης, και γράφει: «Ποιητικών δαφνών ουκ εφιέμην αλλ' ούτε την ελαχίστην φιλολογικὴν ἀξίωσιν ἔχω». Εξάλλου, τη σκηνική επιτυχία του θεατρικού του κειμένου αποδίδει στην πατριωτική του υπόθεση και όχι στη δραματική του τέχνη, καταλήγοντας στην παραδοχή του γεγονότος ότι, αφού το φιλόμουσο κοινό της Αλεξάνδρειας έδωσε σημασία στο έργο του, που ήταν προϊόν του «ασθενούς του καλάμου», δέχτηκε με ευγνωμοσύνη ό,τι του προσφέρθηκε για τη δόξα και την τιμή της πατρίδας του.⁵⁰

Παρόμοια, η Σ. Λεοντιάς αναγνωρίζει ότι τα συνθέματά της δεν έχουν τα χαρακτηριστικά του πραγματικού δράματος, παρά μόνο τη διαλογική μορφή, και είναι προσωποποιήσεις «δραματικῶ πως τῷ τρόπῳ παριστανόμεναι». Η ίδια εκφράζει την ελπίδα το αναγνωστικό της κοινό να επιδείξει επιείκεια: «Ευελπιστώ ὅθεν [...] ὅτι και το πανελλήνιον [...] θήσει ευμενή την επ' αυτού ψήφον του, ενθυμούμενον το προγονικόν ημών ἀξίωμα “Καδ' δύναμιν ἔρδειν ἰερ' ἀθανάτοισι θεοῖσι”».⁵¹

Εξάλλου, η μαθήτρια της Σ. Λεοντιάδος Π. Λοϊζιάς έχει επίγνωση των αδυναμιών της *Δούλης Κύπρου* και τις αποδίδει εν μέρει στην οικτρή κατάσταση, στην οποία βρίσκεται η Κύπρος:

Ούτε ποιητικής δάφνης ἀξιοί το παρόν ποιήμά μου ούτε ξένον
τυγχάνει των συνήθων παραπτωμάτων' ούτε ην ποτε δυνατόν
η καλλιπλόκαμος Μούσα εκ του κυανείου και ελευθέρου ουρα-
νού της Αττικής υπό τον νυν ζοφερόν της δούλης Κύπρου να ψάλ-
λη εύμολπον.

Η συγγραφέας, παραθέτοντας τον ησιόδειο στίχο που χρησιμοποίησε η Σ. Λεοντιάς στον πρόλογο του *Παραστάσεις δραματικάί*, εκφράζει τη βεβαιότητα ότι οι αναγνώστες, έχοντας υπόψη το «καδ' δύναμιν ἔρδειν», «θέλουσι συχωρήσει τας του ποιήματος [της] ελλείψεις, ας δεν ερυθριά ποιούσα γνωστάς».⁵²

Τέλος, αφενός, ο δεκαεφτάχρονος το 1893 Ευγένιος Ζήνων, εκδίδοντας πρώιμα τη *Συνωμοσία του Κατλίνα*, αισθάνεται την ανάγκη να επικαλεστεί την ευμενή και επιεική κρίση του αναγνώστη· αφετέρου, ο Θ. Κωνσταντινίδης στον πρόλογο του

⁵⁰ Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, ε'-ι'.

⁵¹ Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί...*, ε'. Η φράση “καδ' δύναμιν ἔρδειν” προέρχεται από τον στίχο 336 του ποιήματος *Έργα και ημέραι*: «Καδ' δύναμιν δ' ἔρδειν ἰερ' ἀθανάτοισι θεοῖσι» (=Πρόσφερε δώρα στους θεούς κατά τη δύναμή σου). Βλ. Ησιόδου, *Έργα και ημέραι*, στ. 336 (μτφρ. Σπ. Φίλιππας), Αθήνα, Πάπυρος, 1975, 56. Είναι πολύ πιθανό η Π. Λοϊζιάς να άντλησε το πιο πάνω παράθεμα από τον πρόλογο της Λεοντιάδος, την οποία γνώριζε προσωπικά, δεδομένου ότι διετέλεσε μαθήτριά της στο Παρθενοναγωγείο της Αγίας Φωτεινής, στη Σμύρνη. Βλ. Κουδουνάρης (2005), 225.

⁵² Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 1-2.

δράματός του *Πέτρος Α΄...* (1874), που δημοσιεύτηκε ένα χρόνο μετά το πρωτόλειο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, καλεί όσους δεν έχουν τη δυνατότητα να κρίνουν το «πρόνημά του» να «ώσιν, εάν δύνανται, επιεικείς».⁵³

Ενώ, όπως φαίνεται πιο πάνω, πολλοί από τους δραματογράφους αισθάνονται την ανάγκη να επικαλεστούν την επιείκεια των αναγνωστών (ανάγκη όχι προσποιητή, αν ληφθούν υπόψη, από τη μια, η νεανική ηλικία των περισσότερων και, από την άλλη, το γεγονός ότι κανένας από τους συγγραφείς που εξετάζουμε δεν πέτυχε να δώσει ένα θεατρικό έργο που άντεξε στον χρόνο, ώστε να προκαλεί και στις μέρες μας το αναγνωστικό ενδιαφέρον), είναι λιγότεροι εκείνοι που σχολιάζουν τον τίτλο του δράματός τους στα προλογικά τους κείμενα.

Ο Ι. Καραγεωργιάδης, για παράδειγμα, δεν αποκρύπτει την οφειλή του στον πανεπιστημιακό δάσκαλό του Θεόδωρο Ορφανίδη. Έτσι, στην «Ιστορική Προεισαγωγή» του δράματός του *Κύπρος δούλη*, την οποία αναδημοσιεύει από το ομότιτλο επικό ποίημα (1895), διευκρινίζει ότι έδωσε στο έργο του τον πιο πάνω τίτλο «επόμενος τῷ αθανάτῳ ποιητῇ, φίλῳ καὶ διδασκάλῳ [του], τῆς *Χίου δούλης*». Εξάλλου, η Σ. Λεοντιάς, σχολιάζοντας τον τίτλο του έργου της *Παραστάσεις δραματικά*, ταυτόχρονα επιχειρεί και τον ειδολογικό προσδιορισμό του και καλεί τους αναγνώστες να μην αναμένουν ότι θα διαβάσουν ένα δράμα με επεξεργασμένη και σύνθετη πλοκή. Αντίθετα, η Π. Λοϊζιάς, σχολιάζοντας τον τίτλο *Η δούλη Κύπρος*, προτιμά να τον συσχετίσει με το περιεχόμενο του δράματός της και όχι με τη μορφή του: «*Εποίησα εν είδει δράματος την Δούλην Κύπρον, ήτις παρίστησιν εναργώς την από Σκύλλης εις Χάρυβδην περιπεσούσαν δουλείαν*».⁵⁴

Πέρα από την ειδολογική ένδειξη, που υπάρχει σε ορισμένους από τους υπότιτλους των θεατρικών κειμένων που εξετάζονται, δύο συγγραφείς επιδιώκουν να σχολιάσουν το ειδολογικό όνομα που επέλεξαν για το δράμα τους. Εκτός από τη Σ. Λεοντιάδα, παρόμοια τακτική ακολουθεί ο Θ. Κωνσταντινίδης στον πρόλογο του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, σημειώνοντας ότι ονόμασε καταχρηστικά το έργο του ιστορικό δράμα και υποδεικνύοντας ότι πρόκειται για ιστορικές σημειώσεις σε διαλογική μορφή.⁵⁵

Βέβαια, ούτε τα συγγραφικά ειδολογικά ονόματα ούτε τα σχόλια των δραματογράφων γύρω από αυτά ούτε οι συγγραφικές προθέσεις, που διατυπώνονται στους

⁵³ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Η συνομοσία του Κατλίνα...*, 3΄ Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α΄...*, 7.

⁵⁴ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 8΄ Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικά...*, ε΄ Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 2.

⁵⁵ Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, στ΄.

προλόγους που εξετάζονται, είναι δεσμευτικά για την ερμηνευτική προσέγγιση των κειμένων.⁵⁶ Από την άλλη, θα ήταν ασύγγνωστο να αποσιωπηθούν ή να μην ληφθούν υπόψη τα πιο πάνω παρακειμενικά στοιχεία ως σημασιοδοτήσεις που θα μπορούσαν να φωτίσουν τόσο την ποιητική, όσο και την ιδεολογία των κειμένων. Ειδικότερα, σε μίαν επαρκή ανάγνωση του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* δεν είναι δυνατό να αποσιωπηθεί ότι, αφενός, στόχος του Θ. Κωνσταντινίδη ήταν με αυτό το δράμα να συνεισφέρει στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης και της ιστορικής αλήθειας έναντι όλων εκείνων που ισχυρίζονταν ότι η Κύπρος δεν είχε ενεργό συμμετοχή στην ελληνική επανάσταση του 1821 και, αφετέρου, ότι πρόκειται για ένα «έργο με θέση».

Εξάλλου, σε άλλα ιστορικά δράματα, όπως η *Κύπρος δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη και *Η δούλη Κύπρος* της Π. Λοϊζιάδος, μέσω της προβολής του αγώνα του κυπριακού λαού εναντίον της τυραννίας και της δουλείας κατά τον ύστερο μεσαίωνα, πρόθεση των συγγραφέων είναι να υπηρετήσουν στόχους παιδαγωγικούς και πατριωτικούς. Παιδαγωγική είναι κυρίως η στόχευση της Σ. Λεοντιάδος, με έμφαση στην ελληνοχριστιανική μόρφωση των Ελληνίδων, χωρίς ωστόσο να προβάλλεται στους θεατρόμορφους διαλόγους της το αντιτυραννικό στοιχείο, που κυριαρχεί στα κυπριακά ιστορικά δράματα του 19^{ου} αιώνα. Τέλος, ειδικότερα στον πρόλογο του *Πέτρου Συγκλητικού*, ο Θ. Θεοχαρίδης δεν περιορίζεται να σημειώσει ότι επιδιώκει να διεκτραγωδήσει τα γεγονότα της κατάληψης της Κύπρου από τους Τούρκους (1571), αλλά επικαλείται τη γνώμη των αναγνωστών κατά πόσο μπόρεσε να αναπαραστήσει επιτυχώς την ιστορία του Πέτρου Συγκλητικού, «άνευ της τηρήσεως των του Αριστοτέλους κανόνων».⁵⁷

6. Οι κατάλογοι συνδρομητών

Η δημοσίευση βιβλίων με συνδρομητές, ήταν μια συνηθισμένη πρακτική στον ελληνικό χώρο από τα μέσα του 18^{ου} μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αποτελώντας για δεκαετίες την κύρια μέθοδο χρηματοδότησης των εκδοτικών δραστηριοτήτων.⁵⁸

⁵⁶ Κατά τον Π. Μαστροδημήτρη, ο πρόλογος συνιστά μια «σίγουρη αφητηρία για την ερμηνευτική προσπάθεια» του ιστορικού και του κριτικού της λογοτεχνίας, καθότι σε αυτόν περιέχονται «τα σημεία εκείνα στα οποία ο δημιουργός κρίνει πως πρέπει να δοθεί μεγαλύτερη σημασία», και γι' αυτό «ο πρόλογος μας φέρνει πλησιέστερα προς τις προθέσεις του δημιουργού, απ' ό,τι οποιαδήποτε άλλη κριτική παρουσίαση και αποτίμηση του έργου». Βλ. Π. Μαστροδημήτρη, *Πρόλογοι...*, 19.

⁵⁷ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 1. Με βάση την κατηγοριοποίηση των προλόγων που προτείνει ο Π. Μαστροδημήτρη, ο πρόλογος αυτής της ιστορικής τραγωδίας εντάσσεται στην «κατηγορία προλογικών σημειωμάτων [...] στα οποία τίγονται αισθητικά προβλήματα και απόψεις». Βλ. Π. Μαστροδημήτρη, *ό.π.*, 36.

⁵⁸ Το σύστημα των συνδρομών, όπως σημειώνει ο Κ. Θ. Δημαράς ήταν μια από τις μορφές χρηματοδοτημένης έκδοσης: «ο συγγραφέας θα αναγγείλει, συνήθως με ένα έντυπο, την πρόθεσή του να εκδώσει ένα έργο, και θα καλέσει το κοινό να γραφθεί για την έκδοση· η πληρωμή, κατά κανόνα, γίνεται μετά την

Συχνά, σύμφωνα με τον Φ. Ηλιού, «η συνδρομή παύει να αποτελεί αποκλειστικά μια εμπορική διαδικασία και παίρνει τη μορφή ενός οιονεί ευεργετισμού». Από τα στοιχεία που παραθέτει ο ίδιος, φαίνεται ότι κατά την περίοδο 1749-1821 λειτούργησε και στην Κύπρο το σύστημα των συνδρομών, ενώ από την έναρξη της επανάστασης μέχρι το 1832 το σύστημα αυτό, όπως ήταν φυσικό, γνώρισε κάμψη.⁵⁹

Κατάλογοι συνδρομητών δημοσιεύονται σε πέντε από τα κυπριακά δράματα της περιόδου 1869-1925, ενώ για άλλα δύο υπάρχουν πειστικές ενδείξεις ότι εκδόθηκαν με τη μέθοδο των συνδρομών, χωρίς ωστόσο τα ονόματά τους να δημοσιεύονται στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου. Από τις αρχές του εικοστού αιώνα, η μέθοδος αυτή εγκαταλείπεται, όπως άλλωστε και στον ευρύτερο ελληνικό χώρο.⁶⁰

Η μελέτη της γεωγραφικής κατανομής με κριτήριο τον τόπο καταγωγής των συνδρομητών καταδεικνύει ότι από τις κυπριακές πόλεις συχνότερα οι συνδρομητές είναι από τη Λεμεσό και τη Λάρνακα· δεν έχουμε συνδρομητές από τη Λευκωσία και τις υπόλοιπες πόλεις. Σποραδικά σημειώνονται κάποιοι συνδρομητές από χωριά της Κύπρου, ενώ στον ευρύτερο χώρο της Καθ' ημάς και Μέσης Ανατολής πολλοί συνδρομητές είναι ομογενείς από τη Σμύρνη, το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια. Οι συνδρομητές από την Αθήνα ή άλλες περιοχές της κυρίως Ελλάδας είναι λιγότεροι. Βέβαια, μεγάλος αριθμός συνδρομητών εκτός Κύπρου είναι κυπριακής καταγωγής και προέρχονται από τον ευρύτερο κύκλο των ίδιων των συγγραφέων (λόγου χάρη, από το περιβάλλον της Σ. Λεοντιάδος, που έζησε και δίδαξε στη Σμύρνη, ή του Θ. Κωνσταντινίδη στην Αλεξάνδρεια, όπου ο συγγραφέας διηύθυνε ιδιόκτητο Λύκειο).

Συνήθως, στους καταλόγους των πέντε κυπριακών δραμάτων προτάσσονται είτε τα ονόματα των συνδρομητών που, προαγοράζοντας μεγάλο αριθμό αντιτύπων, επιχορηγούσαν ουσιαστικά την έκδοση είτε τα ονόματα ανώτερων αξιωματούχων. Έτσι, στον «Κατάλογο των αξιοτίμων συνδρομητών» τού *Παραστάσεις δραματικάί...* πρώ-

έκδοση, αλλά βεβαίως υπάρχουν και περιπτώσεις προκαταβολών». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός...*, 30. Περισσότερα βλ., ό.π., 33· του ίδιου, *Ελληνικός ρομαντισμός...*, 92-93.

⁵⁹ Φίλιππος Ηλιού, *Ιστορίες του ελληνικού βιβλίου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005, 112, 114, 189. Περισσότερα για τα βιβλία με συνδρομητές βλ. στις μελέτες του ίδιου: «Βιβλία με συνδρομητές I. Τα χρόνια του Διαφωτισμού (1749-1821)», *Ο Ερασιστής* 12 (1975) 101-179 [= ό.π., 123-194]· «Βιβλία με συνδρομητές (1749-1821). Νέα στοιχεία», *Ο Ερασιστής* 16 (1980) 285-295 [= ό.π., 195-206]· «Βιβλία με συνδρομητές II. Από τα χρόνια της Επανάστασης έως το 1832», *Ο Ερασιστής* 22 (1999) 172-240 [= ό.π., 217-278]. Βλ. επίσης Πόπη Πολέμη (επιμ.), *Διά του γένους τον φωτισμόν*. Αγγελίες προεπαναστατικών εντύπων (1734-1821) από τα κατάλοιπα του Φίλιππου Ηλιού, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008, ζ'-κδ'.

⁶⁰ Τα δράματα στα οποία δημοσιεύεται κατάλογος συνδρομητών είναι: Σ. Λεοντιάς, *Παραστάσεις δραματικάί*, 1871· Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 1873· του ίδιου, *Πέτρος Α'...*, 1874· Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός*, 1877· Θ. Κωνσταντινίδης, *Ο Κουτσούκ Μεχμέτ...*, 1888. Πειστικές ενδείξεις ότι εκδόθηκαν με τη μέθοδο των συνδρομητών υπάρχουν για τα δράματα *Ο Διομήδης* (1882) του Ιω. Πετρίδη και *Η δούλη Κύπρος* (1890) της Π. Λοϊζιάδος.

το δημοσιεύεται το όνομα του επισκόπου Σμύρνης, που προαγόρασε 10 αντίτυπα, ενώ στον αντίστοιχο κατάλογο του *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* το όνομα του αστού της Λάρνακας Πίου Ουσμιάνη,⁶¹ που προαγόρασε 25 αντίτυπα (και στον οποίο αφιερώνεται το δράμα), δημοσιεύεται μετά τα ονόματα των υποπροξένων διάφορων χωρών στη Λάρνακα. Βέβαια, είναι αδύνατο να γίνει κοινωνική κατηγοριοποίηση⁶² των συνδρομητών των πέντε εκδόσεων που εξετάζονται, επειδή μας είναι άγνωστα τα επαγγέλματα των περισσότερων συνδρομητών και, γενικότερα, ο εντοπισμός πληροφοριών για καθέναν από αυτούς, στις πλείστες περιπτώσεις, είναι αδύνατος.

Οι Κύπριοι δραματογράφοι, όπως συνηθιζόταν στις περιοχές του μητροπολιτικού και μείζονος ελληνισμού,⁶³ γνωστοποιούσαν την πρόθεσή τους να εκδώσουν το έργο τους με τη μέθοδο των συνδρομητών, δημοσιεύοντας σχετική αγγελία στον τύπο. Για παράδειγμα, ο Θ. Κωνσταντινίδης προεξαγγέλλει την έκδοση του *Κουτσοúk Μεχεμέτ* τον Φεβρουάριο του 1887, σημειώνοντας ότι η σκηνική επιτυχία του έργου του (Αλεξάνδρεια, 1887) τον ενθάρρυνε ώστε να προχωρήσει σε έκδοση του δράματος «*μεθ' ιστορικών μάλιστα σημειώσεων και μετά πάσης πληροφορίας δυναμένης να ρίψη φως εις πλεισθ' όσα κατά το 1821 επισυμβάντα εν τη Πατριδι του Ευαγόρου και μη παραδοθέντα δυστυχώς έτι εις τας δέλτους της Ιστορίας. Η τιμή του βιβλίου τούτου φιλοκάλως εκτετυπωμένου, ωρίσθη εις φράγκα πέντε, πληρωτέα άμα τη παραλαβή αυτού*». Στη συνέχεια ο συγγραφέας εκφράζει την ελπίδα ότι κάθε «*φιλόμουσος*» και «*φιλόπατρις*» δεν θα αρνηθεί τη συνδρομή του, από τη στιγμή που το δράμα γνώρισε σκηνική επιτυχία, και στα δημοσιογραφικά σχόλια για την παράσταση ζητήθηκε να ανεβαστεί για δεύτερη φορά. Την αγγελία υπογράφει ο συγγραφέας και ακολουθεί το σχόλιο από τη Σύνταξη της εφημερίδας: «*Το αξιόλογον αληθώς δι' ημάς τούτο βιβλίον εκτυπύται εν Λειψίχ, έσται δε χρυσοδεμένον και μετά 5 ωραιών εικόνων ιστορικών*».⁶⁴ Μελετώντας τον κατάλογο συνδρομητών του *Κουτσοúk Μεχεμέτ* διαπι-

⁶¹ Ο Πίος Ουσμιάνης (1842-1902) ήταν αυστριακής καταγωγής, γεννήθηκε και έζησε στη Λάρνακα «*επί μακρά έτη διατελέσας πράκτωρ της αυστριακής ατμοπλοΐας "Λόυδ"*». Βλ. *Ευαγόρας*, 19 Δεκ. 1902.

⁶² Βλ. Φ. Ηλιού, ό.π., σημ. 59, 116. Όπως είναι φυσικό, συνδρομητές των πέντε κυπριακών θεατρικών κειμένων (βλ. σημ. 60) εγγράφονται και ορισμένοι από τους ίδιους τους δραματογράφους. Λόγου χάρι, οι Θ. Θεοχαρίδης, Ι. Καραγεωργιάδης και Γ. Σιβιτανίδης περιλαμβάνονται στον κατάλογο συνδρομητών του *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και οι Θ. Κωνσταντινίδης και Σ. Λεοντιάς είναι συνδρομητές του *Πέτρου Συγκλητικού*.

⁶³ Βλ. Φ. Ηλιού, ό.π., 218.

⁶⁴ Βλ. *Σάλπιγξ*, 16 Φεβρ. 1887.

στόνουμε ότι η πιο πάνω αγγελία δεν βρήκε απήχηση στον κυπριακό χώρο, καθότι ο κατάλογος φέρει τον τίτλο «Συνδρομηταί εξ Αιγύπτου».⁶⁵

Ο *Διομήδης* του Ι. Πετρίδη και *Η δούλη Κύπρος* της Π. Λοϊζιάδος, όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, εκδόθηκαν με τη μέθοδο των συνδρομών, χωρίς ωστόσο να δημοσιεύεται στα βιβλία αυτά κατάλογος συνδρομητών. Οι αναγνώστες του *Διομήδη* πληροφορούνται ότι το έργο εκδόθηκε με τη μέθοδο των συνδρομητών, μολονότι τα ονόματά τους δεν δημοσιεύονται: «*Ζητούμεν συγγνώμην διά τα παρεισφρήσαντα λάθη· επίσης δε και διά την μη δημοσίευσιν των ονομάτων των κ.κ. συνδρομητών*».⁶⁶ Την ίδια τακτική εφαρμόζει η Π. Λοϊζιάς, πληροφορώντας τους αναγνώστες ότι πολλοί ανταποκρίθηκαν στην αγγελία που δημοσίευσε για εγγραφή συνδρομητών στην *Δούλη Κύπρο*:

Συγγνώμην αιτούμεθα, διότι ένεκεν ελλείψεως χρόνου και χώρου δεν δημοσιεύονται κατά την ημετέραν επιθυμίαν τα ονόματα υμών εις ανάμνησιν της διά συνδρομής εκθύμου υποστηρίξεως υμών, δι' ής εκτυπύεται τόδε το ειδύλλιον. Απεκδεχομένη την υμετέραν συγγνώμην αναγράφομεν ώδε προς εγκαρδίωσιν των λυσιτελέστερον ημών διατριβόντων περί τα πάτρια, ότι, όπου εκυκλοφόρησεν η ημετέρα αγγελία, εκεί και ενεγράφησαν πλείστοι, υστέρησαν δε εκείνοι εις ους ένεκα της αποστάσεως και της ελλείψεως καταλλήλου προς εγγραφήν αντιπροσώπου δεν εγνώσθη η αγγελία.⁶⁷

Στην αγγελία, με την οποία γνωστοποιούσε στο κοινό την πρόθεσή της να εκδώσει τη *Δούλη Κύπρο*, η Π. Λοϊζιάς προβάλλει τον πατριωτικό χαρακτήρα του δράματός της και υπονοεί ότι η εγγραφή συνδρομητών σε αυτό συνιστά πατριωτική πράξη: «[...] *Ελπίζω ότι πάσα ελληνική καρδιά θα μοι παράσχη την συνδρομήν της προθύμως διά την δαπάνην της εκτυπώσεως, υποβοηθούσα ούτως, όπως θέσωμεν και ημείς μικρόν τινα λίθον εις το μέγα οικοδόμημα του μέλλοντος της τλήμονος Πατρίδος Κύπρου*».⁶⁸

Εκτός από τα βιβλία που κυκλοφόρησαν με προεγγραφή συνδρομητών χωρίς τη δημοσίευση καταλόγου, όπως σημειώνει ο Φ. Ηλιού, «*υπάρχουν επίσης βιβλία για τα οποία προκηρύχθηκε δημόσια συνδρομή, αλλά τα οποία τελικώς δεν κυκλοφόρησαν*».⁶⁹ Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται το *ΚΑΡΠΑΣΙΤΙΣ ΚΟΝΟΥ* του Χρ. Παπαδόπου-

⁶⁵ Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι τελικά η έκδοση του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* δεν πραγματοποιήθηκε στη Λειψία, όπως αρχικά προγραμματίστηκε, αλλά στην Αλεξάνδρεια, ίσως για οικονομικούς λόγους. Βλ. *Σάλπιγξ*, 16 Απρ. 1888, όπου η είδηση για την έκδοση του βιβλίου.

⁶⁶ Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης...*, 72.

⁶⁷ Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 26.

⁶⁸ Βλ. *Σάλπιγξ*, 21 Απρ. 1890.

⁶⁹ Βλ. Φ. Ηλιού, *Ιστορίες του ελληνικού βιβλίου...*, 218.

λου.⁷⁰ Με αγγελία του ο συγγραφέας πληροφορεί το κοινό ότι το δράμα αποτελείται από 3 πράξεις, και προσδιορίζει το θέμα του: «*Εν τῷ δράματί μου τούτῳ εκτός των πρωταγωνιστούντων προσώπων ανελίσσεται πιστῶς ἡ ἀγγλική ποινική δικονομία κατά τους ἐν Κύπρῳ ἐν ἰσχύι διατελούντας θεσμούς και δρώσιν ἐν τούτῳ ἅπασαι αἱ ἀνώτεροι διοικητικά και δικαστικά ἀρχαί της νήσου Κύπρου*». Στη συνέχεια, ο ίδιος ζητεί τη συνδρομή του κοινού για την έκδοση του βιβλίου: «*Ἐπικαλούμαι τὴν συνδρομὴν των φιλομούσων Κυπρίων ὡς και παντός μουσοτραφούς ὑπὲρ της δαπάνης της ἐκδόσεως αὐτοῦ, ἄτε προκειμένου περὶ ἔργου ἀφορώντος τὴν περικλεή νήσον Κύπρον [...]*».⁷¹

Ὅπως στην πιο πάνω αγγελία, ἔτσι και στις περισσότερες προσκλήσεις για εγγραφή συνδρομητῶν, οἱ συγγραφεῖς επικαλοῦνται, ἀπὸ τῆς μίας, τὰ φιλόμουσα αἰσθήματα των ἀναγνωστῶν και, ἀπὸ τῆς ἄλλης, τὸν πατριωτισμὸ τους, ὑποδεικνύοντας με αὐτὸ τὸν τρόπο ὅτι ἐκλαμβάνουν τὴ δημοσίευση τοῦ θεατρικοῦ τους κειμένου ὄχι μόνο ὡς ἓνα ἐκδοτικὸ γεγονός ἀλλὰ και ὡς κοινωνικὴ πράξη με ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Ἐπομένως, οἱ «φιλογενεῖς, φιλόμουσοι και φιλοπάτριδες» συνδρομητῆς δὲν ευεργετοῦν μόνο τὸν συγγραφέα, ἀλλὰ ἐνισχύουν ἑμμεσα τὴ δούλη πατρίδα τους.

7. Οἱ σκηνικές οδηγίες

Ἀντίθετα ἀπὸ ὅλες τις προηγούμενες κατηγορίες παρακειμενικῶν στοιχείων που ἐντοπίζονται σε ποικίλα εἶδη κειμένων (λογοτεχνικῶν και μὴ), οἱ σκηνικές οδηγίες γράφονται εἰδικά για τὸ θεατρικὸ κείμενο και ἀποτελοῦν οὐσιαστικὸ συστατικὸ τῆς θεατρικότητας και ἀναπαραστασιμότητάς του, καθὼς εἶναι «σημειώσεις που προστίθενται στο κείμενο ἐνός [θεατρικοῦ] ἔργου, με σκοπὸ να δώσουν πληροφορίες για τὴν παρουσίασή του, οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι ἐμφανεῖς στὸν διάλογο. Ἀναφέρονται στὸν σκηνικὸ διάκοσμο, στὸς ρυθμούς ἢ στις ὑποκριτικές ἐναλλαγές, συνηθέστερα ὁμως στὴ μετακίνηση των ἠθοποιῶν ἐπὶ σκηνής».⁷²

Ἐπομένως, στις σκηνικές οδηγίες (ἢ διδασκαλίες)⁷³ ἀποκρυσταλλώνονται οἱ συγγραφικές ὑποδείξεις για τὴ σκηνοθετικὴ γραμμὴ σε μιαν ἐνδεχόμενη παράσταση τοῦ

⁷⁰ Βλ. και Εἰσαγωγή, σ. 23-24.

⁷¹ Βλ. *Σάλπιγξ*, 6 Ἰουλ. 1898.

⁷² Βλ. Phyllis Hartnoll-Peter Found [ἐπιμ.], *Λεξικὸ τοῦ θεάτρου* (μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος), Ἀθήνα, Νεφέλη, 2000 (1992), 607.

⁷³ Ἡ Pascale Aebischer ὑποδεικνύει ὅτι ὁ ὅρος *διδασκαλία* εἶναι ἐρύτερος ἀπὸ τὸν ὅρο *σκηνικὴ ὁδηγία*: στις διδασκαλίες, ὑπὸ τὴν εὐρεία ἐννοια, περιλαμβάνονται οἱ τίτλοι των θεατρικῶν κειμένων, οἱ κατάλογοι προσώπων, οἱ ἐνδείξεις των πράξεων, σκηνῶν, εἰκόνων κλπ. Ἐπιπλέον, ἐξετάζει τὴ λειτουργία των διδασκαλιῶν: ἀφενός, διευκολύνουν τὸν ἀναγνώστη, που ἀναπλάθει με τὴ φαντασία του τὸν δραματικὸ κόσμο· ἀφετέρου, προτείνουν στὸν σκηνοθέτη και στὸν ἠθοποιὸ τρόπους για τὸ ἀνέβασμα τοῦ δράματος στὴ σκηνή. Βλ. Pascale Aebischer, "Didascalia and speech in the dramatic text", *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVII: 2 (Spring 2003) 25-44. Για τὶς ἀπόψεις που σχολιάζονται, βλ. σσ. 28, 32, 35.

έργου και, όπως έχει διαπιστωθεί, συνιστούν δευτερεύον κείμενο με ρόλο μεταγλωσσικό.⁷⁴ Ωστόσο, όπως υποδεικνύει ο David Birch,⁷⁵ οι σκηνικές οδηγίες δεν πρέπει να εξετάζονται περιθωριακά, ως παρακειμενικά στοιχεία, από τη στιγμή που συνυφάνονται με το θεατρικό κείμενο και αφορούν τα σημειωτικά συστήματα του χώρου, του χρόνου και των προσώπων. Η καίρια σημασία των σκηνικών οδηγιών τόσο για την αναγνωστική πρόσληψη και ερμηνεία όσο και για τη σκηνική παρουσίαση ενός θεατρικού κειμένου τονίζεται από τον Γάλλο φιλόσοφο Denis Diderot (1713-1784), που υποστηρίζει ότι «σε αυτές αποκαλύπτεται η εικόνα [του κόσμου] που έχει στο μυαλό του ο θεατρικός συγγραφέας τη στιγμή που γράφει και που θα ήθελε να δει στη σκηνή σε μια παράσταση του έργου». Κατά τον ίδιο, με τις σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας υποδεικνύει στον αναγνώστη και δυνητικό θεατή τι πρέπει να αναμένει από τους ηθοποιούς.⁷⁶

Αφορώντας ειδικά τον μετασχηματισμό του θεατρικού κειμένου σε παράσταση και περιέχοντας άμεσα συγγραφικά σχόλια για τη σημασιοδότηση του κειμένου, οι σκηνικές οδηγίες, σύμφωνα με τον Jean Alter, δεν είναι απόλυτα δεσμευτικές ούτε για τον αναγνώστη ούτε για τον σκηνοθέτη, επειδή, κατά τη διαδικασία μετασχηματισμού τους στη σκηνική πράξη, άλλες από αυτές απαλείφονται και άλλες δεν υιοθετούνται απόλυτα.⁷⁷ Βέβαια, οι σκηνικές οδηγίες δεν αφορούν μόνο τις συνθήκες της σκηνικής αναπαράστασης ενός θεατρικού κειμένου, αλλά σημαίνουν, όπως σημειώνει η Anne Ubersfeld, και τις χωροχρονικές συνθήκες υπό τις οποίες πραγματώνεται η εκφορά του λόγου από τα δραματικά πρόσωπα.⁷⁸

Η A. Ubersfeld κατηγοριοποιεί τις σκηνικές οδηγίες σε *εξωτερικές* και *εσωτερικές*. Οι πρώτες διακρίνονται από το κυρίως θεατρικό κείμενο, αφού σημειώνονται στο περιθώριο του λόγου των προσώπων (είτε παρατίθενται στην αρχή κάθε πράξης ή σκηνής είτε παρεμβάλλονται στον μονόλογο ή διάλογο), όπου κρίνεται αναγκαίο, ενώ οι δεύτερες ενσωματώνονται στον λόγο που εκφέρουν τα δραματικά πρόσωπα, χωρίς να ξεχωρίζουν από αυτόν.⁷⁹ Εξάλλου, από τον Manfred Pfister προτείνεται η διάκριση

⁷⁴ Pavis (2006), 92.

⁷⁵ Βλ. David Birch, *The language of drama. Critical theory and practice*, Λονδίνο, Macmillan, 1991, 11.

⁷⁶ Βλ. Sidnell [et. al.] (1994), v. 2, 68. Το παράθεμα προέρχεται από το *Discours sur la poésie dramatique* (1758) του D. Diderot.

⁷⁷ Alter (1990), 166.

⁷⁸ Βλ. Ubersfeld (1996), 29-31.

⁷⁹ Ο.π. Την άποψη της Ubersfeld σχολιάζει ο Γ. Πεφάνης, που επισημαίνει ότι για τις σκηνικές οδηγίες που ανιχνεύονται στον λόγο των προσώπων χρησιμοποιείται και ο όρος *εσωκειμενικές* ή *ενδοκειμενικές σκηνικές οδηγίες*. Βλ. Πεφάνης (1999), 185· του ίδιου, *Τοπία...*, 79.

των σκηνικών οδηγιών σε άμεσες (extra-dialogic), που ταυτίζονται με τις εξωτερικές, κατά τη διάκριση της Ubersfeld, και έμμεσες (intra-dialogic, implicit), που ταυτίζονται με τις εσωτερικές. Ο M. Pfister στην αξιολογική μελέτη του *The theory and analysis of drama* (1977) υποδεικνύει ότι οι έμμεσες σκηνικές οδηγίες εντοπίζονται κυρίως στο κλασικό δράμα και στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ. Ο ίδιος μελετητής πραγματεύεται τη λειτουργία των σκηνικών οδηγιών (και των δύο κατηγοριών), που αναφέρονται είτε στα δραματικά πρόσωπα είτε στα οπτικά και ακουστικά συμφραζόμενα της θεατρικής αναπαράστασης. Όσες από αυτές αναφέρονται στα δραματικά πρόσωπα είναι δυνατό να αφορούν τον τόπο και τον χρόνο κατά τους οποίους πραγματοποιούνται η είσοδος στη σκηνή και η έξοδός τους, το ανάστημα και τη φυσιognωμία τους, τις μάσκες και τα κοστούμια, τις χειρονομίες και την έκφραση, τα παραγωγικά στοιχεία της ομιλίας και την αλληλεπίδραση των προσώπων. Εξάλλου, όσες από αυτές αναφέρονται στα οπτικοακουστικά συμφραζόμενα είναι δυνατόν να αφορούν τη σκηνή, τον φωτισμό, τους ήχους, τα ειδικά εφέ και την αλλαγή σκηνής ή πράξης.⁸⁰

Οι σκηνικές οδηγίες, δεδομένου ότι στην εργασία αυτή υιοθετείται η θέση του D. Birch για τη λειτουργική σχέση των σκηνικών οδηγιών με το θεατρικό κείμενο, δεν θα εξεταστούν μόνο από μορφολογική άποψη (βλ. εδώ στη συνέχεια), αλλά θα αξιοποιηθούν για τη μελέτη των χωροχρονικών δομών και των δραματικών προσώπων (βλ. Κεφ. Δ' και Ε'). Με τη μορφολογική προσέγγιση, που έχει καθαρά φαινομενολογικό χαρακτήρα, θα κατηγοριοποιηθούν οι σκηνικές οδηγίες στα κυπριακά θεατρικά κείμενα (1869-1925) ανάλογα με την τυπογραφική μορφή, την έκτασή τους, τη συχνότητα εμφάνισής τους, το εύρος της χρήσης τους κατά είδος, με βάση την κατηγοριοποίηση του Pfister, και τα σημεία του κυρίως θεατρικού κειμένου στα οποία παρεμβάλλονται, αλλά σε αυτό το στάδιο δεν θα επιχειρηθεί σημασιολογική προσέγγισή τους.

Όπως είναι φυσικό, η παρακειμενική λειτουργία των σκηνικών οδηγιών δεν σημαίνεται με τον ίδιο τρόπο σε όλα τα θεατρικά κείμενα που εξετάζουμε. Στα περισσότερα οι εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες (στην αρχή κάθε πράξης και πολύ συχνά στην αρχή των σκηνών) τυπώνονται με μικρότερο μέγεθος γραμμάτων, ενώ σπανιότερα γράφονται με πλάγια. Οι υπόλοιπες, που παρεμβάλλονται σε διάφορα σημεία του κειμένου, κατά κανόνα τίθενται εντός παρενθέσεων, άλλοτε με πλάγια ή όρθια και

⁸⁰ Pfister (2000: 1977), 15-16. Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης Pavis (2006), 348-350. Στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο η κατηγοριοποίηση των σκηνικών οδηγιών σε άμεσες και έμμεσες από τον M. Pfister.

σπανιότερα με πιο έντονα μαύρα γράμματα.

Κατά κανόνα, οι εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες είναι πιο εκτεταμένες από τις υπόλοιπες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Γαλάζιου λουλουδιού*, όπου ο Ν. Νικολαΐδης προτάσσει σε κάθε πράξη μία σελίδα με εκτεταμένες εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες που περιλαμβάνουν ενδείξεις για τον τόπο, τη σκηνοθεσία και τα δραματικά πρόσωπα. Εκτεταμένες είναι, επίσης, οι εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες σε πράξεις και σκηνές θεατρικών κειμένων στα οποία οι συγγραφείς δεν συνοφθαλμίζουν τις διδασκαλίες με το κυρίως κείμενο σε υψηλό βαθμό. Έτσι, στον *Πέτρο Συγκλητικό*, στην *Κύπρο Δούλη*, στον *Πέτρο Α΄*... και στον *Αετό*... οι εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες έχουν έκταση από 10 μέχρι 20 αράδες. Αντίθετα, η εισαγωγική σκηνική οδηγία στην 1^η πράξη του *Η Κύπρος και οι Ναΐται* είναι λακωνικότητα.⁸¹

Όμως, οι αναλυτικές εισαγωγικές συγγραφικές σημειώσεις και υποδείξεις για τη σκηνική παρουσίαση του δράματος δεν συνιστούν δείκτη θεατρικότητας, αν η συχνότητα χρήσης των άμεσων και έμμεσων σκηνικών οδηγιών στο κυρίως θεατρικό κείμενο είναι περιορισμένη. Από την άποψη αυτή, σε μια πρώτη κατηγορία κειμένων την οποία αποτελούν οι μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη και η *Μητριά* του Α.Χ. Γαλανού δεν εντοπίζονται άμεσες σκηνικές οδηγίες. Ωστόσο, ενώ στη *Μητριά* είναι περιορισμένες και οι έμμεσες, στα υπό εξέταση κείμενα του Μιχαηλίδη, όπως έχει τεκμηριωθεί αναλυτικά στο κεφ. Α΄, η συχνότητα χρήσης των έμμεσων σκηνικών οδηγιών είναι υψηλή και, ως εκ τούτου, η θεατρικότητά τους είναι αδιαμφισβήτητη.⁸²

Σε μια δεύτερη κατηγορία θεατρικών κειμένων (όπως είναι *Ο Διομήδης*, *Η κόμησσα ζητιάννα*, η *Νετζιμπέ* και το *Η Κύπρος και οι Ναΐται*) οι άμεσες σκηνικές οδηγίες χρησιμοποιούνται με φειδώ και συνοφθαλμίζονται με τις έμμεσες. Είναι ακόμη αξιοσημείωτο ότι στο θεατρικό έργο του Γ. Σιβιτανίδη η συχνότητα χρήσης των άμεσων σκηνικών οδηγιών αυξάνεται ιδιαίτερα στις δύο τελευταίες σκηνές, όπου ο ρυθμός της σκηνικής δράσης είναι πιο έντονος και γοργός.⁸³

Τα σημεία του κυρίως θεατρικού κειμένου, στα οποία παρεμβάλλονται οι σκηνικές οδηγίες, ποικίλλουν. Σε αρκετά έμμετρα δράματα, όπως είναι, λόγου χάρη, τα κείμενα του Ι. Καραγεωργιάδη ή *Η δούλη Κύπρος* της Π. Λοϊζιάδος κ.ά., οι οδηγίες παρεμβάλλονται ανάμεσα σε στίχους, όχι όμως και ανάμεσα στις λέξεις κάθε στίχου.

⁸¹ Βλ. Ν. Νικολαΐδης, *Το Γαλάζιο λουλούδι...*, 12, 38, 67. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 1.

⁸² Ειδικότερα για τη λειτουργία των έμμεσων σκηνικών οδηγιών στην «9^η Ιουλίου 1821...» του Β. Μιχαηλίδη, βλ. την εργασία μας: L. Galazis, "Implicit stage directions...", 139-160.

⁸³ Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, ό.π., σημ. 81, 62-4.

Ακόμη αραιότερη είναι η κατανομή των σκηνικών οδηγιών στον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θ. Θεοχαρίδη και στην *Αρπαγή της Ελένης* του Α. Χ. Γαλανού, αφού εδώ αυτές παρεμβάλλονται μόνο ανάμεσα σε ενότητες στίχων. Εξαίρεση αποτελεί το *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη, στο οποίο ο συγγραφέας παρεμβάλλει συχνότερα τις διδασκαλίες είτε στο αριστερό περιθώριο των στίχων είτε ανάμεσα στις λέξεις ενός στίχου. Επομένως, μολονότι το έργο αυτό είναι το πρωτόλειο του συγγραφέα, δεν παύει να αποτελεί δείγμα επεξεργασμένης θεατρικής γραφής – με κριτήριο αναφοράς πάντοτε τα υπόλοιπα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925.

Βέβαια, στα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα που είναι γραμμένα σε πρόζα (π.χ. *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, *Ανατολή και Δύσις*, *Μάριος* κ. ά.) οι συγγραφείς έχουν την ευχέρεια να παρεμβάλλουν τις σκηνικές οδηγίες σε όποια σημεία του κειμένου κρίνουν σκόπιμο, δηλαδή μετά το όνομα του ομιλούντος προσώπου ή ανάμεσα στα λόγια του ή στο τέλος της πρότασης ή της ατάκας. Γι' αυτό, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στα περισσότερα θεατρικά κείμενα πρόζας που εξετάζουμε ο δείκτης θεατρικότητας είναι υψηλότερος σε σύγκριση με τα έμμετρα δράματα της ίδιας περιόδου, όπου οι περιορισμοί και οι δεσμεύσεις της έμμετρης θεατρικής γραφής δεν είναι εύκολο να ξεπεραστούν από τους συγγραφείς. Σε αντίθεση με αυτούς, ο ποιητής Β. Μιχαηλίδης, χωρίς να γράφει εκ προθέσεως θεατρικά κείμενα, πέτυχε να υποκαταστήσει την παντελή απουσία άμεσων σκηνικών οδηγιών στις μείζονες ποιητικές του συνθέσεις, συνυφαίνοντας στον ποιητικό του λόγο επαρκή αριθμό έμμεσων, με αποτέλεσμα τα κείμενά του να είναι ακόμη και σήμερα όχι μόνο αναγνώσιμα, αλλά και παραστάσιμα, την ίδια στιγμή που τα περισσότερα «εκ συγγραφικής προθέσεως» θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε έχουν μόνο ιστορική και γραμματολογική αξία και δεν προκαλούν πια το ενδιαφέρον του αναγνωστικού ή του θεατρόφιλου κοινού.⁸⁴

8. Συμπεράσματα

Από τη μορφολογική και λειτουργική προσέγγιση των παρακειμενικών στοιχείων στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925, που έχει προηγηθεί, διαφαίνεται η δεσπίζουσα ιδεολογική επένδυσή τους, καθότι με τη χρήση τους η έκδοση πολλών από τα εξεταζόμενα δράματα παρουσιάζεται όχι μόνο ως ένα εκδοτικό

⁸⁴ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η υπεροχή των μείζονων ποιητικών συνθέσεων του Β. Μιχαηλίδη από τα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 ως προς τη θεατρικότητα και παραστασιμότητα αποτελεί ένα εύγλωττο παράδειγμα για τη διάζευξη ανάμεσα στην πρόθεση του συγγραφέα (*intentio auctoris*) και στην πρόθεση του έργου (*intentio operis*), στην οποία αναφέρεται ο U. Eco. Σε καμιά περίπτωση, η πρόθεση του συγγραφέα δεν μπορεί να δεσμεύει την κοινότητα των αναγνωστών, που ερμηνεύει τα κείμενα μέσα από μια «πολύπλοκη στρατηγική αλληλεπιδράσεων». Βλ. U. Eco, *Τα όρια...*, 138.

γεγονός, αλλά και ως μια πράξη ευρύτερης σημασίας, ενίοτε πολιτικής και κοινωνικής.

Σε πολλούς από τους τίτλους των δραμάτων υποδηλώνεται η συγγραφική πρόθεση για ανάπλαση της ιστορίας με καθαρά ιδεολογικούς και πατριωτικούς στόχους, σε μια περίοδο ανάπτυξης του εθνισμού και του αλτρωτισμού στην Κύπρο. Η δεσπόζουσα ιδεολογική λειτουργία της θεατρικής γραφής προβάλλεται και στις αφιερώσεις, που εντοπίζονται συνήθως σε δράματα του 19^{ου} αιώνα, όπου εξάγονται η γενναιοδωρία και η φιλοπατρία των χορηγών της έκδοσης· η δεύτερη προβάλλεται ως μέσο αγώνα, είτε για την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας υπέρ του κυπριακού ελληνισμού είτε για την τόνωση του εθνικού φρονήματος, με απώτερο στόχο τον τερματισμό της ξενοκρατίας στο νησί.

Στους προλόγους των θεατρικών κειμένων, όπου ανιχνεύονται οι ποικίλες λειτουργίες, με βάση την ταξινόμια του Genette, συχνότερα διατυπώνεται, αφενός, η επιδίωξη των συγγραφέων να προκαλέσουν την ευμενή στάση του αναγνώστη (*captatio benevolentiae*), ο οποίος καλείται να αντιμετωπίσει με επιείκεια τις τυχόν αδυναμίες του δράματός τους, και αφετέρου, η επιθυμία τους να επιτύχουν μιαν αληθοφανή αναπαράσταση της ιστορίας, έστω και αν τελικά, είτε λόγω των ρομαντικών υπερβολών είτε λόγω των αναχρονισμών, η συγγραφική πρόθεση δεν υλοποιείται. Εξάλλου, συγγραφείς όπως οι Θ. Κωνσταντινίδης και Ι. Καραγεωργιάδης, εκθέτουν στους προλόγους τους την ιστορική ύλη που αποτέλεσε το έναυσμα για τη συγγραφή του δράματός τους, υπερτονίζοντας την ιδεολογική και πατριωτική τους πρόθεση και υποτάσσοντας προγραμματικά, όπως τουλάχιστο οι ίδιοι δηλώνουν, κάθε συγγραφική φιλοδοξία.

Παρόμοια λειτουργούν και οι σημειώσεις που εντοπίζονται στα θεατρικά κείμενα, αφού πλαισιώνουν τη σκηνική δράση με ιστορικές πληροφορίες και αναφορές σε εξωσκηνικά και εξωκειμενικά πρόσωπα και πράγματα. Από την άλλη, τόσο από τους καταλόγους των συνδρομητών που δημοσιεύονται στις θεατρικές εκδόσεις όσο και από τις σχετικές αγγελίες για προσέλκυση των συνδρομητών που δημοσιεύονταν στις εφημερίδες ή σε περιοδικά φαίνεται ότι οι συγγραφείς εκλάμβαναν την έκδοση του δράματός τους όχι απλώς ως γεγονός φιλολογικής σημασίας, αλλά και ως πολιτική και κοινωνική πράξη με ιδεολογικό περιεχόμενο και πατριωτική διάσταση.

Τέλος, στις σκηνικές οδηγίες, που βρίσκονται στο μεταίχμιο κειμένου και παρακειμένου, αποκρυσταλλώνονται οι συγγραφικές προθέσεις γύρω από τη δυνατότητα σκηνικής παρουσίασης των δραμάτων. Η συνύφανση των σκηνικών οδηγιών με το κυρίως θεατρικό κείμενο είναι σε άλλα δράματα περισσότερο προσεγμένη και σύν-

θετη και σε άλλα (στα περισσότερα) πρωτοβάθμια και εξαιρετικά χαλαρή. Επομένως, οι περισσότεροι δραματογράφοι της περιόδου αυτής δεν γράφουν κείμενα με εγγενή θεατρικότητα, και ως προς αυτό δεν διαφοροποιούνται από μια πλειάδα ομότεχνών τους του ευρύτερου ελληνικού χώρου, που έγραφαν τα θεατρικά τους κείμενα πρώτιστα για ανάγνωση, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην ιδεολογική τους λειτουργία.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

1. Μεθοδολογικές οριοθετήσεις

Στο Κεφάλαιο αυτό δεν επιχειρούμε να περιγράψουμε αναλυτικά όλες τις πτυχές της αφηγηματικής σύνταξης των κυπριακών θεατρικών κειμένων της περιόδου 1869-1925.¹ Περιοριζόμαστε στη συνεξέταση των αφηγηματικών εκφωνημάτων² που ανιχνεύονται σε αυτά, με στόχο τη συγκριτική ανάλυση των αφηγηματικών προγραμμάτων και των αξόνων σημασίας, πάνω στους οποίους αρθρώνεται η αφήγηση (επικοινωνία, σύμβαση, δοκιμασία), και επιλέγουμε να εξετάσουμε τις όψεις της αφηγηματικής σύνταξης κατά θεατρικά είδη, ώστε να αποδειχτεί αν ευσταθεί η υπόθεση εργασίας ότι η διαφοροποίηση του είδους επιφέρει σημαντική διαφοροποίηση σε αυτήν.

Η μελέτη των λειτουργιών και των αφηγηματικών ακολουθιών στο κυπριακό θέατρο (1869-1925) βασίζεται στη μεθοδολογία του Α. J. Greimas,³ ο οποίος, για τον καθορισμό των μετασχηματιστικών μοντέλων της αφήγησης, αξιοποίησε τη *Μορφολογία του παραμυθιού* του Vladimir Propp.⁴ Ο Ρώσος μελετητής διευκρινίζει ότι με τον

¹ Επομένως, περιοριζόμαστε στην «αφηγηματική σύνταξη επιφάνειας». Για την αφηγηματική σύνταξη (syntaxe narrative), βλ. ενδεικτικά Greimas (2005: 1966), 176-178, 192-202· Tzvetan Todorov, *Ποιητική* (μτφρ. Αγγέλα Καστρινάκη), Αθήνα, Γνώση, 1989 (1973), 91-105· Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Βρυξέλλες, De Boeck Université, ³2000 (1981), 56-71· στο εξής: *Sémiotique du récit...*· Α. J Greimas-J. Courtés, *Sémiotique...*, 381-383· Απόστολος Μπενάτσης, *Το σημειωτικό τετράγωνο*. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1994, 17· στο εξής: *Το σημειωτικό...*· Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση της αφήγησης», *Νεοελληνική Παιδεία* 9 (Απρ.-Ιούν. 1987) 11-24· του ίδιου, *Αφηγηματολογία*. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας, Αθήνα, Πατάκης, ²2003, 120-131, 152-164· στο εξής: *Αφηγηματολογία...*

² Όπως σημειώνει ο Α. J Greimas, «Αν θεωρήσουμε το αφήγημα σαν ένα ολικό εκφώνημα (énoncé global) το οποίο παράγει και ανακοινώνει ένας αφηγητής, τότε θα ήταν δυνατό ν' αποσυνθέσουμε αυτό το ολικό εκφώνημα σε μια ακολουθία αφηγηματικών εκφωνημάτων (énoncés narratives) παραθετικά συνδεδεμένων (βλ. τις λειτουργίες του Propp)». Βλ. Α. J. Greimas, «Οι συντελεστές, οι τελεστές και τα σχήματα»: Claude Bremond [et al.], *Θεωρία της αφήγησης* (μτφρ. Αγγέλα Κουφού κ.ά.), Αθήνα, Εξάντας, 1991, 159· στο εξής: «Οι συντελεστές...».

³ Από τη θεωρία του Greimas για τις λειτουργίες και την αφηγηματική σύνταξη επιφάνειας, στην εργασία αυτή χρησιμοποιούνται επιλεκτικά εκείνα τα μεθοδολογικά εργαλεία που κρίνονται χρήσιμα για την προσέγγιση των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε.

⁴ Για την αποτίμηση του έργου του Α. J. Greimas, βλ. ενδεικτικά Paul Ricoeur, *Time and narrative* (transl. Kathleen McLaughlin and David Pellayer), Σικάγο, The University of Chicago Press, 1985 (1984), τόμ. 2, 44-60· στο εξής: *Time and narrative...*· Jean-Yves Tadié, *Η κριτική της λογοτεχνίας...*, 326-333· Απ. Μπενάτσης, *Το σημειωτικό...*, 15-19· Ερ. Καψωμένος, «Η “δομική σημαντική” μετά τον Greimas: Κριτικός απολογισμός-προοπτικές», Ελληνική Σημειωτική Εταιρία, *Άνθρωπος ο σημαίνων*. Τόμ. 1: *Λόγος και ιδεολογία*. IV Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996, 13-34· στο εξής: «Η “δομική σημαντική” μετά τον Greimas...»· Σ. Πα-

όρο λειτουργία εννοεί «την ενέργεια ενός δρώντος προσώπου, που ορίζεται από την άποψη της σημασίας της για την πορεία της δράσης».⁵

Ο Greimas στη *Δομική σημασιολογία*, σχολιάζοντας την περιγραφή των λειτουργιών από τον Propp, επισημαίνει ότι αυτή «συνίσταται στη συμπύκνωση των συνταγματικών μονάδων της αφήγησης σε καθορισμένες σημασιακές μονάδες» και προτείνει περαιτέρω διερεύνηση της μεθοδολογίας του Ρώσου μελετητή, με στόχους την εξέταση των συναρτήσεων ανάμεσα στις λειτουργίες και τον προσδιορισμό των μετασχηματιστικών μοντέλων της σημασίας. Ακόμη, ο Λιθουανός γλωσσολόγος διατυπώνει το αίτημα για απλούστευση του ευρετηρίου των λειτουργιών μέσω της δυαδικής τους οργάνωσης, ώστε αυτό να γίνεται κατανοητό ως μια απλή δομή.⁶

Ως εκ τούτου, ο Greimas εισηγείται κατηγορίες αφηγηματικής ανάλυσης που υπερβαίνουν τις λειτουργίες, δηλαδή τη σύμβαση ή συμφωνία (contrat), την επικοινωνία (communication) και τη δοκιμασία (épreuve), οι οποίες κωδικοποιούνται στο αφηγηματικό μοντέλο του κειμένου, όπου, «κωδικοποιείται ο τύπος οργάνωσης των διαχρονικών δομών».⁷ Η σύμβαση τίθεται σε ισχύ, όταν έχουμε τη συνάρτηση των λειτουργιών εντολή-αποδοχή, ενώ παύει να υφίσταται από τη στιγμή που συντελείται παράβαση της απαγόρευσης.⁸ Η επικοινωνία μπορεί να προσλάβει τρεις μορφές, δηλαδή τη μετάδοση μηνύματος, τη μετάδοση δύναμης και τη μεταφορά του αντικειμένου της επιθυμίας, και ενδέχεται να είναι είτε θετική (αποστολή-λήψη) είτε αρνητική (υφαρπαγή-στέρηση). Με άλλα λόγια, η επικοινωνία συντελείται βασισμένη στις τροπικότητες της γνώσης, της δυνατότητας και της βούλησης.⁹ Η δοκιμασία είναι ένα συνταγματικό σχήμα πέντε λειτουργιών (εντολή vs αποδοχή, σύγκρουση vs επιτυχία, συνέπεια) και διακρίνεται σε τρία είδη: την προκαταρκτική *δοκιμασία χαρα-*

τσαλίδης, *Θέατρο και θεωρία...*, 91.

⁵ Ανεξάρτητα από ποιους και πώς επιτελούνται οι λειτουργίες, που ο αριθμός τους είναι περιορισμένος και η ακολουθία τους πάντοτε η ίδια, αυτές συνιστούν «τα θεμελιώδη συστατικά μέρη» του μαγικού παραμυθιού. Ο V. Propp απαριθμεί τις 31 λειτουργίες των δρώντων προσώπων, αναπτύσσει το περιεχόμενό τους και τις ορίζει συνοπτικά: απουσία, απαγόρευση, παράβαση, διερεύνηση, εκχώρηση, εξαπάτηση, συνενοχή, δολιοφθορά, έλλειψη, μεσολάβηση, έναρξη της αντενέργειας, αναχώρηση, πρώτη λειτουργία του δωρητή, αντίδραση του ήρωα, λήψη του μαγικού μέσου, ταξίδι με οδηγό, πάλι, σημάδεμα, νίκη, εξάλειψη της δυστυχίας ή της έλλειψης, επιστροφή, καταδίωξη, διάσωση, μη αναγνωρίσιμη άφιξη, αβάσιμες απαιτήσεις, δύσκολο πρόβλημα, λύση, αναγνώριση, ξεσκεπάσμα, μεταμόρφωση, τιμωρία, γάμος. Βλ. Vladimir Propp, *Μορφολογία του παραμυθιού*. Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρως και άλλα κείμενα (μτφρ. Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1991, 27, 31-72' στο εξής: *Μορφολογία...*

⁶ Βλ. Greimas (2005: 1966), 341-343.

⁷ Απόστολος Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη* (ιδ. δ.), Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991, 38' στο εξής: *Η ποιητική μυθολογία...*

⁸ Greimas (2005: 1966), 346-350, 368-372.

⁹ Ο.π., 368-370' Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία...*, 40-41.

κτηρισμού, κατά την οποία ο ήρωας αποδέχεται την εντολή και αποκτά βοηθό, την κύρια δοκιμασία, όταν ο ήρωας αποφασίζει να δράσει, αγωνίζεται και εξαλείφει τη στέρηση, και τη δοξαστική δοκιμασία (ή δοκιμασία δικαίωσης) με την οποία επιτυγχάνεται η αναγνώριση και ανταμοιβή του ήρωα.¹⁰

Σε κάθε «αφηγημένη ιστορία» υπάρχουν δύο κατηγορίες σημασιακών στοιχείων, δηλαδή τα υποκείμενα (δρώντα πρόσωπα και δρώσες δυνάμεις) και τα κατηγορήματα (λειτουργίες και ιδιότητες του υποκειμένου). Όσα υποκείμενα αντιστοιχούν σε πραγματικά πρόσωπα, όπως επεξηγεί ο Ερ. Καψωμένος, «*ανάγονται σε ένα περιορισμένο αριθμό δραματικών ρόλων, που είναι: Υποκείμενο vs Αντικείμενο, Πομπός vs Δέκτης, Βοηθός vs Αντίμαχος*». Οι ρόλοι αυτοί δεν εντοπίζονται πάντοτε όλοι στα αφηγηματικά κείμενα.¹¹ Η Μ. Bal θεωρεί τη σχέση Υποκειμένου-Αντικειμένου ως τη σημαντικότερη και υποδεικνύει ότι το υποκείμενο είναι συνήθως πρόσωπο ή προσωποποιημένο ζώο, και όχι πράγμα. Το υποκείμενο, κατά τον Greimas, επενδύεται από το αντικείμενο με μια αξία και, στη συνέχεια, επιδιώκει να υλοποιήσει την επιθυμία του που συνδέεται με αυτήν. Επομένως, όπως γράφει, «*το υποκείμενο καθορίζεται σημασιολογικά από τη σχέση του με την αξία*», η οποία αποτελεί ουσιώδες συστατικό σε κάθε αφήγηση.¹² Εξάλλου το αντικείμενο, μπορεί να είναι ο πλούτος, η εξουσία, η γνώση, η αγάπη, η ευτυχία, μια δίκαιη κοινωνία κλπ. Ο Δέκτης ταυτίζεται συνήθως με το Υποκείμενο και τον διακατέχει μια επιθυμία, ενώ ο Πομπός συνήθως αναλαμβάνει τον ρόλο του διαμεσολαβητή, διαθέτοντας την αναγκαία δύναμη για την υλοποίηση της πιο πάνω επιθυμίας.¹³

¹⁰ Greimas (2005: 1966), 349. Όπως υποδεικνύει ο Paul Ricoeur, ο Greimas εκλαμβάνει την αφήγηση στο συνταγματικό επίπεδο «*ως μια διαδικασία που εκτυλίσσεται από τη διακοπή του συμφώνου-συμβολαίου ως την αποκατάσταση του διαλυμένου συμφώνου-συμβολαίου*». Τονίζοντας τον καίριο ρόλο που διαδραματίζει η δοκιμασία, ο Ricoeur συμπεραίνει ότι «*όλες οι δραματικές διαδικασίες της αφήγησης είναι δυνατό να ερμηνευθούν ως η αντιστροφή μιας αρχικής κατάστασης [...] χάριν μιας τελικής κατάστασης, που την αντιλαμβανόμαστε ως την αποκατάσταση της τάξης*». Βλ. Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990 (1979), 43-44' στο εξής: *Η αφηγηματική λειτουργία...* Εξάλλου, η Mieke Bal σημειώνει ότι στο στρουκτουραλιστικό αφηγηματικό μοντέλο του Greimas το αφηγηματικό σημείο είναι η τελεολογική σχέση μεταξύ των επιμέρους στοιχείων της αφήγησης: «*τα δρώντα πρόσωπα έχουν ένα σκοπό και φιλοδοξούν να τον υλοποιήσουν*». Βλ. Bal Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Τορόντο, University of Toronto Press, 3^η 1997 (1985), 196-7' στο εξής: *Narratology...*

¹¹ Βλ. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 151-3.

¹² Βλ. A. J. Greimas, *On meaning...*, 87, 105.

¹³ Για την ανάλυση αυτή, βλ. Bal Mieke, *Narratology...*, 197. Η ίδια μελετήτρια, επισημαίνοντας ότι συνήθως το Υποκείμενο προσκρούει σε πολλές δυσκολίες (που παρεμποδίζουν την πραγματοποίηση της επιθυμίας του), σχολιάζει τη σχέση Βοηθού-Αντίμαχου. «*Κάθε βοηθός*», σημειώνει, «*συνιστά αναγκαία αλλά όχι επαρκή προϋπόθεση για την υλοποίηση της επιθυμίας. Οι αντίμαχοι πρέπει να εξουδετερωθούν ο ένας μετά τον άλλον, αλλά μια τέτοια ενέργεια δεν διασφαλίζει αίσια για το υποκείμενο έκβαση' ανά πάσα στιγμή, ένας νέος αντίμαχος μπορεί να εμφανιστεί*», με αποτέλεσμα να εντείνεται το αναγνωστικό ενδι-αφέρον. Βλ. ό.π., 202-203.

Βέβαια, επιλέξαμε τη θεωρία του Greimas για την προσέγγιση όψεων της αφηγηματικής οργάνωσης των θεατρικών κειμένων, καθότι έχει αποδειχθεί ότι αυτή (παρά την κριτική που της ασκήθηκε)¹⁴ συνιστά χρήσιμο εργαλείο, ιδίως όταν ο σκοπός του μελετητή είναι να επικεντρωθεί στη σημασιολογική επένδυση των δομικών στοιχείων της αφήγησης, με απώτερο στόχο τη συνεξέταση ποιητικής και ιδεολογίας.¹⁵ Κατά τη μελέτη κάθε θεατρικού κειμένου υιοθετήθηκε η πορεία προσέγγισης του συνταγματικού άξονα· δηλαδή α) έγινε μεταγραφή των μηνυμάτων του κειμένου σε κατηγορήματα (λειτουργίες και ιδιότητες) και στα αντίστοιχα υποκείμενα· β) καταγράφηκαν οι άμεσες διπολικές συναρτήσεις των λειτουργιών· γ) οι συναρτήσεις αυτές ανάχθηκαν σε σύνθετες δομές σημασίας (επικοινωνία, σύμβαση, δοκιμασία) και δ) προσδιορίστηκαν τα αφηγηματικά προγράμματα των κύριων δραματικών προσώπων.¹⁶ Τέλος, από τη μελέτη των πιο πάνω δεδομένων καταλήξαμε σε συσχετισμούς και παρατηρήσεις κατά θεατρικό είδος ή κατά παρεμφερή είδη.

Επομένως, δεν εξετάζουμε όλες τις πτυχές του αφηγηματικού μοντέλου¹⁷ των θεατρικών κειμένων (καθώς δεν προχωρούμε στις δομές βάθους)· περιοριζόμαστε

¹⁴ Βλ., για παράδειγμα, την άποψη του G. Prince ο οποίος, μολονότι αναγνωρίζει ότι η θεωρία του Greimas και των συνεργατών του «συνιστά την πιο σύνθετη και φιλόδοξη ίσως αφηγηματολογική προσέγγιση της αφήγησης», σημειώνει ως αδυναμίες της την ανυπαρξία «ισχυρού εμπειρικού υπόβαθρου» και το γεγονός ότι «δίνει ελάχιστη προσοχή στη χρονική διάσταση της αφήγησης». Βλ. Gerald Prince, «Αφηγηματολογία»: Raman Selden (επ.), *Από τον formalισμό...*, 170. Διαφορετική άποψη διατυπώνει για το ίδιο ζήτημα ο Ερ. Καψωμένος· σχολιάζοντας την έντονη κριτική που ασκήθηκε στη θεωρία του Greimas από τον Claude Bremond, που θεωρούσε ότι αυτή είναι στατική και ανιστορική, ο μελετητής υποστηρίζει ότι «*“το μοντέλο αχρονικής οργάνωσης” του Greimas δεν έχει να κάνει με το πρόβλημα της ιστορικότητας του λογοτεχνικού φαινομένου. Αναφέρεται στο σύστημα αξιών που επενδύεται στην αφηγηματική δράση, η οποία εξελίσσεται σε τόπο και χρόνο*». Τέλος, ο Καψωμένος υπογραμμίζει ότι «*μια οπτική προσανατολισμένη στην ανίχνευση των κοινωνικών και πολιτισμικών κωδίκων που ενυπάρχουν στο κείμενο, δηλαδή στην ανίχνευση των συναρτήσεων του κειμένου με την αντίστοιχη κοινωνία και τον πολιτισμό μέσα στον οποίο παράγεται, δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ανιστορική*». Βλ. Douwe Fokkema-Elrond Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα* (μτφρ. Γ. Παρίσης, επ. Ερ. Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, ⁴2000 (1975), 117-118; σημ.: 9.

¹⁵ Όπως υποστηρίζει, λ.χ., ο Ερ. Καψωμένος (εκφράζοντας μια γενικά παραδεκτή άποψη), η εφαρμογή της μεθόδου της σημασιακής ανάλυσης των περιεχομένων στη μελέτη της λογοτεχνίας προσφέρεται ιδιαίτερα, αν ο στόχος του μελετητή είναι να αναδείξει «*το ενυπάρχον σύστημα αξιών*» και να επιχειρήσει «*μια ιδεολογική ανάγνωση του κειμένου*». Βλ. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 113.

¹⁶ Βλ. Ερ. Καψωμένος, «*Η “δομική σημαντική” μετά τον Greimas...*», 20-23. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο Κεφάλαιο αυτό δεν εξετάζονται τα μοντέλα δράσης, που αποτελούν ένα από τα αντικείμενα του Κεφ. Ε', και οι δρώσες δυνάμεις που, ως συστατικό των δομών βάθους, αναλύονται στο Κεφ. Στ'.

¹⁷ Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas έχει ήδη αξιοποιηθεί στη μελέτη του θεάτρου (αρχαίου, νεότερου και σύγχρονου), όχι μόνο διεθνώς αλλά και στον ελληνικό χώρο, με γόνιμα αποτελέσματα. Για τη διεθνή βιβλιογραφία γύρω από το μοντέλο του Greimas και τις εφαρμογές του σε θεατρικά κείμενα, βλ. ενδεικτικά: Τηλέμαχος Μουδατσάκης, *Η διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης*. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, Αθήνα, Νεφέλη, 1986, 302-304· στο εξής: *Η διαλεκτική...*· Pfister (⁵2000: 1977), 315-335· Elam (2001: 1980), 245, 249-250· Ν. Μπεζαντάκος, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas...*, 13-18. Από την ελληνική βιβλιογραφία, βλ. τις εφαρμογές του ίδιου αφηγηματικού μοντέλου στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού δράματος από τους Μουδατσάκι και Μπεζαντάκο (ό.π.)· βλ., επίσης, Απ. Μπενάτσης, «*Μια σημειωτική σκηνοθεσία: Ο Ποπολάρος του Ξενοπούλου*», *Σημειωτική και κείμενο*. Ποιητικός, σατιρικός και θεατρικός λόγος, Αθήνα, Επικαιρότητα, 2000, 155-

στην ανάλυση της αφηγηματικής σύνταξης επιφάνειας, που είναι «μια σύνθετη δομή» η οποία συνιστά «ενεργοποίηση της αφηγηματικής σύνταξης βάθους», και έχει ως μονάδα βάσης το αφηγηματικό πρόγραμμα.¹⁸ Αυτό θεματοποιείται στο κείμενο με διάφορους τρόπους (π.χ. η επιθυμία για απόκτηση της ελευθερίας ως απόδραση, επανάσταση κλπ.) και προσλαμβάνει ένα συγκεκριμένο σχήμα (π.χ. η απόδραση μπορεί να είναι από τη φυλακή, από μια πληκτική εργασία κλπ.).¹⁹

2. Συγκριτική εξέταση της αφηγηματικής σύνταξης κατά θεατρικά είδη

2.1. Ιστορική τραγωδία, ιστορικά και πατριωτικά δράματα

Από την επεξεργασία των λειτουργιών στα ιστορικά και πατριωτικά δράματα και στην ιστορική τραγωδία του Θ. Θεοχαρίδη προκύπτει ότι δεν είναι δυνατόν αυτές να υπαχθούν σε ένα αντιπροσωπευτικό για όλα τύπο αφηγηματικής σύνταξης.²⁰ Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό κριτήριο τη σύγκριση της αρχικής με την τελική κατάσταση σε κάθε θεατρικό κείμενο, καταλήγουμε σε μια τυπολογία της αφηγηματικής σύνταξης βασισμένη στη διαπίστωση ότι «κάθε κείμενο βασίζεται σε ένα γενικό μετασηματισμό, που αποκαλύπτεται όταν κανείς συγκρίνει τις δύο πιο πάνω καταστάσεις».²¹ Μολονότι σε κάθε κείμενο υπάρχουν και άλλοι ενδιάμεσοι διαδοχικοί μετασηματισμοί καταστάσεων, με τη συνεξέταση αρχικής και τελικής κατάστασης αποδίδεται το περίγραμμα της πλοκής²² και ανιχνεύονται οι τυχόν ομοιότητες ως προς τους άξονες της ποιητικής και της ιδεολογίας. Επομένως, τα θεατρικά κείμενα της πιο πάνω ειδολογικής κατηγορίας εντάσσονται σε έξι διαφορετικούς τύπους.

2.1.1. Από τη συλλογική επιθυμία για εκδίκηση των κατακτητών έως τη δοξαστική δοκιμασία

168' στο εξής: *Σημειωτική και κείμενο...* του ίδιου, «Ο σημειωτικός δραματικός χώρος: ένα παιγνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας», *Θεατρογραφίες* 8 (άνοιξη 2002) 6-13.

¹⁸ Για αυτές τις επεξηγήσεις, βλ. Απ. Μπενάτσας, «Η αλληλενέργεια και οι περιορισμοί των δομών βάθους/επιφανείας στο λογοτεχνικό κείμενο», *Η ζωή των σημείων...*, 346-7.

¹⁹ Βλ. Νικόλαος Μπεζαντάκος, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσας, 2004, 22-23' στο εξής: *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas...*

²⁰ Εφεξής με τον όρο *αφηγηματική σύνταξη* εννοούμε μόνο την αφηγηματική σύνταξη επιφάνειας.

²¹ N. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 21-22.

²² Όπως σημειώνει ο T. Todorov, «η ελάχιστη ολοκληρωμένη πλοκή συνίσταται από το πέρασμα από μίαν ισορροπία σε μίαν άλλη. Μια ιδεώδης αφήγηση αρχίζει από μια κατάσταση σταθερή που μια οποιαδήποτε δύναμη έρχεται να τη διαταράξει. Επακολουθεί μια κατάσταση αστάθειας με τη δράση μιας δύναμης που κατευθύνεται με την αντίθετη φορά, η ισορροπία αποκαθίσταται [...]. Ο ίδιος επισημαίνει ότι ενδέχεται «ένα αφήγημα «να μην παρουσιάζει παρά ένα μέρος αυτού του περάσματος». Σε αυτή την περίπτωση «μπορεί να περιγράψει μόνο το πέρασμα από μίαν ισορροπία σε μίαν αστάθεια και αντιστροφή». Βλ. Tzvetan Todorov, «Η γραμματική του αφηγηματικού λόγου» (μτφρ. Θανάσης Νάκας), *Σπείρα* 5 (Δεκ. 1976) 76-77, 84.

Στον πρώτο αυτό τύπο αφηγηματικής σύνταξης η συνταγματική ακολουθία αρχίζει με το αίσθημα δυσφορίας και αγανάκτησης του συλλογικού δρώντος προσώπου, δηλαδή του κυπριακού λαού, και τελειώνει με την αναγνώριση της ηρωικής ιδιότητας των υποκειμένων της δράσης μέσω της δοκιμασίας που ολοκληρώνεται επιτυχώς (δοξαστική δοκιμασία).²³ Ο τύπος αυτός εντοπίζεται στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη, στον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θ. Θεοχαρίδη, στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος και στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη.

Στο ιστορικό δράμα του Γ. Σιβιτανίδη η αρχική κατάσταση της δυσπραγίας του κυπριακού ελληνισμού και των συνακόλουθων σχεδίων για επανάσταση κατά των Ναϊτών διαπλέκεται με τον μη αποδεκτό, για λόγους κοινωνικής και εθνικής διαφορετικότητας, έρωτα του Κύπριου Γεώργιου για την ανεισιά του τυράννου Ιουλία. Οι λειτουργίες που καταγράφονται στο πρώτο μέρος του κειμένου ανάγονται στην κατηγορία της επικοινωνίας, και ειδικότερα αφορούν την τροπικότητα της γνώσης (διαβίβαση μηνύματος του δούκα της Βενετίας για έγκριση του γάμου της Ιουλίας με τον γιο του, δόλια εκμαίευση του μυστικού της Ιουλίας για τον έρωτά της από τον αντίμαχο του Γεώργιου Ερρίκο, και ανακοίνωση της σύλληψης και φυλάκισης του Γεώργιου, γεγονός που αποδείκνυε ότι δεν ήταν προδότης).

Κομβικό σημείο της πλοκής αποτελούν οι δύο θετικές συμβάσεις που εντοπίζονται στη συνέχεια της συνταγματικής ακολουθίας: από τη μια, η Ιουλία και ο Γεώργιος δίνουν όρκο για αμοιβαία ερωτική πίστη μέχρι θανάτου και, από την άλλη, οι Κύπριοι ευπατρίδες ορκίζονται να πολεμήσουν για απαλλαγή της Κύπρου από την τυραννία. Σε ένα τρίτο μέρος έχουμε τη σύζευξη επικοινωνίας (και ειδικότερα της τροπικότητας του θέλω) με τη δοκιμασία χαρακτηρισμού. Τη ρήξη ανάμεσα στον Γεώργιο και τον πατέρα του και την υιοθέτηση του υπερεθνικού ανθρωπισμού από τον πρώτο ακολουθεί η υπέρβαση του διλήμματος και η συμμετοχή του νέου στην αντιτυραννική εξέγερση. Με την αυτοκτονία των δύο νέων επιβεβαιώνεται η ερωτική τους πίστη και ολοκληρώνεται η τελευταία φάση της δοξαστικής δοκιμασίας.

Στον *Πέτρο Συγκλητικό* η επιθυμία για εκδίκηση κατά των Ενετών κατακτητών της Κύπρου είναι μεν συλλογική, αλλά ο Θ. Θεοχαρίδης προβάλλει ως αντιπροσωπευτικό εκφραστή της ένα ξεχωριστό άτομο, τον Πέτρο Συγκλητικό, που ως υποκείμενο της

²³ Βλ. Greimas (2005:1966), 349. Ερ. Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 123. Όπως σημειώνει ο Καψωμένος, η δοκιμασία «αποκαλύπτεται ως ένας μεσάζων [...] ικανός να μετασχηματίσει τη δομή από αρνητική σε θετική».

δράσης διακατέχεται από την επιθυμία να συνεργαστεί με τους Τούρκους εισβολείς, παρά τη διαφωνία της αρραβωνιαστικιάς του Αρνάλδας. Την αρχική αυτή κατάσταση, στην οποία κυριαρχεί η τροπικότητα της επιθυμίας, διαδέχεται η επίκληση των δαιμονίων από τον μάγο Ποδοκατάρο και η αναπαράσταση εκ μέρους τους της δολοφονίας των προγόνων του Πέτρου. Στην περίπτωση αυτή, η γνώση της μαγικής τέχνης μετασχηματίζεται σε δύναμη και οδηγεί στην αποκάλυψη της αλήθειας.

Το επόμενο κομβικό σημείο της πλοκής είναι η νίκη των τουρκικών δυνάμεων με τη βοήθεια του Πέτρου, ο οποίος είχε εξασφαλίσει υπόσχεση των Τούρκων για παροχή προνομίων στους Έλληνες Κυπρίους (σύμβαση). Ακολουθεί η φυλάκιση του Ρουχιά, που είχε δώσει εντολή στην κόρη του να απαρνηθεί τον αντίμαχό του Πέτρο και να παντρευτεί τον έμπιστο φίλο του Δώρο. Όμως, η Αρνάλδα παραβιάζει την εντολή (αρνητική σύμβαση), αιχμαλωτίζεται από τους Τούρκους και απορρίπτει το ενδεχόμενο παράδοσής της στις ορέξεις του σουλτάνου αθόρυβα, σταθερά και ενδόμυχα (δοκιμασία χαρακτηρισμού). Τέλος, ο Μουσταφά πασάς στρεψοδικεί, παραβιάζοντας την υπόσχεση για παροχή προνομίων στους Κυπρίους (αρνητική σύμβαση), η Αρνάλδα θυσιάζεται και αποκτά την ηρωική ιδιότητα (δοξαστική δοκιμασία), ενώ επιβεβαιώνεται η ερωτική πίστη του Πέτρου, που πνίγεται αναζητώντας τη σορό της αγαπημένης του στη θάλασσα.

Από τη σύγκριση της αρχικής με την τελική κατάσταση προκύπτει η διαπίστωση ότι η φιλοτουρκική στάση του κεντρικού υποκειμένου της δράσης μετασχηματίζεται, δεδομένου ότι το ίδιο (παρά την πρόσκαιρη συνεργασία του με τους εισβολείς) εν τέλει ταυτίζεται με την Αρνάλδα, που θυσιάζεται για την τιμή της. Από αυτή την άποψη, η ηρωίδα αυτή είναι μια μορφή δυναμικής γυναίκας, που μπορεί να παραλληλιστεί με την Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη.

Στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος η αφηγηματική ακολουθία ορίζεται, αφενός, από την αρχική κατάσταση του αντιτυραννικού μένους και της επιθυμίας για εκδίκηση των κατακτητών και, αφετέρου, από την οιονεί δοξαστική δοκιμασία της Καρλόττας, η οποία, παρά την ήττα της, δικαιώνεται για την υπερήφανη, δίκαιη, αποφασιστική και φιλελληνική στάση της έναντι του αντίμαχού της, κυνικού και καιροσκόπου Ιάκωβου. Στο δράμα αυτό δεσπάζει η κατηγορία της σύμβασης, αρνητικής όταν η Καρλόττα πρόσκαιρα δεν συμφωνεί να παντρευτεί τον δούκα της Σαβοΐας Λουδοβίκο, και όταν η ίδια δεν συμφωνεί να φυλακιστούν οι Κύπριοι ακόλουθοι του παλατιού, Ευανθία και Κλεομένης, χωρίς δίκη. Για να εξασφαλίσει την αποφυλάκιση των δύο νέων η Καρλόττα συγκατατίθεται να παντρευτεί τον δούκα (θετική σύμβαση). Θετικές συμβά-

σεις εντοπίζονται και στη συνέχεια: διαταγή του Ιάκωβου για κατάληψη του ανακτόρου και ανατροπή της ετεροθαλούς αδελφής του· διαταγή της Καρλόττας στους υποστηρικτές της για αναζήτηση καταφυγίου στην Κερύνεια· όρκος αμοιβαίας πίστης και αφοσίωσης από τον Ιάκωβο και τους υποστηρικτές του. Με τη συνταγματική ακολουθία θετικών και αρνητικών συμβάσεων δίνεται η δραματική σύγκρουση και το εγχείρημα του αντίμαχου της Καρλόττας για ανατροπή της από την εξουσία.

Στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη η λαϊκή επιθυμία για εξέγερση και εκδίκευση των Ναϊτών υποδαυλίζεται από την άτεγκτη επίδειξη δυνάμεως των τυράννων (αρνητική επικοινωνία: δολοφονίες και απόπειρα βιασμού). Η επιθυμία του κεντρικού ήρωα του δράματος Ιάκωβου για απελευθέρωση της πατρίδας του και ο έρωτάς του για την κόρη του αρχηγού των Ναϊτών Γουίδου βρίσκονται στον πυρήνα την πλοκής του δράματος. Ο ήρωας παραμένει σταθερά προσηλωμένος στον αγώνα, χωρίς ωστόσο να προδίδει τον έρωτά του, και αφού διέρχεται επιτυχώς από τα τρία στάδια της δοκιμασίας. Πιο συγκεκριμένα, απορρίπτει την απονομή χάριτος και την παροχή σημαντικού αξιώματος, με αντάλλαγμα να πείσει τους Κύπριους επαναστάτες να καταθέσουν τα όπλα (δοκιμασία χαρακτηρισμού), προωθείται αυτόβουλα στην πρωτοπορία της μάχης και πεθαίνει για την πατρίδα του (κύρια δοκιμασία) και, τέλος, δικαιώνεται για την πράξη του, όχι μόνο από τους στρατιώτες και τον κυπριακό λαό αλλά και από την αγαπημένη του Λουίζα. Η τελευταία, έχοντας προαποφασίσει να πεθάνει σε περίπτωση θανάτου του αγαπημένου της στο πεδίο της μάχης, αυτοκτονεί, και έτσι κερδίζει μαζί με εκείνον την αναγνώριση για την πίστη στην αξία της ανιδιοτελούς αγάπης (δοξαστική δοκιμασία).

2.1.2. Ανάμεσα στην ατομική επιθυμία για εκδίκηση και στην αρνητική σύμβαση

Στον *Πέτρο Α'...* του Θ. Κωνσταντινίδη η επιθυμία για εκδίκηση του αισχρού και ερωτικά άπιστου βασιλιά αποδίδεται στο αντι-υποκείμενο²⁴ και αντίμαχο του Πέτρου Κιαρίονα. Στην αρχική κατάσταση του δράματος, πίσω από τη φαινομενική ευπείθεια απέναντι στον βασιλιά (φαίνεσθαι), κρύβονται οι μυστικές ενέργειες για την ανατροπή του (είναι). Για την υλοποίηση των αντιτυραννικών σχεδίων του, ο αντίμαχος χρησιμοποιεί τη δύναμη του μαγικού υγρού και των γνώσεων που κατέχει για τα υπόλοιπα

²⁴ Για το αντι-υποκείμενο (anti-sujet), βλ. A. G. Greimas, *Maupassant. The semiotics of text* (transl. Paul Perron), Άμστερνταμ, John Benjamins Publishing Company, 1988, 87, 152· στο εξής: *Maupassant...*· Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du Récit...*, 42, 52: Η συγγραφέας διευκρινίζει ότι «σε ένα κείμενο είναι δυνατό να υπάρχουν περισσότερα από ένα υποκείμενα που οι επιδιώξεις τους συγκρούονται». Η ίδια επισημαίνει ότι ένα αντι-υποκείμενο είναι πάντοτε αντίμαχο σε συνάρτηση με το υποκείμενο, ωστόσο δεν είναι όλοι οι αντίμαχοι αντι-υποκείμενα.

πρόσωπα, τα οποία διατελούν σε άγνοια και πλάνη.

Επομένως, ο Κιαρίων κινεί από θέσεως ισχύος τα νήματα της εξέγερσης, έχοντας εξασφαλίσει γι' αυτό ως βοηθό τον γιο του Πέτρου Πιερνίνο (γνωστό ως Λυκούργο), του οποίου για χρόνια είχαν χαθεί τα ίχνη. Ωστόσο, μετά από τη σύναψη σύμβασης μεταξύ του αντι-υποκειμένου και του βοηθού του, που προνοούσε δολοφονία του υποκειμένου από τον τελευταίο (πράξη που θα συνιστούσε πατροκτονία), την τελευταία στιγμή διακόπτεται η δοκιμασία του Πιερνίνου και η δολοφονία πραγματοποιείται από τρίτο πρόσωπο, ενώ είχε προηγηθεί η αναγνώριση του παρ' ολίγον πατροκτόνου από τον πατέρα του. Αυτό το θεατρικό κείμενο ολοκληρώνεται με μια νέα σύμβαση, καθότι το αντι-υποκείμενο ορκίζεται να συνεχίσει τον αγώνα για περαιτέρω εκδίκηση του ήδη νεκρού βασιλιά και αυτοκτονεί. Η ουσιαστικά ανανταπόδοτη και αρνητική αυτή σύμβαση επισφραγίζει το τέλος του δράματος, μολονότι στα παιδιά των νεκρών αντίμαχων επιφυλάσσεται ευτυχές τέλος (γάμος και ανάρρηση στον βασιλικό θρόνο).

2.1.3. Από την αρχική κατάσταση εφησυχασμού του τυράννου στην επίδειξη άτεγκτης δύναμης

Αυτός ο τύπος αφηγηματικής σύνταξης ανιχνεύεται στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη. Η αρχική κατάσταση εφησυχασμού του πασά και του έρωτά του για μιαν αλλοεθνή στο τέλος μετασχηματίζεται, επειδή ο μαινόμενος διοικητής της Κύπρου ασελγεί στη σορό της νεκρής πια Μαρίας, που αρνήθηκε να ενδώσει στις ερωτικές του επιθυμίες, και δίνει οδηγίες για αιματηρή εκδίκηση όσων συμμετείχαν στις επαναστατικές ενέργειες των Κυπρίων τον Ιούλιο του 1821. Η πλοκή του δράματος αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτές τις οριακές καταστάσεις. Ο αρχικά αμέριμνος πασάς πείθεται ότι οι πληροφορίες για επικείμενη εξέγερση των Κυπρίων είναι βάσιμες (φορείς της επικοινωνίας είναι οι αγάδες και αγγελιαφόροι από διάφορα μέρη της Κύπρου). Επομένως, δίνονται διαταγές αρχικά για σύλληψη του φερόμενου ως αρχηγού των επαναστατών και αρραβωνιαστικού της Μαρίας Πέτρου, και αργότερα για σύλληψη των συνωμοτών, κήρυξη στρατιωτικού νόμου και στήσιμο αγχονών μπροστά από το σεράγιο (θετικές συμβάσεις).

Ακολουθεί η δοκιμασία χαρακτηρισμού του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, που διατυπώνει την ακλόνητη απόφασή του να θυσιαστεί, παρά τις δελεαστικές προτάσεις του πασά να σωθεί, απαρνούμενος την πίστη του. Παράλληλα, μετά τη συμφωνία του Μουσταφά με τον φυλακισμένο πρόκριτο Χατζηγεωργάκη για διάσωση της οικογένειάς του (θετική σύμβαση), παρακολουθούμε τη δοκιμασία της Μαρίας, η οποία

απορρίπτει την ερωτική εξομολόγηση του Κουτσούκ και έπειτα αυτοκτονεί (δοκιμασία προκαταρκτική, κύρια και δοξαστική). Ο παράφρων πια τύραννος αναζητεί διέξοδο στην επίδειξη δύναμης σε βάρος των Κυπρίων επαναστατών, αφού προηγουμένως τόσο ο αρχιεπίσκοπος όσο και οι υπόλοιποι ιεράρχες και πρόκριτοι είχαν εκτελεστεί.

2.1.4. Η απαγορευμένη ερωτική σχέση των αλλοφύλων και αλλοθρήσκων και η καταστολή της διά λιθοβολισμού

Η ερωτική σχέση μεταξύ αλλοθρήσκων, που από τον Κουτσούκ θεωρείται θεμιτή, στη *Νετζιμπέ* προκαλεί την οργή του μουσουλμανικού πληθυσμού των Ιωαννίνων. Σε αυτό τον τύπο αφηγηματικής σύνταξης δεσπόζει η τροπικότητα της επιθυμίας. Οι δύο αλλόθρησκοι ερωτευμένοι νέοι (Καρέττος και Νετζιμπέ) συναντώνται, παρά τα αυστηρά απαγορευτικά μουσουλμανικά θέσμια, και εκφράζουν την επιθυμία τους για παντοτινή ερωτική αφοσίωση (αρχική κατάσταση). Επίσης, η τροπικότητα της δύναμης και της επιβολής διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, αφού η νέα συλλαμβάνεται επ' αυτοφώρω σε ερωτικές περιπτώξεις με τον αγαπημένο της, φυλακίζονται ξεχωριστά και μετά η κοπέλα θανατώνεται διά λιθοβολισμού (επικοινωνία: σύγκρουση μεταξύ επιθυμίας και δύναμης).

Συνεπώς, η αρχική κατάσταση μετασχηματίζεται, και με τη θανάτωση της νεαρής Τουρκοπούλας αποκαθίσταται η μουσουλμανική ηθική τάξη. Το αφηγηματικό μοντέλο του δράματος ορίζεται από την αρχική εκδήλωση της «απαγορευμένης» επιθυμίας και την τελική κατίσχυση της άλογης και παρορμητικής δύναμης του πλήθους που θανάτωσε τη Νετζιμπέ, παρά την αποδοχή του εξισλαμισμού από τον Καρέττο προκειμένου να σώσει την αγαπημένη του.

2.1.5. Η αποτροπή της συνωμοσίας και η ενίσχυση της νόμιμης εξουσίας

Η επιθυμία για αποσόβηση της φημολογούμενης συνωμοσίας και για προστασία των νόμιμων θεσμών του κράτους είναι η αρχική κατάσταση στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* του Ευγ. Ζήνωνος. Στο δράμα αυτό είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η αφηγηματική κατηγορία της μετάδοσης μηνύματος (επικοινωνίας), καθότι η δράση προωθείται μέσω ενός καλά οργανωμένου δικτύου πληροφοριοδοτών, το οποίο διαθέτουν και οι συνωμότες και, σε μεγαλύτερο ακόμη βαθμό, οι φορείς της νόμιμης εξουσίας.

Το κύριο υποκείμενο της δράσης, δηλαδή ο Κικέρωνας, εξασφαλίζει πολύτιμη βοήθη, η οποία παρέχει ουσιώδεις πληροφορίες για την εξύφανση της συνωμοσίας και διέρχεται με επιτυχία τα τρία στάδια της δοκιμασίας, με κίνδυνο να σκοτωθεί. Στη συνέχεια, η πλοκή δομείται με τον συνδυασμό θετικών συμβάσεων και μετάδοσης μηνυμάτων από τις δύο αντίμαχες παρατάξεις και καταλήγει στη σύλληψη των συνω-

μοτών, εκτός από τον Κατιλίνα που είχε διαφύγει στην Ετρουρία, όπου ηττήθηκε από τις δυνάμεις του κράτους. Η λύση του δράματος επισφραγίζεται με τη δοξαστική δοκιμασία από τη μια, αναγνωρίζεται η αποφασιστική συμβολή του Κικέρωνα για την αποσόβηση της συνωμοσίας και, από την άλλη, δεν παραγνωρίζεται η πολύτιμη βοήθεια της Φουλβίας, που διέτρεξε τον έσχατο κίνδυνο για να υπηρετήσει τους νόμιμους θεσμούς του ρωμαϊκού κράτους.

Εξάλλου, στο ιστορικό δράμα *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα* του Ι. Καραγεωργιάδη, ένα κείμενο ανοικονόμητο χωρίς ενότητα χώρου και χρόνου και χωρίς συνεκτική πλοκή, που προσφέρεται κυρίως για τη διερεύνηση των δομών βάθους και του ιδεολογικού/αξιολογικού κώδικα, εντοπίζονται δύο παράλληλα αφηγηματικά προγράμματα: η απόκρουση των εχθρικών εισβολών στα σύνορα του Βυζαντίου και η αντιμετώπιση της φημολογούμενης συνωμοσίας των Βένετων για ανατροπή του Ιουστινιανού. Ο σημαντικότερος βοηθός του υποκειμένου (αυτοκράτορα) συκοφαντείται ως επίδοξος συνωμότης, φυλακίζεται και μετά απορρίπτει τόσο την απονομή χάριτος όσο και την παράκληση του αυτοκράτορα για συγχώρεση. Στην εν πολλοίς ετοιμόρροπη αφηγηματική σύνταξη του δράματος αυτού, στην οποία τα νήματα της πλοκής παραμένουν σε πολύ μεγάλο βαθμό ασύνδετα, δίνεται έμμεσα η εικόνα της ενίσχυσης της κρατικής εξουσίας με τις συλλήψεις και τις ανακρίσεις των συνωμοτών, όπως και με τις δημόσιες αντεγκλήσεις των οπαδών τους.

2.1.6. Από την επικίνδυνη αποστολή (τροφοδοσία ανταρτών) μέχρι τη δοξαστική δοκιμασία και την υπέρβαση του εθνικισμού

Στο πατριωτικό δράμα *Ο δραπέτης διδάσκαλος* του Ι. Πηγασίου εντοπίζεται η αρχική κατάσταση της τροφοδοσίας των ανταρτών, που δεν υπάρχει στα υπόλοιπα δράματα της πρώτης ειδολογικής κατηγορίας που εξετάζουμε. Οι δύο βασικοί άξονες σημασίας πάνω στους οποίους δομείται το θεατρικό αυτό κείμενο είναι η δοκιμασία και η επικοινωνία. Ο κεντρικός ήρωας, στην αρχή, ολοκληρώνει επιτυχώς την παράδοση των τροφίμων στους Έλληνες αντάρτες, παρά τα αυστηρά μέτρα των τουρκικών δυνάμεων κατοχής στη Μακεδονία (δοκιμασία χαρακτηρισμού). Η κύρια δοκιμασία ακολουθεί όταν ο δάσκαλος συλλαμβάνεται αργότερα από τους Τούρκους και κατορθώνει ωστόσο να αποδράσει.

Η επικοινωνία στον *Δραπέτη διδάσκαλο* λειτουργεί όχι μόνο ως μέσο μετάδοσης πληροφοριών ανάμεσα στα δρώντα πρόσωπα, αλλά και ως διάυλος πληροφόρησης για το ηρωικό κατόρθωμα του δασκάλου σε όλες του τις λεπτομέρειες, όπως επίσης και για τη δίκη του, που δεν παρουσιάζονται ολοκληρωμένα επί σκηνής. Στο τέλος του

δράματος, κορυφώνεται και ολοκληρώνεται η δοκιμασία του κύριου υποκειμένου της δράσης. Όχι μόνο επιβεβαιώνεται η ηρωική του ιδιότητα, αλλά προβάλλεται και το ανεξίκακο ήθος του, όταν υπερβαίνει την προσωπική εμπάθεια και το φυλετικό μίσος, δηλώνοντας ότι δεν επιθυμεί να εκδικηθεί τον Τούρκο δικαστή που τον είχε καταδικάσει σε θάνατο. Από την άποψη αυτή, η τελική κατάσταση στον *Δραπέτη διδάσκαλο* μπορεί να αντιπαραβληθεί με την τελική κατάσταση στον *Κουτσούκ Μεχμεμέτ*, όπου την τελευταία λέξη έχει το φυλετικό μίσος, καθώς και με τη σκηνή του λιθοβολισμού της Νετζιμπέ από το έξαλλο πλήθος, αφού με τη θανατική εκτέλεση της κοπέλας αποτρέπεται η «εισβολή» της φυλετικής και θρησκευτικής διαφορετικότητας στην κλειστή μουσουλμανική κοινότητα των Ιωαννίνων.

2.2. Ρομαντικά ερωτικά δράματα: από τη δοκιμασία του ανιδιοτελούς έρωτα στην τραγική επιβεβαίωση της ερωτικής πίστης

Στην αφηγηματική σύνταξη των δύο ρομαντικών ερωτικών δραμάτων (*Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* του Θ. Κωνσταντινίδη και *Διομήδης* του Ι. Πετρίδη) εντοπίζονται ποικίλες συμβάσεις, που αποτελούν κοινούς τόπους στη λογοτεχνία του ρομαντισμού (ερωτικά τρίγωνα, ανεδαφική εξιδανίκευση, ανολοκλήρωτοι έρωτες, αυτοκτονίες κλπ.). Από τη μια, η αφηγηματική δομή στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* είναι αποτέλεσμα της συνύφανσης τριών αφηγηματικών προγραμμάτων,²⁵ δηλαδή της επιδίωξης του αποτυχημένου μεσόκοπου εμπόρου και προικοθήρα Φιλοκτήτη να παντρευτεί την Ευανθία της σταθερής απόφασης της νέας αυτής να πεθάνει, παρά να προδώσει τον έρωτά της για τον νεαρό ποιητή Αγησίλαο και της επιδίωξης του Αγησίλαου να αποτρέψει την κατάκτηση της αγαπημένης του από τον αντίμαχό του και, παράλληλα, να τον εκδικηθεί για τις δόλιες μεθοδεύσεις του. Από την άλλη, στον *Διομήδη* το αφηγηματικό πρόγραμμα του κεντρικού υποκειμένου της δράσης, να υπερβεί τα εμπόδια και να παντρευτεί την αγαπημένη του Δίρκη, τελικά δεν υλοποιείται εξαιτίας της ανασταλτικού αφηγηματικού προγράμματος του αντεραστή του Εύβουλου, που επεδίωκε να τον εξουδετερώσει με κάθε τρόπο. Στο τέλος, το μόνο αφηγηματικό πρόγραμμα που υλοποιήθηκε ήταν (όπως και στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) η μέχρι θανάτου προσήλωση των νέων στον αμοιβαίο έρωτά τους.

²⁵ Το αφηγηματικό πρόγραμμα (NP) ορίζεται ως «η ενέργεια με την οποία ένα υποκείμενο επιδιώκει να μετασχηματίσει μια κατάσταση» και συνιστά συστατική μονάδα του αφηγηματικού μοντέλου. Βλ. Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 57. Βλ. επίσης A. J. Greimas, *On meaning...*, 95. A. J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Παρίσι, Hachette Livre 2003 (1993), 297-8 στο εξής: *Sémiotique...* Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 169-170.

Η αρχική κατάσταση, σε αντίθεση με την τελική, παρουσιάζεται διαφοροποιημένη σε καθένα από τα δύο δράματα: αφενός, επιστροφή του Διομήδη από την Κρήτη, όπου πολέμησε στην επανάσταση του 1866, και δυσφορία για την αποτυχία του να αποκτήσει το αντικείμενο της ερωτικής του επιθυμίας και, αφετέρου, συνάντηση του προκοθήρα Φιλοκτήτη με τους υπηρέτες και βοηθούς του και μεθόδευση ενεργειών για εξουδετέρωση του αντίμαχού του. Εξάλλου, και στα δύο δράματα καταληκτικό σημείο της αφηγηματικής σύνταξης είναι η σύλληψη των ενόχων, που οδήγησαν στον τραγικό θάνατο των ερωτευμένων, σε κάθε περίπτωση, νέων και το αίτημα για παραδειγματική τιμωρία τους. Ωστόσο, και στα δύο κείμενα η απόδοση της δικαιοσύνης προβάλλεται ως επιτακτικό αίτημα και όχι ως συντελεσμένη κατάσταση.

Στον *Διομήδη* η δοκιμασία χαρακτηρισμού της ηρωίδας αρχίζει από τη στιγμή που αρνείται να παντρευτεί τον Εύβουλο, παρά την αρχική αποδοχή της πρότασης γάμου (αρνητική σύμβαση). Η κύρια δοκιμασία εκδηλώνεται μετά την επιστροφή του Διομήδη από την Κρήτη: η Δίρκη νιώθει τύψεις, όταν αντικρίζει τους αντεραστές του, αγωνιά, ομολογεί τον παράφορο έρωτά της για τον Διομήδη και παραλογίζεται. Η ηρωική ιδιότητα της νέας επιβεβαιώνεται με την αυτοκτονία της. Στο ίδιο θεατρικό κείμενο δοκιμάζεται και ο Διομήδης: τολμά και χαρακτηρίζει τον ιερέα Δομένικο ως συντηρητικό και φωτοσβέστη (δοκιμασία χαρακτηρισμού) και αποφασίζει, προσηλωμένος στον έρωτά του για τη Δίρκη, να την ακολουθήσει στον τάφο μετά την αυτοκτονία της. Όμως, η δολοφονία του από τον δεύτερο αντεραστή του Στράτιο ματαιώνει την επιβεβαίωση των προθέσεών του, και συνεπώς την πραγματοποίηση της δοξαστικής δοκιμασίας.

Στην αρχή της συνταγματικής ακολουθίας στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* εντοπίζονται διαδοχικές θετικές συμβάσεις, μέσω των οποίων το αντι-υποκείμενο (δηλαδή ο Φιλοκτήτης) μεθοδεύει δόλιες ενέργειες για την εξουδετέρωση του αντίμαχού του και την κατάκτηση της προίκας που διέθετε η Ευανθία. Έπειτα, μετά τη δοκιμασία χαρακτηρισμού της ηρωίδας (σταθερή απόφασή της να πεθάνει, παρά να προδώσει τον αρραβώνα της με τον Αγησίλαο), μέσω της αφηγηματικής κατηγορίας της επικοινωνίας παρουσιάζονται η προώθηση των δόλιων σχεδίων του αντι-υποκειμένου από τους βοηθούς του και η παράλληλη αντίμαχη δράση των βοηθών του υποκειμένου Νικολάου και Γεώργιου. Η κύρια δοκιμασία της ηρωίδας επέρχεται όταν διαβάσει την πλαστογραφημένη επιστολή του Αγησίλαου, με την οποία ο νέος την πληροφορούσε ότι δεν την αγαπά πια, και γι' αυτό αποφασίζει να πεθάνει, έχοντας απολέσει οριστικά τη λογική της, και, ως εκ τούτου, αδυνατώντας να προσλάβει τα απεγνωσμένα μηνύ-

ματα του Αγησίλαου για την ερωτική του αφοσίωση. Με την αυτοκτονία της Ευανθίας και του Αγησίλαου επισφραγίζεται η ηρωική τους ιδιότητα και ολοκληρώνεται η δοξαστική δοκιμασία.

2.3. Πατριωτικό και αστικό δράμα: από την αμοιβαία ερωτική έλξη (απροκάλυπτη ή συγκαλυμμένη) έως τη δοκιμασία και το ευτυχές τέλος.

Τόσο στο μονόπρακτο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* του Ν. Αντωνιάδη όσο και στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωσ* της Ι. Περισιτιάνη, σε αντίθεση με τα ιστορικά και τα ερωτικά δράματα που έχουν εξεταστεί πιο πάνω, ο έρωτας των ηρώων, παρά τα πρόσκαιρα εμπόδια και τις δοκιμασίες, στο τέλος επικυρώνεται μέσω του γάμου. Στο θεατρικό κείμενο του Αντωνιάδη, που είναι εμφανώς πιο αξιόλογο, με πιο σύνθετη πλοκή και υψηλότερο δείκτη θεατρικότητας, η ερωτική σχέση υποκειμένου-αντικειμένου είναι αρχικά συγκαλυμμένη και αποκαλύπτεται, καθώς παράλληλα εξελίσσεται η σύγκρουση του Πέτρου (υποκειμένου) με τον αδελφό του Δημοσθένη (αντι-υποκείμενο), σύγκρουση που στο επίπεδο βάθους είναι αντιπαράθεση των παλιών αξιών προς τις νέες αντιλήψεις και νοοτροπίες. Αντίθετα, στο πατριωτικό δράμα της Περισιτιάνη η ερωτική σχέση των δύο νέων είναι εξαρχής προφανής και διακόπτεται από την αναγκαστική απουσία του Γιάννη στον πόλεμο. Πλοκή απλούστερη, συγκρούσεις λιγότερες και με μικρότερη ένταση προσδίδουν στο κείμενο αυτό τα γνωρίσματα της αφελούς και μάλλον επιφανειακής θεατρικής γραφής.

Στο *Ανατολή και Δύσις* η αρχική κατάσταση (επιστροφή του «άσωτου» αδελφού στην ελληνική επαρχία, μετά από μια περίοδο μποέμικης ζωής και διασπάθισης της πατρικής περιουσίας στο εξωτερικό) μετασχηματίζεται και αντιστρέφεται στο τέλος: ο «φρόνιμος» αδελφός αποφασίζει να εκπατριστεί και αποδέχεται τον γάμο του αντίμαχού του με το αντικείμενο της δικής του ερωτικής επιθυμίας. Μεταξύ των δύο αυτών καταστάσεων, που ορίζουν την αφηγηματική δομή, αρχικό σημείο της πλοκής συνιστά η απόρριψη από την Άννα του ενδεχομένου να παντρευτεί τον Δημοσθένη, που την είχε μεγαλώσει μετά τον θάνατο του πατέρα της, γιατί ένας τέτοιος γάμος θα αντέβαινε προς τις παραδεδομένες αξίες και τα ελληνικά ήθη (δοκιμασία χαρακτηρισμού). Αντίθετα, ο Δημοσθένης, μολονότι αρχικά απορρίπτει το ενδεχόμενο να παντρευτεί την Άννα, εξαιτίας της μεγάλης διαφοράς στην ηλικία αλλά και της οιονειί συγγένειας, στο τέλος πείθεται να προτείνει γάμο στην κοπέλα. Ωστόσο, η εξέλιξη αυτή αποτρέπεται, μετά από αλληλοκατηγορίες μεταξύ των αντιμάχων και ύστερα από την κύρια δοκιμασία της ηρωίδας, που απέρριψε κατηγορηματικά το ενδεχόμενο να παντρευτεί τον Δημοσθένη ο οποίος, την ίδια στιγμή μαθαίνοντας τις προθέσεις της,

αποφάσισε να υποχωρήσει και να εκπατριστεί. Επομένως, με αυτή την αντιρομαντική λύση, το *Ανατολή και Δύσις* διαφοροποιείται από τα ρομαντικά ιστορικά και ερωτικά δράματα, όπου η ερωτική πίστη επισφραγίζεται με την αυτοχειρία.

Στο *Φιλοπατρία και έρωσ* η αρχική συνάντηση των δύο νέων και η εύκολη εξασφάλιση της έγκρισης των γονέων της Δώρας για τον γάμο τους προδίδει πρωτόλεια θεατρική γραφή. Την αναβολή του γάμου λόγω της επιστράτευσης του Γιάννη ακολουθεί η δοκιμασία χαρακτηρισμού της ηρωίδας, που αρχικά αμφισβητεί τις αξίες της πατρίδας και της πίστης εν ονόματι των οποίων θα πολεμούσε ο αγαπημένος της, αλλά πολύ σύντομα, με αυτοκριτική διάθεση, συναισθάνεται την ιερότητά τους. Αργότερα, η πληροφορία ότι ο αγαπημένος της σκοτώθηκε οδηγεί την ηρωίδα στην απόφαση να αυτοκτονήσει (κύρια δοκιμασία)· την αυτοκτονία αποτρέπει την τελευταία στιγμή ο Γιάννης που επιστρέφει σώος από το μέτωπο, και ακολουθεί η αμοιβαία αναγνώριση των δύο νέων. Στο τέλος, η ηρωίδα δικαιώνεται για την ερωτική της πίστη και ο ήρωας παρασημοφορείται για την πολεμική του δράση (δοξαστική δοκιμασία).

2.4. Μυθιστορηματικό δράμα: από τη διασάλευση στην αποκατάσταση της ηθικής τάξης

Στην *Κόμησα ζητιάνα* της Ι. Περισιτιάνη, από τη μια, δεσπόζει η τροπικότητα της δύναμης και, από την άλλη, μέσω της ακολουθίας θετικών και αρνητικών συμβάσεων που προσιδιάζει στο είδος του μυθιστορηματικού δράματος, προωθείται το σχέδιο του αντι-υποκειμένου (Ριχάρδου) για εξουδετέρωση του αντίμαχου αδελφού του. Είναι, λοιπόν, ευδιάκριτα σε αυτό το δράμα τα στοιχεία αστυνομικής πλοκής. Η επιστροφή του «άσωτου» αδελφού (Ριχάρδου) στον πατρικό πύργο, μετά τη διασπάθιση μεγάλου μέρους της πατρικής περιουσίας, διαταράσσει την ησυχία του «φρόνιμου» αδελφού Αρμάνδου (αρχική κατάσταση). Ο τελευταίος απορρίπτει το αίτημα του αδελφού του για χορηγία χρημάτων (αρνητική σύμβαση), με αποτέλεσμα ο «άσωτος» αδελφός να εκπονήσει σχέδιο για εκδίκηση και βίαιη οικειοποίηση της πατρικής περιουσίας που απέμεινε.

Με τη θετική σύμβαση, που ακολουθεί, το αντι-υποκείμενο αναθέτει στους βοηθούς του (ληστές) την εφαρμογή του σχεδίου για εκδίκηση. Επειδή αυτό δεν στέφεται με απόλυτη επιτυχία, η σύζυγος και η κόρη του Αρμάνδου αποχωρίζονται και ίδιος φυλακίζεται στο υπόγειο του πύργου του. Μετά την πάροδο αρκετών ετών, ακολουθεί η συνάντηση, η αμοιβαία αναγνώριση της συζύγου και της κόρης του έγκλειστου κόμη και η μητρική συγκατάθεση για τον γάμο της Λουκίας με τον γιο του ζεύγους, που τη διέσωσε και την ανέθρεψε. Έτσι, η αρχική κατάσταση της διεκδικητικής και

επιθετικής έλευσης του «άσωτου» αδελφού μετασηματίζεται, αφού αυτός παραδίδεται στην αστυνομία, οι για χρόνια αποχωρισμένοι σύζυγοι αναγνωρίζονται και η περιπέτεια έχει αίσια έκβαση.

Επομένως, η πλεονάζουσα δύναμη της βίας αποδεικνύεται ανίσχυρη απέναντι στη δύναμη του δικαίου. Η δικαιοσύνη στο τέλος αποκαθίσταται μέσω μιας σειράς συμπτώσεων, από τις οποίες λείπει η αληθοφάνεια. Κατά τρόπο ελάχιστα πειστικό, το έγκλειστο υποκείμενο της δράσης κατορθώνει να επικρατήσει στο αντι-υποκείμενό του, που αρχικά διαθέτει μιαν ομάδα ικανών βοηθών και αργότερα έχει στη διάθεσή του το σύνολο της πατρικής περιουσίας.

2.5.Μυθολογικό δράμα: το δυσοίωνα προφητικό όνειρο και η επαλήθευσή του

Στην *Αρπαγή της Ελένης* του Α. Χ. Γαλανού, ένα άτεχνο από κάθε άποψη μυθολογικό δράμα, οι περιπέτειες διοχετεύονται στον λογόχωρο και στον λογόχρονο, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιείται με έμφαση η κατηγορία της επικοινωνίας και στις τρεις της τροπικότητες (γνωρίζω, μπορώ, θέλω). Μολονότι η δοκιμασία για την επιλογή της ωραιότερης θεάς από τον Πάρη αποτελεί κομβικό σημείο της πλοκής, αυτή αποδίδεται από τον συγγραφέα με ρηχό τρόπο και χωρίς ιδιαίτερη δραματουργική επεξεργασία.

Η τελική κατάσταση του δράματος (απόφαση για πραγματοποίηση της Τρωικής εκστρατείας) είναι άμεση συνέπεια της αρχικής (προφητικό όνειρο της Εκάβης ότι το παιδί που θα γεννούσε θα προκαλούσε την καταστροφή της Τροίας). Αφειρητικό σημείο της πλοκής είναι η εγκατάλειψη του νεογέννητου στο δάσος, σε μιαν απέλπιδα και μάταιη προσπάθεια (αφού το παιδί διασώζεται) να αποτραπεί η επαλήθευση της χρησμολογικής πρόβλεψης.

Μετά από χρόνια (στο δράμα αυτό δεν υπάρχει η στοιχειώδης σκηνική οικονομία), ο Πάρης καθορίζεται από τον Δία ως κριτής για να αποφανθεί ποια είναι η ωραιότερη θεά, γνωματεύει υπέρ της Αφροδίτης και αναχωρεί για την εύρεση της ωραιότερης γυναίκας. Η κύρια δοκιμασία του ήρωα καταλήγει επιτυχώς, αφού ο ίδιος συναντά την Ελένη της Σπάρτης, που συγκατανεύει στο ερωτικό του κάλεσμα (θετική σύμβαση).

Η αρπαγή της ομορφότερης γυναίκας και η μεταφορά της στην Τροία μπορεί για τον ήρωα να συνιστά δοξαστική δοκιμασία (επιτέλεση άθλου από τον ήρωα), αλλά ταυτόχρονα αποτελεί αφειρητικό σημείο της δυναμικής σύγκρουσης για αποκατάσταση τόσο της συζυγικής τιμής όσο και του κύρους της αντίμαχης εθνότητας.

2.6. Θεατρόμορφοι διάλογοι

Στους θεατρόμορφους διαλόγους *Συνέδριον των ηπείρων* και *Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος* της Σ. Λεοντιάδος υπάρχει η στοιχειώδης μόνο αφηγη-

ματική ακολουθία, καθότι τα κείμενα αυτά περιστρέφονται γύρω από φιλοσοφικά ζητήματα. Εξαιτίας της στατικότητας και της αντιθεατρικότητας των διαλόγων αυτών, κρίνεται ότι θα ήταν άστοχο το εγχείρημα για τη διερεύνηση της αφηγηματικής σύνταξης, που ούτως ή άλλως, θα απέδιδε πενιχρά αποτελέσματα.

Ο αλληγορικός θεατρόμορφος διάλογος *Η μητριά* του Α. Χ. Γαλανού, αξιοπρόσεκτος για το στοιχείο της αλληγορικής σάτιρας, και όχι βέβαια για τις οποιεσδήποτε άλλες θεατρικές αρετές, τις οποίες μάταια θα αναζητούσε κανείς, δεν διακρίνεται ούτε για σύνθετη πλοκή ούτε για πολύπλοκη αφηγηματική δομή. Την αρχική κατάσταση δυσφορίας και δυσανασχέτησης των ορφανών (δηλαδή του κυπριακού λαού) απέναντι στην ανάλγητη μητριά τους (Αγγλία) διαδέχεται η πεισματική άρνηση της τελευταίας να επιδείξει ευαισθησία και να σεβαστεί τα δικαιώματά τους.

Γι' αυτό, τα ορφανά αναγκάζονται να προσφύγουν στη δικαιοσύνη, αναθέτοντας την υπεράσπισή τους σε δικηγόρο (θετική σύμβαση). Η απόφαση του δικαστηρίου είναι καταδικαστική για τη μητριά, η οποία, ωστόσο, υποβάλλει έφεση σε αγγλικό δικαστήριο. Ενώπιον των Άγγλων δικαστών η μητριά δεσμεύεται μόνο προφορικά ότι εφεξής θα σεβόταν τα δικαιώματα των ορφανών.

Με την αφελή αυτή αφηγηματική δομή, που δεν ικανοποιεί τις στοιχειώδεις προϋποθέσεις για τη συγγραφή ενός θεατρικού κειμένου, ο συγγραφέας δεν στηλιτεύει μόνο την αναληψία της αποικιοκρατικής δύναμης, αλλά αποκαλύπτει υπαινικτικά τη μονομέρεια και την ιδιοτέλεια της αγγλικής δικαιοσύνης, ιδίως όταν ένας από τους διαδίκους είναι Άγγλος. Από αυτή την άποψη, η *Μητριά* μπορεί να συνεξεταστεί με ομόθεμα κείμενα από την κυπριακή ποιητάρικη παράδοση, από την οποία άλλωστε προέρχεται ο Α. Χ. Γαλανός.

2.7. Αστικά δράματα: από την κατάσταση ευδαιμονίας στην αδυναμία του ήρωα να επιτελέσει τον κύριο άθλο και να επιτύχει την αναγνώριση και την ανταμοιβή

Σε αντίθεση με άλλες κατηγορίες δραμάτων, στα κυπριακά αστικά δράματα της περιόδου 1869-1925 εντοπίζεται ένας κοινός τύπος αφηγηματικής σύνταξης, που ορίζεται από μίαν αρχική κατάσταση ευδαιμονίας, την οποία διαδέχεται η ανάθεση της δοκιμασίας στον ήρωα. Και στα τέσσερα θεατρικά κείμενα, που εξετάζονται πιο κάτω, ο ήρωας αδυνατεί να διεκπεραιώσει με επιτυχία την κύρια δοκιμασία,²⁶ με αποτέλε-

²⁶ Βλ. σχετικά Greimas (2005:1966), 361-364· για το ίδιο θέμα ο Απ. Μπενάτσης σημειώνει ότι «η τριμερής άρθρωση [...] με άξονα τις τρεις δοκιμασίες δεν είναι κανόνας अपαραβάτος. Συχνά συναντούμε συγχώνευση των τριών δοκιμασιών σε μια. Κάποτε μερικές λειτουργίες μπορεί να παραλείπονται και να εννοούνται». Βλ. Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία...*, 42.

σμα το αδιέξοδο και τη διακοπή της ερωτικής του σχέσης, και συνεπώς το ατυχές τέλος, το οποίο διαφέρει ριζικά από την τραγική και πεισιθάνατη λύση των ρομαντικών ιστορικών και ερωτικών δραμάτων που έχουμε εξετάσει.

Η πλοκή στον *Μάριο* του Π. Βαλδασερίδη αρχίζει και ολοκληρώνεται με την κατηγορία της επικοινωνίας, και ειδικότερα τη διακήρυξη του υποκειμένου (Μάριου) ότι έχει τη δυνατότητα να ελέγχει και να χαλιναγωγεί τα συναισθήματά του με την ισχυρή του θέληση. Ωστόσο, παρά την καταληκτική θριαμβολογία του ήρωα, από την ίδια την τροπή των γεγονότων δεν επαληθεύονται οι ισχυρισμοί του, αφού τον έρωτά του (τον οποίον ο ίδιος, εκ των υστέρων, παρουσιάζει ως εγκεφαλικό) απορρίπτουν δύο γυναίκες, η Μάγδα και η Λευκή.

Την αρχική κατάσταση ευδαιμονίας (προετοιμασίες για το πικ-νικ της επομένης) διαδέχεται ο ισχυρισμός του ήρωα ότι μπορεί να ελέγχει και να καταπνίγει τα συναισθήματά του μέσω της ισχυρής του θέλησης. Αφητηριακό σημείο της πλοκής είναι η επιθυμία του αντι-υποκειμένου (δηλαδή της Μάγδας) να υποβάλει σε δοκιμασία τον Μάριο, για να διαπιστώσει αν αυτός πράγματι έχει τη δύναμη να εφαρμόσει ό,τι διακηρύσσει και για να τον ταπεινώσει. Επομένως, δεν απορρίπτει την ερωτική πρόταση του υποκειμένου (δοκιμασία χαρακτηρισμού) και τον ωθεί στην κύρια δοκιμασία, κατά την οποία υπαναχωρεί και δεν ανταποκρίνεται στην ερωτική του εξομολόγηση. Αργότερα, ο Μάριος ισχυρίζεται ότι η «αγάπη» του για τη Μάγδα είναι εγκεφαλική και κατασκευασμένη. Όμως η ηρωική του ιδιότητα δεν αποδεικνύεται, και στο δράμα αυτό δεν υπάρχει δοξαστική δοκιμασία, επειδή ο ήρωας δεν κατόρθωσε να αποδείξει το βάσιμο των ισχυρισμών του. Επομένως, η λύση του δράματος επισφραγίζεται με μια δυναμική αντίθεση ανάμεσα στο φαίνεσθαι (αίσθηση του υποκειμένου ότι νίκησε και κατέκτησε την ευτυχία) και στο είναι (αποτυχία του υποκειμένου να κατακτήσει το αντι-υποκείμενο). Η αντίθεση αυτή αντιστοιχεί προς τη διάζευξη λέγειν-πράττειν, όπου ο λόγος καθίσταται μέσο εξαπάτησης.

Η ισοτοπία της εξαπάτησης εντοπίζεται και στην *Απάτη* του Χρ. Περισιτιανίδη. Όμως, ενώ στον *Μάριο*, υποκείμενο και αντι-υποκείμενο αλληλοεξαπατώνται, στο σύντομο αυτό θεατρικό κείμενο το υποκείμενο (Γιώργος) αποκρύπτει την ταπεινή του καταγωγή από το αντικείμενο (Μαρία), προκειμένου να γίνει αποδεκτός στην αστική οικογένειά της. Μετά την αποκάλυψη της εξαπάτησης το υποκείμενο αποτυγχάνει να κατακτήσει το αντικείμενο, επειδή και το ίδιο το αντικείμενο αδυνατεί να υπερβεί, όπως συμβαίνει στον *Δικηγόρο* του Ευγ. Ζήνωνος, τα στερεότυπα της κοινωνικής του τάξης.

Και στον *Δικηγόρο* η σκηνική δράση αρχίζει με κατάσταση ευδαιμονίας, δηλαδή με την γιορταστική ατμόσφαιρα των γενεθλίων της Λίνας, των ευχών και της προσφοράς δώρων. Στο δράμα αυτό, που είναι πιο αξιόλογο από τα υπόλοιπα αστικά δράματα, η σύνθετη πλοκή περιέχει δύο άξονες: την υπόθεση του Στέφανου και τη διαδικασία υπεράσπισής του, και τον έρωτα του Παύλου για τη Λίνα. Ακολουθώς, οι δύο νέοι δοκιμάζονται, από τη μια, για να αποδειχτούν οι ικανότητες του πρώτου στον τομέα της δικηγορίας και, από την άλλη, για να διαπιστωθεί αν η δεύτερη ήταν ερωτευμένη με τον νεαρό δικηγόρο.

Η δοκιμασία χαρακτηρισμού του Παύλου πραγματοποιείται όταν αυτός τελικά αποδέχεται να υπερασπίσει στο δικαστήριο τον Στέφανο, παρά τους αρχικούς ενδοιασμούς του. Ωστόσο, ο νεαρός δικηγόρος, πεπεισμένος εξ αρχής για την ενοχή τού «πελάτη» του, δεν πετυχαίνει την αθώωσή του (κύρια δοκιμασία), και έτσι προκαλεί την οργή του πατέρα της Λίνας, που ματαιώνει τον γάμο και τον αποπέμπει από το σπίτι του. Η αποτυχία του υποκειμένου (Παύλου) να διέλθει επιτυχώς όλα τα στάδια της δοκιμασίας επηρεάζει αποφασιστικά την έκβαση της δοκιμασίας του αντικειμένου (Λίνας). Μετά τη δοκιμασία χαρακτηρισμού (αμφιταλάντευση και αβεβαιότητα), η νεαρή κοπέλα αδυνατεί να απεγκλωβιστεί από τις πατρικές υποδείξεις και έτσι εγκαταλείπει τον νέο δικηγόρο (κύρια δοκιμασία). Συνεπώς, η αρχική κατάσταση ευφορίας μετασχηματίζεται σε κατάσταση δυσφορίας,²⁷ που προκαλείται από τη δυναμική αντίθεση μεταξύ επιθυμίας και οφειλής.

Στον *Ζητιάνο της ηδονής* του Τ. Ανθία, θεατρικό κείμενο αισθητά κατώτερο από τον *Δικηγόρο*, δεσπόζει ο αντιρομαντικός κυνισμός του υποκειμένου (Αλφόνσου), που επιδιώκει την ταπείνωση των γυναικών μέσω της ερωτικής κατάκτησης. Μετά από ορισμένες επιτυχίες, αδυνατεί να ταπεινώσει την τελευταία γυναίκα, και γι' αυτό ομολογεί ήττα. Και σε αυτό, όπως και στα προηγούμενα αστικά δράματα, η ερωτική σχέση δεν παρουσιάζεται ως ιερή και απαραβίαστη αξία, αλλά τερματίζεται με μεγάλη ευκολία και χωρίς τις τραγικές συνέπειες που είδαμε στα ρομαντικά δράματα.

2.8. Κωμωδίες και κοινωνική σάτιρα

Η αφηγηματική δομή των κυπριακών κωμωδιών που εξετάζουμε δεν είναι δυνατό να αναχθεί σε ένα ενιαίο τύπο και, επομένως, αυτή περιγράφεται με κριτήριο τη συνεξέταση αρχικής και τελικής κατάστασης. Σε μια πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι κωμωδίες στις οποίες η αρχική κατάσταση δυσφορίας διατηρείται μέχρι τέλους, σε μια

²⁷ Βλ. Α. J Greimas-J. Courtés, *Sémiotique...*, 112, 136.

δεύτερη εκείνες στις οποίες η αρχική κατάσταση δυσφορίας μετασχηματίζεται στο τέλος σε κατάσταση ευφορίας, και σε μια τρίτη εκείνες στις οποίες και η αρχική και η τελική κατάσταση είναι ευχάριστες (ευφορία, ευδαιμονία).²⁸

2.8.1. Η μέχρι τέλους διατήρηση της αρχικής κατάστασης δυσφορίας

Στην κωμωδία *Μπαμ-μπουμ* του Γ. Σταυρίδη και στη θεατρόμορφη κοινωνική σάτιρα «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης με τα παιδιά του...», που αποδίδεται στον Στ. Χουρμούζιο, η λύση δεν είναι (όπως συμβαίνει κατά κανόνα στις κωμωδίες) ευχάριστη, χωρίς βέβαια να είναι τραγική. Στο πρώτο κείμενο, αρχικά ο ήρωας εκφράζει τη δυσφορία του και μεμψιμοιρεί για τη σπάταλη και απαιτητική σύζυγό του, η οποία παρουσιάζεται να αξιοποιεί δυναμικά το υπηρετικό προσωπικό για ικανοποίηση της φιλαρέσκειάς της. Η αφηγηματική κατηγορία της επικοινωνίας κυριαρχεί και στη συνέχεια, γιατί όλα τα μέλη της οικογένειας επιδεικνύουν την υπεροχή τους με τα πειράγματα σε βάρος του αφελούς υπηρέτη, που δεν καταφέρνει να απεγκλωβιστεί από τον ασφυκτικό κοινωνικό περίγυρο.

Αναμφίβολα στην πιο πάνω κωμωδία του Γ. Σταυρίδη η πλοκή είναι χαλαρή και, γι' αυτό, δεν μπορεί κανείς να εντοπίσει σε αυτήν ολοκληρωμένη και περιεκτική αφηγηματική δομή. Η αρχική κατάσταση σύγκρουσης των δύο συζύγων παραμένει ανεκμετάλλευτη, και ο συγγραφέας την εγκαταλείπει για να επικεντρωθεί στο πάθημα του υπηρέτη, χωρίς να επανέλθει και να αναπτύξει τις κωμικές καταστάσεις γύρω από τις σχέσεις του ζεύγους.

Στην κοινωνική σάτιρα «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης με τα παιδιά του...» η στοιχειώδης αφηγηματική σύνταξη δομείται στη βάση δύο αφηγηματικών προγραμμάτων: αφενός, ο Νικόλας (υποκείμενο) επιδιώκει να αποδείξει ότι οι Κύπριοι κινδυνεύουν να καταστραφούν εξαιτίας του πιθηκισμού και της άκριτης υποταγής στη φράγκικη νοοτροπία και μόδα και, αφετέρου, ο Δημήτρης (αντι-υποκείμενο) θεωρεί ότι όλα όσα ψέγει ο συνομιλητής του είναι ενδείξεις προόδου, εκσυγχρονισμού και εξευγενισμού των Κυπρίων.

Όμως, μολονότι με εισήγηση του Δημήτρη οι δύο συνομιλητές περιέρχονται την Κύπρο για να διαπιστώσουν ποιος από τους δύο έχει δίκαιο, στο τέλος η διάσταση απόψεων δεν γεφυρώνεται. Επιπλέον ο Νικόλας, βλέποντας τον νεοπλουτισμό, τον μιμητισμό και τα αγγλόφιλα αισθήματα των μελών της οικογένειας του Δημήτρη, κατηγορεί γενικά τους Κυπρίους ότι παρασύρονται από τον συρμό, παραγκωνίζοντας τη θρησκευί-

²⁸ Ας σημειωθεί ότι δεν σχολιάζονται ο *Πιθηκίδης* και το *Μία παρεξήγησης* της Ι. Περισιάνη, κείμενα που δεν αντέχουν σε οποιαδήποτε αφηγηματολογική προσέγγιση ή κριτική.

α και τον εθνισμό τους. Έχοντας την τελευταία λέξη, ο ίδιος εύχεται να μην καταστραφούν οι συμπατριώτες του από τη ξενομανία τους.

Σε αυτή την κοινωνική σάτιρα η σκηνική δράση είναι περιορισμένη, καθώς ο συγγραφέας επικεντρώνεται στην αντιπαράθεση ιδεών και επιχειρημάτων. Ωστόσο, στο τέλος δεν μετασχηματίζεται καμιά κατάσταση, αφού τόσο το υποκείμενο όσο και το αντι-υποκείμενο διατηρούν τις απόψεις τους, αν και είναι εμφανές ότι η συγγραφική πρόθεση είναι να προβληθούν οι αρνητικές όψεις του «εκσυγχρονισμού» της Κύπρου στις αρχές της αγγλοκρατίας.

2.8.2. Ο μετασχηματισμός της αρχικής κατάστασης δυσφορίας σε κατάσταση ευφορίας βάσιμης ή ανεδαφικής

Στην *Ατλαντίδα* του Ι. Καραγεωργιάδη και στα *Ευχαριστήρια* του Κ. Παυλίδη εντοπίζεται ένας κοινός τύπος αφηγηματικής σύνταξης, που ορίζεται από τη μετάβαση από την αρχική δυσάρεστη στην τελική ευχάριστη κατάσταση. Ωστόσο, στην πρώτη κωμωδία η ευχάριστη κατάσταση αφορά έναν μόνο από τους άξονες της αφηγηματικής δομής, γιατί ο συγγραφέας δεν ολοκληρώνει δραματουργικά τους υπόλοιπους, ενώ στη δεύτερη η τελική κατάσταση είναι αναμφίβολα ευχάριστη για το αντι-υποκείμενο, τη στιγμή που ο αναγνώστης αγνοεί την έκβαση του αφηγηματικού προγράμματος του υποκειμένου.

Η βαριά φορολογία και ο φανατισμός του κυπριακού λαού από τα δύο αντίπαλα κόμματα που τον εκμεταλλεύονται συνιστούν την αρχική κατάσταση δυσφορίας στην *Ατλαντίδα*. Στην πλοκή της κωμωδίας διακρίνονται τρία επίπεδα, το ατομικό (η Άγραυλη ερωτεύεται τον Άγη και επιθυμεί να τον παντρευτεί), το κομματικό (σύγκρουση των κομμάτων: Κολουρίες vs Νεφελοκοκκυγίες) και το πολιτειακό (σύμβαση: συμφωνία αρχόντων να παρακολουθούν από μακριά τη σύγκρουση των δύο αντίπαλων φατριών), που αντιστοιχούν σε τρία διακριτά αφηγηματικά προγράμματα. Από αυτά, υλοποιείται μόνο ο γάμος, ενώ τα υπόλοιπα δεν αναπτύσσονται επαρκώς από τον συγγραφέα και, επομένως, η τελική κατάσταση ευφορίας αφορά το ένα μόνο από τα αφηγηματικά προγράμματα.

Στα *Ευχαριστήρια* του Κ. Παυλίδη η αρχική κατάσταση ταυτίζεται με το αίσθημα δυσφορίας του πρωταγωνιστή, δηλαδή την ανησυχία του κομπογιαννίτη γιατρού για την πενιχρή πελατεία του. Το υποκείμενο της δράσης επινοεί έναν ευφάνταστο τρόπο για εξασφάλιση πελατείας: τη δημοσίευση ευχαριστηρίων στις εφημερίδες. Ακολουθεί η πρώτη σύμβαση, όταν ο υπηρέτης του «γιατρού» συναινεί στη δημοσίευση ενός ευχαριστηρίου με την υπογραφή του για τη δήθεν ίαση μιας ανύπαρκτης ασθένειας. Η

δολιότητα και η αμάθεια του Κενοκέφαλου αποκαλύπτονται, όταν χορηγεί φάρμακα που αργότερα αποδεικνύονται όχι απλώς επιβλαβή αλλά και μοιραία για τους ασθενείς, και παράλληλα προχωρεί σε συμφωνίες με αυτούς για δημοσίευση ευχαριστηρίων (θετικές συμβάσεις).

Περισσότερο αποτελεσματική είναι η δράση του αντι-υποκειμένου, δηλαδή του δημοσιογράφου Αφαιμάκτη, που αποφασίζει να εκμεταλλευτεί τον γιατρό για την αύξηση των εσόδων της εφημερίδας του. Γι' αυτό, πετυχαίνει να πείσει το υποκείμενο να καταβάλει τιμή διπλάσια από την κανονική για τη δημοσίευση των ευχαριστηρίων, και δέχεται να πάρει από εκείνον ένα φάρμακο για ίαση από την επαγγελματική νόσο των δημοσιογράφων. Στο τέλος, υλοποιείται το αφηγηματικό πρόγραμμα του αντι-υποκειμένου (επιθυμία για οικονομική ευρωστία της εφημερίδας), ενώ δεν είναι βέβαιο ότι το ίδιο αναμένεται να συμβεί και με το υποκείμενο (αύξηση της πελατείας και άρα των εσόδων του).

Η συνταγματική αφηγηματική ακολουθία στα *Ευχαριστήρια* δομείται με την εναλλαγή της επικοινωνίας και των συμβάσεων ανάμεσα σε πρόσωπα που κινούνται από ευτελή κίνητρα και ιδιοτέλεια (εξάλλου γι' αυτό σατιρίζονται). Από τη δομή αυτή λείπει η πλοκή (υπό την αυστηρή της έννοια), που θα μπορούσε να ενισχυθεί ίσως με την αναλυτικότερη παρουσίαση των κωμικών παθημάτων του γιατρού και την εκτενέστερη στηλίτευση της ιδιοτέλειας του δημοσιογράφου.

2.8.3. Η αρχική κατάσταση ευφορίας αναλλοίωτη μέχρι τέλος

Στους *Επιστήμονες* της Ι. Περισιτιάνη και στη *Δημαρχίτιδα* του Κ. Παυλίδη η αρχική κατάσταση ευδαιμονίας διατηρείται μέχρι το τέλος, μολονότι στη δεύτερη κωμωδία η πρόσληψη της κατάστασης ως θετικής δεν βασίζεται σε πραγματικά δεδομένα, αλλά αποτελεί σύμπτωμα της ασθένειας του επίδοξου δημάρχου. Στόχος της πολιτικής σάτιρας του Παυλίδη είναι η αρχομανία και η αποστασιοποίηση των πολιτικών από τα προβλήματα και τις ανησυχίες του λαού, ενώ η αμυδρότερη κοινωνική σάτιρα της Ι. Περισιτιάνη στοχεύει τον καιροσκοπισμό και την ιδιοτέλεια μιας μερίδας άνεργων επιστημόνων.

Η επιστροφή της νεαρής κόρης από το οικοτροφείο στο σπίτι της, μετά την ολοκλήρωση της εγκύκλιας μόρφωσής της, προκαλεί ευφορία στο οικογενειακό της περιβάλλον. Μετά από αυτή την αρχική κατάσταση η πλοκή στους *Επιστήμονες* στηρίζεται σε τρία αφηγηματικά προγράμματα. Κοινό αντικείμενο επιθυμίας είναι η Ελενίτσα και μνηστήρες ο γραμματέας του πατέρα της Άγγελος (υποκείμενο), ένας άνεργος δικηγόρος (αντι-υποκείμενο 1) και ένας άνεργος γιατρός (αντι-υποκείμενο 2). Υποκινήτης

(destinateur)²⁹ του υποκειμένου είναι ο αγνός και ανιδιοτελής έρωτάς του για τη νέα, ενώ τα δύο αντι-υποκείμενα ωθούνται από την προικοθηρία στην κατάστρωση του αφηγηματικού τους προγράμματος. Στο τέλος, υλοποιείται το πρόγραμμα του υποκειμένου εξαιτίας της αποφασιστικής στάσης του πατέρα της νέας, που συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω τα δύο αντίμαχα αντι-υποκείμενα να ερίζουν ποιο θα κατακτήσει ερωτικά την κόρη του. Η τελική ευτυχής κατάληξη (επικράτηση του αγνού έρωτα σε βάρος της προικοθηρίας) θα μπορούσε να είχε προετοιμαστεί δραματουργικά με πιο άρτιο τρόπο, αν η σύγκρουση των αντι-υποκειμένων δεν ήταν μόνο λεκτική και, κυρίως, αν στη σύγκρουση εμπλεκόταν και το υποκείμενο μέσω μιας σειράς καταστάσεων και, ενδεχομένως, της αφηγηματικής κατηγορίας της δοκιμασίας, που δεν αξιοποιείται σε αυτή την κωμωδία.

Εξάλλου, η συνταγματική αφηγηματική ακολουθία που προκύπτει από την επεξεργασία των λειτουργιών στη *Δημαρχίτιδα* είναι υποτυπώδης, δεδομένου ότι σε αυτή τη μονόπρακτη κωμωδία ανιχνεύεται ένα μόνο αφηγηματικό πρόγραμμα, που συνίσταται στην επιδίωξη του υποκειμένου (Ηλιθιάδη) να εκλεγεί δήμαρχος. Για την επίτευξη του σκοπού του, προχωρεί σε συμφωνία για την αγορά ενός αρχαιοπρεπούς λόγου άσχετου με τα πραγματικά προβλήματα του κυπριακού λαού (θετική σύμβαση), τον οποίο απαγγέλλει χωρίς ενδοκειμενικούς αποδέκτες. Έτσι, το προεκλογικό του μήνυμα παραμένει ουσιαστικά ανεπίδοτο.

Η μεταφορική ασθένεια του υποκειμένου, που παραπέμπει στην ανεδαφική του επιθυμία να εκλεγεί δήμαρχος, το καθιστά ανίκανο να προσλάβει ορθά τα μηνύματα που εκπέμπονται στον περίγυρό του. Έτσι, αφενός, αδυνατεί να κατανοήσει την είδηση για την εκλογική του ήττα και, αφετέρου, στο τέλος της κωμωδίας διακατέχεται από την ανεδαφική προσδοκία για νίκη στις προσεχείς εκλογές. Η παθολογική υπεραισιοδοξία τον καθιστά ανίκανο να διαχωρίσει την επιθυμία από την πραγματικότητα και, επομένως, η ευφορία που τον διακατέχει δεν έχει καμιά σχέση με την αξιολύπητη κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

²⁹ Ο πομπός ή υποκινητής (destinateur) είναι συνήθως μια αξία, μια ιδέα ή ένα πρόσωπο. Υποκινεί κάποιον ή κάποιους στην αναζήτηση ενός προσώπου ή μιας αξίας. Βλ. πιο αναλυτικά: Greimas (2005: 1966), 314-318· A. J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique...*, 94-95· Joseph Courtés, *Analyse sémiotique...*, 249.

2.9. Παραμυθόδραμα: η δοξαστική δοκιμασία του ήρωα, παρά την αποτυχία του να επιτελέσει τον άθλο

Αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στις πιο πάνω κωμωδίες, στις οποίες η αφηγηματική δομή είναι αποτέλεσμα της εναλλαγής συμβάσεων και επικοινωνίας, στο παραμυθόδραμα του Ν. Νικολαΐδη *Το γαλάζιο λουλούδι* δεσπόζουσα είναι η λειτουργία της δοκιμασίας. Η αρχική κατάσταση μελαγχολίας για τη μακρόχρονη εξαφάνιση της χαράς από τον πύργο στο τέλος μετασηματίζεται, χωρίς την επιτέλεση του άθλου που ανέλαβε ο βοηθός του υποκειμένου.

Το παραμυθόδραμα αρχίζει με τις αλληλοσυγκρουόμενες φήμες για την αδυναμία υπέρβασης της μελαγχολίας και της επανόδου της χαράς στον πύργο. Σε μια ακόμη προσπάθεια για την απαλλαγή από τη δυσάρεστη κατάσταση, το υποκείμενο (ρήγισσα Ξανθή) αναθέτει στον Αντρειωμένο (βοηθό) την επιτέλεση ενός άθλου, δηλαδή την εύρεση και την επαναφορά του γαλάζιου λουλουδιού, που θα σηματοδοτούσε την επιστροφή της χαράς στο βασίλειό της. Ο βοηθός αποδέχεται και αναλαμβάνει την υλοποίηση του αφηγηματικού προγράμματος (δοκιμασία χαρακτηρισμού) και, σε αντάλλαγμα, το υποκείμενο τού υπόσχεται γάμο (σύμβαση).

Όταν ο βοηθός φτάνει στον πύργο της ρήγισσας Μελαχρινής, πρόσκαιρα υποτάσσεται στη γοητεία της, αλλά η μνήμη της Ξανθής τον βοηθά να μην υποκύψει στα θέλητρα και να απορρίψει την ερωτική πρόσκληση της πρώτης. Παρ' όλα αυτά, αποτυγχάνει να ολοκληρώσει επιτυχώς την κύρια δοκιμασία, αφού επιστρέφει στον πύργο χωρίς το γαλάζιο λουλούδι. Ωστόσο, μολονότι ο άθλος δεν επιτελέστηκε, το υποκείμενο αναγνωρίζει την ηρωική ιδιότητα του βοηθού και τον επιβραβεύει, από τη στιγμή που ο ίδιος υποστηρίζει ότι το γαλάζιο λουλούδι βρίσκεται στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Επομένως, η δοξαστική δοκιμασία συντελείται, όχι ως αποτέλεσμα της θεαματικής επιτέλεσης μιας εξαιρετικά δύσκολης αποστολής, αλλά ως κατάσταγμα γνώσης και σοφίας που ο ήρωας αποκόμισε, επιχειρώντας να τη φέρει σε πέρας. Αυτή ακριβώς η σοφία αναγνωρίζεται από το υποκείμενο, που θεωρεί τον βοηθό του άξιο να κυβερνήσει το βασίλειο, στο οποίο επανήλθε η χαρά.

2.10. Οι μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Βασίλη Μιχαηλίδη

2.10.1. «9^η Ιουλίου 1821»: η δοκιμασία του ήρωα ανάμεσα σε δύο αντι-υποκείμενα

Η ποιητική σύνθεση αρχίζει με μια δυναμική αντίθεση ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι: πίσω από την ειδυλλιακή εικόνα της καλοκαιρινής νύκτας και την απόλυτη στιγμή κρύβεται ο τρόμος και λανθάνει ο επερχόμενος όλεθρος, ως αποτέλεσμα της απόφασης της τουρκικής διοίκησης του νησιού να καταπνίξει, στη γένεσή της, κάθε επα-

ναστατική κίνηση, ή ακόμη και πρόθεση. Μετά την αρχική αυτή κατάσταση, το υποκείμενο (αρχιεπίσκοπος Κυπριανός) απορρίπτει την πρόταση του αντι-υποκειμένου και ταυτόχρονα πομπού (υποκινητή)³⁰ Κιόρογλου να διαφύγει. Η διπλή ιδιότητα του Κιόρογλου οφείλεται στο γεγονός ότι αυτός, αφενός, καταστρώνει αφηγηματικό πρόγραμμα (διαφυγή του αρχιεπισκόπου για να αποφύγει τη σύλληψη και την εκτέλεση), που δεν ταυτίζεται με την επιδίωξη του Κυπριανού να παραμείνει και να αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο τους διώκτες του για χάρη του λαού του, και, αφετέρου, υποκινεί τον ήρωα να δράσει, υποβάλλοντάς τον έτσι σε δοκιμασία χαρακτηρισμού. Από τη στιγμή που το υποκείμενο δεν αποδέχεται να υλοποιήσει το αφηγηματικό πρόγραμμα του πομπού, εμφανίζεται το δεύτερο αντι-υποκείμενο (ο πασάς της Κύπρου Κουτσούκ Μεχμέτ), που διατάσσει την άμεση σύλληψη του αρχιεπισκόπου και τον αποκλεισμό της Λευκωσίας, σε μια προσπάθεια υλοποίησης του δικού του αφηγηματικού προγράμματος, που είναι η αποτροπή πιθανής εξέγερσης στο νησί μέσω της εξόντωσης των ιεραρχών και των προκρίτων. Από το σημείο αυτό αρχίζει η κύρια δοκιμασία του ήρωα.

Η κύρια δοκιμασία του αρχιεπισκόπου πραγματοποιείται σε τρεις φάσεις. Στην πρώτη, το υποκείμενο ανακρίνεται από το δεύτερο αντι-υποκείμενο και απορρίπτει οποιαδήποτε πιθανότητα συμβιβασμού με τους κατακτητές, ενώ ο βοσκός Δημήτρης, ένας αντιήρωας, υποκύπτει κατά τη διάρκεια της δικής του δοκιμασίας. Στη δεύτερη φάση, το πρώτο αντι-υποκείμενο (Κιόρογλου) επιχειρεί εκ νέου να πείσει τον αρχιεπίσκοπο να δραπετεύσει, αποστέλλοντας ως βοηθό τον γιο του, αλλά και πάλι το εγχείρημα αποβαίνει άκαρπο. Στην τρίτη και τελευταία φάση, το υποκείμενο, από τη μια, αντικρίζει τις σορούς των προκρίτων, αρχιερέων και άλλων κληρικών, που είχαν ήδη σφαγιαστεί και, από την άλλη, χωρίς να κλονίζεται από το φρικτό θέαμα, απορρίπτει και τις τελευταίες ταπεινωτικές προτάσεις του πασά για τη «σωτηρία» του.

Ύστερα από την επιτυχή ολοκλήρωση της κύριας δοκιμασίας, το υποκείμενο, μολονότι είχε τη δυνατότητα να διαφύγει, παραμένει αταλάντευτο μέχρι τέλους και θανατώνεται από τους δημίους με απαγχονισμό. Με αυτό τον τρόπο, συντελείται η δοξαστική δοκιμασία και αναγνωρίζεται η ηρωική ιδιότητα του υποκειμένου. Ωστόσο, οι

³⁰ Όπως επεξηγεί ο Ερ. Καψωμένος, «οι ρόλοι του Πομπού και του Δέκτη κατανέμονται (και ανακατανέμονται) ανάμεσα στα πρόσωπα, ανάλογα με τον τύπο της αφήγησης. Ένα γνώρισμα αυτής της δραματικής κατηγορίας είναι ότι συχνά συμφύρεται με τις άλλες [...]». Βλ. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 166. Για το ίδιο θέμα βλ. ενδεικτικά Α. J. Greimas, *On meaning...*, 112-113· Α. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 4· N. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 39.

τελευταίοι στίχοι της «9^{ης} Ιουλίου 1821» δεν αφορούν ειδικά τη δοξαστική δοκιμασία του υποκειμένου, αλλά την άρνηση του δεύτερου αντι-υποκειμένου (Κουτσούκ Μεχμέτ) να εγκρίνει την ταφή των σφαγιασθέντων και απαγχονισθέντων αρχιερέων και προκρίτων. Επομένως, ο ποιητής επιλέγει να τονίσει την άτεγκτη και κυνική επιβολή της δύναμης και του τρόμου, και γενικότερα την κατίσχυση της μισαλλοδοξίας και του φυλετικού μίσους.

Όπως είναι φανερό, το συνταγματικό σχήμα της δοκιμασίας αναπτύσσεται σε όλη σχεδόν την έκταση της «9^{ης} Ιουλίου 1821». Αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι «η δοκιμασία δίνει έμφαση στην πολεμική δομή του αφηγήματος»,³¹ είναι δυνατό να υποστηριχτεί ότι, με τη δεσπόζουσα χρήση της σε αυτή την ποιητική σύνθεση, προκύπτουν τόσο το δραματικό στοιχείο, που απορρέει από τη δυναμική σύγκρουση των δύο αντίμαχων αντι-υποκειμένων, όσο και η εγγενής θεατρικότητα ως γνώρισμα ολόκληρου του κειμένου, το οποίο, μολονότι δεν έχει γραφεί σε θεατρική μορφή, διαθέτει τα κυριότερα γνωρίσματα ενός δράματος.

2.10.2. «Η Χιώτισσα»

Ενώ στην «9η Ιουλίου 1821» ο αυτόκλητος βοηθός (Κιόρογλου) λειτουργεί στην ουσία (έστω και ακούσια) ως αντι-υποκείμενο, που μάταια επιχειρεί να αποπροσανατολίσει το υποκείμενο από το αφηγηματικό του πρόγραμμα, στη «Χιώτισσα» βοηθός είναι μια ζητιάνα που καλείται να σώσει δύο εξισλαμισμένες κοπέλες από τη Χίο, την Ελένη και την Άννα. Ενώ, λοιπόν, στη «Χιώτισσα» ο άθλος ανατίθεται στη Χατζημαρία από τις δύο νεαρές, στην «9η Ιουλίου 1821» το ίδιο το υποκείμενο αναθέτει στον εαυτό του τον άθλο (θυσία για τον λαό του, για το ελληνικό έθνος και τη χριστιανική του πίστη) και τον επιτελεί τραγικά μόνος και ουσιαστικά χωρίς βοηθό.

Η αρχική κατάσταση που εντοπίζεται στην αφηγηματική σύνταξη της «Χιώτισσας» αποτελεί άμεση συνέχεια της τελικής κατάστασης στην αντίστοιχη σύνταξη της «9^{ης} Ιουλίου 1821»: μετά τις σφαγές κατά τον μήνα αυτό, στη Λεμεσό φτάνουν Αρβανίτες, εντεταλμένοι να αναλάβουν την τήρηση της τάξης και την κατατρομοκράτηση του χριστιανικού πληθυσμού της πόλης. Επομένως, στους πρώτους στίχους του ποιήματος κυριαρχεί η μνήμη των φρικτών γεγονότων της Λευκωσίας, ένα σχεδόν χρόνο έπειτα από αυτά.

³¹ Βλ. Α. J. Greimas, *Maupassant...*, 164, 174· J. Courtés, *Analyse sémiotique...*, 95· Α. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 131· Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 170-171.

Η πλοκή της «Χιώτισσας» αναπτύσσεται μέσα σε ατμόσφαιρα τρόμου και με τον συνδυασμό αποκάλυψης και απόκρυψης της πραγματικής ταυτότητας των δρώντων προσώπων. Πρώτο κομβικό σημείο της πλοκής είναι η αποκάλυψη από την εξισλαμισμένη Ελένη της πραγματικής της ταυτότητας (αφηγηματική κατηγορία της επικοινωνίας, και ειδικότερα τροπικότητα της γνώσης). Ακολούθως, μετά από παράκληση της Ελένης, η ζητιάνα δεσμεύεται να κάμει ό,τι μπορεί για να την απελευθερώσει (θετική σύμβαση). Σε αυτό το σημείο έχουμε ταυτόχρονα την προκαταρκτική δοκιμασία χαρακτηρισμού, καθότι η ηρωίδα (Χατζημαρία) αποφασίζει να δράσει με όλες τις δυνάμεις, για να ικανοποιήσει την παράκληση του υποκειμένου και να συντελέσει στην υλοποίηση του αφηγηματικού του προγράμματος, που συνίσταται στην επιδίωξη για απελευθέρωση από τον εγκλεισμό στο σπίτι του Τούρκου μπέη και για επάνοδο στον χριστιανισμό.

Η κύρια δοκιμασία αναπτύσσεται σε δύο φάσεις: συνάντηση της ηρωίδας με τον αδελφό της Ελένης, ενημέρωσή του και συμφωνία για μεταμφίεση της κοπέλας, άφιξή της στο λιμάνι για αναχώρηση από εκεί και σωτηρία. Έτσι, ο αδελφός αναλαμβάνει τον ρόλο του βοηθού της ηρωίδας. Μετά την ενημέρωση της νεαρής κοπέλας για τις πιο πάνω εξελίξεις και την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της Αϊσέ (επίσης χριστιανής από τη Χίο), ακολουθεί η θετική σύμβαση: εντολή της ηρωίδας να είναι έτοιμες για να μεταμφιεστούν με ανδρικά ναυτικά ρούχα, ούτως ώστε να διαφύγουν με ασφάλεια, και ακόμη να είναι ιδιαίτερα προσεκτικές για να μην αποκαλυφθεί το σχέδιο της απόδρασης. Στη δεύτερη φάση, εκτυλίσσεται επιτυχώς ο αγώνας της ηρωίδας (άφιξή της στο σπίτι του μπέη με τα ναυτικά ρούχα,³² μεταμφίεση των δύο γυναικών, πορεία των τριών μέχρι τη μητρόπολη και αναχώρηση).

³² Αξίζει σε αυτό το σημείο να προσεχθεί το θεματικό μοτίβο της μεταμφίεσης και η δυναμική αντίθεση κάλυψη vs αποκάλυψη της ταυτότητας των δρώντων προσώπων. Επομένως, ο ενδυματολογικός κώδικας στη «Χιώτισσα» σημαίνει, αφενός, την ακούσια προσχώρηση των δύο γυναικών στον μωαμεθανισμό (τουρκικά ρούχα) και, αφετέρου, την απόκρυψη της επίκτητης (και μισητής για τις ίδιες) μουσουλμανικής ταυτότητας (ναυτικά ρούχα), που συνιστά παράλληλα και απόκρυψη του γυναικείου φύλου. Για τις ποικίλες λειτουργίες της μεταμφίεσης ή παρένδυσης, βλ. Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19^{ος}, 20^{ός} αιώνας)*, Αθήνα, Κέδρος, 2001. Όσα σημειώνει η μελετήτρια για τη λειτουργία της παρενδυσίας της Ανδρονίκης στην *Ηρωίδα της ελληνικής επαναστάσεως* του Στέφανου Ξένου ισχύουν και στην περίπτωση της «Χιώτισσας»: «Όταν η Ανδρονίκη αιχμαλωτίζεται και εξαναγκάζεται να φορέσει τη στολή της Οθωμανίδας, θεωρεί ότι μια παρόμοια ένδυση είναι η χειρότερη αιτία που μπορεί να της συμβεί. [...] Η αλλαγή των ρούχων σημαίνει για την Ανδρονίκη εξύβριση της θρησκείας και του ιδανικού της πατρίδας. Ο ξένος αυτός που ενδύεται είναι ό,τι αντιμάχεται περισσότερο στη ζωή της». Για τη μεταμφίεση της Ανδρονίκης με ανδρικά ρούχα η Μ. Μικέ σημειώνει: «Πρόκειται για αγώνα επιβιώσης, για αναγκαιότητα ζωτική, και κατά συνέπεια η παρενδυσία της όχι μόνο δεν καταδικάζεται, αλλά εκκινεί και την αφηγηματική μηχανή [...]». Βλ. ό.π., 107, 114-5. Εξάλλου, ο Γ. Πεφάνης θεωρεί τη μεταμφίεση ως «μια ισχυρή εστία θεατρικότητας, [που] περιγράφεται με άμεσες ή έμμεσες σκηνικές οδηγίες και προετοιμάζει το κείμενο για την επικείμενη παράστασή του». Βλ. Γ. Πεφάνης, *Τοπία...*, 136.

Τέλος, οι δύο κοπέλες αναγνωρίζουν την ηρωική ιδιότητα της ζητιάνας και δεσμεύονται να προσεύχονται γι' αυτήν (δοξαστική δοκιμασία). Προφανώς, η δοκιμασία καταλαμβάνει κεντρική θέση στην αφηγηματική δομή της «Χιώτισσας», όπως συμβαίνει και στην αντίστοιχη συνταγματική ακολουθία της «9^{ης} Ιουλίου 1821». Ωστόσο, ενώ στη δεύτερη ποιητική σύνθεση ο ήρωας, μετά την επιτυχή εκτέλεση του άθλου και τη συμπλήρωση όλων των φάσεων της δοκιμασίας, οδηγείται στη θανατική εκτέλεση, στην πρώτη ο άθλος της ηρώιδας συνίσταται, από τη μια, στην επιβίωση των δύο εξισλαμισμένων γυναικών, παρά τη ριψοκίνδυνη μετάβαση από το σπίτι στο λιμάνι, και, από την άλλη, στην επάνοδό τους στην εθνότητα και τη θρησκεία τους.

Εξάλλου, η δοκιμασία στα δύο πιο πάνω κείμενα διαφέρει και από την άποψη της δραματικής έντασης και φόρτισης. Στην «9η Ιουλίου 1821» ο δοκιμαζόμενος ήρωας γνωρίζει με τον πιο επώδυνο τρόπο τη σκληρότητα της αντίμαχης διοίκησης του τουρκοκρατούμενου νησιού (σύλληψη, ανάκριση, δόλια και παρελκυστική τακτική, φυλάκιση, θανάτωση), ενώ στη «Χιώτισσα» η ανώνυμη ζητιάνα, που διεκπεραιώνει τη δοκιμασία, κινείται ανάμεσα στα όργανα της τάξης, χωρίς να προκαλεί τις υποψίες τους. Γι' αυτό, υποστηρίζουμε ότι στην «9η Ιουλίου 1821» εντοπίζεται η μαρτυρική δοκιμασία του ξεχωριστού και επώνυμου άνδρα, που με τον θάνατό του διασώζει το κύρος του αλλά και την αξιοπρέπεια του λαού του, ενώ στη «Χιώτισσα» κατέχει κεντρικό ρόλο η ηπιότερη δοκιμασία της φτώχεις και ανώνυμης γυναίκας, που αποδεικνύεται εξίσου δυναμικός φορέας των αξιών για τις οποίες θυσιάστηκε ο Κυπριανός.

2.10.3. «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...»

Αντίθετα από τις δύο πιο πάνω ποιητικές συνθέσεις, στην αφηγηματική δομή του «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» δεν εντοπίζεται η κατηγορία της δοκιμασίας. Εδώ είναι δεσπόζουσα η κατηγορία της επικοινωνίας, μέσω της οποίας καταγγέλλεται η ανάλγητη αγγλική πολιτική, η εξαθλίωση των Κυπρίων αγροτών και η αρχαιοκαπηλία. Στο κείμενο ανιχνεύονται και οι τρεις τροπικότητες της επικοινωνίας (γνώση, δυνατότητα, επιθυμία).

Το ποίημα αρχίζει θεατρικά, χωρίς προοιμιακούς στίχους, και ο αφηγητής παραχωρεί εξ αρχής τον λόγο στους δύο συνταξιδιώτες. Η αρχική κατάσταση (έλεγχος διαβατηρίων στο Βερούτι και μη αναγνώριση του κυπριακού διαβατηρίου του Κακουλλή) προοιωνίζεται τις λοιπές περιπέτειες του Κύπριου ταξιδιώτη μέχρι την άφιξη στο Λονδίνο: τόσο σε αυτό τον σταθμό, όσο και στους επόμενους (Ρόδος, Χίος, Σμύρνη), εξαναγκάζεται να καταβάλει πρόστιμο και να δωροδοκήσει τους αρμόδιους υπαλλήλους, ώστε να του επιτραπεί να συνεχίσει το ταξίδι με τον Άγγλο φίλο του, που

παρέμενε ανενόχλητος.

Το αφηγηματικό πρόγραμμα του Τζον Πουλλή, που ταυτίζεται με τον σκοπό του ταξιδιού του, ήταν η κερδοσκοπική διοργάνωση στο Λονδίνο της υπαίθριας έκθεσης των κυπριακών αρχαιοτήτων, τις οποίες ο ίδιος οικειοποιήθηκε, και ταυτόχρονα της δημόσιας ακρόασης των δειγμάτων της κυπριακής διαλέκτου, που ηχογράφησε. Ο σκοπός για τον οποίο ο Κακουλλής συνταξιδεύει με τον Άγγλο φίλο του δεν διατυπώνεται στις δομές επιφάνειας του ποιητικού κειμένου. Ωστόσο, ο αναγνώστης ανιχνεύει το λανθάνον αφηγηματικό πρόγραμμα του προσώπου αυτού, που είναι η υποστήριξη των δικαίων του κυπριακού λαού, τόσο απέναντι στον συνταξιδιώτη του όσο και απέναντι στους Άγγλους συνομιλητές του. Από αυτή την άποψη, ο Κακουλλής λειτουργεί ως αντι-υποκείμενο του Τζον Πουλλή, μολονότι ο δεύτερος δεν διστάζει, προκειμένου να αυξήσει το χρηματικό του κέρδος, να υπηρετήσει το αφηγηματικό πρόγραμμα του αντίμαχού του, όταν μεταδίδει τα ηχογραφημένα δείγματα της κυπριακής διαλέκτου, προσέχοντας μόνο το γλωσσικό τους ένδυμα και χωρίς να δίνει σημασία στο αντιβρετανικό περιεχόμενό τους. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι τα δύο αυτά πρόσωπα αποτελούν ανθρωπομορφική απεικόνιση της διάζευξης ανάμεσα στην κερδοσκοπία και τον ιδεολογικό αγώνα, που ανιχνεύεται στις δομές βάθους του κειμένου.

Οι επιδιώξεις, λοιπόν, του Τζον Πουλλή υλοποιούνται χωρίς δυσκολίες, καθώς η έκθεση των κυπριακών αρχαιοτήτων και η δημόσια ακρόαση των ηχογραφημένων δειγμάτων της κυπριακής διαλέκτου σημειώνουν εμπορική επιτυχία. Πρόκειται, ωστόσο, για επιτυχία καθαρά επιφανειακή, η σημασία της οποίας είναι περιορισμένη, αν ληφθεί υπόψη η δραστηριότητα του ιδεολογικού αγώνα που διεξάγει ο Κακουλλής: καταδίκη της αρχαιοκαπηλίας, αμφισβήτηση της πρόβλεψης του Τζον για την εξαφάνιση της κυπριακής διαλέκτου και αποκάλυπτη μομφή κατά της βρετανικής πολιτικής στην Κύπρο. Εξάλλου, φαίνεται ότι ο ενδοκειμενικός αφηγητής-ποιητής μεροληπτει υπέρ του Κύπριου ταξιδιώτη, από τη στιγμή που τα ηχογραφημένα δείγματα της κυπριακής διαλέκτου έχουν ιδεολογικό περιεχόμενο το οποίο ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις απόψεις του Κακουλλή, ως εκφραστή των ιδεών και των οραμάτων του κυπριακού λαού. Τόσο τα καταδικαστικά σχόλια για τις απαράδεκτες δηλώσεις του Τσάμπερλαιν όσο και η κριτική της βρετανικής πολιτικής, που αναμεταδίδονται από τον φωνογράφο, ταυτίζονται με τον ιδεολογικό προσανατολισμό του Κακουλλή.

Η καταδίκη της καιροσκοπικής πολιτικής των Άγγλων, αλλά και της κερδοσκοπικής τακτικής του Τζον Πουλλή, είναι εμφανής στην τελική κατάσταση του ποιητικού κειμένου. Οι τελευταίες λέξεις, με τις οποίες τονίζεται ο εφήμερος και παροδικός

χαρακτήρας της αγγλοκρατίας στο νησί, δεν εκφέρονται από το αντι-υποκείμενο αλλά, μέσω της τεχνικής του εγκιβωτισμένου ηχογραφημένου διαλόγου, διατυπώνονται από έναν εξαθλιωμένο αγρότη. Έτσι, με την προβολή της παροδικότητας της αγγλικής κατάκτησης υποδηλώνεται πόσο μάταια και ανώφελα το υποκείμενο κατηλεύτηκε τις κυπριακές αρχαιότητες και τη γλώσσα του τόπου, οι οποίες, αντίθετα, είναι αξίες διαχρονικές.

3. Συμπεράσματα

Η υπόθεση εργασίας, ότι η διαφοροποίηση του είδους συνεπιφέρει σημαντική διαφοροποίηση στην αφηγηματική σύνταξη των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε, επαληθεύεται. Ωστόσο, η προσπάθεια για την αναγωγή σε ένα αντιπροσωπευτικό, για κάθε δραματικό είδος, μοντέλο αφηγηματικής σύνταξης θα οδηγούσε στη σχηματοποίηση και δεν θα απέδιδε τις ουσιώδεις διαφορές που υπάρχουν, ακόμη και ανάμεσα στα δράματα της ίδιας κατηγορίας. Άλλωστε, όπως σημειώσαμε στην εισαγωγή αυτού του Κεφαλαίου, η συνεξέταση της αφηγηματικής σύνταξης αποσκοπούσε στη συγκριτική ανάλυση των αφηγηματικών προγραμμάτων και των αξόνων σημασίας, πάνω στους οποίους αρθρώνεται η αφήγηση (επικοινωνία, σύμβαση, δοκιμασία).

Στα ιστορικά δράματα που έχουμε εξετάσει κοινό αφηγηματικό πρόγραμμα των διάφορων υποκειμένων είναι, κατά κανόνα, η εκδίκηση των κατακτητών (ως συλλογικό αίτημα) και η απόσχιση της δουλείας. Διαφοροποιημένη εντοπίζεται η επιδίωξη αυτή στην τραγωδία *Πέτρος Α΄*... του Θ. Κωνσταντινίδη, όπου εντοπίζεται η ατομική επιθυμία για εκδίκηση του βασιλιά. Παράλληλα, στην ίδια ειδολογική κατηγορία εντοπίζεται το αφηγηματικό πρόγραμμα για τη σύναψη γάμου μεταξύ αλλοφύλων. Τα ζεύγη Γεώργιος-Ιουλία (Γ. Σιβιτανίδης, *Κύπρος και Ναΐται*), Ιάκωβος-Λουίζα (Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*), και Πέτρος-Αρνάλδα (Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός*), στα οποία ο άνδρας είναι Έλληνας της Κύπρου και η γυναίκα όχι μόνο προέρχεται από την ξένη εθνότητα που κατέχει το νησί, αλλά είναι συγγενής του ξένου τυράννου, καταλήγουν στον τραγικό θάνατο και όχι στον γάμο, ως αποτέλεσμα της αντίμαχης δραστηριότητας των ανδρών, που επιδιώκουν την εκδίκηση και την απαλλαγή του τόπου από την ξενοκρατία.

Η διάζευξη /αγώνας για εκδίκηση κατά των αλλόφυλων κατακτητών/ και /έρωτας για μιαν αλλόφυλη/ αποδίδεται, στο επίπεδο των δομών επιφάνειας, με την κατάλληλη αξιοποίηση της δοκιμασίας. Η δοξαστική δοκιμασία στα ρομαντικά ιστορικά δράματα (αλλά ταυτόχρονα και στα ερωτικά) ταυτίζεται ουσιαστικά με την τραγική επιβεβαίωση της ερωτικής πίστης, που επισφραγίζεται με τον θάνατο του ζεύγους,

συνήθως «δι' αυτοχειρίας». Η ερωτική σχέση μεταξύ αλλοφύλων άλλοτε θεωρείται θεμιτή και επιτρεπτή, όπως, για παράδειγμα, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη, δράμα στο οποίο η δύναμη της εξουσίας δεν γνωρίζει κανένα ηθικό φραγμό, και άλλοτε αθέμιτη, ανίερη και απαράδεκτη, όπως συμβαίνει στη *Νετζιμπέ* του Μ. Φραγκούδη. Στο πρώτο θεατρικό κείμενο, με την αυτοκτονία της Μαρίας επιβεβαιώνεται η ερωτική της πίστη στον Πέτρο· και στο δεύτερο, με τον λιθοβολισμό της Νετζιμπέ, αποτρέπεται ο ανίερος για το μουσουλμανικό πλήθος γάμος.³³

Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα ρομαντικά ιστορικά και ερωτικά δράματα, στο πατριωτικό δράμα της Ι. Περισιτιάνη *Φιλοπατρία και έρωσ* και στο αστικό δράμα του Ν. Αντωνιάδη *Ανατολή και Δύσις* η ερωτική σχέση, αν και μέσα από εμπόδια, οδηγείται σε ευτυχή κατάληξη και στον γάμο. Εξάλλου, στα αστικά δράματα (γραμμένα στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα), αν εξαιρέσουμε το πιο πάνω δράμα του Αντωνιάδη, εντοπίζεται το αδιέξοδο της ερωτικής σχέσης, το οποίο όμως δεν καταλήγει στην αυτοχειρία. Τόσο στον *Μάριο* του Π. Βαλδασεριδίου όσο και στον *Δικηγόρο* του Ευγ. Ζήνωνος ο έρωτας και ο γάμος δεν είναι ιερές και απαραβίαστες αξίες. Η ερωτική σχέση αποφορτίζεται στα δράματα αυτά από τον πεισιθάνατο ρομαντισμό και δεν παρουσιάζεται εξιδανικευμένη.

Στην αφηγηματική σύνταξη των κωμωδιών η ερωτική σχέση και ο γάμος, μολονότι δεν λείπουν παντελώς, δεν καταλαμβάνουν δεσπόζουσα θέση. Γι' αυτό, δεν είναι τυχαία η απουσία του σημασιακού άξονα της δοκιμασίας από τις κυπριακές κωμωδίες που εξετάστηκαν. Οι συχνά σατιρικοί στόχοι των κειμένων αυτών υπηρετούνται, αφενός, μέσω της εμφανώς πιο χαλαρής πλοκής που διαθέτουν σε σύγκριση με τα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα και, αφετέρου, με τη σύζευξη καταστάσεων που εμπύπτουν στις κατηγορίες της επικοινωνίας και σύμβασης. Είναι ακόμη αξιοσημείωτες οι τελικές καταστάσεις των κωμωδιών του Κ. Παυλίδη, που μολονότι φαινομενικά προσιδιάζουν στο είδος της κωμωδίας, ουσιαστικά δεν είναι ευχάριστες, αλλά τις προσλαμβάνουν λανθασμένα ως τέτοιες τα δρώντα πρόσωπα που αποτελούν σατιρικό στόχο του συγγραφέα.

³³ Το θέμα της ερωτικής επιθυμίας και των ερωτικών σχέσεων μεταξύ αλλοφύλων σε συνάρτηση με την εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα έχει διερευνηθεί η Μαίρη Μικέ. Η μελετήτρια επικεντρώνεται στο παράδειγμα των σχέσεων των Ελλήνων με τους Φράγκους κατακτητές και υποστηρίζει ότι «οι αναπαραστάσεις [της ερωτικής επιθυμίας] διακρίνονται για τον ιστορικό τους χαρακτήρα και έτσι, καθώς οι τρόποι της ερωτικής επιθυμίας διαφοροποιούνται σε χώρο και χρόνο και αλλάζουν οι τρόποι εκδήλωσής της, η ερωτική επιθυμία ιστορικοποιείται, δεν θεωρείται μεταφυσικό ιδεολόγημα αλλά, αντίθετα, εντάσσεται σε ένα σύστημα πολιτικής και συνιστά μια πρακτική σημασιοδότησης». Βλ. Μαίρη Μικέ, *Έρωσ (αντ)εθνικός*. Ερωτική επιθυμία και εθνική ταυτότητα τον 19^ο αιώνα, Αθήνα, Πόλις, 2007, 30' στο εξής: *Έρωσ (αντ)εθνικός*...

Αντίθετα από τις κωμωδίες, στην «9η Ιουλίου 1821» και στη «Χιώτισσα» του Β. Μιχαηλίδη η κατηγορία της δοκιμασίας κατέχει κεντρικό ρόλο. Ο ποιητής με αξιοσημείωτη οικονομία αρκείται στη δοκιμασία του Κυπριανού και της ζητιάνας Χατζημαρίας, χωρίς να εισάγει στην αφηγηματική δομή των δύο συνθέσεων παράλληλη ερωτική δοκιμασία, όπως έχει εντοπιστεί, λόγου χάρη, στα ιστορικά δράματα. Και στα δύο πιο πάνω ποιητικά κείμενα οι άξονες της επικοινωνίας και της σύμβασης υπηρετούν ουσιαστικά την προώθηση της δοκιμασίας και την αναγνώριση της ηρωικής ιδιότητας των πρωταγωνιστών.

Από την άλλη, στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής» κεντρική θέση κατέχει η επικοινωνία με τις τρεις τροπικότητές της (γνώση, δυνατότητα, επιθυμία). Πλεοναστική είναι η επένδυση της δυνατότητας στο πρόσωπο του Άγγλου Τζον Πουλλή, που επιτυγχάνει την οικονομική εκμετάλλευση όχι μόνο των αρχαιοτήτων της Κύπρου, αλλά και της ζωντανής γλώσσας των κατοίκων της. Εξάλλου, ο Κακουλλής εμφανίζεται ικανότερος στον ιδεολογικό αγώνα και στην αξιοποίηση της γνώσης για τη διεκδίκηση των δικαιών του λαού του.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

1. Οι τροπικότητες του χρόνου της μυθοπλασίας

Κύριο γνώρισμα της θεατρικής αφήγησης είναι, όπως σημειώνει η Mieke Bal, ότι το περιεχόμενο της αφηγηματικής πράξης είναι μια σειρά γεγονότων ή καταστάσεων, που προκαλούνται ή βιώνονται από τα δραματικά πρόσωπα και μεταβιβάζονται στους αναγνώστες χωρίς τη διαμεσολάβηση αφηγητή.¹ Συνεπώς, ο ενδοκειμενικός χρόνος της θεατρικής μυθοπλασίας είναι, κατά τον Peter Szondi, πάντοτε το παρόν, χωρίς βέβαια αυτό να συνεπάγεται τη στατικότητα του δράματος, καθότι η αλλαγή των δραματικών καταστάσεων προκύπτει από την παρουσίαση διαδοχικών παροντικών καταστάσεων. «Καθώς το παρόν έχει πλέον παρέλθει, επιφέρει την αλλαγή και ένα νέο παρόν προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στη νέα και την παλαιότερη κατάσταση». Έτσι στο δράμα ο χρόνος εκτυλίσσεται ως μια απόλυτα γραμμική ακολουθία στο παρόν.²

Αντικείμενο της διερεύνησης που θα ακολουθήσει δεν είναι η ανίχνευση στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 αναφορών στον εξωκειμενικό χρόνο. Με άλλα λόγια, δεν θα επιχειρηθεί εντοπισμός δεικτών που σημαίνουν τον χρόνο της φαινομενολογικής βιωμένης εμπειρίας, τον ιστορικό χρόνο και γενικότερα τον πραγματικό ή φυσικό χρόνο.³ Αντίθετα, η διερεύνηση αυτή επικεντρώνεται στην αναπαράσταση του χρόνου ως ενδοκειμενικού σημειωτικού συστήματος, όχι με τη μέθοδο της παρατακτικής περιγραφής των τεσσάρων χρονικών επιπέδων του δράματος (μυθοπλασιακό παρόν, χρόνος της πλοκής, χρονολογικός χρόνος, ιστορικός χρόνος),⁴ που δεν θα αποκάλυπτε τις τροπικότητες του μυθοπλασιακού χρόνου, αλλά ουσιαστικά θα κατέληγε στη θεώρηση του χρόνου ως εξωκειμενικής παραμέτρου. Επομένως, στο επίκεντρο της προσέγγισης του θεατρικού χρόνου τοποθετείται ο χρόνος της πλοκής, δηλαδή «η απολύτως στρατηγική [...] ακολουθία, η διάταξη με την οποία

¹ Βλ. Bal Mieke, *Narratology...*, 9. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. επίσης Stanton Garner, *The absent voice. Narrative comprehension in the theater*, Ουρμπάνα και Σικάγο, University of Illinois Press, 1989, passim στο εξής: *The absent voice...*

² Peter Szondi, *Theory of the modern drama*, Μιννεάπολις, University of Minnesota Press, 1987 (1965), 9 στο εξής: *Theory...* Βλ., επίσης, Pfister (2000: 1977), 275.

³ Για τη διάκριση ανάμεσα στον χρόνο της μυθοπλασίας και στις υπόλοιπες κατηγορίες του χρόνου, βλ. P. Ricoeur, *Time and narrative...*, τόμ. 1, 177· τόμ. 2, 5, 62, 65· τόμ. 3, 138.

⁴ Βλ. Elam (2001: 1980), 9, 144.

τα γεγονότα δείχνονται ή εξιστορούνται», που ταυτίζεται με «τον τρόπο διάρθρωσης της δραματικής πληροφορίας στο πλαίσιο του παραστασιακού χρόνου».⁵

Βέβαια, όπως σημειώνει η Vimala Herman, εκτός από το παρόν κατά το οποίο εκτυλίσσεται ο διάλογος των δραματικών προσώπων, για τη δόμηση ενός θεατρικού κειμένου είναι απαραίτητα και τα δύο άλλα χρονικά επίπεδα, δηλαδή το παρελθόν και το μέλλον, τα οποία αναδομούνται από τον αναγνώστη με βάση τις χρονικές αναφορές που περιέχονται στον λόγο των προσώπων.⁶ Επομένως, για τη δημιουργία του μυθοπλασιακού χρόνου του δράματος συνυφαίνονται ο χρόνος του λόγου των προσώπων (discourse time) και ο λογόχρονος ή διηγητικός χρόνος. Ο λόγος των προσώπων, κατά την A. Ubersfeld, «είναι διάσπαρτος από σημαίνοντα του χρόνου, πληροφοριακές μικροακολουθίες που σημαίνουν την εξέλιξη της δράσης, την πάροδο του χρόνου και την ακολουθία των γεγονότων και περιέχουν ενδείξεις για τον εξωσκηνικό χρόνο».⁷ Ο διηγητικός χρόνος ορίζεται ως «ο χρόνος που περιγράφεται στις στιχομυθίες και στους μονολόγους των προσώπων, αλλά δεν φαίνεται», δηλαδή δεν αναπαρίσταται σκηνικά.⁸

Ωστόσο, μια προσέγγιση του θεατρικού χρόνου, που δεν θα επικεντρωνόταν στη διαλεκτική σχέση παριστώμενου και διηγητικού χρόνου, δεν θα φώτιζε σφαιρικά τις χρονικές τροπικότητες,⁹ καθότι ο παριστώμενος χρόνος παρέχει στον διηγητικό χρόνο το υπόβαθρο «ώστε να αναπτυχθεί με αλληπάλληλους μετασχηματισμούς, εκδιπλώσεις και μεταμορφώσεις».¹⁰

Φυσικά στην προσέγγιση του θεατρικού μυθοπλασιακού χρόνου επιβάλλεται να συνυπολογίζεται και η παράμετρος του χώρου, αφού σε αρκετά θεατρικά κείμενα, όπως υποδεικνύει η A. Ubersfeld, «ο χώρος και ο χρόνος λειτουργούν ως μεταφορά ο ένας του άλλου». Γενικότερα, κατά την ίδια, «το σημαίνον του χρόνου είναι ο χώρος και τα αντικείμενα που περιέχονται σε αυτόν». Συνυπολογίζοντας, λοιπόν, τις παραμέ-

⁵ Ο.π., 144.

⁶ Βλ. Vimala Herman, *Dramatic discourse. Dialogue as interaction in plays*, Λονδίνο, Routledge, 1998 (1995), 62· στο εξής: *Dramatic discourse...* Για το ίδιο ζήτημα ο St. Garner σημειώνει ότι το μυθοπλασιακό παρόν βρίσκεται στο επίκεντρο της αφηγηματικής δομής του δράματος, «περικλείοντας τις χρονικές προεκτάσεις του, που είναι το παρόν και το μέλλον». Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει ότι μεταξύ των τριών αυτών παραμέτρων είναι δυνατό να αναπτυχθούν ποικίλες σχέσεις, ανάλογα με τις συγγραφικές προθέσεις του εκάστοτε δραματουργού. Βλ. St. Garner, *The absent voice...*, 38-39.

⁷ Ubersfeld (1996: 1977), 162.

⁸ Θωμαδάκη (1993), 120. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. R. Scholes, *Semiotics...*, 63.

⁹ Όπως σημειώνει εύστοχα ο Γ. Πεφάνης, «ο παριστώμενος χρόνος, που αντιπροσωπεύει κυρίως την παροντική κατάσταση των προσώπων, εγγράφεται αναπόφευκτα στη σφαίρα του διηγητικού χρόνου, αφού ο τελευταίος του προσφέρει το βάθος και την προοπτική – στοιχεία απαραίτητα για την κατανόηση της παροντικής κατάστασης των προσώπων αλλά και αυτής της ιδιουσυστασίας τους». Βλ. Πεφάνης (1999), 398.

¹⁰ Βλ. ό.π., 398-9.

τρους του χώρου και του χρόνου, ο μελετητής δεν πρέπει να επικεντρωθεί «στην αναπαριστώμενη πράξη αλλά στον **τρόπο της αναπαράστασης**».¹¹

Οι διάφοροι τρόποι αναπαράστασης του μυθοπλασιακού χρόνου¹² ορίζονται από τον Γ. Πεφάνη ως *τροπικότητες* και σημαίνουν τα διάφορα χρονικά σχήματα, που εμφανίζονται στα δραματικά κείμενα. Ο ίδιος μελετητής διευκρινίζει ότι με τον όρο *χρονικά σχήματα* εννοεί «τις ελάχιστες δυνατές σταθεροποιήσιμες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ενός παριστώμενου παρόντος και όλων των άλλων πιθανών χρονικών βαθμίδων, που διαμορφώνονται είτε στο διηγητικό είτε στο παριστώμενο επίπεδο του χρόνου».¹³

Μολονότι στην εργασία αυτή αξιοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο η τυπολογία των χρονικών τροπικότητων, που εισηγείται ο Γ. Πεφάνης, οι τροπικότητες δεν θα ομαδοποιηθούν με βάση τις κατηγορίες του παριστώμενου και διηγητικού χρόνου, όπως προτείνει ο ίδιος μελετητής.¹⁴ Για την προτεινόμενη τυπολογία των χρονικών τροπικότητων στα κυπριακά θεατρικά κείμενα (1869-1925) υιοθετούνται, επιπλέον, η μεθοδολογική εισήγηση της A. Ubersfeld για θεώρηση του θεατρικού χρόνου ως ενιαίου όλου και η υπόδειξη της ίδιας ότι «τα ουσιώδη σημεία της χρονικότητας βρίσκονται στον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται οι διάφορες ενότητες [πράξεις, σκηνές κλπ.] του θεατρικού κειμένου». Πιο συγκεκριμένα, η Ubersfeld προτείνει ότι, για τη μελέτη των αρθρώσεων, μπορούν να συσχετίζονται η αρχική κατάσταση, η δράση και η τελική κατάσταση του εκάστοτε δράματος, όχι μόνο με την αξιοποίηση των χρονικών δεικτών που εντοπίζονται στο κυρίως θεατρικό κείμενο, αλλά και με τη συνεξέταση των αντίστοιχων ενδείξεων στις διδασκαλίες ή σκηνικές οδηγίες.¹⁵ Έτσι ο συ-

¹¹ Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 151, 158-9. Εγώ υπογραμμίζω.

¹² Ο όρος μυθοπλασιακός χρόνος (time of fiction) χρησιμοποιείται εδώ σε αντιδιαστολή προς τον εξωκειμενικό χρόνο, οποιασδήποτε μορφής (ιστορικό, φυσικό κλπ.), και περιέχει τόσο τον παριστώμενο χρόνο, όσο και τον διηγητικό. Βλ. P. Ricoeur, *Time and narrative...*, τόμ. 3, 138· Ruth Ronen, *Possible worlds in literary theory*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, 201· στο εξής: *Possible Worlds...*

¹³ Πεφάνης (1999), 399. Πέρα από τον ορισμό των χρονικών τροπικότητων, ο Πεφάνης εισηγείται και μια τυπολογία των τροπικότητων του παριστώμενου και του διηγητικού χρόνου (σσ. 400-420). Στην εργασία αυτή αξιοποιείται, από τη μια, η τυπολογία του Πεφάνη και, από την άλλη, παρεμφερείς εισηγήσεις της A. Ubersfeld: βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 163-5. Τον όρο τροπικότητες (modalities) σε συνάρτηση με τον χρόνο χρησιμοποιεί και ο Paul Ricoeur, ορίζοντας ως τροπικότητες του παρόντος τη μνήμη και την προσδοκία. Βλ. P. Ricoeur, *Time and narrative...*, τόμ. 1, 8.

¹⁴ Η ομαδοποίηση των δραμάτων με βάση τις χρονικές τροπικότητες που εντοπίζονται σε αυτά συνεπάγεται, ως ένα βαθμό, τη σχηματοποίηση, καθώς, όπως σημειώνει ο W. K. Stewart, σε κάθε δράμα εντοπίζονται ιδιόζουσες χρονικές δομές. Βλ. Walter K. Stewart, *Time structure in drama: Goethe's Sturm und Drang plays*, Άμστερνταμ, Editions Rodopi N. V., 1978, 2· στο εξής: *Time structure...*

¹⁵ Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 161, 168.

σχετισμός των τριών πιο πάνω χρονικών φάσεων αποκαλύπτει το χρονικό σχήμα του κειμένου ή, με άλλα λόγια, την τροπικότητα οργάνωσης του μυθοπλασιακού χρόνου.

1.1. Ο κατακερματισμένος συνειρμικός χρόνος και ο ιστορικιστικός συγκρητισμός των τριών επιπέδων του

Στον *Αετό...* του Ι. Καραγεωργιάδη και στον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θ. Θεοχαρίδη η συνοχή του μυθοπλασιακού χρόνου διασπάται μέσω του αναχρονισμού και της συνειρμικής σύνδεσης των σκηνών.¹⁶ Με τη χρήση της τεχνικής του αναχρονισμού, στο πρώτο δράμα το παρελθόν προβάλλεται ως «ο μεγάλος δάσκαλος της ζωής» και η χρυσή εποχή της αρχαιότητας παραβάλλεται προς το άθλιο παρόν, ενώ στον *Πέτρο Συγκλητικό*, με τη μαγική αναβίωση του παρελθόντος, φωτίζονται τα κίνητρα της δράσης του κεντρικού προσώπου και εντείνεται το αναγνωστικό ενδιαφέρον. Η ταύτιση με τους ένδοξους προγόνους, όπως σημειώνει ο David Lowenthal, μέσω της εξιδανίκευσης και της μίμησης, «απορρέει από την επιθυμία να αναβιώσει το παρελθόν στο παρόν» και συχνά προσλαμβάνει, κατά τον ίδιο μελετητή, τη μορφή φανταστικών διαλόγων ανάμεσα σε ήρωες ή άλλες σημαίνουσες ιστορικές προσωπικότητες, που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές.¹⁷ Με τη σκηνική αναβίωση του παρελθόντος και τη συνύφανσή του με τον παριστώμενο και τον διηγητικό χρόνο, τον οποίον ο Harold Toliver έχει προσφυώς ονομάσει τεχνική του βρικόλακισμένου παρελθόντος (phantomized past),¹⁸ τα όρια του μυθοπλασιακού χρόνου διευρύνονται και φορτίζονται ιδεολογικά.

Παρά το εγχείρημα του Ι. Καραγεωργιάδη να προσδώσει στον *Αετό...* το στοιχείο της αληθοφάνειας, προτάσσοντας στο δράμα του «Ιστορική Προεισαγωγή», σε αυτό δεν υπάρχουν επαρκείς χρονικοί δείκτες ή κατατοπιστικές σκηνικές οδηγίες. Το μυθοπλασιακό παρόν εκτείνεται σε μια τεσσαρακονταετία, που ταυτίζεται με την εποχή του Ιουστινιανού (6^{ος} αιώνας μ.Χ.), και, επομένως, λείπουν από το κείμενο τόσο η χρονική συμπύκνωση όσο και οι άρτιες δραματικές καταστάσεις. Με τα συνειρμικά χρονικά άλματα η σκηνική δράση εκτυλίσσεται σε ποικίλους και ετερόκλητους σκηνικούς χώρους και ο συγγραφέας εστιάζει εξίσου σε όλα τα γεγονότα, με αποτέλεσμα να μην αναδεικνύει δραματουργικά κανένα από αυτά.

¹⁶ Για την τροπικότητα αυτή, βλ. Πεφάνης (1999), 405-6.

¹⁷ Βλ. David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, ¹¹2003 (1985), 369-374' στο εξής: *The past is a foreign country...*

¹⁸ Βλ. Harold Toliver, *The past that poets make*, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1981, 61-105.

Οι αρχικές φήμες στον ιππόδρομο για συνωμοσία εναντίον του Ιουστινιανού και η αγωνιστική δράση του Βελισσάριου στα σύνορα του κράτους συνδέονται χαλαρά, και με τη λύση του δράματος πολλά σημεία της πλοκής παραμένουν ανολοκλήρωτα. Για αυτή την αφελή αντίληψη του θεατρικού χρόνου χαρακτηριστική είναι η τελευταία σκηνή (4^η) της 1^{ης} πράξης του δράματος. Στην εισαγωγική σκηνική οδηγία δεν υπάρχει χρονικός δείκτης, και έτσι δεν προσδιορίζεται η χρονική σχέση με τα διαδραματιζόμενα στην προηγούμενη σκηνή, στην οποία ο σκηνικός χώρος είναι το σπίτι ενός αυλικού στην Κωνσταντινούπολη. Στην 4^η σκηνή η δράση μεταφέρεται στο στρατόπεδο των Βανδάλων στην Αφρική (που, όχι τυχαία, γειτνιάζει με νεκροταφείο), όπου ο βασιλιάς Γέλμερος μεθοδεύει τις επόμενες πολεμικές ενέργειες εναντίον του Βυζαντίου. Για τον χρονότοπο¹⁹ της νεκρανάστασης των ηγετικών μορφών του παρελθόντος χρησιμοποιείται ο σκηνικός χώρος του νεκροταφείου – και μάλιστα με αρχαίους τάφους – και ο παριστώμενος χρόνος της νύχτας, μετά από πλήρη συσκότιση.²⁰

Ο Γέλμερος, λοιπόν, επαίρεται για την κατάληψη από τους Βανδάλους εδαφών του Βυζαντινού κράτους, και έπειτα σε όραμα βλέπει να εμφανίζονται μπροστά του τα φάσματα του Αννίβα, του Μιλτιάδη, του Θεμιστοκλή και του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Οι Έλληνες στρατηλάτες μέμφονται τους βαρβάρους για τη βεβήλωση των προγονικών τάφων και προβλέπουν την ήττα τους. Το φάσμα του Θεμιστοκλή τονίζει ότι, παρά τις ενδείξεις για εκβαρβάρωση των Ελλήνων, «σκιρτά ανάμεστος του έθνους η καρδιά / και ζη μ' αυτήν υπνώτισσα και η ελευθερία», ενώ το φάσμα του Μεγάλου Αλεξάνδρου συμπληρώνει πως το ελληνικό έθνος θα σηκωθεί από τον ύπνο του τρισένδοξο και πάλι, αφού είναι αθάνατο. Ο Μιλτιάδης βλέπει στο βάθος των αιώνων αμυδρό φως να υποφώσκει, και ο Θεμιστοκλής προβλέπει ότι ένας ναύαρχος (προφανώς ο Κανάρης) θα «ανάπη πυρκαϊάς εις την θάλασσαν». Στο σημείο αυτό το όραμα διακόπτεται και ο βασιλιάς των Βανδάλων επανέρχεται στο μυθοπλασιακό παρόν.²¹

Είναι, λοιπόν, φανερό ότι οι προβλέψεις των φασμάτων λειτουργούν ιδεολογικά, εκφράζοντας το αίσθημα του αλυτρωτισμού, αλλά και την πεποίθηση για τη διαχρονική συνέχεια του ελληνικού έθνους και για τη διασφάλιση της ενότητάς του. Με την

¹⁹ Χρησιμοποίηώ την έννοια του χρονότοπου με τη σημασία που προσδίδει σε αυτήν ο Μ. Bakhtin. Με τον όρο αυτό ο Ρώσος θεωρητικός επιδιώκει να υποδείξει «την αναπόσπαστη σύνδεση χώρου και χρόνου, όπως εκδηλώνεται καλλιτεχνικά στη λογοτεχνία». Ο ίδιος τονίζει ότι ο χρονότοπος συνιστά δομική κατηγορία της λογοτεχνίας. Βλ. Μ. Bakhtin, *The dialogic imagination...*, 84.

²⁰ Στην εισαγωγική σκηνική οδηγία διαβάζουμε: «[...] Νυξ' φαίνονται σποράδην πυρά εις το βάθος, άτινα όμως μετ' ολίγον σβένννται. Εγγύς του στρατοπέδου νεκροταφείον με τάφους αρχαίων [...]». Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 10.

²¹ Βλ. ό.π., 10-14.

εμφάνιση των φασμάτων, όχι μόνο παρατηρείται απομάκρυνση από το ζητούμενο της αληθοφάνειας, όπως το έθεσε ο συγγραφέας στην «Ιστορική Προεισαγωγή» του («εν τη εξεργασίᾳ του δράματος προέβημεν πιστῶς ἐπόμενοι τῇ ιστορίᾳ και δεν εξετράπημεν αὐτῆς οὐσιωδῶς [...]»),²² αλλά επιπλέον το βρικόλακισμένο παρελθόν (phantomized past) συμφύρεται με τον παριστώμενο χρόνο και με το μέλλον. Έτσι, μέσω της ιστορικιστικής αυτής προοπτικής, προβάλλεται η καθοδηγητική αξία του παρελθόντος που επισκιάζει το παριστώμενο παρόν.

Και στον *Πέτρο Συγκλητικό* του Θ. Θεοχαρίδη εντοπίζεται η μετάβαση από το μυθοπλασιακό παρόν στο παρελθόν, όχι στο επίπεδο του διηγητικού χρόνου, αλλά στο πλαίσιο της ίδιας της σκηνικής δράσης, με τη διαφορά ότι σε αυτό το θεατρικό κείμενο το βρικόλακισμα του παρελθόντος επιτυγχάνεται με την καταλυτική επένεργεια της μαγείας, και όχι με την τεχνική του οραματικού χρόνου. Στην τραγωδία αυτή που, παρά τις αδυναμίες της, είναι αισθητά καλύτερη από τον *Αετό...*, το μυθοπλασιακό παρόν περιορίζεται στο δεύτερο εξάμηνο του 1570, ενώ στον λογόχρονο διοχετεύονται αναφορές σε γεγονότα της προηγούμενης εικοσαετίας.

Η εξωλογική σκηνική αναπαράσταση του παρελθόντος στον *Πέτρο Συγκλητικό* παρουσιάζει αξιοσημείωτες διαφορές από την αντίστοιχη τεχνική στο πιο πάνω δράμα του Καραγεωργιάδη, τόσο από την άποψη του χρονότοπου όσο και από την άποψη των δραματικών προσώπων. Ο μάγος Ποδοκατάρως βρίσκεται σε μια ζοφερή κοιλάδα, «ποιῶν ἐξορκισμοὺς [...] παρά λύχνον ἀμυδρὸν φῶς χύνοντα», και αργότερα προετοιμάζει τον Πέτρο Συγκλητικό να μην τρομάξει με το φρικτό θέαμα που θα δει. Ακολουθεί η επίκληση της σελήνης και της γης· με υπερφυσικό τρόπο «ἡ γῆ διασχίζεται και μετασκευάζεται ἡ σκηνή»· ο σκηνικός χώρος είναι τώρα η φυλακή, όπου ο Πέτρος βλέπει να ξαναζωντανεύει το επεισόδιο της δολοφονίας των προγόνων του από τα εκτελεστικά όργανα του Ενετού τυράννου της Κύπρου Ρουχιά. Μετά το εγχείρημα του Πέτρου να εκδικηθεί τα φαντάσματα των δολοφόνων, η σκηνική δράση επανατοποθετείται στο μυθοπλασιακό παρόν και από τη φυλακή μεταφερόμαστε στον χώρο της κοιλάδας.²³ Είναι αξιοσημείωτο ότι η αναβίωση του παρελθόντος στην τραγωδία του Θ. Θεοχαρίδη συντελείται όχι μόνο στο επίπεδο των προσώπων (φασμάτων), αλλά και στο επίπεδο του χώρου, καθότι η σκηνική δράση συντελείται σε ένα φασματικό χώρο, ο οποίος εξαφανίζεται με την πρώτη προσπάθεια του ενδοκειμενικού θεατή (Πέτρου) να εισέλθει σε αυτόν. Αντίθετα, στον *Αετό...* το βρικόλακισμα των ηγετι-

²² Βλ. ό.π., γ'.

²³ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 21-25.

κών μορφών του παρελθόντος συντελείται στον ίδιο σκηνικό χώρο και το παριστώμενο παρόν συμφύρεται με το παριστώμενο παρελθόν, αφού ο διάλογος των φασμάτων με τον Γέλμερο είναι εφικτός.

Εξάλλου, η σκηνή των φασμάτων στον *Πέτρο Συγκλητικό* (στην οποία είναι έκδηλη η σαιξπηρική επίδραση)²⁴ δεν παραμένει μετέωρη και δραματουργικά αναξιοποίητη, όπως συμβαίνει με την αντίστοιχη σκηνή στον *Αετό...* Από τη μια, ο κεντρικός ήρωας, γνωρίζοντας πια τους δολοφόνους των προγόνων του, αποφασίζει οριστικά να συνεργαστεί με τους Τούρκους εισβολείς και, από την άλλη, το αναγνωστικό ενδιαφέρον κορυφώνεται με τη χρήση της δραματικής ειρωνείας,²⁵ επειδή οι διαβεβαιώσεις του Ρουχιά, ότι δεν ευθύνεται για τη δολοφονία των προγόνων του Πέτρου,²⁶ δεν πείθουν πια τον αναγνώστη.

Βέβαια, στην πιο πάνω σκηνή το παριστώμενο παρελθόν δεν λειτουργεί ιδεολογικά, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στην πράξη Ε' (4^η σκηνή), όπου το μέλλον συμφύρεται με το παριστώμενο παρόν και οι Μοίρες όχι μόνο προσημαίνουν τι θα συμβεί, αλλά διαλέγονται με τον κεντρικό ήρωα. Είναι η στιγμή κατά την οποία, μετά την κατάληψη της Κύπρου από τους Τούρκους, πολλοί Ελληνοκύπριοι ξενιτεύονται. Στο βάθος διακρίνονται με τα σύμβολα της δόξας και της νίκης οι απόγονοι των Ελλήνων μετά την επανάσταση του 1821 και μια σειρά εστεμμένων βασιλέων της Ελλάδας (όπως εξηγούν στον Ποδοκατάρο και τον Πέτρο Συγκλητικό οι Μοίρες). Σε αντίθεση με τους «πανευτυχείς απογόνους», που θα τους δουν «εν πράξει οι μετέπειτα» (και εδώ είναι ευδιάκριτες οι απηγήσεις της Μεγάλης Ιδέας), τα δραματικά πρόσωπα του παρόντος βασανίζονται και ζουν «εις πατρίδα δυστυχή».²⁷ Η ιστορικιστική αυτή παραβίαση των κανόνων της αληθοφάνειας και η έκδηλη ιδεολογική λειτουργία της πιο πάνω εικόνας σχολιάστηκαν αρνητικά από τους κριτές του Βουτσιναίου διαγωνισμού (1875), όπως σημειώνεται στην *Κρίσιν...*: «Ο ποιητής πολλαχού πράττει και

²⁴ Για τις σαιξπηρικές επιδράσεις στον *Πέτρο Συγκλητικό*, βλ. Κεφ. Α' (Ενότη. 1.1.1) αυτής της εργασίας. Στον *Άμλετ* (πράξη Α', σκηνή 5) ο κεντρικός ήρωας μαθαίνει από το φάντασμα του πατέρα του ότι ο δολοφόνος του ήταν ο ίδιος ο αδελφός του: «Έτσι από χέρι αδερφικό, στον ύπνο μου έχασα / μεμιάς ζωή μου, στέμμα και βασίλισσα». Βλ. William Shakespeare, *Άμλετ* (μτφρ. Βασίλης Ρώτας), Αθήνα, Ίκαρος, 1974, 41.

²⁵ Η δραματική ειρωνεία, όπως σημειώνει ο P. Pavis, «συχνά σχετίζεται με τη δραματική κατάσταση. Ο θεατής αισθάνεται την ειρωνεία, όταν αντιλαμβάνεται στοιχεία της πλοκής που παραμένουν κρυμμένα για το δραματικό πρόσωπο και το εμποδίζουν να δράσει [...]». Βλ. Pavis (2006), 130. Όπως σημειώνει η Κατερίνα Κωστίου, «η ειρωνεία είναι εντονότερη όταν ο θεατής ή ο αναγνώστης γνωρίζει όσα πρόκειται να ανακαλύψει το θύμα». Βλ. Κ. Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής...*, 188.

²⁶ Βλ., για παράδειγμα, τη διαβεβαίωση του Ρουχιά προς την κόρη του ότι ο ίδιος ο Πέτρος «εις την ειρκτήν κατέσφαξεν οικτρώς» τον πατέρα του: Θ. Θεοχαρίδης, ό.π., σημ. 23, 43.

²⁷ Βλ. ό.π., 21-25, 126-8.

άτοπα [...] παριστάνει δαιμόνια και μοίρας και διαλόγους αυτών και άλλα πολλά, τα οποία οι κριταί δεν δύνανται να επιδοκιμάσωσιν».²⁸

1.2. Ο μυθικός χρόνος

Κύριο γνώρισμα της τροπικότητας του μυθικού χρόνου είναι η τοποθέτηση των σκηνικών δρωμένων και των αναφερόμενων από τα δραματικά πρόσωπα γεγονότων σε μιαν απροσδιόριστη παρελθοντική εποχή, που είναι αδύνατο να ταυτιστεί με συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Όπως σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, «ο μυθικός χρόνος είναι μια κινητή εικόνα της αιώνιας ακινησίας, αφού παραπέμπει [...] σε ένα μυθικό παρελθόν, σε μια πρωταρχή (*illud tempus*) του κόσμου και της ζωής, όπου όλα ήταν δυνατά».²⁹ Η τροπικότητα αυτή εντοπίζεται στην *Ατλαντίδα* του Ι. Καραγεωργιάδη, όπου τα ιστορικά και ψευδοϊστορικά αναμειγνύονται με τα μυθολογικά στοιχεία, και ευκρινέστερα στο *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη, όπου ο μυθικός/παραμυθιακός χρόνος εκτείνεται σε μια χιλιετία, και τα δραματικά πρόσωπα έχουν υπερφυσικά χαρακτηριστικά.

Ο Ι. Καραγεωργιάδης τοποθετεί τη σκηνική δράση της πιο πάνω κωμωδίας του στη μυθική Ατλαντίδα, την οποία ταυτίζει με την Αμαθούντα, και με τη μέθοδο του αναχρονισμού συμφύρει την αρκετά μεταγενέστερη παρουσία των Φοινίκων στην Κύπρο με τον 20^ο προχριστιανικό αιώνα, που είναι το παριστώμενο παρόν στο θεατρικό του κείμενο. Επομένως, σε αυτό το θεατρικό κείμενο ο συγχρωτισμός ιστορικού και μυθικού χρόνου δεν αποκλείεται να υπηρετεί τους στόχους της αλληγορικής σάτιρας,³⁰ αν υποθέσουμε ότι ο στόχος του είναι η στηλίτευση των μεθοδεύσεων της αγγλικής αποικιοκρατίας και της ανώριμης κυπριακής κομματικής ζωής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, το δράμα δεν διασώζεται, αφού δεν προκαλεί το ενδιαφέρον του σύγχρονου αναγνώστη, κυρίως λόγω της εξεζητημένης αρχαϊζουσας γλώσσας και ονοματολογίας.

Εξάλλου, μολονότι στο *Γαλάζιο λουλούδι* το μυθοπλασιακό παρόν περιορίζεται σε σαράντα ημέρες (όσες δηλαδή χρειάστηκε ο Αντρειωμένος για την αποστολή με στόχο την εύρεση του γαλάζιου λουλουδιού), ο διηγητικός χρόνος εκτείνεται σε μια χιλιετία. Κατά τα άλλα, η χρονική απροσδιοριστία υπηρετεί τη συμβολική διάσταση του

²⁸ Βλ. *Κρίσις του Βουτσιναίου(1875)...*, 48.

²⁹ Βλ. Πεφάνης (1999), 403.

³⁰ Για την αλληγορική σάτιρα, βλ. ενδεικτικά John MacQueen, *Αλληγορία...*, 95-102· Maureen Quilligan, *The language of allegory. Defining the genre*, Ιθάκη και Λονδίνο, Cornell University Press, 1979, 24, 244· στο εξής: *The language...*· Κ. Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής...*, 101-104. Περισσότερα για την άποψη ότι η *Ατλαντίδα* είναι αλληγορική σάτιρα, βλ. στο Κεφ. Α', σ. 149, σημ. 284 αυτής της εργασίας.

μυθικού χρόνου, όπως τον αναδομεί ο αναγνώστης από τον λογόχρονο της χιλιόχρονης γριάς. Στο συμπυκνωμένο διάστημα του παριστώμενου χρόνου, παρά τη φαινομενική αποτυχία του ήρωα, τα δραματικά πρόσωπα οδηγούνται στη βαθύτερη γνώση της συμβολικής διάστασης του γαλάζιου λουλουδιού,³¹ μετά την αποτυχία σαράντα διαδοχικών γενεών να συνειδητοποιήσουν την πραγματική του ουσία. Επομένως, ο διηγητικός χρόνος συνδέεται με την άγνοια και την πλάνη, ενώ ο παριστώμενος χρόνος με τη συσσωρευμένη πείρα και σοφία που συντελούν στην αποκάλυψη της αλήθειας και στον μετασχηματισμό της προαιώνιας μελαγχολίας σε χαρά. Η διαλεκτική σύζευξη διηγητικού και παριστώμενου χρόνου στο *Γαλάζιο λουλούδι* αναδεικνύει τη συμβολική και αλληγορική διάσταση του μυθικού χρόνου και επιπλέον συνδηλώνει μian αισιόδοξη αντίληψη για το παρόν, που είναι ξανά ευτυχές, όχι με την προγονολατρική επιστροφή στο παρελθόν, αλλά ως αποτέλεσμα μιας επίπονης εσωτερικής πορείας, που οδήγησε στη γνώση και, μέσω αυτής, στον μετασχηματισμό του οδυνηρού παρόντος.

1.3. Ο κυκλικός-στατικός χρόνος

Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στο *Γαλάζιο λουλούδι*, στο οποίο η αρχική κατάσταση μετασχηματίζεται, στο *Παραστάσεις δραματικά* της Σ. Λεοντιάδος και στη *Δημαρχίδα* του Κ. Παυλίδη η τελική κατάσταση ταυτίζεται με την αρχική. Σε αυτή την περίπτωση, που «ο χρόνος γυρίζει και επιστρέφει σε κάποια αρχική θέση» και «με τη λύση [του δράματος] έχουμε επαναφορά της τάξης», δεσπόζει η τροπικότητα του κυκλικού-στατικού χρόνου,³² όπου ο μυθοπλασιαστικός χρόνος ουσιαστικά ταυτίζεται, όπως σημειώνει ο Μ. Pfister, με την παράταση μιας στατικής κατάστασης. «Η κατάσταση που παρουσιάζεται στο τέλος του κειμένου δεν διαφέρει δραστικά από την κατάσταση που παρουσιάζεται στην αρχή», όπως φαίνεται στο χαρακτηριστικό παράδειγμα του *Περιμένοντας τον Γκοντό* του S. Beckett.³³

Τόσο στο *Συνέδριον των ηπείρων* όσο και στη *Συνδιάλεξιν των μουσών* τα δραματικά πρόσωπα διαλέγονται γύρω από ζητήματα φιλοσοφικής φύσεως και δεν υπάρχει μια αφηγηματική ακολουθία ή πλοκή, υπό την επικρατούσα έννοια του όρου. Στον πρώτο θεατρόμορφο διάλογο, η στατική συζήτηση των ηπείρων αποσκοπεί

³¹ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι, όπως σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, «η εμφάνιση αυτού του χρόνου [του μυθικού] στο δράμα είναι σχεδόν πάντα απόρροια λεπτών συμβολισμών και εγγράφεται στα πλαίσια μιας οντολογίας [...], κατά την οποία υπερβαίνεται το εγκόσμιο και εκκοσμικεύεται το υπερβατικό. Στη συνείδηση αυτή, καθώς και στα ίχνη του παριστώμενου χρόνου [...] εντοπίζεται μια νοσταλγία για τους χαμένους "παραδείσους"». Βλ. Πεφάνης (1999), 403.

³² Βλ. ό.π., 404-5 (πρώτο παράθεμα)· Ubersfeld (1996: 1977), 163 (δεύτερο παράθεμα).

³³ Pfister (2000: 1977), 290.

στον ορισμό της ευδαιμονίας, χωρίς συγκρούσεις ή άλλες δραματικές καταστάσεις που θα συντελούσαν σε δραστική μεταβολή της αρχικής κατάστασης· ενώ στον δεύτερο, η μόνη «κίνηση» του μυθοπλασιακού χρόνου συνίσταται στη νοητική διεργασία, κατά τη διάρκεια της συζήτησης, που οδηγεί στη σύνθεση των απόψεων και στο τελικό συμπέρασμα σχετικά με τον ορισμό της αληθινής και τέλει σοφίας του ανθρώπου. Ο κυκλικός-στατικός χρόνος ανιχνεύεται και ως επιμέρους θεματικό στοιχείο στη *Συνδιάλεξιν των μουσών*, όταν η μούσα Κλειώ υποστηρίζει ότι η ιστορία (και άρα ο χρόνος) κατευθύνονται από τη Θεία Πρόνοια, «ήτις διέπει και κυβερνά τα έθνη και τους λαούς της γης, και άγει τα πάντα εις άριστον τέλος». Επομένως, τα δραματικά πρόσωπα δεν έχουν καμιά δυνατότητα να επηρεάσουν τη θεία βούληση, και, άρα, ο χρόνος (όχι μόνο ο μυθοπλασιακός αλλά και ο κοσμικός) ακολουθεί κυκλική πορεία.³⁴

Στη *Δημαρχίτιδα* αρχική και τελική κατάσταση ταυτίζονται, καθώς ο επίδοξος δήμαρχος, από την αρχή μέχρι το τέλος, εγκλωβίζεται στην ανεδαφική του επιθυμία να κερδίσει στις εκλογές. Με την κυκλική δομή του χρόνου σημαίνεται η αδυναμία του να απεγκλωβιστεί από την παθολογική του κατάσταση και να κατανοήσει την περιβάλλουσα πραγματικότητα. Στην κωμωδία δεν υπάρχουν επαρκείς ενδείξεις για τον προσδιορισμό της διάρκειας του μυθοπλασιακού παρόντος. Στον αναγνώστη δίνεται η εντύπωση ότι τα διαδραματιζόμενα συμβαίνουν κατά τη διάρκεια μερικών ωρών, ωστόσο τα βασικά σημεία της πλοκής (επιστολές υποψήφιων δημάρχων, απόφαση του Ηλιτιάδη για διεκδίκηση της δημαρχίας, σύνταξη προεκλογικού προγράμματος, τοιχοκόλλησή του, παραγγελία και εκφώνηση προεκλογικού λόγου, εκλογές και ήττα του Ηλιτιάδη) θα ήταν αδύνατο να συμβούν σε μια μέρα. Επομένως, η αναπαράσταση του χρόνου στο θεατρικό αυτό κείμενο είναι αφελής και εντελώς σχηματική, από τη στιγμή που ο συγγραφέας επιδιώκει πρώτιστα τη διακωμώδηση του επίδοξου δημάρχου μέσω της συμπύκνωσης των κωμικών καταστάσεων.

Εκτός από τις παριστώμενες κωμικές καταστάσεις, στην ίδια κωμωδία η διακωμώδηση επιτυγχάνεται και μέσω του λογόχρονου, στον οποίο, ενώ οι μνείες του παρελθόντος είναι ελάχιστες και ανάξιες σχολιασμού, οι αναφορές στο μέλλον είναι αξιοσημείωτες. Με τη χρήση τους ο συγγραφέας σατιρίζει τον επίδοξο δήμαρχο ως τύπο αντιπροσωπευτικό για όλους εκείνους που, χωρίς να κατέχουν τις απαραίτητες γνώσεις ή να έχουν τα προσόντα και το γνήσιο ενδιαφέρον για την πολιτική, επιδιώκουν

³⁴ Βλ. Σ. Λεοντιάς, «Η δευτέρα δραματική παράσταση...»: *Παραστάσεις δραματικάί...*, 12.

για διάφορους λόγους να αναδειχθούν σε δημόσια αξιώματα, παρέχοντας υποσχέσεις χωρίς περιεχόμενο και αντίκρισμα. Μια άλλη πτυχή που σατιρίζεται στην κωμωδία είναι η κερδοσκοπική εκμετάλλευση της χρόνιας ασθένειας του επίδοξου δημάρχου από τον αρχαιόπληκτο λογογράφο Δενδρολίβανο Κοθορνίδη. Εν τέλει, ο κεντρικός ήρωας της *Δημαρχίτιδας* δεν απεγκλωβίζεται από τον φαύλο κύκλο της ασθένειάς του και, επομένως, με το τέλος της κωμωδίας καμιά αλλαγή δεν επέρχεται και τίποτα δεν μετασχηματίζεται.

1.4. Η αναγωγή του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν

Στα περισσότερα από τα εξεταζόμενα ιστορικά δράματα εντοπίζεται η τροπικότητα της αναγωγής του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν. Όπως έχει επισημανθεί, σε αυτή την περίπτωση, από τη μια, το παρελθόν εκλαμβάνεται «είτε σε σχετικά αφηρημένα [...] είτε σε πιο συγκεκριμένα πλαίσια» και, από την άλλη, μέσω του παριστώμενου χρόνου αποδίδεται μια εικόνα του ιστορικού παρελθόντος, «ενώ ο διηγητικός χρόνος φωτίζει κάποιες γωνίες του».³⁵ Με άλλα λόγια, «η θεατρική πράξη τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, του οποίου τα όρια ταυτίζονται με τον αναφερόμενο χρόνο», με σχετικά υψηλή συνοχή και χωρίς τον κατακερματισμό του μυθοπλασιακού παρόντος μέσω της παρεμβολής ετεροχρονισμένων σκηνών.³⁶ Ωστόσο, ούτε η τροπικότητα αυτή είναι ιδεολογικά ουδέτερη, δεδομένου ότι η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου επηρεάζεται αποφασιστικά από το πολιτικοκοινωνικό συγκείμενο της περιόδου 1869-1925.

Η αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* του Ευγ. Ζήνωνος δεν ταυτίζεται ούτε με συνειρμικά παιχνίδια με τον χρόνο ούτε με την ιδεολογική χρήση του. Στο εφηβικό αυτό πρωτόλειο κείμενο η αναδόμηση του μυθοπλασιακού παρόντος καθίσταται δυσχερής, επειδή στον λογόχρονο και στις σκηνικές οδηγίες δεν εντοπίζονται επαρκείς χρονικοί δείκτες. Μπορούμε, όμως, με βάση τις υπάρχουσες ενδείξεις να εικάσουμε ότι το παριστώμενο παρόν συμπυκνώνεται σε τρεις ημέρες του 62 π.Χ. Οι αναφορές των δραματικών προσώπων στο παρελθόν (λογόχρονος ή διηγητικός χρόνος) είναι ελάχιστες, αντίθετα από τις αναφορές στο

³⁵ Βλ. Πεφάνης (1999), 407-8. Ως παραδείγματα αυτής της χρονικής τροπικότητας παρατίθενται από τον μελετητή η *Βερενίκη* του Racine, η *Μαρία Στιούαρτ* του Schiller, η *Λουκρητία Βοργία* του Hugo κ.ά.

³⁶ Βλ. Ubersfeld (²1996: 1977), 165· βλ. επίσης την εισήγηση του M. Pfister ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικό «να διευκρινίζεται αν η υπόθεση του δράματος τοποθετείται στον απροσδιόριστο χρονολογικά κόσμο του μύθου, σε μια σαφώς καθορισμένη ιστορική περίοδο, στο άμεσο παρόν το οποίο βιώνουν οι θεατές ή σε μιαν ανιστορική, αχρονική και απροσδιόριστη περίοδο». Προφανώς, η τροπικότητα της αναγωγής του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν συνδέεται με τη δεύτερη περίπτωση. Βλ. Pfister (⁵2000: 1977), 275.

μέλλον (προβολικός χρόνος), με τις οποίες αποδίδονται οι φιλοδοξίες των συνωμοτών, που αποδεικνύονται φρούδες.

Απαλλαγμένη από ιδεολογικές εμμονές είναι η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου και στη *Νετζιμπέ* του Μ. Φραγκούδη, ο οποίος επικεντρώνεται στο κεντρικό θέμα της ερωτικής σχέσης μεταξύ αλλοφύλων, χωρίς να ξεφεύγει από το μυθοπλασιακό παρόν (τέλη του 1821) ή να το νοθεύει με ιδεολογικά σημαντικούς αναχρονισμούς. Ο συγγραφέας προσδιορίζει με ακρίβεια τον ιστορικό χρόνο, που μεταπλάθει θεατρικά, στην εισαγωγική σκηνική οδηγία: «*Η σκηνή στα Γιάννινα στα 1821 και στον τελευταίο χρόνο της πολιορκίας του Χουρσίτη*»³⁷ ο ίδιος δεν παρεκκλίνει από το χωροχρονικό πλαίσιο που καθορίζει, αφού η αρχική κατάσταση ευφορίας των δύο ερωτευμένων νέων μετασχηματίζεται σε κατάσταση δυστυχίας, με το τραγικό τέλος της ηρωίδας, μέσω της ευθύγραμμης εξέλιξης της πλοκής.

Η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη «*Η 9^η Ιουλίου 1821*» και «*Χιώτισσα*» δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερη. Αντίθετα, και στα τρία κείμενα η δυναμική αντίθεση ανάμεσα στην ελληνικότητα και την ξενοκρατία δεν μπορεί παρά να παραπέμπει στον πατριωτικό χαρακτήρα των κειμένων αυτών. Ωστόσο, οι δύο συγγραφείς δεν καταφεύγουν σε υπερβολές, καθότι αποφεύγουν τη δραματοποίηση σκηνών από το ένδοξο αρχαίο παρελθόν, που θα διασπούσε τη συνοχή του μυθοπλασιακού παρόντος.

Στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* το μυθοπλασιακό παρόν συμπυκνώνεται σε δέκα ημέρες (Πάσχα του 1192 μ.Χ.). Βέβαια, ο συγγραφέας διοχετεύει στον λογόχρονο, αφενός, μνείες για την αρχαία δόξα της Κύπρου, τονίζοντας ότι οι Κύπριοι «*ενθυμούνται ακόμη ποίων είναι απόγονοι*»,³⁸ και, αφετέρου, ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το πρόσφατο παρελθόν των δραματικών προσώπων: γνωριμία του αντεραστή τού Γεώργιου Ερρίκου με την Ιουλία (γύρω στο 1180), θάνατος της μητέρας της Ιουλίας και πρόταση γάμου στην ίδια από τον γιο του δούκα της Βενετίας (1188). Η κατάληψη της Κύπρου από τους Ναΐτες τοποθετείται τρία χρόνια πριν από τον παριστώμενο χρόνο και συνδέεται με τη σκληρή δεσποτεία και με την επιθυμία των Κυπρίων για εκδίκηση. Στο αξιόλογο δράμα του Σιβιτανίδη ο διηγητικός χρόνος υπηρετεί καθαρά δραματουργικούς σκοπούς, είτε για την ερμηνεία και αιτιολόγηση της συμπεριφοράς των δραματικών προσώπων είτε για τον προσδιορισμό των κινήτρων τους.

³⁷ Μ. Δ. Φραγκούδης, *Νετζιμπέ*, περ. *Νουμάς* 163 (11 Σεπτ. 1905) 4.

³⁸ Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 24.

Παρόμοια λειτουργεί ο διηγητικός χρόνος στην «9^η Ιουλίου 1821», χωρίς μάλιστα να εκτείνεται σε μεγάλο βάθος. Τόσο στον λόγο του παντογνώστη αφηγητή, όσο και στον λόγο των δραματικών προσώπων, το απώτερο χρονικά αναφερόμενο γεγονός είναι η έναρξη της ελληνικής επανάστασης τον Μάρτιο του 1821, ενώ το εγγύτερο είναι η φυγάδευση του Μουρούζη από τη Λευκωσία, μian ώρα πριν από την έναρξη του μυθοπλασιακού παρόντος. Επομένως, στην ποιητική σύνθεση όχι μόνο δεν υπάρχουν προγονολατρικές αναφορές, αλλά δεσπόζει η αξιοσημείωτη έμφαση στο ιστορικό γεγονός της 9^{ης} Ιουλίου 1821, η αναπαράσταση του οποίου χαρακτηρίζεται από δραματική ένταση, καθώς τα αναπαριστώμενα γεγονότα συμπυκνώνονται μέσα σε ένα εικοσιτετράωρο.³⁹ Η έμφαση που δίνει ο ποιητής στον αναπαριστώμενο χρόνο είναι έκδηλη, αν ληφθεί υπόψη ότι στον λόγο του αφηγητή μόνο σε μία περίπτωση εντοπίζεται ο διηγητικός χρόνος, δηλαδή στο προοίμιο του ποιήματος (στ. 1-10), όπου εκτίθεται το γενικό χωροχρονικό πλαίσιο του μύθου. Οι μνείες του πρόσφατου παρελθόντος στον λόγο των προσώπων γίνονται με αξιοσημείωτη λιτότητα και οικονομία. Είναι, εξάλλου, στον λογόχρονο αξιοσημείωτη η διάζευξη, από τη μια, του δημόσιου χρόνου (διανομή επαναστατικών προκηρύξεων από τον Θεοφύλακτο, αφοπλισμός των Κυπρίων, σουλτανικό φερμάνι για την εκτέλεση των Κυπρίων αρχιερέων και προκρίτων), και από την άλλη του ιδιωτικού χρόνου⁴⁰ (αμέριμνη βουκολική ζωή του Δημήτρη), που στον παριστώμενο χρόνο παραβιάζεται με τη σύλληψη και φυλάκιση του βοσκού.

Η ιδεολογική λειτουργία της «9ης Ιουλίου 1821» συνδέεται με τη δυναμική αντίθεση ανάμεσα, αφενός, στον ισχνό διηγητικό χρόνο και τον εξαιρετικά περιορισμένο και συμπυκνωμένο παριστώμενο χρόνο και, αφετέρου, στον ανοιχτό μελλοντικό χρόνο, όπως αυτός ανιχνεύεται στον λόγο του αρχιεπισκόπου Κυπριανού: ο Κύπριος ιεράρχης εκφράζει την πεποίθηση ότι οι κατακτητές θα τιμωρηθούν για την ύβρη που διαπράττουν και ότι ο ελληνισμός θα επιβιώσει διαχρονικά, παρά τις αντιξοότητες, με τη βοήθεια του Θεού.⁴¹ Η αντίθεση αυτή και η εμφατική προβολή του ανοιχτού και απροσδιόριστου μέλλοντος, που εκτείνεται σε απεριόριστο βάθος χρόνου, συνιστά στοιχείο με βάση το οποίο αυτό το ποίημα του Β. Μιχαηλίδη διαφοροποιείται από τα κυπριακά ιστορικά δράματα, όπου κυριαρχεί η ιστορικιστική αποθέωση του παρελθόντος.

³⁹ Για τις σχετικές παρατηρήσεις του Μ. Πιερή, βλ. σε αυτή την εργασία, Κεφ. Α', σ. 173: σημ. 340.

⁴⁰ Για τον δημόσιο και ιδιωτικό χρόνο, βλ. P. Ricoeur, *Time and Narrative...*, τόμ. 1, 85-6, 98' τόμ. 2, 107' τόμ. 3, 113-5, 124, 136.

⁴¹ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 19: στ. 181-186, *Άπαντα...*, 144.

Στη «Χιώτισσα», μολονότι δεν εντοπίζεται η χρήση του ανοιχτού μελλοντικού χρόνου, το αφηγηματικό πρόγραμμα για διάσωση των δύο νεανίδων από τον εξισλαμισμό ολοκληρώνεται με επιτυχία, μέσα στο όριο του μυθοπλασιακού παρόντος. Και στο ποίημα αυτό ο διηγητικός χρόνος εκτείνεται έως τον Ιούλιο του 1821, δηλαδή είναι ακόμη νωπές οι μνήμες από τα τραγικά γεγονότα του μήνα εκείνου, αφού ο παριστώμενος σκηνικά χρόνος είναι μία βδομάδα του καλοκαιριού του 1822. Ο χρόνος αυτός σημαίνεται εκτενέστερα στον λόγο του αφηγητή, όχι όμως τόσο λεπτομερειακά όπως στην «9^η Ιουλίου 1821». Από τις επτά ημέρες, σκηνικά σημαντικές είναι το Σάββατο (γνωριμία της εξισλαμισμένης Ελένης με τη ζητιάνα, αποκάλυψη του εξισλαμισμού της και δέσμευση της γριάς να βοηθήσει για τη λύτρωσή της), η Πέμπτη (δεύτερη συνάντηση των δύο γυναικών και κατάστρωση σχεδίου για απόδραση μαζί με την, επίσης εξισλαμισμένη, Άννα, άφιξη του Αλή-μπεη στο σπίτι, δείπνο και έξοδος) και η Παρασκευή. Για τη μέρα αυτή δίνονται από τον αφηγητή περισσότερες λεπτομέρειες: άδεια σε όλες τις σκλάβες της Ελένης, νωρίς το απόγευμα, αγωνία των δύο εξισλαμισμένων γυναικών, μέχρι τη δύση του ήλιου, όταν πια φτάνει για τρίτη φορά η Χατζημαρία στο σπίτι, και ακολουθούν η σωτήρια έξοδος προς το πλοίο και, από εκεί, η αναχώρηση για την πατρίδα τους.

Όπως συμβαίνει στην «9^η Ιουλίου 1821», και στη «Χιώτισσα» ο διηγητικός χρόνος στον λόγο του αφηγητή είναι πολύ περιορισμένος και εντοπίζεται μόνο στο προοίμιο. Στους πρώτους δέκα στίχους του ποιήματος δίνεται το χωροχρονικό πλαίσιο του μύθου: σφαγές τον Ιούλιο του 1821, άφιξη Αρβανιτών στη Λεμεσό υπό τον Χατζιαλά για τήρηση της τάξης και επικράτηση του τρόμου.⁴² Μέσω του διηγητικού χρόνου στον λόγο των προσώπων, φωτίζονται με αξιοσημείωτη οικονομία και αίσθηση του περιττού μόνο το πρόσφατο παρελθόν των δύο εξισλαμισμένων γυναικών και η φρίκη των σφαγών της 9^{ης} Ιουλίου 1821. Με τη λιτή και αντιρητορική αναπαράσταση του παρελθόντος τόσο στη «Χιώτισσα», όσο και στην «9^η Ιουλίου 1821», επιτυγχάνεται η δραστικότητα του ποιητικού λόγου, που είναι ταυτόχρονα και θεατρικός, από τη στιγμή που στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του ποιητή είναι οι δραματικές καταστάσεις που βιώνουν τα πρόσωπα.

Βέβαια, η κάθαρση και η σωτηρία του ελληνικού έθνους τοποθετείται στην «9^η Ιουλίου 1821» σε απροσδιόριστο μελλοντικό χρόνο, ενώ στη «Χιώτισσα» η απελευθέρωση και η λύτρωση των γυναικών συντελείται μέσα στο όριο του μυθοπλασι-

⁴² Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η Χιώτισσα», στρ. 1: στ. 1-10, *Άπαντα...*, 162.

ακού χρόνου. Επομένως, στις δύο ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη εντοπίζεται το αντιθετικό σχήμα: αφενός, πορεία του αρχιεπισκόπου προς τον θάνατο, μετά την απόρριψη της μεσολάβησης των βοηθών για τη διάσωσή του· και, αφετέρου, πορεία της Χιώτισσας προς τη ζωή και την οριστική διακοπή του βίαιου εξισλαμισμού, με την επίκληση της καταλυτικής παρέμβασης του βοηθού. Η συμπύκνωση της πορείας του πρώτου μέσα στο ασφυκτικό όριο ενός εικοσιτετραώρου προσδίδει στην «9^η Ιουλίου 1821» τον δεσπόζοντα χαρακτήρα του δραματικού ποιήματος, από τη στιγμή που με την εξωτερική ποιητική φόρμα αποδίδονται καταστάσεις θεατρικές. Στη «Χιώτισσα» η απόδοση της απελευθέρωσης των γυναικών μέσα στον παριστώμενο χρόνο μιας βδομάδας δεν υστερεί σε θεατρικότητα και είναι αληθοφανής, μολονότι εδώ η δραματική φόρτιση δεν είναι εξίσου έντονη.

Τα υπόλοιπα δράματα, στα οποία εντοπίζεται η τροπικότητα της αναγωγής του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν, διαφοροποιούνται από τα προηγούμενα λόγω της ρητά διατυπωμένης σε αυτά συγγραφικής πρόθεσης να υπηρετήσει το δραματικό κείμενο συγκεκριμένες ιδεολογικές ανάγκες. Ειδικότερα, όπως έχει σημειωθεί στο Β' Κεφάλαιο (σ. 220-222), στον πρόλογο του *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ο Θ. Κωνσταντινίδης υπογραμμίζει ότι βασικός σκοπός του ήταν, με το δράμα του, να αποκαταστήσει την ιστορική αλήθεια γύρω από τη συμμετοχή της Κύπρου στην ελληνική επανάσταση (παρουσιάζοντας έτσι τη μυθοπλασία ως θεραπαινίδα της ιστορίας), ενώ η Π. Λοϊζιάς προβάλλει την πατριωτική διάσταση του δράματός της, χαρακτηρίζοντάς το «πατριωτικόν εγκόλπιον». Πιο έμμεσα, αλλά εξίσου εύγλωττα, ο Ι. Καραγεωργιάδης προβάλλει στον πρόλογό του τη διδακτική διάσταση της *Κύπρου δούλης*, κεντρικό θέμα της οποίας είναι η αντιτυραννική εξέγερση. Τέλος, στον *Δραπέτη διδάσκαλο* το πρόσφατο, τότε, παρελθόν αναπλάθεται θεατρικά υπηρετώντας προφανείς πατριωτικούς στόχους. Η ιδεολογική στράτευση των πιο πάνω δραμάτων επιφέρει διαφοροποιήσεις στους τρόπους αναπαράστασης του ιστορικού χρόνου, σε σύγκριση με τα προηγούμενα που έχουν σχολιαστεί.

Αντίθετα από την αυστηρή ενότητα χώρου, χρόνου και υποθέσεως, που υπάρχει στην «9^η Ιουλίου 1821», στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* το μυθοπλασιακό παρόν είναι τρεις ημέρες (8 έως 10 Ιουλίου 1821) και κατανέμεται σε δύο παράλληλα αφηγηματικά προγράμματα του πρωταγωνιστή (ερωτική κατάκτηση της Μαρίας και τιμωρία των επίδοξων επαναστατών στην Κύπρο). Η συγγραφική πρόθεση για αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας σχετικά με τη συμμετοχή της Κύπρου στην ελληνική επανάσταση δεν φαίνεται να υλοποιείται, γιατί, από τη μια, ο συγγραφέας απομακρύνεται από τις

ιστοριογραφικές πηγές με τη δημιουργική, αλλά αυθαίρετη, σύζευξη ιστορίας και μυθοπλασίας,⁴³ και, από την άλλη, εισάγει στο επίπεδο του λογόχρονου τον χρόνο των παραισθήσεων, που λειτουργούν ως προδρομικές μνείες (ενώ δεν εντοπίζονται αναφορές στο απώτερο παρελθόν), με αποτέλεσμα η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου σε αρκετά σημεία του δράματος να μην είναι αληθοφανής.

Η κατασπάραξη των αρχιερέων, της Μαρίας και των οικείων της από ένα θηρίο, που είχε τη μορφή του Κουτσούκ, συντελείται μέσα στο όριο του παραισθητικού χρόνου, αφού η κοπέλα διαβεβαιώνει τον αποδέκτη της αφήγησης Πέτρο ότι ήταν ξύπνια, όταν έβλεπε το αποτρόπαιο θέαμα.⁴⁴ Από την άλλη, στην τελευταία σκηνή του δράματος ο Κουτσούκ, μέσα σε παραισθήσεις, βλέπει στο βάθος της σκηνής μια αγχόνη και μια γυναίκα με τις αλυσίδες, που την έδεσαν, σπασμένες να ευλογεί τα

⁴³ Ο έρωτας του Κουτσούκ Μεχμέτ για την κόρη του κοτζάμπαση Χατζηγεωργάκη Μαρία δεν εντοπίζεται σε καμιά από τις ιστορικές πηγές που χρησιμοποιεί ο Θ. Κωνσταντινίδης. Στα *Απομνημονεύματα...* του Γ. Κηπιάδη γίνεται λόγος για τον απαγχονισθέντα προύχοντα Συμεών Γλυκύ, ο οποίος είχε δύο κόρες, την Αννέτα και τη Μαργαρόνα, «*αίτινες ευειδείς ούσαι επέσυραν την προσοχήν τού Κουτσούκ-Μεχμετέτ*», και έτσι την μεν πρώτη κράτησε για τον εαυτό του και τη δεύτερη έδωσε σε έναν υποτακτικό του. Όταν θα εγκατέλειπε την Κύπρο, ύστερα από διαταγή του σουλτάνου, η Αννέτα αρνήθηκε να τον ακολουθήσει. Αυτός, εξοργισμένος απείλησε να τη σκοτώσει και στη συνέχεια, την πυροβόλησε τρεις φορές ανεπιτυχώς και «*ούτω τη απέδωκε την ελευθερίαν και διέμεινε εν Κύπρω βιώσασα μέχρι τελευτής εναρέτως και πιστώσ εις το πάτριον θρήσκευμα*». Την πιο πάνω ιστορία ο Κηπιάδης πραγματεύεται ποιητικά στο Γ' Μέρος των *Απομνημονευμάτων* του, χωρίς να αποδίδει πιστά την ιστορική αλήθεια. Στο ποίημά του ο ίδιος περιγράφει τη φυγή της ηρωίδας στα βουνά, για να μην πέσει στα χέρια του Κουτσούκ Μεχμέτ. Ήδη οι Τούρκοι είχαν κρεμάσει τον πατέρα της «*εις ένα παράθυρον απηνώς*» και την αδελφή της την άρπαξε ένας φαύλος Τούρκος. Η κοπέλα, περιπλανώμενη στα βουνά, φτάνει μέχρι τη Μαραθάσα και κάθεται στον ίσκιο μιας καρδιάς, κλαίοντας για τη μαύρη συμφορά της. Παρακαλεί τον Θεό να τη λυπηθεί, τώρα που δεν έχει πατέρα, και θρηνεί γιατί, αντί του αρραβωνιαστικού που αγαπούσε πολύ, τη ζητά «*σύνευνον ο δήμιος, οπαδός δαίμονος αποστάτου όστις τα πάντα καταπατεί*». Ο πασάς θέλει να την εξισλαμίσει και να τη βάλει να ζήσει μέσα σε ένα χαρέμι, αλλά βέβαια η ίδια παρακαλεί να μην γίνει ποτέ αυτό. Βλέπει φρικτά και άγρια όνειρα. Ακόμη, βλέπει φοβερά οράματα, δηλαδή δημίους και κοφτερά ξίφη να πάλλουν. Χάνοντας τα λογικά της από τον τρόμο και τα πιο πάνω όνειρα και οράματα, αυτοκτονεί πέφτοντας από ένα βράθρο. Το λείψανό της το βρήκαν κάποιοι χριστιανοί και το έθαψαν σε ένα έρημο ναό της περιοχής εκείνης. Βλ. Γεώργιος Κηπιάδης, *Απομνημονεύματα των κατά το 1821 εν τη νήσω Κύπρω τραγικών σκηνών*. Εν Αλεξανδρεία, εκ της τυπογραφίας «Η Ομόνοια» Βιτάλη και Μανουσάκη, 1888: Επανεκδοση: Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας Κύπρου, 1972, 30, 39, 40-42' στο εξής: *Απομνημονεύματα...* Μολονότι σε αρκετά σημεία οι λεπτομέρειες της πιο πάνω ιστορίας διαφέρουν από την ιστορία της Μαρίας στον *Κουτσούκ Μεχμέτ*, ωστόσο υπάρχουν αξιοσημείωτες ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κείμενα. Είναι δυνατό οι ομοιότητες αυτές να είναι τυχαίες; Δεδομένου ότι και τα δύο κείμενα τυπώθηκαν το ίδιο έτος (1888), οι δύο συγγραφείς είχαν γνώση ο ένας του έργου του άλλου; Πάντως και τα δύο βιβλία τυπώθηκαν στο ίδιο τυπογραφείο («Ομόνοια»), στην Αλεξάνδρεια. Όμως, το όνομα του Θ. Κωνσταντινίδη δεν περιλαμβάνεται στα ονόματα των συνδρομητών του έργου του Κηπιάδη. Αντίστοιχα, ούτε το όνομα του Κηπιάδη σημειώνεται στα ονόματα των συνδρομητών του Κωνσταντινίδη. Διαφορετικές πληροφορίες γύρω από τους έρωτες του Κουτσούκ Μεχμέτ παρατίθενται από τον Ν. Κυριαζή: Ο πασάς στέλλει τους άντρες του στην Ευρύχου, με εντολή να απαγάγουν και να οδηγήσουν στο χαρέμι του την πανέμορφη Φλουρού. Όμως, οι γονείς της, έχοντας ειδοποιηθεί για την επικείμενη απαγωγή, φυγαδεύουν την κόρη τους. «*Η Φλουρού ενδεδυμένη ανδρικά ρούχα εκρύπτετο χρόνον τινά εις τα βουνά μέχρις ότου ο πατήρ της κατώρθωσε να την οδηγήση απαρατήρητον εις Λάρνακα και να την επιστεύση εις την οικίαν του προζένου της Γαλλίας*». Βλ. Νεοκλής Κυριαζής, «Ο γαλλογερμανικός πόλεμος και η Κύπρος», *Κυπριακά Χρονικά* Ι' (1934) 298.

⁴⁴ Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχμέτ...*, 20-24.

θύματα των σφαγών που ο ίδιος διέπραξε. Αντικρίζει, ακόμη, τους επισκόπους «*απαστράπτοντας και μειδιώντας*» και το αίμα των σφαιγιασθέντων να παίρνει μορφή διαβόλων που τον καταδιώκουν. Πέφτοντας στο έδαφος, αναφωνεί στον Βελζεβούλ ότι είναι δικός του. Στο βάθος της σκηνής φαίνεται η Ελλάδα να θραύει τις αλυσίδες της. Μπροστά της είναι γονατισμένοι ο αρχιεπίσκοπος, οι μητροπολίτες και άλλα θύματα «*και έχοντες τας χείρας προς αυτήν υψωμένας*».⁴⁵ Η ιδεολογική λειτουργία των δύο πιο πάνω εικόνων είναι ευδιάκριτη: με την προβολή της τουρκικής θηριωδίας και της νεκρανάστασης των θυμάτων της τονίζεται η πίστη στη διαχρονικότητα του ελληνικού έθνους.⁴⁶

Στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου συνδυάζεται με «διαφυγές», είτε προς το αρχαίο παρελθόν της Κύπρου είτε προς το μέλλον, πάντοτε μέσα στο όριο του λογόχρονου. Το μυθοπλασιακό παρόν εκτείνεται σε 20 μέρες, την άνοιξη του 1192 μ.Χ. Στον διηγητικό χρόνο ανιχνεύονται, από τη μια, μνείες του απώτερου αρχαιοελληνικού παρελθόντος, με ιδεολογική κυρίως χρήση, δηλαδή συνοδευμένες από προτροπή για αγώνα ώστε να επανέλθει η παλιά δόξα, και, από την άλλη, αναφορές στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν, με τις οποίες αιτιολογείται η παρούσα κατάσταση πραγμάτων. Πιο συγκεκριμένα, ο μοναχός Ιγνάτιος, επιστρέφοντας στην Κύπρο από το Βυζάντιο, προσκυνάει το χώμα της πατρίδας του και εύχεται «*να τύχη της πάλαι εκκλησίας της*», θεωρώντας ότι ο Θεός τιμωρεί «*διά των ζώντων*» αμαρτίες προγόνων, ενώ ο αρχιεπίσκοπος Ιωάννης Β΄ υποστηρίζει ότι οι αγώνες του έθνους φέρουν «*ανέκαθεν το κύρος θείας σφραγίδος*».⁴⁷

Ωστόσο, η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου συμφύρεται με ιδεολογήματα που ανήκουν στον χρόνο γραφής του δράματος, τα οποία ανιχνεύονται στις περισσότερες εκτεταμένες μνείες του μέλλοντος, που εντοπίζονται στον λογόχρονο. Πρόκειται ουσιαστικά για θεατρική ανάπλαση της Μεγάλης Ιδέας. Έτσι, αφενός, ο Ιάκωβος πιστεύει ότι το πνεύμα του ελληνικού έθνους παραμένει αθάνατο και αναγεννιέται μέσα από τη στάχτη, με τη βοήθεια της Θείας Πρόνοιας, και πριν από τον θάνατό του

⁴⁵ Ο.π., 112.

⁴⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι στην «9^η Ιουλίου 1821» του Β. Μιχαηλίδη το αντίστοιχο θεματικό στοιχείο της διαχρονικότητας του ελληνισμού (στ. 181-186) δεν φορτίζεται με τον εξεζητημένο ρομαντισμό της τελευταίας σκηνής του *Κουτσούκ Μεχμέτ*. Αντίθετα, καθώς τοποθετείται στο μυθοπλασιακό παρόν ως η διατύπωση της σταθερής πίστης του αρχιεπισκόπου Κυπριανού απέναντι στον Τούρκο πασά, εντάσσεται λειτουργικά στον δραματικό διάλογο. Στο δράμα του Κωνσταντινίδη το ίδιο θεματικό στοιχείο προβάλλεται έμμεσα μέσα από τον παραληρηματικό λόγο του πασά και από την καταληκτική σκηνική οδηγία. Επομένως, δεν φορτίζεται δραματικά, αλλά μόνο ρητορικά, ως μια εικόνα που θα άξιζε να διερευνηθεί αν εντοπίζεται σε άλλα νεοελληνικά δράματα της ίδιας περιόδου.

⁴⁷ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 22, 27.

εκφράζει την πεποίθησή του για τη λύτρωση του ελληνισμού: «*Μέσον του σκότους αυτού διαβλέπω εις βάθος αιώνων / όλου του έθνους ανάστασιν, παύσιν βασάνων και πόνων*». Αφετέρου, ο Ιγνάτιος λυπάται για την παρούσα κατάσταση, στην οποία βρίσκεται η Κύπρος, και προβλέπει ότι η εθνική σημαία των Ελλήνων (στοιχείο αναχρονισμού) θα κυματίσει πάνω από το νησί. Πιστεύει, ακόμη, ότι δεν είναι «*μακράν η των πόθων ... ώρα*», όταν η Κύπρος «*ως τιμαλφής μαργαρίτης*» θα λάμψει στο στέμμα του Κράτους.⁴⁸ Επομένως, στην περίπτωση της *Κύπρου δούλης* η τροπικότητα της αναγωγής του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν δεν προσλαμβάνει τη σημασία της ανάγνωσης του ιστορικού χρόνου υπό την οπτική γωνία του χρόνου γραφής του έργου, αλλά τη σημασία της παρανάγνωσής του με ιδεολογικούς στόχους, σε μιαν εποχή που η θεατρική γραφή πολύ συχνά ήταν θεραπευτική της ιδεολογίας.

Στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος η αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου γίνεται με μεγάλα άλματα, καθότι το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα σε καθεμιά από τις έξι μέρες του μυθοπλασιακού παρόντος δεν προσδιορίζεται σε κανένα σημείο. Η συγγραφέας αποδίδει απλοϊκά, μέσω του παριστώμενου χρόνου, τη βασιλεία της Καρλόττας στην Κύπρο (1458-1467),⁴⁹ και, ως εκ τούτου, στο δράμα της, στο οποίο δεν υπάρχει ενότητα χρόνου, τα χρονικά χάσματα καλύπτονται μέσω του διηγητικού χρόνου. Βέβαια, η Λοϊζιάς αξιοποιεί ένα μικρό μόνο μέρος από την ιστορική ύλη, που σχετίζεται με τη βασιλεία της Καρλόττας.⁵⁰ Καθώς ο κύριος στόχος της είναι

⁴⁸ Βλ. ό.π., 23, 28, 29, 66. Αξίζει εδώ να προσεχθεί η ιδεολογικά σημαντική αντιστοιχία ανάμεσα στο βυζαντινό και το νεοελληνικό κράτος.

⁴⁹ Στην *Κυπριάδα χαρίεσσα*, την οποία η ίδια η συγγραφέας αναφέρει ως πηγή της, σημειώνονται τα εξής για τη βασιλεία της Καρλόττας: «*1458: Καρλόττα, στεφθεῖσα και διωχθεῖσα περί το 1467, έτος Τάκωβος ό νόθος έτελεύτησεν περί τό 1473*». Ο Ιωάννης Γ', όταν πέθανε, άφησε διάδοχό του την κόρη του, Καρλόττα, η οποία παντρεύτηκε τον Λουδοβίκο, κόμη της Γένουας, που ήταν δεύτερος γιος του δούκα της Σαβοΐας. «*Άλλ' ό άδελφός αύτης νόθος Τάκωβος, τών τῆς φύσεως σεμνών δώρων έπιλαθόμενος, επανέστη τῆ άδελφῆ, καθήρεκεν αύτήν τῆς άρχῆς και τό στίφος διφήσας τῆς κασιγνήτου*» και αφού κέρδισε την εμπιστοσύνη κάθε στρατιωτικού τάγματος, που βρισκόταν στην Κύπρο και την υποστήριξη των ευγενών, αναγορεύτηκε αυτός βασιλιάς της Κύπρου, αντί της αδελφής του. Ακολούθως, γίνεται λόγος για τον γάμο του με την Αικατερίνη Κορνάρο και για τον θάνατό του, ενώ η Αικατερίνη ήταν έγκυος. Βλ. Κωνσταντίου, Αρχιεπισκόπου Συναίου, *Κυπριάς χαρίεσσα...*, 151.

⁵⁰ Για την περίοδο της βασιλείας της Καρλόττας, βλ. Leontios Makhairas, *Recital concerning the sweet land of Cyprus entitled "Chronicle"* (transl. R. M. Dawkins), Οξφόρδη, Clarendon Press, τόμ. 1, 1932, §§ 710-713: 537 Τζώρτζης (Μ)πουστρούς (Γεώργιος Βο(σ)τρ(υ)ηνός ή Βουστρώνιος, *Διήγησις χρονίκας Κύπρου* (κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια, γλωσσάρι, πίνακες και επίμετρο: Γιώργος Κεχαγιόγλου) Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 1997, §§22-105: 46-230 Αρχιμανδρίτης Κυπριανός, *Ιστορία χρονολογική της νήσου Κύπρου*. Ερανοσθείσα εκ διαφόρων ιστορικών και συντεθεισα απλή φράσει υπό του [...], αρχομένη από του κατακλυσμού μέχρι του παρόντος. Εν ἡ προσετέθη και η περί της Αυτονομίας της Ιεράς Εκκλησίας των Κυπρίων Έκθεσις του αιοδίου αρχιεπισκόπου Κυρίου Φιλοθέου, άμα και περί ενδόξων Ανδρών και Αγίων Κυπρίων, Ενετήσιν: Παρά Νικολάω

ιδεολογικός-πατριωτικός, η συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται για τη μετάπλαση γεγονότων, όπως είναι, λόγου χάρη, η διαφωνία των γονέων της για τον γάμο της με τον δούκα της Σαβοΐας. Επίσης, δεν αξιοποιείται δραματουργικά ο διχασμός του Ιωάννη ανάμεσα στην αγάπη του για τον Ιάκωβο και στο ενδιαφέρον του για την Καρλόττα. Ως συνέπεια των πιο πάνω επιλογών, το δράμα δεν διαθέτει θεατρικότητα, επειδή τα κομβικά σημεία της πλοκής δεν προωθούνται μέσω του θεατρικού διαλόγου, αλλά δίνονται μέσα από την αφήγηση των προσώπων.

Γενικά, η συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται για την αληθοφανή αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου, όπως φαίνεται και από την ερωτική ιστορία των ακολούθων του παλατιού Κλεομένη και Ευανθίας, που δεν εντοπίζεται στις ιστορικές πηγές, και μάλλον αποτελεί επινόηση της συγγραφέως. Τα επινοημένα αυτά δραματικά πρόσωπα εκφέρουν τον πατριωτικό και αντιτυραννικό λόγο, ο οποίος προφανώς δεν είναι άσχετος με το κλίμα του αλυτρωτισμού που κυριαρχούσε στην Κύπρο, όταν γραφόταν το θεατρικό κείμενο.

Από πατριωτισμό και ανθρωπισμό εμφορείται και η Καρλόττα, η οποία όχι μόνο είναι υπέρμαχος των δικαίων του κυπριακού λαού, αλλά οραματίζεται και την απελευθέρωση του νησιού. Έτσι, το δράμα ολοκληρώνεται με την ευχή η Κύπρος να ελευθερωθεί και να δοξάσει ξανά τη μητρόπολή της. Και εδώ, όπως και στην τελευταία σκηνή του *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, εντοπίζεται η ιδεολογική λειτουργία του οραματικού χρόνου. Ο ιστορικός χρόνος αναπλάθεται, λοιπόν, όχι για χάρη ενός μονοσήμαντου ενδιαφέροντος για την ιστορία του νησιού, αλλά κυρίως για να αποδοθεί θεατρικά το όραμα των Κυπρίων για την απελευθέρωση του νησιού τους και την ένωσή του με την Ελλάδα. Άρα, η θεατρική γραφή υπηρετεί συγκεκριμένες ιδεολογικές ανάγκες, οι οποίες καθορίζουν αποφασιστικά την τροπικότητα της αναγωγής τού δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν.

1.5. Το μυθοπλασιακό παρόν «στη βαριά σκιά»⁵¹ του παρελθόντος

Η τροπικότητα αυτή, που είναι γνωστή και ως αναδρομικό παρόν, εντοπίζεται σε θεατρικά κείμενα όπου, όπως σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, «ένας ολόκληρος παρελθών κόσμος πολιορκεί τα πρόσωπα του παρόντος», δηλαδή αυτά κατατράχονται από δυσάρεστες καταστάσεις, που ανάγονται είτε στο απώτερο είτε στο εγγύτερο παρελθόν.⁵² Στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και στον *Πέτρο Α'...* του Θ. Κωνσταντινίδη τα

Γλυκεί τφ εξ Ιωαννίνων, 1788, Κεφ. ΙΖ', 204-240.

⁵¹ Δανείζομαι τη διατύπωση «βαριά σκιά» από: Κ. Θ. Δημαράς, *I.N.E.A.*, 411.

⁵² Βλ. Πεφάνης (1999), 411.

δραματικά πρόσωπα ζουν «στη βαριά σκιά» του παρελθόντος, αδυνατώντας να υπερβούν τη βασανιστική παρουσία του.

Το μυθοπλασιακό παρόν στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* τοποθετείται στο διάστημα Μαρτίου-Απριλίου 1870 και απέχει μόλις τρία χρόνια από τον χρόνο δημοσίευσης του δράματος (1873). Στο δράμα ο προικοθήρας Φιλοκτήτης αναζητεί σωτηρία από το αμαρτωλό παρελθόν του (δολοφονία του προϊσταμένου του, με στόχο να σφετεριστεί την περιουσία του και να ορθοποδήσει οικονομικά), επιδιώκοντας καιροσκοπικά να παντρευτεί την πλούσια Ευανθία. Ο αντίμαχος του προικοθήρα Αγησίλαος, πέρα από το ερωτικό του δράμα, βιώνει ως ποιητής και ρομαντικός οδοιπόρος το άθλιο παρόν του σκλαβωμένου νησιού του και θυμάται την προγονική δόξα, όπως την έμαθε από τα αρχαία ελληνικά συγγράμματα που μελετούσε στην παιδική του ηλικία. Αναφέρεται στην επίσκεψή του στο Τρόδος, στη Λευκωσία και στη Σαλαμίνα. Θυμάται ότι στη Λευκωσία έζησε δύο χρόνια μαζί με τον φίλο του Νικόλαο. Στη σκιά του πλατάνου της Λευκωσίας και απέναντι από την Αγία Σοφία κάθισε και έκλαψε τη σκλαβωμένη πατρίδα του. Στη Σαλαμίνα λυπήθηκε, γιατί δεν είχε μαζί του τον Νικόλαο για να θρηνήσουν μαζί την «θανούσαν της πατρίδος δόξαν». Είδε ναούς κατεδαφισμένους, εκεί όπου άλλοτε έγραφε τα έπη του ο Στασίνος, και σκεφτόταν τι θα έλεγε ο Ευαγόρας, αν σηκώνόταν από τον τάφο του και έβλεπε τη σκλαβωμένη πατρίδα. Με τον Ευαγόρα κάμφθηκε και η δόξα της Κύπρου, που σήμερα μοιάζει με γέρικη δρυ, που τα σκουλήκια κατατρώγουν τον κορμό της κι αδυνατεί και μαραίνεται.⁵³ Εξάλλου, ο φίλος του Αγησίλαου Νικόλαος κατηγορεί την προηγούμενη γενιά των Κυπρίων για προδοτική στάση, αφού όσοι βρίσκονταν σε ώριμη και προχωρημένη ηλικία δεν έλαβαν μέτρα για τη σωτηρία της πατρίδας τους και λόγω ιδιοτελών συμφερόντων παρεμπόδισαν την πρόοδο της νέας γενιάς. Η ιστορικιστική οπτική του Νικόλαου είναι εμφανής, όταν λέει στον Αγησίλαο ότι, ευρισκόμενος κοντά στα ερείπια του αρχαίου Κιτίου, μπορεί να δει τον Ευαγόρα στα τείχη της πόλης να παρατάσσει τους στρατιώτες του και τον ίδιο να σηκώνεται από τον τάφο του και να ρίχνει άγριο επιτιμητικό βλέμμα στους σύγχρονους Κυπρίους.⁵⁴

Εκτός από τα πιο πάνω πρόσωπα, που κατατρώγονται από το παρελθόν, απώτερο ή πρόσφατο, δημόσιο ή ιδιωτικό, η Ευανθία βασανίζεται από την ανάμνηση της πρώτης της συνάντησης με τον Αγησίλαο και εύχεται αυτή να μην γινόταν ποτέ, αφού και οι δύο υποφέρουν στο παρόν από την αντίδραση του κοινωνικού τους περίγυρου.

⁵³ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 59.

⁵⁴ Ο.π., 62.

Θυμάται ότι η ζωή της υπήρξε «στάδιον οδύνης» και πως η σκληρή απόφαση των γονέων της να την παντρέψουν με τον Φιλοκτήτη (τρεις μήνες νωρίτερα από το μυθοπλασιακό παρόν) τη βύθισε στην οδύνη.⁵⁵ Εν τέλει, τα πρόσωπα του δράματος, μη επιτυγχάνοντας να αποδεσμευτούν από την τραυματική μνήμη του παρελθόντος, οδηγούνται στην αυτοχειρία.

Στον *Πέτρο Α'...* ο χρόνος που επισκιάζει το μυθοπλασιακό παρόν δεν είναι το ένδοξο ιστορικό παρελθόν της Κύπρου, αλλά ο προγενέστερος αμαρτωλός ιδιωτικός χρόνος του έκλυτου βασιλιά που επηρέασε αποφασιστικά τη ζωή των δραματικών προσώπων. Στο δράμα αυτό, όπως είναι φυσικό, ο διηγητικός χρόνος είναι ιδιαίτερα εκτεταμένος, καθώς με αυτόν αποδίδεται το διάστημα μιας εικοσαετίας (1365-1385). Τα αναπαριστώμενα γεγονότα του μυθοπλασιακού παρόντος διαδραματίζονται κατά το εικοστό έτος της πιο πάνω περιόδου, συμπυκνωμένα σε ένα διάστημα τριών ημερών, και είναι αδύνατο να γίνουν κατανοητά, αν δεν συσχετιστούν με τα προγενέστερα εγκλήματα του βασιλιά. Το αμαρτωλό παρελθόν του Πέτρου δίνεται από ποικίλες οπτικές γωνίες. Ιδίως, τα εγκλήματά του εναντίον της οικογένειας του Κιαρίωνα εξιστορούνται περισσότερες από μία φορές και από περισσότερα από ένα πρόσωπα. Αυτό συμβαίνει γιατί κάθε πρόσωπο διηγείται τα γεγονότα για εξυπηρέτηση διαφορετικού επικοινωνιακού σκοπού (π.χ. ο Κιαρίων για να πετύχει την αναγνώρισή του από τον Πέτρο και για να πείσει τον ίδιο ότι αληθεύουν όσα του λέει για τον γιο του).⁵⁶

Ο αντίμαχος του βασιλιά Κιαρίων, παρά την πολυετή εξορία και φυλάκισή του, κατέχει πληροφορίες και γνώσεις για τα άλλα πρόσωπα που του είναι απαραίτητες για να τα ελέγξει, συνάπτοντας σειρά συμβάσεων με αυτά για επίτευξη του τελικού του στόχου, που είναι η εκδίκηση. Για είκοσι χρόνια, κατατρώγει την καρδιά του το πάθος της εκδίκησης: «του οποίου [Πέτρου] το αίμα θέλω απορροφήσει μέχρι τελευταίας ρανίδος ίνα σβύσω [sic] την προ εικοσαετίας κατατρώγουσαν την καρδίαν μου πυράν του μίσους και της εκδικήσεως...».⁵⁷ Επομένως, και στο δράμα αυτό η διαφυγή από τον ασφυκτικό κλοιό του παρελθόντος είναι αδύνατη. Η αδυναμία αυτή

⁵⁵ Ο.π., 36, 83-4.

⁵⁶ Οι πιο κάτω διαπιστώσεις του S. Garner γύρω από το ζήτημα της αναπαράστασης του παρελθόντος στα θεατρικά κείμενα θα μπορούσαν να είχαν γραφεί για την τεχνική που εφαρμόζει στον *Πέτρο Α'...* ο Θ. Κωνσταντινίδης: «*Το παρελθόν, λόγου χάρη, αυτή η βάση πάνω στην οποία τόσο συχνά οικοδομείται το παρόν, αρκετές φορές παρουσιάζεται με ασάφεια, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει με τη διαύγεια της συνηθισμένης έκθεσης [expositio]. Οι δραματουργοί ενίοτε δημιουργούν την ασάφεια καθιστώντας περισσότερο σύνθετο το δίκτυο των σχέσεων μεταξύ των χαρακτήρων και περιπλέκοντας τα προγενέστερα γεγονότα, με τρόπο που καθιστά αδύνατη την αναγνώριση της αλήθειας*». Βλ. St. Garner, *The absent voice...*, 38.

⁵⁷ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α'...*, 76-7.

είναι φανερή και στον λογόχρονο του βασιλιά Πέτρου ο οποίος, από τη μια, θυμάται τα εγκλήματα του (και ιδίως την απόπειρα βιασμού της συζύγου του Κιάρiona Σοφίας), την ερωτική απιστία της βασίλισσας, την απαγωγή του γιου του Πιερτίνου και την επιθυμία του για εκδίκηση και, από την άλλη, κατατρώχεται από τύψεις, με αποτέλεσμα στην τελευταία σκηνή του δράματος να αναγνωρίσει ότι η επικείμενη δολοφονία του ήταν η δίκαιη «ανταμοιβή» για τις πράξεις του.⁵⁸

Η τυραννική λειτουργία του παρελθόντος εντοπίζεται και στον λογόχρονο του Λυκούργου, μολονότι το πρόσωπο αυτό (που δεν είναι άλλο από τον γιο του βασιλιά Πιερτίνου) ζει μέσα στην πλάνη, αγνοώντας το πραγματικό του όνομα και τους γονείς του. Γι' αυτό, βρίσκεται σε θέση αδυναμίας και μόλις κατά τη λύση του δράματος αναγνωρίζει την πραγματική του ταυτότητα. Συνεπώς, ο γιος του βασιλιά ταυτίζει το παρελθόν με την άγνοια και την πλάνη, που οδηγούν στην αδυναμία και την εξάρτηση. Ωστόσο, στον λόγο της κόρης του Κιάρiona Μαρίας, μολονότι αυτή βρισκόταν για είκοσι χρόνια στη φυλακή, δεν εντοπίζονται αναφορές στο σκληρό παρελθόν της. Οφείλεται σε αδυναμία της θεατρικής γραφής του Θ. Κωνσταντινίδη η ανυπαρξία του διηγητικού χρόνου της Μαρίας, ή μήπως αυτή συνδηλώνει την υποτυπώδη κοινωνική θέση της γυναίκας; Πάντως, τα πρωταγωνιστικά γυναικεία πρόσωπα στα δύο άλλα δράματα του συγγραφέα, δηλαδή η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και η Ευανθία στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, ανατρέχουν στο παρελθόν τους και το σχολιάζουν επομένως, στον *Πέτρο Α'*... η αδυναμία της Μαρίας να ανατρέξει στην προηγούμενη εικοσαετία οφείλεται, πιθανότατα, τόσο στη βαριά ασθένειά της, από την οποία μπόρεσε στο τέλος να λυτρωθεί χάρη στα μαγικά φίλτρα του πατέρα της, όσο και στο γεγονός ότι το πρόσωπο αυτό δεν βιώνει την πολύχρονη φυλάκισή του ως παρελθόν, αλλά ως παρατεταμένο παρόν. Άρα, εντοπίζεται εδώ η λειτουργία του ψυχολογικού χρόνου, αφού η Μαρία βιώνει τον χρόνο με ιδιάζοντα τρόπο και τον προσλαμβάνει υποκειμενικά (δηλαδή όχι στις πραγματικές του διαστάσεις) εξαιτίας της τραυματικής της εμπειρίας.⁵⁹

1.6. Ο βαθμός μηδέν της ιστορικότητας. Από τον ετεροχρονικό μύθο στην αλληγορική σάτιρα.

Σε μια κατηγορία θεατρικών έργων, όπως υποδεικνύει η Ubersfeld, δεν υπάρχουν χρονικές ενδείξεις του παρελθόντος ή συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Σε αυτά

⁵⁸ Ο.π., 130.

⁵⁹ Για τον ψυχολογικό χρόνο, βλ. P. Ricoeur, *Time and narrative...*, τόμ. 3, 108. Για τη διπολική αντίθεση αντικειμενική vs υποκειμενική πρόσληψη του χρόνου, βλ. Pfister (2000: 1977), 288-9.

δεσπόζει η τροπικότητα του αφηρημένου ιστορικού πλαισίου ή του «βαθμού μηδέν της ιστορικότητας» και, όπως υποστηρίζει η μελετήτρια, πρέπει να θεωρηθεί ότι το μυθοπλασιακό παρόν στα δράματα αυτά τοποθετείται στο παρόν του χρόνου γραφής τους.⁶⁰ Στη *Μητριά* του Α. Χ. Γαλανού ανιχνεύονται αναφορές στις συνθήκες της αγγλοκρατίας στην Κύπρο, χωρίς όμως να συνοδεύονται από συγκεκριμένους χρονικούς δείκτες. Η χωροχρονική αοριστία υπηρετεί τη στόχευση της αλληγορικής σάτιρας και προστατεύει τον συγγραφέα από πιθανές αντιδράσεις της αγγλικής διοίκησης, η οποία στο έργο του λαμβάνει τη μορφή της μητριάς.

Δεδομένου ότι η δεσπόζουσα συγγραφική πρόθεση στη *Μητριά* είναι η σατιρική επίθεση κατά της αγγλικής διοίκησης του νησιού, ο συγγραφέας όχι μόνο αποφεύγει τις μνείες στον ιστορικό χρόνο, αλλά, επιδιώκοντας να απομακρυνθεί όσο είναι δυνατόν από την αληθοφανή αναπαράσταση, υποκαθιστά τον δημόσιο χρονότοπο με τον ιδιωτικό. Επομένως, ο ρόλος του αναγνώστη είναι, πρώτα, να εντοπίσει τα χωροχρονικά σημαίνοντα και, έπειτα, να αναγνωρίσει τα σημαινόμενά τους, προσδιορίζοντας τον πραγματικό χρονότοπο που αναπαρίσταται θεατρικά στο κείμενο. Με αυτό τον τρόπο, ο βαθμός μηδέν της ιστορικότητας στο κείμενο δεν συνιστά άρνηση του ιστορικού χρόνου αλλά αναγκαία τεχνική για τη λειτουργία της αλληγορικής σάτιρας.

1.7. Η ταύτιση του μυθοπλασιακού παρόντος με τον χρόνο γραφής. Μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού χρόνου των δραματικών προσώπων.

Σε αρκετά από τα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 το μυθοπλασιακό παρόν τείνει να ταυτιστεί με τον χρόνο γραφής, και γενικότερα με τον πραγματικό εξωκειμενικό χρόνο. Η τροπικότητα αυτή εντοπίζεται σε ποικίλα είδη, όχι όμως (όπως είναι φυσικό) στο ιστορικό δράμα και στην τραγωδία. Βέβαια, στα κείμενα της κατηγορίας που θα εξετάσουμε ο διηγητικός χρόνος ούτε απαλείφεται ούτε, όμως, δεσπόζει, επισκιάζοντας το παρόν.

Στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* (1913) του Ν. Αντωνιάδη το μυθοπλασιακό παρόν, που από κειμενικές ενδείξεις τοποθετείται στα 1912,⁶¹ περιορίζεται σε ένα απόγευμα. Ο συγγραφέας εφαρμόζει στο έργο του την τριπλή αριστοτελική ενότητα χώρου, χρόνου και υποθέσεως.⁶² Εξάλλου, το απώτερο χρονικό σημείο στο

⁶⁰ Ubersfeld (1996: 1977), 165.

⁶¹ Η δεκαεφτάχρονη, κατά το μυθοπλασιακό παρόν, Άννα ήταν δύο ετών στα 1897· τότε έχασε τον πατέρα της στον ατυχή ελληνοτουρκικό πόλεμο. Βλ. Ν. Αντωνιάδης, *Ανατολή και Δύσις...*, 15, 18.

⁶² Η συμπύκνωση του μυθοπλασιακού παρόντος μέσα σε πολύ λίγες ώρες φανερώνει προικισμένο θεατρικό συγγραφέα, που ωστόσο δεν έδωσε άλλα θεατρικά κείμενα.

οποίο εκτείνεται ο διηγητικός χρόνος είναι το 1875,⁶³ ενώ η μεγαλύτερη ποσότητα του λογόχρονου αφορά γεγονότα που συνέβηκαν μετά το 1897, και ιδίως λίγα χρόνια νωρίτερα από τον παριστώμενο χρόνο. Είναι, ακόμη, αξιοσημείωτο ότι στο δράμα αυτό κυριαρχεί ο ιδιωτικός χρόνος, ενώ ο δημόσιος τοποθετείται στο περιθώριο και σχολιάζεται υπαινικτικά. Από την άλλη, οι μνείες του μελλοντικού χρόνου δεν λειτουργούν ιδεολογικά, όπως, λόγου χάρη, στα ιστορικά δράματα του Ι. Καραγεωργιάδη και της Σ. Λεοντιάδος, αλλά περισσότερο χαρακτηριστικά, αποδίδοντας τα γνωρίσματα των δύο αντίμαχων αδελφών. Η περιθωριακή αναπαράσταση του ιστορικού χρόνου στο *Ανατολή και Δύσις* όχι μόνο δεν συνδηλώνει άρνηση της ιστορίας, αλλά αντίθετα σημαίνει την επίδραση που ασκεί ο δημόσιος-ιστορικός χρόνος στον ιδιωτικό χρόνο των δραματικών προσώπων, χωρίς βέβαια και να τα καθλώνει σε ιστορικιστικές εμμονές στο παρελθόν.

Στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρως* της Ι. Περισιτιάνη το μυθοπλασιακό παρόν (τριετία 1919-1921) ορίζεται από τη διαλεκτική σχέση δημόσιου και ιδιωτικού χρόνου. Ο δημόσιος χρόνος επηρεάζει καθοριστικά την τύχη των προσώπων, παραμένοντας ωστόσο στο επίπεδο του λογόχρονου, μια και ο μικρασιατικός πόλεμος δεν αναπαρίσταται σκηνικά. Στο κείμενο δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές στον ιστορικό χρόνο. Όπως το έργο κινείται αόριστα στον χώρο («η σκηνή σ' ένα χωριό της Ελλάδος»), έτσι και ο παριστώμενος χρόνος δεν προσδιορίζεται από ενδοκειμενικούς δείκτες.⁶⁴ Η αοριστία αυτή συνδηλώνει τη συγγραφική πρόθεση για επικέντρωση στον ιδιωτικό χρόνο, και πιο συγκεκριμένα στον έρωτα του Γιάννη και της Δώρας. Γι' αυτό, ο διηγητικός χρόνος στο δράμα είναι περιορισμένος. Πολύ λίγες είναι και οι

⁶³ Το 1875 η μητέρα της Άννας έρχεται πρόσφυγας από την Κρήτη. Τη χρονιά αυτή στο νησί επικρατούσε αναβρασμός, επειδή «ο Οργανικός Νόμος που είχε τεθεί σε εφαρμογή μετά τη μεγάλη Κρητική Επανάσταση παραβιαζόταν συστηματικά. Οι διοικητικές παραχωρήσεις που είχε υποσχεθεί η Πύλη μεταβάλλονταν στην πράξη σε καταδυνάστευση του χριστιανικού στοιχείου από τη ντόπια μουσουλμανική μειονότητα και την τουρκική διοίκηση». Τα επαναστατικά γεγονότα στην Κρήτη αρχίζουν το 1877. Βλ. Ευάγγελος Κωφός, «Οι επαναστάσεις των υποδούλων», [Συλλογικό Έργο], *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1977, τόμ. ΙΓ', 333. Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε πως η προσφυγοποίηση της μητέρας της Άννας έγινε μέσα σε μια περίοδο έντονων πιέσεων από το τουρκικό στοιχείο εναντίον των χριστιανών, κατά την οποία ήταν φυσικό αρκετοί χριστιανοί να φύγουν από τον τόπο τους.

⁶⁴ Η μόνη αναφορά, με βάση την οποία μπορεί να τεκμηριωθεί η υπόθεση ότι το δράμα αναφέρεται στη μικρασιατική εκστρατεία, είναι η σημείωση της συγγραφέως που επιτάσσεται του καταλόγου των προσώπων: «Το πρώτον διδαχθέν από σκηνής εν Κυρηναίει Κύπρου, υπέρ των ορφανών και των χηρών του Μικρασιατικού πολέμου εν μηνί Μαΐω 1921». Η άμεση αυτή περικειμενική αναφορά και οι πιο κάτω έμμεσες ενδοκειμενικές αναφορές, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το ιστορικό πλαίσιο του δράματος είναι η συμμετοχή της Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο και η μικρασιατική εκστρατεία, που ακολούθησε: 1. Το παράπονο της Δώρας ότι ο Γιάννης λείπει, εδώ και τρία χρόνια, και δεν έχει νέα του και 2. Η δήλωση του Γιάννη ότι πρόκειται να διεξαχθεί αγώνας για απελευθέρωση των αλυτρώτων, σε συνδυασμό με την προσευχή της Δώρας ο Θεός να βοηθήσει, ώστε το κράτος να δοξαστεί ακόμη περισσότερο. Βλ. Ι. Περισιτιάνη, *Φιλοπατρία και έρως...*, 3, 17-18.

μελλοντικές μνείες, που λειτουργούν ιδεολογικά, καθώς συνδέονται με τη Μεγάλη Ιδέα και την ύστατη προσπάθεια για την υλοποίησή της.⁶⁵ Παρ' όλα αυτά, ο χρονότοπος του χωριού, που βρίσκεται σε πολύ μεγάλη απόσταση από το μέτωπο, παραπέμπει στην πριμοδότηση του ιδιωτικού χρόνου και στην ευτυχή ολοκλήρωση της ερωτικής σχέσης.

Η αναπαράσταση του χρόνου στον *Διομήδη* του Ι. Πετρίδη βασίζεται στη διαλεκτική σύζευξη δημόσιου-πολεμικού και ιδιωτικού-ερωτικού χρόνου. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε αυτό το ρομαντικό ερωτικό δράμα ο χρόνος γραφής του κειμένου ταυτίζεται με το μυθοπλασιακό παρόν. Από τους χρονικούς δείκτες, που εντοπίζονται στις σκηνικές οδηγίες του δράματος, φαίνεται ότι η σκηνική δράση συμπυκνώνεται σε δύο ημέρες του 1869. Στον λογόχρονο των δραματικών προσώπων εντοπίζονται κυρίως αναφορές στο πρόσφατο παρελθόν (δημόσιο ή ιδιωτικό), που επηρεάζουν καθοριστικά την παροντική τους κατάσταση. Λόγου χάρη, ο Διομήδης θυμάται τη γνωριμία και τον έρωτά του για τη Δίρκη και την πιο πρόσφατη συμμετοχή του στην Κρητική Επανάσταση.⁶⁶ Κατ' εξαίρεση, στον διηγητικό χρόνο εντοπίζεται μια μοναδική μνεία του αρχαίου κλέους της Κύπρου και της σταδιακής παρακμής της, κατά τρόπο που παραπέμπει στη Μεγάλη Ιδέα, και ειδικότερα στο όραμα της ένωσής της με τη μητροπολιτική Ελλάδα.⁶⁷

Ιδεολογικά λειτουργεί στο ίδιο δράμα η μοναδική μελλοντική μνεία, που και αυτή τη φορά εντοπίζεται στον λόγο του Διομήδη. Ο ήρωας, από τη μια, καλεί την Κύπρο να αναδείξει «*νέα τρόπαια Μαραθώνων*» και «*νέαν Μητρόπολιν, φωτίζουσαν διά των φαεινών αστέρων της την οικουμένην*». Η μητρόπολη αυτή, δηλαδή η Ελλάδα, λίγους μήνες νωρίτερα, υπερασπίστηκε την Κρήτη, αποφασισμένη να παράσχει «*αρωγόν χείρα εις τα δούλα τέκνα της*». Από την άλλη, θεωρεί ότι η Ελλάδα υπόσχεται την ευημερία της Κύπρου, «*δι' ής θέλει και πάλιν κατοικήση εις τον Ολυμπόν της νέος Θεός, επίσης ωραίος διά να στέφη τους νέους ήρωας των οποίων τα σκάφη θέλουν*

⁶⁵ Μετά την κήρυξη επιστράτευσης, ο Γιάννης τονίζει ότι όλοι οι Έλληνες θα τρέξουν με ομοθυμία, για να ελευθερώσουν τους για αιώνες αλύτρωτους αδελφούς τους. Από την άλλη, μετανιωμένη η Δώρα για τα βαριά λόγια που είπε για την πατρίδα, προσεύχεται ο Θεός να βοηθήσει, ώστε αυτή να δοξαστεί και να γίνει περισσότερο ξακουστή. Και στα δύο πιο πάνω σημεία ανιχνεύονται τα στοιχεία του αλυτρωτισμού και της Μεγάλης Ιδέας. Βλ. ό.π., 12, 17.

⁶⁶ Βλ. Ι. Πετρίδης, *Διομήδης*, 22-26.

⁶⁷ Η μνεία αυτή εντοπίζεται στον λογόχρονο του Διομήδη, που θυμάται ότι ο Όλυμπος υπήρξε κάποτε καθέδρα των θεών και βασιλείο ένδοξων ηρώων. Ακολουθώς, ο πρωταγωνιστής μνημονεύει τον Κίμωνά και την εκστρατεία του για απελευθέρωση της Κύπρου. Σκέφτεται ότι μετά τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου το νησί έχασε την ισχύ του, και μαζί με αυτήν, και την «*καλλονήν*» του. Από τότε, η Κύπρος όχι μόνο δεν δοξάζεται, αλλά ταπεινώνεται, και ο Διομήδης την καλεί να ανακάμψει. Βλ. ό.π., 56.

διασχίζει υπέρ αυτής τα ύδατά της». Ακόμα, η Ελλάδα «θα ανυψώσει στα τεμένη του ουρανού» την ταπεινή και θλιβερή φωνή των Κυπρίων, δηλαδή θα τους ενισχύσει στη διεκδίκηση των δικαίων τους.⁶⁸

Στον *Διομήδη* ο δημόσιος-πολεμικός χρόνος δεν αναπαρίσταται επί σκηνης και ο ιστορικός χρόνος μνημονεύεται ευκαιριακά, όπως φαίνεται από τις δύο πιο πάνω «διαφυγές» προς το μακρινό ένδοξο παρελθόν και το μέλλον του ελληνικού έθνους. Ωστόσο, οι όψεις αυτές του χρόνου της μυθοπλασίας αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς συνδέονται με την αγωνιστική δράση του Διομήδη, που οραματίζεται την ένωση του νησιού του με την Ελλάδα. Επομένως, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στο *Φιλοπατρία και έρωσ*, εδώ δεν έχουμε πριμοδότηση του ιδιωτικού χρόνου σε βάρος του δημόσιου, αλλά ισότιμη διαλεκτική συνύφανσή τους. Η αναπαριστώμενη σκηνικά κυνική και καιροσκοπική στάση του ιερατείου, και γενικότερα του συντηρητικού κοινωνικού περίγυρου, που οδηγεί την ερωτική σχέση του Διομήδη και της Δίρκης σε τραγική κατάληξη, εγγράφεται στον ευρύτερο χρονότοπο, αφενός, της για αιώνες σκλαβωμένης Κύπρου, που ταλανίζεται όχι μόνο από την τουρκοκρατία, αλλά και από τη σκοταδιστική στάση μιας μερίδας του κλήρου,⁶⁹ και, αφετέρου, της επαναστατημένης Κρήτης, που εμπνέει τον ήρωα, προσφέροντάς του διέξοδο από τη νωθρότητα και την αναστάτωση.⁷⁰

Η ιδεολογική λειτουργία της αναπαράστασης του χρόνου δεν εντοπίζεται στα αστικά δράματα *Μάριος* του Π. Βαλδασερίδη, *Ο δικηγόρος* του Ευγ. Ζήνωνος και *Ο ζητιάνος της ηδονής* του Τ. Ανθία. Από κειμενικές ενδείξεις καταδεικνύεται ότι ο μυθοπλασιακός χρόνος ταυτίζεται με τον χρόνο γραφής αυτών των θεατρικών κειμένων. Στον *Μάριο* ο χρονότοπος της εξοχής, μολοντί δεν τοποθετείται ξεκάθαρα στην Κύπρο (άλλωστε και το ήθος των προσώπων, όπως και ο τρόπος της ζωής τους, θυμίζουν τον τρόπο ζωής σε ευρωπαϊκή χώρα, ίσως στη Γαλλία), εντάσσεται έμμεσα στην πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, όπως φαίνεται από τις αναφορές του πρωταγωνιστή στον ηλεκτρισμό.⁷¹ Στον *Δικηγόρο* σημειώνεται σε εισαγωγική σκηνική

⁶⁸ Ο.π., 57.

⁶⁹ Χαρακτηριστικά ο Διομήδης θυμάται ότι ο ανώτερος κληρικός Δομένικος, που ψέγει την πρόοδο του 19^{ου} αιώνα, καταριέται τις επιστήμες και «*κωλύει την σπουδὴν και αυτών των γραμμάτων*», τον εξύβρισε ως ασεβή και καινοτόμο και ότι, μαζί με τους συγγενείς του, τον συκοφαντούσε και προσπαθούσε να προκαλέσει το μίσος του κόσμου για τον ίδιο. Βλ. ό.π., 26.

⁷⁰ Ο Διομήδης εξηγώντας γιατί έλαβε μέρος στον κρητικό αγώνα ομολογεί ότι ζήτησε να ζήσει, όπως ο αετός, ελεύθερος πάνω στα βουνά της Ίδης, παρά νωθρός στην Κύπρο, γιατί θεωρούσε προτιμότερο τον ενθουσιασμό, που του ενέπνεε η Κρήτη, από την αναστάτωση, που του προκαλούσε η Κύπρος. Ο.π., 32.

⁷¹ Βλ. Π. Βαλδασερίδης, *Μάριος...*, 37-8, 43.

οδηγία ότι η «υπόθεση είναι σύγχρονος», με άλλα λόγια ότι διαδραματίζεται στην Αθήνα του Μεσοπολέμου.⁷² Τέλος, στον *Ζητιάνο της ηδονής*, όπου υπαινικτικά σχολιάζονται ο ρομαντισμός, ο αισθητισμός, ο νατουραλισμός και ο φουτουρισμός,⁷³ ο μυθοπλασιακός χρόνος δεν φαίνεται να απέχει αισθητά από τον χρόνο γραφής του θεατρικού αυτού κειμένου (1924).

Ο παριστώμενος χρόνος των δύο μηνών στον *Μάριο*⁷⁴ είναι αρκετός για τον μετασχηματισμό της αρχικής κατάστασης: ο ισχυρισμός του Μάριου ότι μπορούσε να ελέγχει και να καθορίζει τα συναισθήματά του αποδεικνύεται αβάσιμος, και η τελική αίσθηση νίκης και ευτυχίας, που ο ίδιος διατείνεται ότι τον διακατέχει, αποτελεί μια λεκτική διατύπωση, χωρίς πραγματικό αντίκρισμα. Από την άλλη, ο διηγητικός χρόνος δεν περιέχει παρά αναφορές στο πρόσφατο ιδιωτικό παρελθόν των δραματικών προσώπων. Στον *Δικηγόρο* ο διηγητικός χρόνος περιλαμβάνει γεγονότα μιας εικοσιπενταετίας (παλαιότερα: επίσκεψη του Λελέ στην Αθήνα γύρω στα 1900, γνωριμία και γάμος του ζεύγους Μαράνου, έξι χρόνια αργότερα, και πρόσφατα: εργοδότηση του Παύλου από τον Μαράνο και έρωτάς του για τη Λίνα, τρία χρόνια πριν από το μυθοπλασιακό παρόν).

Η διαφορετική λειτουργία του διηγητικού χρόνου αντανακλάται και στις δομές βάθους των δύο αστικών δραμάτων, δεδομένου ότι ο ρηχός διηγητικός χρόνος στον *Μάριο* (η ίδια ρηχότητα του διηγητικού χρόνου εντοπίζεται και στον *Ζητιάνο της ηδονής*) συναρτάται προς την ήπια αντιπαράθεση των δραματικών προσώπων, ενώ ο βαθύτερος και περιεκτικότερος διηγητικός χρόνος στον *Δικηγόρο* συστοιχεί προς τις εντονότερες και πολυεπίπεδες συγκρούσεις αυτού του δράματος, στο οποίο μια σειρά αξιών (αλήθεια, τιμιότητα, έρωτας κλπ.) αμφισβητούνται.

Ρηχότητα του διηγητικού χρόνου εντοπίζεται και στην κωμωδία *Μπαμ-μουμ* του Γ. Σταυρίδη, όπου κατά τον παριστώμενο χρόνο της μισής μέρας οι κωμικές φιγούρες σατιρίζονται και εμπλέκονται σε αψιμαχίες, μέσω της φάρσας. Γι' αυτό, οι περιορισμένες αναδρομές στο παρελθόν (κυρίως στον λογόχρονο του Λάζου) λειτουργούν ως μέσα κριτικής του παρόντος, που συνδέεται με τα αρνητικά παρεπόμενα της μόδας και τη δυσφορία του ήρωα για τη σπάταλη και απαιτητική σύζυγό του. Επομένως, εδώ το ιδιωτικό παρελθόν εξιδανικεύεται και συνδέεται με τη λιτότητα αλλά και την καλύτερη ποιότητα ζωής.

⁷² Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 9.

⁷³ Βλ. Τ. Ανθίας, *Ο ζητιάνος της ηδονής...*, 19, 34.

⁷⁴ Βλ. Π. Βαλδασερίδης, *Μάριος...*, 40.

Η τροπικότητα της ταύτισης του μυθοπλασιακού παρόντος με τον χρόνο γραφής εντοπίζεται, τέλος, στο αφηγηματικό ποίημα του Β. Μιχαηλίδη «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», μολονότι εδώ, από τη μια, πριμοδοτείται ο δημόσιος χρόνος και, από την άλλη, υπάρχουν αρκετές «διαφυγές» τόσο προς το παρελθόν όσο και προς το μέλλον για την εξυπηρέτηση του σατιρικού στόχου του ποιητή. Είναι, επιπλέον, αξιοσημείωτο ότι ο διηγητικός χρόνος εκφέρεται στο σύνολό του από τα δραματικά πρόσωπα, και κυρίως από τον Κακουλλή, που ενημερώνει τους Άγγλους για την καταγωγή του και για το ένδοξο παρελθόν της Κύπρου, για τη μετάβαση από την τουρκοκρατία στην αγγλοκρατία ερήμην των Κυπρίων, για την ανάληψη φορολογική πολιτική της Βρετανίας στο νησί και για τις διάφορες πρεσβείες που μετέβησαν στο Λονδίνο αποχωρώντας άπρακτες. Στον λογόχρονο του Τζον Πουλλή εντοπίζεται η μοναδική αναφορά στις ανασκαφές που πραγματοποίησε τα δύο προηγούμενα χρόνια στο νησί, με αποτέλεσμα να εντοπίσει αξιόλογα αρχαιολογικά ευρήματα.

Με παρόμοιο τρόπο ο ποιητής διοχετεύει όλες τις μνείες του μελλοντικού χρόνου στον λόγο των προσώπων. Ο Τζον Πουλλής προβλέπει ότι σε εκατόν έως διακόσια χρόνια δεν θα μιλιέται πια στην Κύπρο η κυπριακή διάλεκτος και θα θεωρείται πια αποστεωμένη. Η άποψη αυτή απορρίπτεται από τον Κακουλλή με το επιχείρημα ότι κανείς δεν γνωρίζει αν η Κύπρος θα είναι αγγλοκρατούμενη και έπειτα από διακόσια χρόνια. Βαρύνουσα είναι σχετικά η πρόβλεψη ενός χωρικού, του Νικολή, που διαβλέπει ότι και αυτοί οι κατακτητές θα φύγουν από την Κύπρο, με τη βοήθεια του Θεού, όπως έγινε και με όλους τους προηγούμενους. Με την πρόβλεψη αυτή ολοκληρώνεται το ποίημα, και επομένως την τελευταία λέξη εκφέρει ένα από τα πρόσωπα, η φωνή του οποίου αναμεταδίδεται από τον φωνογράφο. Αυτό καταδεικνύει την κεντρική θέση που κατέχει στο ποίημα το εύρημα του φωνογράφου, και παράλληλα φανερώνει τον αντιρητορικό ρόλο του αφηγητή, καθότι η αναπαράσταση του χρόνου διεκπεραιώνεται θεατρικά από τα πρόσωπα με αξιοσημείωτη αφηγηματική οικονομία.

1.8. Η αφηρημένη χρονική πλαισίωση του μύθου

Όπως σημειώνει η Α. Ubersfeld, «το παρελθόν ενδέχεται σε κάποια θεατρικά έργα να αποτελεί απλώς μίαν αφηρημένη πλαισίωση, χωρίς λεπτομερείς χρονικούς δείκτες της παρωχημένης εποχής».⁷⁵ Η τροπικότητα αυτή εντοπίζεται στην *Κόμησσα ζητιάνα* της Ι. Περισιτιάνη. Σε αυτό το δράμα, μολονότι ο χώρος (Παρίσι) προσδιορίζεται, όχι

⁷⁵ Ubersfeld (1996: 1977), 165.

μόνο το μυθοπλασιακό παρόν παραμένει ακαθόριστο, αλλά λείπουν και αναφορές στον ιστορικό-πραγματικό χρόνο. Η αοριστία αυτή συνδέεται με τα παραμυθιακά στοιχεία της αφηγηματικής δομής του κειμένου, όπως είναι η «ως εκ θαύματος» διάσωση της συζύγου και της κόρης του Αρμάνδου, η μετά παρέλευση δεκαπενταετίας τυχαία συνάντηση της Λουίζας με την κόρη της και η αμοιβαία αναγνώρισή τους, καθώς και η δεκαπενταετής φυλάκιση του Αρμάνδου στο υπόγειο του πύργου του.

Επομένως, το μυθοπλασιακό παρόν στην *Κόμησα ζητιάνα* εκτείνεται σε μια δεκαπενταετία. Στις τρεις πρώτες πράξεις του δράματος βρισκόμαστε στην πρώτη χρονιά αυτού του διαστήματος, κατά την οποία διαπράχθηκε το έγκλημα του Ριχάρδου, και στις δύο τελευταίες στη δέκατη πέμπτη, με το ευτυχές τέλος. Τα ενδιάμεσα δεκατρία χρόνια, που δεν αναπαρίστανται σκηνικά, δεν αποτελούν κενό χρόνο, αλλά αντίθετα έχουν ιδιαίτερη σημασία για την πλοκή του δράματος, καθότι κατά τη διάρκεια τους τα μέλη της οικογένειας του Αρμάνδου υπέμειναν μίαν παρατεταμένη κατάσταση αγωνίας και δυστυχίας, από την οποία εν τέλει κατόρθωσαν να λυτρωθούν.

2. Ο δραματικός χώρος

Η κατηγορία του μυθοπλασιακού χρόνου συνδέεται αναπόσπαστα με τον δραματικό χώρο, χωρίς τον οποίο δεν είναι δυνατό να νοηθεί η αλληλουχία των καταστάσεων και δράσεων, που συνιστούν την πλοκή του δράματος. Ο δραματικός διακρίνεται από τον πραγματικό χώρο και ορίζεται ως «ο φαντασιακός ή μυθοπλασιακός τόπος, όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση του δράματος».⁷⁶ Όπως σημειώνει η Μ. Θωμαδάκη, «ο δραματικός χώρος είναι εκείνος που ανήκει στον μύθο, στη δράση και στη διαπλοκή των προσώπων και των καταστάσεων ενός έργου» και υπάρχει στο κείμενο ως τέτοιος, «μέσω των σαφώς διατυπωμένων σκηνικών οδηγιών και των αποκρίσεων του διαλόγου και του μονολόγου».⁷⁷

Η εξέταση του δραματικού χώρου στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 επικεντρώνεται στη συμβολική άποψη αυτής της κειμενικής παραμέτρου. Όπως υποδεικνύει η Α. Ubersfeld, στα θεατρικά κείμενα «αναπαρίσταται πάντα μια συμβολοποίηση των κοινωνικοπολιτισμικών χώρων», και ο δραματικός χώρος συχνά

⁷⁶ Pfister (2000: 1977), 246.

⁷⁷ Θωμαδάκη (1993), 131, 134. Αξιοσημείωτη είναι και η διάκριση του σκηνικού από τον δραματικό χώρο. Ο σκηνικός χώρος ορίζεται ως η πραγματωμένη υλική υπόσταση του δραματικού χώρου σε μια συγκεκριμένη παράσταση του θεατρικού έργου. Βλ. Πεφάνης (1999), 366. Για το ίδιο θέμα, βλ. Platon Mavromoustakos, *Espace dramatique, espace scénique dans le théâtre Néo-hellénique contemporain* (ιδ. δ.), Παρίσι, Université Paris III, Institut D' Edutes Théâtrales, 1987, 13-14.

εμφανίζεται «ως μετωνυμία μη θεατρικών πραγματικοτήτων και ως μεταφορά άλλων κειμενικών στοιχείων». Επομένως, όπως υποστηρίζει η ίδια, ο δραματικός χώρος δεν συνιστά απλώς μιμητική αντανάκλαση της πραγματικότητας, και επιβάλλεται κατά την εξέτασή του να λαμβάνεται υπόψη ο σημειολογικός του χαρακτήρας, επειδή αυτός «εμφανίζεται ως συμβολική δομή, ως ένα πεδίο σύζευξης του φαντασιακού με το συμβολικό».⁷⁸

Στη μελέτη των διαδικασιών συμβόλισης του δραματικού χώρου, σε συνδυασμό με τον μυθοπλασιακό χρόνο, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του ο Γ. Πεφάνης, που θεωρεί ότι ο χώρος και ο χρόνος συνιστούν «ιδιαιτέρες συμβολικές δυνάμεις», από τη στιγμή που «αναπτύσσουν τους δικούς τους σχηματισμούς, τις δικές τους ροές σημασιών, τα δικά τους πεδία νοήματος στα εκάστοτε κείμενα». Ο ίδιος μελετητής υπογραμμίζει ότι κατά τη μελέτη της συμβολικής διάστασης του δραματικού χώρου προέχει, αφενός, να αναδειχθεί η πολλαπλότητα των συμβολικών χώρων στο θεατρικό κείμενο και, αφετέρου, να συγκροτηθούν ερμηνευτικά σχήματα, που θα αναδεικνύουν αυτή την πολλαπλότητα. Τα δύο βασικά ερωτήματα, που πρέπει να απαντηθούν σε αυτού του είδους την προσέγγιση, κατά τον Πεφάνη, είναι «ποιοι [...] είναι οι άξονες σε σχέση με τους οποίους διαμορφώνονται οι δραματικοί χώροι ως φαντασιακές μορφές και πώς οι μορφές αυτές μετέχουν στη συμβολική υπόσταση του δράματος».⁷⁹

Ο δραματικός χώρος δεν είναι μονοσήμαντος, δηλαδή δεν σημαίνει μόνο τον τόπο όπου διαδραματίζεται η αναπαριστώμενη δράση κατά το μυθοπλασιακό παρόν, αλλά και τους διάφορους τόπους, στους οποίους αναφέρονται τα δραματικά πρόσωπα, είτε στους μονολόγους είτε στα διαλογικά μέρη του δράματος. Στη θεωρία του δράματος έχει καθιερωθεί η διάκριση ανάμεσα στον μιμητικό ή παριστώμενο χώρο (όπου διαδραματίζονται τα αναπαριστώμενα συμβάντα) και στον διηγητικό χώρο ή λογόχωρο, ο οποίος περιλαμβάνει όλους τους χώρους που πραγματώνονται, κατά τη διατύπωση της Μ. Θωμαδάκη, «μόνο μέσα στις λεκτικές πράξεις» των δραματικών προσώπων.⁸⁰ Η εξέταση του διηγητικού χώρου δεν μπορεί να επιχειρηθεί ερήμην του χώρου στον οποίο εκτυλίσσεται η αναπαριστώμενη δράση, δεδομένου ότι, όπως σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, «ο παριστώμενος χώρος εγγράφεται σε ένα χωρικό περιβάλλον, θεωρητικά απεριόριστο, μέσα στο οποίο αποκτά την ταυτότητά του από την άλλη μεριά, ο διηγητικός χώρος, για να σημανθεί ως τέτοιος, αναγκαστικά έναν χώρο συγκεκριμένο»

⁷⁸ Ubersfeld (2019: 1977), 117, 120, 125, 132-3.

⁷⁹ Πεφάνης (1999), 365, 367.

⁸⁰ Για τη διάκριση μιμητικού /παριστώμενου-διηγητικού χώρου ή λογόχωρου, βλ. Ubersfeld (2019: 1977), 140· Θωμαδάκη (1993), 132· Γ. Πεφάνης, ό.π., 368.

με άλλα λόγια, ο διηγητικός χώρος υφίσταται πάντοτε σε συνάρτηση με ένα συγκεκριμένο παριστώμενο χώρο. Λαμβάνοντας υπόψη τη διαλεκτική αλληλεξάρτηση παριστώμενου και διηγητικού χώρου, ο Γ. Πεφάνης διατυπώνει τη μεθοδολογική υπόδειξη (που υιοθετείται στην εργασία αυτή) ότι εκείνο που προέχει, κατά την προσέγγιση του δραματικού χώρου, είναι η εξέταση των *«διαπλοκών παριστώμενου και διηγητικού χώρου»*, *«γιατί είναι αυτές ακριβώς που δημιουργούν ένα πεδίο σημασιακών ροών, όπου το ανοίκειο εισέρχεται στο οικείο μέσω της διαλεκτικής ταυτότητας και της διαφοράς»*.⁸¹

Επομένως, με την υιοθέτηση των πιο πάνω μεθοδολογικών εισηγήσεων, η μελέτη του δραματικού χώρου στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου που εξετάζουμε επικεντρώνεται στη σημασιολογική προσέγγισή του, κατά την οποία, όπως υποδεικνύει ο M. Pfister, η αλληλεξάρτηση χώρου και χρόνου δεν πρέπει να αγνοηθεί. Ο μελετητής διακρίνει τις δομές χώρου και χρόνου σε *κλειστές* και *ανοικτές*, σημειώνοντας ότι οι κλειστές εντοπίζονται σε θεατρικά κείμενα στα οποία ο δραματουργός αποφεύγει τις ξαφνικές αλλαγές του χώρου, όπως επίσης και τη διάσπαση της χρονικής συνέχειας, ενώ οι ανοικτές κυριαρχούν σε δράματα στα οποία ο συγγραφέας *«δημιουργεί επικές δομές»*, επειδή *«η ασυνέχεια του χώρου και του χρόνου συνεπάγονται μια “αφηγηματική λειτουργία”, με την οποία συσχετίζεται η ασυνεχής διευθέτηση των σκηνών»*. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η υπόδειξη του Pfister ότι ενδέχεται σε ένα δράμα ο χρόνος να είναι κλειστός και ο χώρος ανοικτός ή το αντίστροφο. Εκτός από την εξέταση της διαλεκτικής σχέσης μυθοπλασιακού χρόνου και δραματικού χώρου, κατά τη σημασιολογική προσέγγιση ανιχνεύεται μια ποικιλία σχέσεων, όπως είναι, λόγου χάρι, οι σχέσεις μεταξύ παριστώμενου και διηγητικού χώρου, οι διπολικές αντιθέσεις μεταξύ ύψους και βάθους, απόστασης και εγγύτητας κ.ο.κ., ή ακόμα, οι σχέσεις μεταξύ του χώρου και των γεγονότων που συμβαίνουν σε αυτόν.⁸²

Επιπρόσθετα, κρίνεται αναγκαίο η εξέταση του δραματικού χώρου να μην περιοριστεί στη σημασιολογική προσέγγισή του, αλλά να συμπεριλάβει και τη ρητορική διάσταση⁸³ αυτής της κειμενικής παραμέτρου, με στόχους, από τη μια, να διερευνηθούν οι τρόποι εκφοράς (συμβολικός, μεταφορικός, μετωνυμικός), και από την άλλη να αναδειχθεί η ιδεολογική λειτουργία αυτών των τρόπων, καθότι η διερεύνηση δεν

⁸¹ Βλ. Γ. Πεφάνης, *ό.π.*, 371-2.

⁸² Βλ. Pfister (³2000: 1977), 253-261. Για τη σημασιολογική προσέγγιση του δραματικού χώρου, βλ. επίσης Ubersfeld (²1996: 1977), 139.

⁸³ Για τη ρητορική προσέγγιση του δραματικού χώρου, βλ. Elam (2001: 1980), 43-52 Ubersfeld, *ό.π.*, 132-3.

περιορίζεται στην περιγραφή του δραματικού χώρου, αλλά επεκτείνεται στις ποικίλες σημασίες και συνδηλώσεις του, όπως επίσης και στους τρόπους εκφοράς τους.

Τέλος, για τη συνεξέταση του μυθοπλασιακού χρόνου και του δραματικού χώρου δεν θα αξιοποιηθεί μόνο η κατηγοριοποίηση των χωροχρονικών δομών από τον M. Pfister αλλά και η δομική κατηγορία του χρονότοπου, όπως αυτή αναλύεται στο θεωρητικό έργο του M. Bakhtin.⁸⁴ Ο Ρώσος θεωρητικός τονίζει ότι ο χρονότοπος (εκτός από τη λειτουργία του στις επιστήμες και στους διάφορους τομείς του πολιτισμού) «στη λογοτεχνία έχει μια εγγενή ειδολογική σημασία»⁸⁵ επισημαίνει, ακόμη, ότι «είναι ακριβώς ο χρονότοπος που ορίζει το είδος και τις ειδολογικές διαφοροποιήσεις», και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η εικόνα του ανθρώπου [στη λογοτεχνία] είναι χρονοτοπική».⁸⁵

Επομένως, η αξιοποίηση του χρονότοπου σε αυτή την εργασία αποσκοπεί τόσο στην προβολή της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ του μυθοπλασιακού χρόνου και του δραματικού χώρου, όσο και στην επαλήθευση της υπόθεσης εργασίας ότι τα είδη των χρονότοπων στα κυπριακά θεατρικά έργα της περιόδου 1869-1925 διαφοροποιούνται ανάλογα με το δραματικό είδος, το οποίο με τη σειρά του επηρεάζει το εύρος και την ένταση της ιδεολογικής τους λειτουργίας.

2.1. Κλειστές και ανοιχτές χωροχρονικές δομές

Από την ταξινόμηση των θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε με κριτήριο τη διάκριση του M. Pfister ανάμεσα σε κλειστές και ανοιχτές χωροχρονικές δομές, αυτά κατανέμονται σε τρεις κατηγορίες: στην πρώτη περιλαμβάνονται τα δράματα με ανοιχτό χώρο και ανοιχτό χρόνο, στη δεύτερη με κλειστό χώρο και ανοιχτό χρόνο και στην τρίτη με κλειστό χώρο και κλειστό χρόνο. Η διαλεκτική σχέση μυθοπλασιακού χρόνου και παριστώμενου χώρου δεν συναρτάται αποκλειστικά με την πλοκή, αλλά συνάπτεται και με τις δομές βάθους των θεατρικών κειμένων.

2.1.1. Ανοιχτός χώρος-ανοιχτός χρόνος

⁸⁴ Για τον ορισμό του χρονότοπου και ενδεικτική βιβλιογραφία σχετικά με τον όρο, βλ. Κεφ. Α', σ. 77: σημ. 82, Κεφ. Δ', σ. 271: σημ. 19, σε αυτή την εργασία. Κατά τον Δ. Τζιόβα, «για τον Μπαχτίν έχει σημασία η συνάρτηση χρόνου και τόπου, άτομοι και περιβάλλοντος, όχι σε μια στατική σχέση όπου ο τόπος αποτελεί απλώς το στατικό σκηνικό, αλλά όταν οι δύο παράγοντες κλειδώνονται σε ένα γίνεσθαι που περιλαμβάνει και τους δύο. Με άλλα λόγια, μια διαλογική σχέση που αντιλαμβάνεται τον χρόνο και τον τόπο ως δυο στοιχεία εν κινήσει και σε ιστορική εξέλιξη». Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Η αισθητική της άλλης φωνής και η άρνηση της τελεολογίας»: Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Πόλις, 2000, 489.

⁸⁵ Βλ. M. M. Bakhtin, *The dialogic imagination...*, 84-5.

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται σχεδόν τα μισά από τα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα, στα οποία εντοπίζονται ως κοινά γνωρίσματα τα μεγάλα χρονικά άλματα και οι μετατοπίσεις στο επίπεδο του παριστώμενου χώρου, με αποτέλεσμα να διασπάται η χρονική συνέχεια και να παραβιάζεται η ενότητα του χώρου. Το ανοιχτό τέλος είναι ένα τρίτο γνώρισμα, που εντοπίζεται σε μερικά από τα δράματα της κατηγορίας αυτής. Πρόκειται για κείμενα στα οποία, με τη λύση του δράματος, δεν εκφέρεται και η τελευταία λέξη γύρω από την έκβαση της πλοκής, αλλά αντίθετα δίνεται η εντύπωση ότι η αναπαριστώμενη δράση ή κατάσταση συνεχίζονται εκτός κειμένου, σε βάθος χρόνου συχνά απροσδιόριστου.⁸⁶

Μεγάλα χρονικά άλματα στο επίπεδο του μυθοπλασιακού παρόντος εντοπίζονται, λόγου χάρη, στην *Κόμησσα ζητιάνα* της Ι. Περισιτιάνη και στον *Δραπέτη διδάσκαλο* του Ι. Πηγασίου. Στις τέσσερις πρώτες πράξεις του μυθιστορηματικού δράματος τα γεγονότα που συνέβηκαν δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα εκτίθενται ως παρόν μέσω του δραματικού διαλόγου, χωρίς να διοχετεύονται στον λογόχρονο, ο οποίος είναι περισσότερο λειτουργικός στις δύο τελευταίες πράξεις, όπου τα κενά που προκύπτουν στην αφηγηματική ακολουθία, εξαιτίας της μεγάλης χρονικής μετατόπισης, καλύπτονται από τις αφηγήσεις των δρώντων προσώπων. Μικρότερη είναι η χρονική μετατόπιση στον *Δραπέτη διδάσκαλο*, αφού το μυθοπλασιακό παρόν στις τέσσερις πρώτες πράξεις του δράματος τοποθετείται στο 1906 και στις δύο τελευταίες στο 1913. Μέσω της τεχνικής του ανοιχτού χρόνου ο συγγραφέας αποδίδει τις σκληρές συνθήκες της τουρκικής και βουλγαρικής κατοχής των Σερρών, και τη μεταβολή που επήλθε με την απελευθέρωσή τους, ενώ στην *Κόμησσα ζητιάνα* η ίδια τεχνική (που προσιδιάζει στο μυθιστορηματικό δράμα) είναι κατάλληλη για την απόδοση της περιπετειώδους και, σε αρκετά σημεία, αστυνομικής πλοκής.

Εξαιτίας της διαλεκτικής αλληλεξάρτησης ανάμεσα στο μυθοπλασιακό παρόν και στον παριστώμενο χώρο, τα μεγάλα χρονικά άλματα συνεπάγονται μετατοπίσεις που διασπούν την ενότητα του χώρου. Εκτός από τα δύο πιο πάνω θεατρικά κείμενα, οι μετατοπίσεις αυτές είναι χαρακτηριστικές, λ.χ., στο *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη και στο «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...» του Β. Μιχαηλίδη. Στο πρώτο κείμενο η σκηνική δράση ορίζεται από δύο αντίθετους συμβολικούς χώρους, που τους χωρί-

⁸⁶ Για το ανοιχτό τέλος στο δράμα, βλ. Brownstein-Daubert (1981), 88, 108. Γενικότερα, για το ζήτημα της ανοιχτής και κλειστής δραματικής φόρμας ο W. K. Stewart σημειώνει: «Η κλειστή [δραματική] φόρμα έχει πολύ συμμετρική και αυστηρά οργανωμένη δομή μαζί με μια ολοκληρωμένη λύση, τη στιγμή που η ανοιχτή φόρμα έχει πιο χαλαρή οργάνωση, όπως επίσης και ανολοκλήρωτη λύση». Βλ. W. K. Stewart, *Time structure...*, 20. Ειδικότερα, για το ανοιχτό και κλειστό τέλος, βλ. ό.π., 22-23.

ζει μεγάλη απόσταση, δηλαδή από τον πύργο της μελαγχολίας και τον πύργο της χαράς. Σε αυτό τον ανοιχτό χώρο αντιστοιχεί ο ανοιχτός χρόνος μιας χιλιετίας, που, από τη μια, συνδέεται με τις ανεπιτυχείς προσπάθειες για την εύρεση του γαλάζιου λουλουδιού και, από την άλλη, ενσαρκώνεται από τη χιλιόχρονη γριά. Στο δεύτερο κείμενο ο παριστώμενος χώρος ταυτίζεται με τη διαδρομή, που έχει ως αφηγήτρια την Κύπρο και τέρμα το Λονδίνο και τους ενδιάμεσους σταθμούς των δύο ταξιδιωτών, μέχρι να φτάσουν ακτοπλοϊκώς στον προορισμό τους. Ο φαινομενικά κλειστός χρόνος στο ποίημα διευρύνεται με τη χρήση της τεχνικής των εγκιβωτισμένων ηχογραφημένων διαλόγων, με τους οποίους εισάγονται στο κείμενο οι επιμέρους αναπαριστώμενες παροντικές σκηνές της διαδήλωσης των Κυπρίων εναντίον των προκλητικών δηλώσεων του Τσάμπερλαιν, της συζήτησης των δύο εξαθλιωμένων γεωργών γύρω από τα συσσωρευμένα προβλήματα της τάξης τους και του διαλόγου ανάμεσα στον Ζήσιμο και τον Νικολή, στον οποίο διατυπώνεται η πρόβλεψη για την αποχώρηση των κατακτητών από το νησί.

Ο συνδυασμός ανοιχτού χώρου και ανοιχτού χρόνου στο «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...» επισφραγίζεται με το ανοιχτό τέλος του κειμένου, καθώς η πρόβλεψη του Νικολή (ο οποίος εκφέρει την τελευταία λέξη του ποιήματος) για την αποχώρηση των κατακτητών από το νησί τοποθετείται στο απροσδιόριστο μέλλον:

Ἔσει ο Θεός! Στον τόπον μας ἦρταν πολλοὶ κατζίοι,
 με ἄλλου κανενό 'μεινεν, με τούτους εννά μείνει,
 τζιαί τούτοι εν περαστικοί.⁸⁷

Η τεχνική του ανοιχτού τέλους εντοπίζεται και στη *Μητριά* του Α. Χ. Γαλανού, όπου η πρωταγωνίστρια προβαίνει σε δήλωση μετάνοιας για την αναληψία της και υπόσχεται να φροντίζει τα ορφανά και τον πατέρα τους. Το κλείσιμο αυτό προσιδιάζει στο είδος της αλληγορικής σάτιρας, επειδή η οριστικά αποδειγμένη μεταστροφή της μητριάς θα αποδυνάμωνε τη δραστικότητα του σατιρικού λόγου και την προφανή ιδεολογική του λειτουργία. Εξάλλου, στη *Δούλη Κύπρο* της Π. Λοϊζιάδος το ανοιχτό τέλος λειτουργεί αντιστικτικά, σε σχέση με την οριστική πια επικράτηση του σφετεριστή της εξουσίας Ιάκωβου. Στο τέλος του δράματος η Καρλόττα οραματίζεται την απελευθέρωση της Κύπρου, όταν η δούλη πατρίδα θα σχίσει το ένδυμα της δουλείας και θα δοξάσει ξανά, όπως και κατά την αρχαιότητα, τη μητρόπολή της.⁸⁸

⁸⁷ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...», στ. 637-9, *Απαντα...*, 216.

⁸⁸ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 26.

2.1.2. Κλειστός χώρος-ανοιχτός χρόνος

Ο συνδυασμός κλειστού χώρου και ανοιχτού χρόνου εντοπίζεται σε δύο από τα εξεταζόμενα δράματα, στη *Δημαρχίτιδα* του Κ. Παυλίδη και στο *Φιλοπατρία και έρωσ* της Ι. Περισιτιάνη. Στη μονόπρακτη κωμωδία η υπόθεση εκτυλίσσεται στο σπίτι του επίδοξου δημάρχου, ενώ όσα συμβαίνουν έξω από αυτό αποδίδονται μέσω του διηγητικού χώρου. Σε αντίθεση με τον κλειστό χώρο, ο χρόνος είναι ανοιχτός, από την άποψη ότι με το τέλος του δράματος ο ασθενής δεν γιατρεύεται, παρά την εκλογική του ήττα, και επιθυμεί να επαναδιεκδικήσει τη δημαρχία, παρέχοντας αβάσιμες και ανεδαφικές υποσχέσεις. Στο *Φιλοπατρία και έρωσ* ο παριστώμενος χώρος είναι κλειστός (ένα παραλιακό χωριό της Ελλάδας), ενώ το μυθοπλασιακό παρόν εκτείνεται σε μια τριετία ανάμεσα στη δεύτερη και τρίτη πράξη έχουν παρέλθει τρία χρόνια, κατά τα οποία ο Γιάννης βρισκόταν στο μέτωπο. Η αντίθεση κλειστού χώρου-ανοιχτού χρόνου λειτουργεί διαφορετικά στα δύο θεατρικά κείμενα: στη *Δημαρχίτιδα* μέσω της αντίθεσης τονίζεται ότι η ασθένεια του δημάρχου είναι ανίατη, ενώ στο *Φιλοπατρία και έρωσ* δίνεται έμφαση στη δραματική ένταση και στην παρατεταμένη αγωνία της ηρωίδας.

2.1.3. Κλειστός χώρος-κλειστός χρόνος

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται ίσα περίπου σε αριθμό δράματα με όσα περιλαμβάνονται στην κατηγορία ανοιχτός χώρος-ανοιχτός χρόνος, ενώ ο συνδυασμός κλειστού χώρου-ανοιχτού χρόνου εντοπίζεται σε δύο μόνο θεατρικά κείμενα. Στα δράματα της κατηγορίας «κλειστός χώρος-κλειστός χρόνος» η χρονική συνέχεια δεν διακόπτεται και δεν παρατηρούνται ξαφνικές αλλαγές του παριστώμενου χώρου. Η έμφαση δίνεται στο παριστώμενο παρόν και στον μιμητικό χώρο, ενώ οι αναφορές στο παρελθόν και σε άλλους χώρους διοχετεύονται στον λογόχρονο και στον λογόχωρο αντίστοιχα. Για παράδειγμα, στο *Ανατολή και Δύσις* του Ν. Αντωνιάδη εφαρμόζεται η τριπλή αριστοτελική ενότητα χώρου, χρόνου και υποθέσεως, καθότι το μυθοπλασιακό παρόν στο μονόπρακτο αυτό συμπυκνώνεται σε ένα απόγευμα και ο μιμητικός χώρος περιορίζεται αποκλειστικά σε ένα υποστατικό της ελληνικής επαρχίας, φορτισμένο με συνδηλώσεις που θα εξεταστούν στη συνέχεια αυτού του Κεφαλαίου.

Παρόμοια, στην «9^η Ιουλίου 1821» του Β. Μιχαηλίδη το μυθοπλασιακό παρόν συμπυκνώνεται σε ένα εικοσιτετράωρο, ενώ ο παριστώμενος χώρος, μολονότι δεν περιορίζεται σε ένα μόνο οικοδόμημα (όπως στο *Ανατολή και Δύσις*), δεν παύει να είναι οριοθετημένος με εξαιρετική σκηνική οικονομία: αρχιεπισκοπή Κύπρου, σεράγιο (κεντρική αίθουσα, φυλακή), πλατεία Σεραγίου. Η αξιοσημείωτη λιτότητα με την

οποία χειρίζεται ο Β. Μιχαηλίδης το μυθοπλασιακό παρόν και τον παριστώμενο χώρο έχει ήδη σχολιαστεί ως το αποτέλεσμα της συνειδητής συγγραφικής πρόθεσης για εφαρμογή στο ποίημα των συμβάσεων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.⁸⁹ Εξάλλου, στην κωμωδία *Τα ευχαριστήρια* του Κ. Παυλίδη με τον συνδυασμό κλειστού χώρου (δύο γραφεία) και κλειστού χρόνου (δεν υπερβαίνει τις δύο ημέρες) επιδιώκεται η στηλίτευση του κομπογιαννιτισμού και της δημοσιογραφικής αγυρτείας, που θα αποδυναμωνόταν χωρίς την αναγκαία χωροχρονική συμπύκνωση.

2.2. Σημασιολογική προσέγγιση του χώρου: Οι σχέσεις μεταξύ παριστώμενου και διηγητικού χώρου

2.2.1. Οι σχέσεις ομοιότητας (ο διηγητικός χώρος ως προέκταση του παριστώμενου)

Ο διηγητικός χώρος δεν διαφοροποιείται αισθητά από τον παριστώμενο σε δέκα από τα εξεταζόμενα κείμενα, που ανήκουν σε πέντε διαφορετικά είδη (ιστορικό και πατριωτικό δράμα, κωμωδία, αλληγορική σάτιρα, αστικό δράμα και ποιητική σύνθεση με εγγενή θεατρικότητα). Η ομοιότητα ανάμεσα στον διηγητικό και στον παριστώμενο χώρο δεν σημαίνει την απόλυτη ταύτισή τους, αλλά παραπέμπει στην αλληλεξάρτησή τους στο σημασιολογικό και λειτουργικό επίπεδο.

Στα ιστορικά δράματα *Ο αετός...*, *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, *Νετζιμπέ* και στο πατριωτικό δράμα *Ο δραπέτης διδάσκαλος* ο διηγητικός χώρος δεν διαφοροποιείται από τον παριστώμενο. Πιο συγκεκριμένα, στον *Αετό...*, και στα δύο επίπεδα του δραματικού χώρου κυριαρχεί η απειλή για την κατάλυση της κρατικής εξουσίας: ως προς τον παριστώμενο χώρο, αφενός, γύρω από το παλάτι εξυφαίνεται συνωμοσία εναντίον του αυτοκράτορα και, αφετέρου, στο στρατόπεδο των Βανδάλων το παρελθόν αναβιώνει μέσα σε ιστορικιστικά συμφραζόμενα. Εξάλλου, στον διηγητικό χώρο η απειλή εναντίον του κράτους προέρχεται από τα γειτονικά εχθρικά κράτη. Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η δυναμική αντίθεση ανάμεσα στην οικία του Χατζηγεωργάκη και στο σεράγιο, που εντοπίζεται στον παριστώμενο χώρο και συνδηλώνει την εναντίωση του ελληνισμού της Κύπρου απέναντι στην τουρκική κατοχή, αντιστοιχεί στην ομόλογη αντίθεση ανάμεσα στους χώρους της επαναστατημένης Ελλάδας, της Πάφου και του Τροόδους και στο χαρέμι του Κουτσούκ, όπως και στην πλατεία Σεραγίου, που συνιστούν τον διηγητικό χώρο. Στη *Νετζιμπέ* δεν εντοπίζονται παρόμοιες ομόλογες αντιθέσεις, αλλά η λίμνη ως χώρος εκδήλωσης του ερωτικού πάθους, που οδηγεί στον βί-

⁸⁹ Για τη σχετική άποψη, που διατυπώθηκε από τον Μ. Πιερή, βλ. αναλυτικότερα κεφ. Α', σ. 173, σημ. 340, σε αυτή την εργασία.

αιο θάνατο, λειτουργεί τόσο στο επίπεδο του λογόχωρου, όσο και στο επίπεδο του παριστώμενου χώρου. Τέλος, στον *Δραπέτη διδάσκαλο* αναπαρίστανται σκηνικά χώροι στους οποίους προετοιμάζεται και υλοποιείται η πατριωτική δράση (σχολείο, βουνό) και τόποι στους οποίους η δράση αυτή τιμωρείται παραδειγματικά από τις κατοχικές αρχές (δικαστήριο, νεκροταφείο Σερρών). Στον διηγητικό χώρο του ίδιου δράματος τα δεινά της υποδούλωσης συμβολοποιούνται από το διοικητήριο, το δικαστήριο και η φυλακή, ενώ τον απελευθερωτικό αγώνα σημαίνουν η Αθήνα και τα μακεδονικά βουνά.

Στην κωμωδία *Μπαμ-μπουμ* και στο αστικό δράμα *Μάριος* με τη συνύφανση παριστώμενου και διηγητικού χώρου αναδεικνύονται όψεις της μικροαστικής και της αστικής ζωής αντίστοιχα. Ο διηγητικός χώρος στον *Μάριο* είναι ευρύτερος, καθώς περιλαμβάνει το Παρίσι, που αποτελεί σημείο αναφοράς των προσώπων, και συμπληρώνεται από μεταφορικούς χώρους, οι οποίοι θα σχολιαστούν στη συνέχεια. Στο *Μπαμ-μπουμ* ο παριστώμενος χώρος του μικροαστικού σπιτιού πλαισιώνεται από τον λογόχωρο της κυπριακής επαρχίας (σπίτια διάφορων κυριών, κινηματογράφος, αγορά, παζάρι) και μαζί παραπέμπουν στην αντίθεση ανάμεσα στον αγώνα του συζύγου για τον επιούσιο και στις άσκοπες σπατάλες της συζύγου. Περισσότερο αόριστα και αφαιρετικά διαγράφονται ο παριστώμενος και ο διηγητικός χώρος στη σατιρική αλληγορία *Η μητριά*, όπου το σπίτι των ορφανών και το δικαστήριο αντιστοιχούν στους ευρύτερους εξωτερικούς χώρους της εγκατάλειψης των παιδιών και της περιπλάνησης του για χρόνια χαμένου πατέρα τους.

Ο ευρύς διηγητικός χώρος, που φορτίζεται με τις αναφορές στην ελληνική επανάσταση και στα τουρκικά αντίποινα που ακολούθησαν (Ελλάδα, Πελοπόννησος, Κωνσταντινούπολη), είναι το πλαίσιο του λιτού παριστώμενου χώρου στην «9^η Ιουλίου 1821» (δρόμοι της Λευκωσίας, δωμάτιο του αρχιεπισκόπου, εκκλησία, σεράγιο, φυλακή, πλατεία Σεραγίου). Η έντονη δραματική φόρτιση απορρέει στο ποίημα από τη σύζευξη του αυστηρά οριοθετημένου παριστώμενου χώρου με το εξαιρετικά σύντομο μυθοπλασιακό παρόν. Στη «Χιώτισσα» ο σχετικά ευρύτερος παριστώμενος χώρος (σπίτι του Αλήμπεη στην Αγία Νάπα της Λεμεσού, μητρόπολη, ακρωτήριο Κάβο Γάτα) συνυφαίνεται με τον περιορισμένο διηγητικό χώρο της Λεμεσού και της Χίου. Εδώ η δραματική ένταση, μολονότι υπαρκτή, είναι χαμηλότερη σε σύγκριση με την «9η Ιουλίου 1821», καθότι τα γεγονότα της σύλληψης και του εξισλαμισμού διοχετεύονται στον λογόχωρο, ενώ στον μιμητικό χώρο αναπαρίσταται η διάσωση των εξισλαμισμένων γυναικών.

2.2.2. Οι σχέσεις αντίθεσης

Οι σχέσεις αντίθεσης μεταξύ παριστώμενου και διηγητικού χώρου εντοπίζονται σε δεκατρία από τα εξεταζόμενα κείμενα και συνδηλώνουν ομόλογες αντιθέσεις στο αξιολογικό και ιδεολογικό επίπεδο. Σε έξι από αυτά, ο παριστώμενος χώρος είναι στην Κύπρο. Στην *Κύπρο δούλη* οι χώροι εξουσίας (φρούριο στη Λευκωσία και ανάκτορο στο Πέλλα Παΐς) και οι χώροι των συνωμοτικών συναντήσεων (ερείπια της Ταμασσού και το δάσος Μαχαιρά), οι οποίοι αναπαρίστανται σκηνικά, αντιπαραβάλλονται προς το Βυζάντιο, τα βουνά και τις πεδιάδες της Κύπρου και τη φυλακή, που συνδηλώνουν το πρώτο την παρακμή και οι υπόλοιποι χώροι την παραφροσύνη, εξαιτίας των δεινών της τυραννίας, και την καταστολή των συνωμοτικών κινήσεων.

Εξάλλου, στα ερωτικά δράματα *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και *Ο Διομήδης* ο παριστώμενος χώρος είναι η Κύπρος του όψιμου 19^{ου} αιώνα (πιο συγκεκριμένα, η Λάρνακα στο πρώτο και η Λεμεσός στο δεύτερο). Στο θεατρικό κείμενο του Θ. Κωνσταντινίδη ο χώρος της σκηνικής δράσης σημασιοδοτείται αρνητικά, είτε ως τόπος πάθους και αγωνίας (το δωμάτιο της Ευανθίας) είτε ως πεδίο δολοπλοκίας και μηχανορραφίας (το δωμάτιο του Φιλοκτήτη). Στο ίδιο κείμενο είναι αξιοπρόσεκτη η πολυσημία του διηγητικού χώρου, που λειτουργεί άλλοτε ως τόπος επιχειρηματικής δραστηριότητας (Πάφος), άλλοτε ως ερέθισμα, από τη μια, για νοσταλγική αναπόληση της αρχαίας δόξας της Κύπρου (Σαλαμίνα, Κίτιο) και, από την άλλη, για οδυνηρή υπόμνηση των δεινών της τουρκοκρατίας (πλατεία Σεραγίου, Αγία Σοφία Λευκωσίας), είτε ακόμη ως χώρος αναχώρησης του ποιητή και της αγαπημένης του μακριά από την τύρβη και τη διαφθορά της πόλης. Στον *Διομήδη* η θετική σήμανση του διηγητικού χώρου (Όλυμπος, Μαραθώνας και κυρίως η επαναστατημένη Κρήτη) λειτουργεί σε αντίθεση με την αρνητική σημασιοδότηση του παριστώμενου χώρου: το νεκροταφείο δεν είναι μόνο χώρος συνάντησης και επικοινωνίας, αλλά και μηχανορραφίας, με στόχο τη διάλυση της ερωτικής σχέσης του Διομήδη και της Δίρκης.

Στην Κύπρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα τοποθετείται η σκηνική δράση στις κωμωδίες *Δημαρχίτις* και *Ευχαριστήρια* και στην ποιητική σύνθεση «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...». Στη *Δημαρχίτιδα* ο παριστώμενος χώρος, που είναι το σπίτι του επίδοξου δημάρχου, συνδηλώνει τις ψευδαισθήσεις, τις απατηλές ελπίδες και την οριστική αποξένωση του «ασθενούς» από την περιρρέουσα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, η οποία σημαίνεται από τον διηγητικό χώρο, δηλαδή το ανοιχτό πεδίο της πόλης όπου συντελείται η εκλογική ήττα.

Αντίθετα, στα *Ευχαριστήρια* ο διηγητικός χώρος (όλα τα πανεπιστήμια της Ευρώπης, Λάρνακα, Κερύνεια) λειτουργεί ως μέσο εξαπάτησης των πιθανών πελατών του κομπογιαννίτη, ενώ στον παριστώμενο χώρο (στα γραφεία του «γιατρού» Κενοκέφαλου και του δημοσιογράφου Αφαιμάκτη) τόσο η παραπλάνηση των ασθενών, όσο και η εκμετάλλευση της έντονης επιθυμίας του πρωταγωνιστή για επαγγελματική επιτυχία και κοινωνική αναγνώριση από τον καιροσκόπο δημοσιογράφο σατιρίζονται απροκάλυπτα.

Στο «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...» το ταξίδι από την Κύπρο στο Λονδίνο με τους ενδιάμεσους σταθμούς (Βερούτι, Χίος, Ρόδος, Σμύρνη), ο τόπος της υπαίθριας έκθεσης των κυπριακών αρχαιοτήτων και το ξενοδοχείο Φέλιμ Πιξ συνιστούν τον παριστώμενο χώρο, ενώ τον διηγητικό χώρο συναπαρτίζουν η φυλακή, οι περιοχές της Κύπρου στις οποίες έγιναν ανασκαφές από τον Τζον Πουλλή, η Αγγλία ως προορισμός των κυπριακών πρεσβειών διαμαρτυρίας, το Τρόδος ως χώρος αναψυχής των Άγγλων αποικιοκρατών και ο ανοιχτός χώρος της διαδήλωσης των Κυπρίων εναντίον των προκλητικών δηλώσεων του Τσάμπερλαιν. Επομένως, απέναντι στην οιονεί ουδέτερη λειτουργία του παριστώμενου χώρου αντιπαραβάλλεται η ιδεολογικά φορτισμένη σημασιодότηση του διηγητικού χώρου, όπου δεσπόζει ο καταγγελτικός και σατιρικός τόπος του ποιήματος.

Σχέσεις αντίθεσης ανάμεσα στον διηγητικό και τον παριστώμενο χώρο εντοπίζονται, επίσης, σε τέσσερα θεατρικά κείμενα, στα οποία η αναπαριστώμενη δράση τοποθετείται στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στα *Ανατολή και Δύσις* και *Φιλοπατρία και έρωσ* η σκηνική δράση εκτυλίσσεται στην ελληνική επαρχία, ενώ στον *Δικηγόρο* και στον *Ζητιάνο της ηδονής* σε αστικά σπίτια της Αθήνας. Στο *Ανατολή και Δύσις* το υποστατικό στο ελληνικό χωριό, συνδηλώνοντας τις παλιές δοκιμασμένες αξίες και την ειρηνική αγροτική ζωή, αντιπαραβάλλεται τόσο προς την Αθήνα και το Παρίσι, που σημασιοδοτούνται ως χώροι φθοράς και διαφθοράς, όσο και προς την Κρήτη, η οποία παραπέμπει στους αγώνες για ελευθερία. Στο *Φιλοπατρία και έρωσ* το ελληνικό χωριό αναπαρίσταται ως χώρος όπου αναπτύσσεται η ερωτική σχέση των πρωταγωνιστών, σε αντίθεση με τη Μικρά Ασία του διηγητικού χώρου, που είναι τόπος πολεμικής αναμέτρησης.

Το αστικό αθηναϊκό σπίτι του δικηγόρου Μαράνου, που είναι ο μιμητικός χώρος στον *Δικηγόρο*, συνδηλώνει τον συμβιβασμό και την απόκρυψη της αλήθειας, με στόχο την οικονομική, επαγγελματική και κοινωνική άνοδο, και λειτουργεί αντιστικτικά σε σχέση με το χωριό και την παλιά Αθήνα (στον διηγητικό χώρο του δράμα-

τος), που συνδέονται με την αγνότητα, την αλήθεια και την εντιμότητα. Η φυλακή και το δικαστήριο, που επίσης εντοπίζονται στον διηγητικό χώρο, συνιστούν τους ενδιάμεσους χώρους δοκιμασίας του νεαρού δικηγόρου, ο οποίος στο τέλος επιστρέφει στο χωριό του παραμένοντας πιστός στην υπέρτατη για τον ίδιο αξία της αλήθειας. Παρόμοια, στον *Ζητιάνο της ηδονής* το αθηναϊκό αστικό σαλόνι σημασιοδοτείται αρνητικά ως χώρος ταπείνωσης των γυναικών, αντίθετα από τον ανοιχτό χώρο όπου οι ερωτικές συναντήσεις βρίσκονται σε ένα αρχικό στάδιο.

Στα υπόλοιπα δράματα της κατηγορίας αυτής ο παριστώμενος χώρος της περιπέτειας, της φυλάκισης και της αποκάλυψης του εγκλήματος (το Παρίσι στην *Κόμησα ζητιάνα*) αντιπαρατίθεται απέναντι στον διηγητικό χώρο της μποέμικης ζωής και της διασπάθισης της πατρικής κληρονομιάς (Νίκαια) ή ο απροσδιόριστος παραμυθιακός χώρος επιμερίζεται μανιχαϊστικά σε δύο αντίθετους συμβολικούς τόπους (τον πύργο της γλυκιάς μελαγχολίας και τον πύργο της χαράς και των παθών στον μιμητικό χώρο του *Γαλάζιου λουλουδιού*), που συγκρίνονται με τον παλαιότερα φωτισμένο πύργο της μελαγχολίας (διηγητικός χώρος).

2.2.3. Οι σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης

Στα υπόλοιπα θεατρικά, που είναι λιγότερα από τα κείμενα των δύο προηγούμενων κατηγοριών και είναι όλα ιστορικά δράματα, εντοπίζονται σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης ανάμεσα στον παριστώμενο και στον διηγητικό χώρο. Τα κέντρα εξουσίας και άμυνας (ανάκτορα, φρούρια, τείχη, προμαχώνες, θησαυροφυλάκια) δεσπόζουν στον μιμητικό χώρο των έργων *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Η δούλη Κύπρος*, *Πέτρος Α΄...* και *Πέτρος Συγκλητικός*, σε συνδυασμό με τους χώρους εναντίωσης στην τυραννία (το Τρόδος, το φρούριο και το λιμάνι της Κερύνειας, το κοιμητήριο, τα ερείπια της Σαλαμίνας).

Στον διηγητικό χώρο κυριαρχούν οι χώροι της παιδικής ηλικίας των ηρώων και οι τόποι της χρυσής αρχαίας εποχής, που είναι ουσιαστικά εξιδανικευμένοι χρονότοποι δόξας και ευημερίας σε αντίθεση με το άθλιο και οδυνηρό μυθοπλασιακό παρόν. Το Τρόδος και η φυλακή, που εντοπίζονται, επίσης, στον διηγητικό χώρο των περισσότερων δραμάτων της κατηγορίας αυτής, συνδηλώνουν το πρώτο την αντιτυραννική εξέγερση, και η δεύτερη την καθυπόταξη των επαναστατών. Η διάζευξη των δύο αυτών χώρων στο επίπεδο του λογόχωρου συναρτάται προς τον παριστώμενο χώρο κατά διττό τρόπο: αφενός, με τη σχέση ομοιότητας (ανάκτορο / φρούριο \approx φυλακή), και, αφετέρου, με τη σχέση αντίθεσης (ανάκτορο, φρούριο, φυλακή \neq Τρόδος, φρούριο και λιμάνι της Κερύνειας, ερείπια Σαλαμίνας, κοιμητήριο).

Στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα*, που ανήκει στην ίδια κατηγορία, το σπίτι του Κικέρωνα και η φυλακή συνιστούν μιμητικούς χώρους που παραπέμπουν στην προάσπιση της δημοκρατίας, ενώ στο άλσος της θεάς Φουρίνης και στο σπίτι του Καίσαρα προωθείται ο σχεδιασμός της συνωμοσίας. Η αντίθεση αυτή αντιστοιχεί στην αντίθεση που εντοπίζεται στο επίπεδο του διηγητικού χώρου ανάμεσα στην Ετρουρία (χώρο διαφυγής του Κατιλίνα) και στη Ρώμη (που συνδηλώνει τη δημοκρατία). Επομένως, από τον συσχετισμό παριστώμενου-διηγητικού χώρου είναι δυνατό να εξαχθούν, από τη μια, οι σχέσεις ομοιότητας: σπίτι του Κικέρωνα/φυλακή \approx Ρώμη, άλσος της θεάς Φουρίνης, σπίτι του Καίσαρα \approx Ετρουρία και, από την άλλη, οι σχέσεις αντίθεσης: σπίτι του Κικέρωνα/φυλακή \neq Ετρουρία, άλσος της θεάς Φουρίνης, σπίτι του Καίσαρα \neq Ρώμη.

2.3. Οι διηγητικοί χώροι ως μέσα χαρακτηρισολογικής ανάλυσης

Οι διηγητικοί χώροι δεν συνυφαίνονται μόνο με τον δραματικό χρόνο, αλλά συνδέονται αναπόσπαστα με τα δραματικά πρόσωπα, δεδομένου ότι οι ίδιοι απορρέουν από τον δραματικό διάλογο, στον οποίο ο μη παριστώμενος χώρος, συχνά, είτε λειτουργεί ως σύμβολο είτε εμπεριέχει τους πιθανούς κόσμους,⁹⁰ δηλαδή τις ευχές, τις επιθυμίες και τις ελπίδες του ομιλητή. Γι' αυτό, οι διηγητικοί χώροι μπορούν να αξιοποιηθούν ως ένα από τα μέσα της χαρακτηρισολογικής ανάλυσης, όπως φαίνεται από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα που παρατίθενται στη συνέχεια.

Στον *Αετό...* ο λογόχωρος της Κύπρου, που εντοπίζεται στον λόγο της αυτοκράτειρας Θεοδώρας, σημαίνει τη νοσταλγική αναπόληση του γενέθλιου χώρου και συνδηλώνει την επιθυμία της ίδιας για φυγή από τον χώρο φθοράς, που είναι το κέντρο της εξουσίας. Με παρόμοιο τρόπο, ο διηγητικός χώρος συνδηλώνει την επιθυμία της φυγής στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, όπου το δάσος συνιστά συνεκδοχή της αναχώρησης του ποιητή και της αγαπημένης του μακριά από τα εγκόσμια στον *Δικηγόρο*, όπου το χωριό και η παλιά Αθήνα είναι σύμβολα της προσήλωσης του νεαρού δικηγόρου στις παλιές αξίες, την αγνότητα και την αλήθεια και στην «9^η Ιουλίου 1821», όπου ο ειδυλλιακός αγροτικός χώρος (Μαλούντα), που εντοπίζεται στον λογόχωρο του βοσκού Δημήτρη, παραπέμπει στην αγάπη του ίδιου για την ειρηνική ζωή και στην αντιηρωική του στάση.

Η διασπάθιση της πατρικής κληρονομιάς για μια μποέμικη και άσωτη ζωή σημαίνονται από τους διηγητικούς χώρους του Παρισιού στο *Ανατολή και Δύσις* και της

⁹⁰ Περισσότερα για τους πιθανούς κόσμους, βλ. στην Ενότητα 3 του Ε' Κεφαλαίου.

Νίκαιας στην *Κόμησσα ζητιάνα*, μολονότι στο πρώτο δράμα ο Πέτρος φαίνεται να υπερβαίνει το πάθος για άσωτη ζωή, σε αντίθεση με τον Ριχάρδο (στο δεύτερο δράμα) που, επειδή επιδιώκει να οικειοποιηθεί την περιουσία του αδελφού του, φτάνει στο έγκλημα και, τέλος, στην αυτοκτονία.

Με τις συνδηλώσεις της οίησης, της αλαζονείας και της εξαπάτησης του κοινού συνδέεται ο λογόχωρος όλων των πανεπιστημίων της Ευρώπης, στα οποία ισχυρίζεται ότι φοίτησε ο «γιατρός» δόκτωρ Κενοκέφαλος στην κωμωδία *Τα ευχαριστήρια*. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή ο αναγνώστης προσλαμβάνει τη σατιρική λειτουργία του διηγητικού χώρου, διαπιστώνοντας, στη συνέχεια, ότι ο πρωταγωνιστής αδυνατεί να γιατρέψει οποιαδήποτε νόσο και χρησιμοποιεί ως επιστημονικό σύγγραμμα μια φυλλάδα, στην οποία βρίσκονται καταγραμμένες οι επαγγελματικές ασθένειες και τα συμπτώματά τους. Με άλλα λόγια, με τη χρήση του πιο πάνω διηγητικού χώρου αποδίδεται όχι μόνο ο κομπογιανντισμός του πρωταγωνιστή, αλλά έμμεσα σατιρίζεται και η απαίτησή του για επαγγελματική άνοδο.

Με αντίθετο τρόπο, ο διηγητικός χώρος λειτουργεί ως μέσο ανάδειξης των θετικών αξιών που ενστερνίζονται τα πρόσωπα σε άλλα δράματα, όπως είναι, λόγου χάρι, το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, όπου οι διάφοροι αρχαιολογικοί χώροι, η Αγία Σοφία και η πλατεία Σεραγίου συνδηλώνουν, αφενός, τη νοσταλγική αναπόληση της αρχαίας δόξας και, αφετέρου, την πίκρα του Αησιλάου για τη συνεχιζόμενη τουρκοκρατία. Παρόμοια, στον *Διομήδη* ο λογόχωρος της Κρήτης παραπέμπει στην αγωνιστική δράση και προσφορά του πρωταγωνιστή, παρά την αποτυχία της επανάστασης⁹¹ και στη «Χιώτισσα» οι καλά φρουρούμενοι από τους Αρβανίτες δρόμοι της Λεμεσού, από τους οποίους διήλθε επανειλημμένα η γριά Χατζημαρία, στην προσπάθειά της να διασώσει τις δύο εξισλαμισμένες Χιώτισσες, σημαίνουν την ηρωική στάση αυτής της γυναίκας, που εμψυχώνεται από την προσήλωσή της στην αξιακή σύζευξη της ελληνικότητας και του χριστιανισμού.

2.4. Η συμβολοποίηση του δραματικού χώρου

Στο δραματικό κείμενο δεν αναπαράγεται η πραγματικότητα, αλλά αναπαρίσταται⁹² επομένως, η σχέση του πρώτου προς τη δεύτερη είναι συμβολική και, σύμφωνα με μίαν άλλη άποψη, μεταφορική.⁹¹ Οι δύο αυτές απόψεις ουσιαστικά ταυτίζονται και

⁹¹ Ο Dawson σημειώνει ότι «η σχέση ανάμεσα στον δραματικό κόσμο και την πραγματικότητα είναι μεταφορική». Βλ. S. W. Dawson, *Δράμα και δραματικό στοιχείο* (μτφρ. Ιουλ. Ράλλη-Κ. Χατζηδημού), Αθήνα, Ερμής, 1974 (1970), 23. Για την άποψη σχετικά με τη συμβολική σχέση δραματικού κόσμου και πραγματικότητας, βλ. ενδεικτικά Ubersfeld (²1996: 1977), 146· Elam (2001: 1980), 50· Fischer-Lichte (1992: 1983), 188.

παραπέμπουν σε ένα πλέγμα δραματικών συμβάσεων, τεχνικών και τρόπων μέσω των οποίων η θεατρική γραφή ανασυνθέτει την πραγματικότητα σε ένα νέο, κάθε φορά, σύνθετο σημειωτικό σύστημα με διακριτά υποσυστήματα (όπως είναι, λ.χ., ο δραματικός χώρος και χρόνος και τα πρόσωπα), που δεν ταυτίζονται με τα αντίστοιχα υποσυστήματα της περιρρέουσας πραγματικότητας, αλλά συνιστούν μια μιμητική και ταυτόχρονα τροποποιητική απόδοσή τους.

Ο δραματικός χώρος ως διακριτό σημειωτικό σύστημα συνιστά, όπως σημειώνει η A. Ubersfeld, συμβολική δομή και «είναι το πεδίο σύζευξης του συμβολικού με το φαντασιακό».⁹² Παρόμοια, ο Γ. Πεφάνης υπογραμμίζει ότι «κάθε δραματικός χώρος είναι πρωτίστως συμβολικός [...]. Παρά τον ενδεχόμενο δηλωτικό του χαρακτήρα, συνδηλώνει συνεχώς μεταβάσεις σε άλλους χώρους, δυνατότητες οικειοποίησης αλλότριων εδαφών και εμπίωσης “τοπίων” που ο εκάστοτε πολιτισμός λησμονεί ή απωθεί».⁹³ Επομένως, τόσο στο δραματικό κείμενο, όσο και στη σκηνική πραγμάτωσή του αναπαρίσταται, κατά την A. Ubersfeld, μια *συμβολοποίηση* (symbolisation, symbolization) του πραγματικού χώρου.⁹⁴ Η συμβολοποίηση ή συμβόλιση⁹⁵ είναι, όπως υποδεικνύει ο Σ. Δημητρίου, σημειωτική λειτουργία και ορίζεται ως «διαδικασία διαμόρφωσης συμβόλων ή κώδικα». Ο ίδιος επισημαίνει ότι η συμβολοποίηση δεν πρέπει να συγχέεται με τον συμβολισμό, «που σημαίνει απλώς την ύπαρξη συμβόλων για κοινωνική χρήση ή για σήμανση αντικειμένων ή εννοιών».⁹⁶

Λανθασμένα χρησιμοποιούν τον όρο *συμβολοποίηση*, όπως γράφει ο T. Todorov, και όσοι τον ταυτίζουν με τον όρο *σημασιοδότηση*, προσθέτοντας ότι η σχέση της συμβολοποίησης σημαίνει τη σύνδεση ομοειδών οντοτήτων «με έναν τρόπο όχι αναγκαίο (και όχι αναλύσιμο· αυθαίρετο),⁹⁷ όπως συμβαίνει με το σημείο, αλλά αιτιολογημένο – και γι’ αυτό αποκαλυπτικό για τους μηχανισμούς που δρουν σε μια κοινωνία». Με άλλα λόγια, όπως διευκρινίζει ο ίδιος, κατά τη διαδικασία της σημασιοδότησης

⁹² Βλ. A. Ubersfeld, ό.π., 132-3.

⁹³ Βλ. Πεφάνης (1999), 390-1.

⁹⁴ A. Ubersfeld, ό.π., σημ. 92, 117.

⁹⁵ Ο Γ. Πεφάνης αποδίδει τον όρο *symbolisation* ως *συμβόλιση*. Η διαδικασία αυτή, κατά τον ίδιο, «προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό το ποιόν και την αξία» ενός θεατρικού έργου και μιας θεατρικής παράστασης. Προσθέτει ότι η συμβόλιση προϋποθέτει ένα ρητό νόημα που το αντλεί από τις επιμέρους δομές του δραματικού κειμένου και ότι «πάνω στο νόημα αυτό χαράσσει πολυσχιδείς ροές σημασιών, που οδηγούν το νόημα πολύ πέρα από τα αρχικά του όρια». Βλ. Γ. Πεφάνης, ό.π., σημ. 93, 25-26.

⁹⁶ Βλ. Σωτήρης Δημητρίου, *Λεξικό όρων σημαντικής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, 164-5· στο εξής: *Λεξικό όρων σημαντικής*... Ειδικότερα, για τη συμβολοποίηση σε συνάρτηση με τη λογοτεχνική αναπαράσταση της ιστορίας, βλ. Hayden White, *The content of the form. Narrative discourse and historical representation*, Μέριλαντ, The John Hopkins University Press, 1987, 53· στο εξής: *The content...*

⁹⁷ Για τον μη αυθαίρετο χαρακτήρα του συμβόλου, βλ. επίσης Ferdinand De Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος), Αθήνα, Παπαζήσης, 1979 (1916), 103.

ένα σημαίνον ανακαλεί ένα σημαϊνόμενο, ενώ κατά τη διαδικασία της συμβολοποίησης «ένα πρώτο σημαϊνόμενο συμβολίζει ένα δεύτερο».⁹⁸

Η συμβολοποίηση του δραματικού χώρου πραγματοποιείται, όπως σημειώνει η Α. Ubersfeld, με τους θεμελιώδεις ρητορικούς τρόπους, δηλαδή τη μεταφορά και τη μετωνυμία, ενώ ο Ρ. Pavis προσθέτει την αλληγορία ως διακριτό μέσο συμβολοποίησης.⁹⁹ Με τη χρήση αυτών των τρόπων ο συμβολικός χώρος, κατά τον Γ. Πεφάνη, «προσλαμβάνει ποικίλα νοήματα και μεταφυσικές διαστάσεις». Ο ίδιος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο παραστατικός και διηγητικός χώρος δεν είναι παρά δύο συμπληρωματικές διαδικασίες σημείωσης των σχέσεων μεταξύ οικείου και ανοίκειου, μεταξύ ασαφούς εντοπιότητας και συμβολικής ετερότητας».¹⁰⁰

Η ανίχνευση των τριών πιο πάνω ρητορικών τρόπων, ως διακριτών διαδικασιών για τη συμβολοποίηση του δραματικού χώρου στα κυπριακά θεατρικά κείμενα, δεν είναι εύκολο εγχείρημα, δεδομένου ότι αυτό προσκρούει στο ακανθώδες ζήτημα του ορισμού και των λεπτών εννοιολογικών διακρίσεων που αποτελούν αντικείμενο της Ρητορικής. Επομένως, η αξιοποίηση των ρητορικών τρόπων ως εργαλείων για τη μελέτη της συμβολοποίησης του δραματικού χώρου βασίζεται στα κοινώς αποδεκτά γνωρίσματα καθενός ξεχωριστά και δεν προχωρεί σε διεξοδική παρουσίαση και συζήτηση των διάφορων απόψεων γύρω από αυτούς, που, εκ των πραγμάτων, είναι έξω από το πεδίο και τους περιορισμούς της εργασίας αυτής.

Η μεταφορά που είναι, όπως επισημαίνει ο J. Culler, το σημαντικότερο σχήμα λόγου, «έχει θεωρηθεί θεμελιακό στοιχείο της γλώσσας και της φαντασίας» και «αποτελεί έκφραση ενός βασικού τρόπου γνώσης των πραγμάτων: γνωρίζουμε κάτι βλέποντάς το *σαν* κάτι άλλο». Ο ίδιος μελετητής σημειώνει ότι, σύμφωνα με τον R. Jakobson, η «μεταφορά διασυνδέει μέσω της ομοιότητας, [ενώ] η μετωνυμία μέσω της συνάφειας». Πιο συγκεκριμένα, η μετωνυμία κινείται ανάμεσα σε στοιχεία που είναι συναφή μεταξύ τους και «διασυνδέει τα πράγματα στη χωρική και χρονική διαδοχή τους, μετακινούμενη από το ένα πράγμα στο άλλο εντός ενός δεδομένου τομέα, παρά διασυνδέοντας τον ένα τομέα με τον άλλο, όπως κάνει η μεταφορά».¹⁰¹

⁹⁸ Βλ. T. Todorov, *Ποιητική...*, 15-16, 47. Το πρώτο παράθεμα παρατίθεται από τη μεταφράστρια Αγ. Καστρινάκη και προέρχεται από το Λεξικό: Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Παρίσι, Seuil, 1972, 120, 121-2.

⁹⁹ Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 120· Pavis (2006), 470. Βλ. επίσης Patrice Pavis, *Essays in the semiology...*, 16.

¹⁰⁰ Πεφάνης (1999), 378-9.

¹⁰¹ Βλ. J. Culler, *Λογοτεχνική θεωρία...*, 97-98. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ίδιο παράθεμα από τον R. Jakobson χρησιμοποιεί και ο U. Eco επιχειρώντας μια «σημειωτική εξήγηση των ρητορικών σχημάτων». Βλ. Eco (1994: 1976), 430. Βλ. επίσης τον σχολιασμό της άποψης του Jakobson από τον Paul

Κύρια γνωρίσματα της μεταφοράς, κατά τον P. Ricoeur (που εκκινεί από την αριστοτελική άποψη γύρω από αυτό τον ρητορικό τρόπο), είναι, αφενός, ότι «*χαρίζει γνώση με έναν αιφνίδιο συσχετισμό ανάμεσα σε πράγματα που φαίνονταν απόμακτρα*», αναπεριγράφοντας την πραγματικότητα, και, αφετέρου, ότι «*ως παραβίαση του γλωσσικού κώδικα, τοποθετείται στο παραδειγματικό επίπεδο*». Κατά τον ίδιο μελετητή, «*η μεταφορά αποδίδεται με κάθε λογής λέξη, ενώ η μετωνυμία αφορά μόνο τη σήμανση μέσω ονομάτων*». Με τη χρήση του δεύτερου ρητορικού τρόπου αποδίδονται «*σχέσεις αιτίας προς αποτέλεσμα, μέσου προς σκοπό, περιέχοντος και περιεχομένου, πράγματος προς τη θέση του, σημείου προς σήμανση, φυσικού προς ηθικό, μοντέλου προς πράγμα*».¹⁰²

Συνεπώς, στην εργασία αυτή υιοθετούνται οι πιο κάτω συνοπτικοί και περιεκτικοί ορισμοί που προϋποθέτουν τη γνώση της σχετικής με τους υπό συζήτηση ρητορικούς τρόπους βιβλιογραφίας. Από τη μια, η μεταφορά «*είναι ένας τρόπος στον οποίο μια λέξη ή φράση μετακινείται από τις συνηθισμένες χρήσεις της σε συμφραζόμενα μέσα στα οποία προκαλεί νέες σημασίες*», και, από την άλλη, η μετωνυμία «*είναι ένα ρητορικό σχήμα στο οποίο μια λέξη υποκαθίσταται από μια άλλη στη βάση μιας υλικής, αιτιακής και εννοιολογικής σχέσης*».¹⁰³ Βέβαια, η ερμηνεία των μεταφορικών και μετωνυμικών χώρων δεν βασίζεται στην άποψη ότι η συμβολοποίησή τους ήταν σε όλα τα θεατρικά κείμενα και στις επιμέρους περιπτώσεις προσχεδιασμένη από τον συγγραφέα, καθώς συχνά, όπως σημειώνει ο U. Eco, η μεταφορική σημασία αποδίδεται εκ των υστέρων από τον ερμηνευτή, επειδή «*η μεταφορά δεν είναι κατ' ανάγκην εμπρόθετο φαινόμενο*».¹⁰⁴

Για τον τρίτο τρόπο συμβολοποίησης του δραματικού χώρου, δηλαδή την αλληγορία, πέρα από την ομόφωνη υπόδειξη από τους μελετητές ότι αυτή προϋποθέτει δύο επίπεδα νοήματος (ένα κυριολεκτικό στο επίπεδο των δομών επιφανείας και ένα μεταφορικό στο επίπεδο των δομών βάθους),¹⁰⁵ έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις, συ-

Friedrich: P. Friedrich, "Polytropy", James W. Fernandez [ed.], *Beyond metaphor*. The theory of tropes in anthropology, Στάνφορντ, Standford University Press, 1991, 44-45. Για το σχολιαζόμενο παράθεμα, βλ. R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of language*, Χάγη, Mouton, 1956, 76 [=R. Jakobson, *Δοκίμια...*, 42, 47].

¹⁰² Βλ. Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά* (μτφρ. Κ. Παπαγιώργης), Αθήνα, Κριτική, 1998, 73, 115-6, 295. Για τα γνωρίσματα μεταφοράς και μετωνυμίας, βλ. Terence Hawkes, *Μεταφορά* (μτφρ. Γαβριήλ-Νίκος Πεντζίκης), Αθήνα, Ερμής, 1978 (1972), 10, 13, 112, 114.

¹⁰³ Βλ. A. Preminger, - T.V.F. Brogan, *The new Princeton encyclopedia...*, 760, 783.

¹⁰⁴ U. Eco, *Τα όρια...*, 193.

¹⁰⁵ Για την άποψη αυτή, βλ. John MacQueen, *Αλληγορία...*, 17· Σ. Δημητρίου, *Λεξικό όρων σημειολογικής...*, 58· M. Quilligan, *The language...*, 26, 27· H. White, *The content...*, 53· A. Preminger, - T.V.F. Brogan, *The new Princeton encyclopedia...*, 31.

χνά συγκεχυμένες και, πάντως, όχι διαφωτιστικές. Η παλαιότερη άποψη, που ταύτιζε την αλληγορία με την «προσωποποίηση μιας ιδέας», δεν είναι σήμερα αποδεκτή από πολλούς μελετητές.¹⁰⁶

Πώς μπορούμε, ωστόσο, να είμαστε βέβαιοι για την ύπαρξη των δύο επιπέδων σημασίας σε ένα λογοτεχνικό κείμενο; Κατά τον U. Eco, «αποφασίζουμε να ερμηνεύσουμε μια αλληλουχία εκφορών ως αλληγορικό λόγο, μόνον επειδή αλλιώς αυτή η αλληλουχία θα παραβίαζε τη συνομιλιακή αρχή της σημαντικότητας», με άλλα λόγια όταν υπό οποιουσδήποτε άλλους όρους η αλληλουχία αυτή στερείται σημασίας, επειδή «ο συγγραφέας αφηγείται με υπερβολική αφθονία ιδιαίτερα συμβάντα που δεν μοιάζουν να είναι ουσιαστικά για το όλο θέμα και έτσι μας οδηγεί να υποπτευθούμε ότι τα λόγια του έχουν ένα δεύτερο νόημα». Κατά τον Ιταλό σημειολόγο, ένας δεύτερος τρόπος, με τον οποίο μπορεί να αναγνωριστεί η αλληγορία, είναι ο εντοπισμός στο κείμενο «εικόνων ήδη κωδικοποιημένων, αναγνωρίσιμων ως αλληγορικών». Τέλος, ο ίδιος υποδεικνύει ότι, από τη στιγμή που θα αναγνωριστεί αυτός ο ρητορικός τρόπος, «μεταφορική υπόσταση αποκτούν οι ίδιες οι εικόνες που περιγράφει η αλληγορία, και όχι τα λεκτικά σημεία που ανακαλούν αυτές τις εικόνες».¹⁰⁷

2.4.1. Η συμβολοποίηση του δραματικού χώρου μέσω της μεταφοράς

2.4.1.1. Χώροι ευδαιμονίας, αναψυχής και ανάτασης

Στο ιστορικό δράμα *Ο αετός...* του Ι. Καραγεωργιάδη η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, ζώντας μέσα στην πνιγηρή ατμόσφαιρα των συνωμοσιών και βιώνοντας την αθλιότητα της αυτοκρατορικής αυλής (παριστώμενος χώρος του δράματος), αναζητεί εναγώ-

¹⁰⁶ Για την αλληγορία ως προσωποποίηση μιας ιδέας, βλ. Brownstein-Daubert (1981), 405-6. Η θέση αυτή υιοθετείται από τη J. Norman, που παραθέτει παλαιότερη άποψη του Angus J. S. Fletcher σύμφωνα με την οποία, «η αλληγορία τείνει να απομονώνει ιδέες, ιδιαίτερα χρησιμοποιώντας την προσωποποίηση, και να τις μετασχηματίζει σε εικόνες οι οποίες περιγράφονται λεπτομερώς με μια σειρά από κατάλληλες λεπτομέρειες». Βλ. Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an allegory. The iconography of psychomachia in medieval art*, Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1988, 7. Εξάλλου, ο J. Paxson αναγνωρίζοντας τη σκοτεινότητα του όρου, υποστηρίζει τη θέση ότι η «προσωποποίηση συνιστά θεμέλιο της αλληγορίας», παρόλο που αναγνωρίζει ότι στην εποχή μας «όλο και λιγότεροι μελετητές συμφωνούν με την παλιά "αξιοματική σχέση" μεταξύ προσωποποίησης και αλληγορίας». Βλ. James Paxson, *The poetics of personification*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, 5, 32, 176. Τη σκοτεινότητα του όρου υπογραμμίζει και η Κ. Κωστίου, επισημαίνοντας ότι «ο παραδοσιακός ορισμός της αλληγορίας ως περιγραφής ενός αντικειμένου μέσω της εικόνας ενός άλλου δεν ικανοποιεί τις σύγχρονες ανάγκες της κριτικής, η οποία θεωρεί την αλληγορία ιδιαίτερη μέθοδο έκφρασης κάποιας έννοιας μέσω άλλης, όπου υπάρχουν δύο επίπεδα σημασίας. Ανάμεσά τους δημιουργείται μια αντιστοιχία με σχέσεις λεπτομερειών». Βλ. Κ. Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής...*, 101-2, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία γύρω από τον υπό συζήτηση ρητορικό τρόπο.

¹⁰⁷ Βλ. U. Eco, *Τα όρια...*, 182. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Eco αξιοποιεί τη θεωρία του P. H. Grice για τα συνομιλιακά υπονοήματα και ότι η αρχή της σημαντικότητας στην οποία αναφέρεται είναι γνωστή και ως αρχή της ποσότητας. Βλ. David Crystal, *Λεξικό γλωσσολογίας και φωνητικής* (μτφρ. Γιώργος Ευδόπουλος), Αθήνα, Πατάκης, 2003 (1980), 451-2 στο εξής: *Λεξικό γλωσσολογίας...* Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση της θεωρίας των συνομιλιακών υπονοημάτων, βλ. John Lyons, *Γλωσσολογική σημασιολογία* (μτφρ. Γιώργος Ανδρουλάκης), Αθήνα, Πατάκης, 1999 (1995), 306-320.

νια την επιστροφή στον γενέθλιο χώρο της Κύπρου, που συμβολοποιείται στο επίπεδο του διηγητικού χώρου, συνδηλώνοντας, από τη μια, την αμεριμνησία, την ειρηνική ζωή, την ευδαιμονία και, από την άλλη, την επιθυμία για την ενότητα του ελληνικού έθνους. Εξασφαλίζοντας την υπόσχεση του Ιουστινιανού για επίσκεψη στο νησί της, η αυτοκράτειρα θυμάται νοσταλγικά την αμέριμη παιδική της ηλικία και φαντάζεται σκηνές ευδαιμονίας στα δάση της ιδιαίτερής της πατρίδας.¹⁰⁸ Επιπλέον, τονίζει ότι «η Κύπρος πάντοτε θα είναι ένας πολύτιμος και λαμπερός μαργαρίτης στο στέμμα του έθνους», κατά τρόπο που συνδηλώνει τη Μεγάλη Ιδέα και τον πόθο για ένωση της Κύπρου με το μητροπολιτικό κέντρο.

Ένας άλλος διηγητικός χώρος, ο οποίος συνδέεται με την απομάκρυνση από την ένταση και την αγωνία, που συχνά συνδέονται με τα κέντρα εξουσίας και τις ποικίλες συγκρούσεις στον περίγυρό τους, είναι το Τρόδος. Στη *Δούλη Κύπρου* της Π. Λοϊζιάδος η Καρλόττα επιζητεί την καταπολέμηση της θλίψης, που της προκαλεί η επιθυμία του πατέρα της να παντρευτεί τον κόμη Λουδοβίκο, με μια επίσκεψη στην κορυφή του κυπριακού Ολύμπου:

Ομίλει, πάτερ, κάλλιον περί φαιδρών πραγμάτων!
Πώς θάπτεις την Καρλότταν σου μέσω τώσων θυμάτων;
Οδήγησόν με ν' αναβώ το του Ολύμπου όρος,
Να σκεδασθή η θλίψις μου, της βασιλείας κόρος.¹⁰⁹

Η μεταφορική εικόνα του Τροόδους στο επίπεδο του διηγητικού χώρου εντοπίζεται και στην ποιητική σύνθεση «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» του Β. Μιχαηλίδη. Ο Κακουλλής συνομιλώντας με δύο κυρίες «υψηλής περιωπής», τις πληροφορεί για τα εξοχικά μέρη της Κύπρου προβάλλοντας ιδιαίτερα τη φυσική ομορφιά του Τροόδους:

Έχουμ' εκεί το Τρόδος, απέραντον πευκώνα,
εκεί που έχει ο στρατός το θέρος τον στρατώνα.
Λαμπρόν, μαγευτικότατον
και αρωματικότατον [...].
Εν γένει γέμει καλλονών λαμπρών, απαραβλήτων,
είναι πεδίων των νυμφών, ορχήστρα των χαρίτων.¹¹⁰

Εκτός από την κυριολεκτική σημασία του Τροόδους, στο πλαίσιο της αναφορικής λειτουργίας του διαλόγου (πληροφόρηση των Αγγλίδων για τα εξοχικά μέρη της Κύπρου), η ίδια εικόνα φορτίζεται ταυτόχρονα με τις συνδηλώσεις ενός χώρου ειδυλλιακού, μαγευτικού και γενικά κατάλληλου για απομάκρυνση από τις μέριμνες και την τύρβη του επίπονου βίου. Ωστόσο, η μεταφορική φόρτιση του Τροόδους λειτουργεί

¹⁰⁸ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 38-41.

¹⁰⁹ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρου...*, 11.

¹¹⁰ Β. Μιχαηλίδης, «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», στ. 528-531, 557-8, *Απαντα...*, 212-3.

ειρωνικά μέσα στο πλαίσιο του ευρύτερου σατιρικού χαρακτήρα της ποιητικής σύνθεσης. Τα κάλλη του Τροόδου απολαμβάνει προνομιακά ο αγγλικός κατοχικός στρατός, ο οποίος «δένει στον λαιμό της Κύπρου το σχοινί» και την αφαιμάσσει σε τέτοιο βαθμό, που μοιάζει «σαν σκελετόν ανθρώπινον, βγαλμένον απ' το μνήμα». ¹¹¹ Επομένως, με τη συμβολοποίηση του Τροόδου αποδίδεται η δυσφορία του Κακουλή για τον σφετερισμό του φυσικού πλούτου του νησιού από τους κατακτητές, εκτός από την κατ' επίφαση ταξιδιωτική περιγραφή του βουνού.

2.4.1.2. Οι κλειστοί χώροι και η συντήρηση των αξιών-οι πόλεις και η αμφισβήτηση των αξιών

Ενώ στον *Αετό...* η Κύπρος συνδηλώνει τη νοσταλγική διαφυγή από τον ασφυκτικό χώρο της αυτοκρατορικής αυλής, στον *Διομήδη* του Ι. Πετρίδη φορτίζεται με τις αρνητικές σημασίες της κλειστής κοινωνίας, του συντηρητισμού και της παθητικής στάσης απέναντι στην υποδούλωση. Ο κεντρικός ήρωας του δράματος, σχολιάζοντας την πρόσφατη συμμετοχή του στην κρητική επανάσταση, νοσταλγεί την ηρωική ατμόσφαιρα της μεγαλονήσου και την αντιπαραβάλλει προς τη νωθρότητα, που επικρατεί στην επίσης υποδουλωμένη Κύπρο: «*Ὡς ἐν τῶν πτηνῶν τούτων ἐζήτησα να ζήσω ἐπὶ τῆς Ἰδης ἐλεύθερος, ἢ νωθρός ἐνταῦθα. Προτιμότερος ὁ ἐνθουσιασμός ὄν μοι ἐμπνέει ἡ χώρα τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Μίνωος, ἢ ὁ θόρυβος, ὄν μοι παρέχει ἡ γῆ τῆς Ἀφροδίτης*» καλεί, λοιπόν, την ιδιαίτερη πατρίδα του να αναδείξει «*νέα τρόπαια Μαραθῶνων*». ¹¹² Αν ληφθεῖ υπόψη ότι ο παριστώμενος χώρος, που τοποθετείται στη Λεμεσό, συνιστά μια συνεκδοχική αναπαράσταση ολόκληρου του κυπριακού χώρου, φαίνεται ότι μέσω της αντιπαραβολής αυτού του παριστώμενου χώρου προς τον διηγητικό χώρο της Κρήτης αποδίδεται η δυσφορία που βιώνει ο Διομήδης, μετά την επιστροφή του στο νησί, και η διάθεση της φυγῆς που τον διακατέχει, από τη στιγμή που, στην προσπάθειά του να κατακτήσει ερωτικά τη Δίρκη, είναι αντιμέτωπος με τον κλειστό και συντηρητικό κοινωνικό περίγυρο της Λεμεσού.

Ο κλειστός χώρος του χωριού συμβολοποιείται, αφενός, στον παριστώμενο χώρο του αστικού δράματος του Ν. Αντωνιάδη *Ανατολή και Δύσις*, συνδηλώνοντας την αγνότητα, την τιμιότητα και τη συντήρηση των αξιών, και, αφετέρου, στον διηγητικό χώρο του αστικού δράματος *Ο δικηγόρος* του Ευγ. Ζήνωνος, παραπέμποντας στην αθωότητα, στην αγνότητα, στη φιλαλήθεια και στην εξιδανίκευση της ελληνικής

¹¹¹ Βλ. ό.π., στ. 513, 516: 212.

¹¹² Βλ. Ι. Πετρίδης, *Διομήδης...*, 32, 57. Εγώ υπογραμμίζω.

επαρχίας. Στο *Ανατολή και Δύσις* η σκηνική δράση τοποθετείται, όπως σημειώνεται στην κατατοπιστική εισαγωγική σκηνική οδηγία, στο προαύλιο του υποστατικού του Δημοσθένη, «κοντά στο χωριό Β...», σε αντίθεση με το αθηναϊκό αστικό σαλόνι, που είναι ο μιμητικός χώρος στον *Δικηγόρο*.

Στο *Ανατολή και Δύσις* ο χώρος του χωριού ταυτίζεται (τουλάχιστον από τον γιατρό) με την ηθική και την τιμιότητα· γι' αυτό, κρίνεται κατάλληλος για την ηθική βελτίωση του Πέτρου. Αντίθετα, ο χώρος της μεγαλούπολης θεωρείται ιδιαίτερα πρόσφορος για την ανάπτυξη της ηθικής αισχύρτητας και της ασυδοσίας.¹¹³ Ο εξιδανικευμένος μιμητικός χώρος, σε αντιπαράβολή με τον απαξιωμένο διηγητικό χώρο της Αθήνας, του Παρισιού και γενικότερα της Ευρώπης, που συνδέεται με την άσωτη και μποέμικη ζωή, με την αθεΐα και την ανηθικότητα, επηρεάζουν αποφασιστικά τα δρώντα πρόσωπα, καθότι ο Δημοσθένης παρουσιάζεται «αγνός, με καρδιά παιδιού και κράση αθλητού», ενώ ο Πέτρος «ψοφίμι και κομψός δανδής του σημερινού καιρού».¹¹⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι η ντετερμινιστική επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των δύο αδελφών συνδέεται με την ανάπτυξη της ηθογραφίας και με τον νατουραλισμό,¹¹⁵ τάσεις από τις οποίες δεν έμεινε ανεπηρέαστο το κυπριακό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στη λύση του *Ανατολή και Δύσις* (γάμος ως αποτέλεσμα της θεαματικής αλλαγής στον χαρακτήρα του Πέτρου, εξαιτίας της αποφασιστικής επίδρασης του κοινωνικού περιβάλλοντος), στον *Δικηγόρο* το τέλος του δράματος δεν είναι ευτυχές (ματαίωση του γάμου μετά την επαγγελματική αποτυχία του Παύλου και απόφαση του νεαρού δικηγόρου για επιστροφή του στο χωριό, παρά την άρνηση της αγαπημένης του να τον ακολουθήσει). Ωστόσο, κοινή είναι στα δύο δράματα η εξιδανίκευση της ελληνικής επαρχίας, που παραπέμπει στη συντήρηση των θετικών αξιών, όπως έχουν παραδοθεί από τις παλιότερες γενιές, ενώ οι πόλεις συν-

¹¹³ Βλ. Ν. Αντωνιάδης, *Ανατολή και Δύσις...*, 21-22. Για την αντίθεση ύπαιθρος-πόλη στη νεοελληνική πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα, βλ. ενδεικτικά Βουτουρή (1999), 263-272.

¹¹⁴ Βλ. Ν. Αντωνιάδης, *ό.π.*, 20.

¹¹⁵ Όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, η πρόσληψη του νατουραλισμού και του ρεαλισμού γίνεται σχεδόν ταυτόχρονα στην Ελλάδα από τη γενιά του 1880. Νατουραλιστικά στοιχεία στο δράμα, κατά τον ίδιο μελετητή, είναι «η αξιοποίηση επιστημονικών γνώσεων της εποχής», «η θεωρία του κοινωνικού περιβάλλοντος (*milieu*)», η έμφαση στον αποφασιστικό ρόλο που διαδραματίζει η κληρονομικότητα στην ανάπτυξη της προσωπικότητας, «τα θέματα του αλκοολισμού και της κοινωνικής και ηθικής εξαθλίωσης». Είναι, ακόμη, ιδιαίτερα εύστοχη η διαπίστωση του Πούχγερ ότι το νατουραλιστικό δράμα «συγγενεύει από τη φύση του με το κοινωνικό δράμα, αλλά ακόμα και με τον ηθογραφισμό»: Πούχγερ (2006), Β'2, 748-9. Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης Γ. Πεφάνης, *Τοπία...*, 277-279, 348-349. Για τη σύνδεση ηθογραφίας και νατουραλισμού στην πεζογραφία, βλ. ενδεικτικά Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία...*, 31: σημ. 17, 90-91· Henri Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος* (μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου), Αθήνα, Πατάκης, 2001, 141-143.

δέονται με την εγκατάλειψη των ίδιων αξιών για χάρη του εκσυγχρονισμού, ο οποίος ιδιαίτερα στον *Δικηγόρο* θεωρείται καταστροφικός.¹¹⁶

Η σύνδεση των πόλεων με την αμφισβήτηση των αξιών και τη φθορά ή τη διαφθορά εντοπίζεται ακόμη στη συμβολοποίηση αστικών χώρων, όπως είναι το γραφείο και το αστικό σαλόνι. Στην κωμωδία του Κ. Παυλίδη *Τα ευχαριστήρια* το γραφείο του δημοσιογράφου Αφαιμάκτη είναι μιμητικός χώρος που συνδηλώνει την εξαπάτηση και την εκμετάλλευση των αμαθών. Το αστικό σαλόνι στον *Ζητιάνο της ηδονής* του Τ. Ανθία, όπου είναι ευδιάκριτα τα νατουραλιστικά στοιχεία,¹¹⁷ προσλαμβάνει τις παράλληλες σημασίες της ερωτικής πολιορκίας και της ταπείνωσης του θηλυκού, μέσα σε συμφραζόμενα ηθικής παρακμής.

2.4.1.3. Οι χώροι του αγώνα εναντίον της ξενοκρατίας

Η εναντίωση κατά της ξενοκρατίας και οι επαναστατικές ενέργειες για αποτίναξή της είναι ένα από τα κυριότερα θέματα στα κυπριακά ιστορικά δράματα της περιόδου που εξετάζουμε. Οι απελευθερωτικές κινήσεις και οι αντιτυραννικές εκδηλώσεις άλλοτε τοποθετούνται στο επίπεδο του διηγητικού χώρου και χρόνου (δηλαδή έξω από τη σκηνική δράση) και άλλοτε στο επίπεδο του παριστώμενου χώρου και του μυθοπλασιακού παρόντος. Το ίδιο θέμα, βέβαια, εντοπίζεται και σε άλλα δραματικά είδη, όπως στο ρομαντικό ερωτικό δράμα *Ο Διομήδης* και στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις*, μόνο στο επίπεδο της εξωσκηνικής δράσης, έτσι ώστε να φωτίζονται διάφορες όψεις του μυθοπλασιακού παρόντος και τα κίνητρα των δραματικών προσώπων.

Στον *Πέτρο Συγκλητικό* οι ενέργειες εναντίον των ξένων κατακτητών εκδηλώνονται σε δύο διηγητικούς χώρους, στο Τρόδος και στο τουρκικό πλοίο, που κατευθύνονται στην Κωνσταντινούπολη. Μετά την απόδρασή του από τη φυλακή, ο Πέτρος φτάνει στο Τρόδος, όπου είχαν μαζευτεί πολλοί ένοπλοι Κύπριοι από διάφορα μέρη του νησιού, και αναγορεύεται από αυτούς ως αρχηγός τους με στόχο την αποτίναξη του βενετικού ζυγού, έστω και σε συνεργασία με τους Τούρκους. Σε αντίθεση με τον χώρο της φυλακής, που είναι στο δράμα μια από τις μετωνυμικές απεικονίσεις της

¹¹⁶ Οι αρνητικές όψεις του εκσυγχρονισμού της Αθήνας τονίζονται ιδιαίτερα από τον πατέρα του Παύλου Λελή που, απογοητευμένος από τις μεγάλες αλλαγές που διαπίστωσε σε μια επίσκεψή του, έκλαψε για την αλλοίωση του παραδοσιακού χαρακτήρα της πόλης. Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 24.

¹¹⁷ Ας σημειωθεί ότι στον *Ζητιάνο της ηδονής* ο Αλφόνσος δηλώνει στον φίλο του Νάσο: «Και στο πιο χυδαίο πράγμα ξανοίγω μια αισθητική απόλαυση» και στη συνέχεια τον καλεί να αποδώσει ζωγραφικά την ταπείνωση της γυναίκας. Όταν ο συνομιλητής του θεωρεί ότι η ιδέα του «μυρίζει φουτουρισμό», ο Αλφόνσος απαντά: «Α δε σου αρέσει; Τότε θα σου παρουσιάσω νατουραλισμό. Μια εικόνα πολύ φυσική». Βλ. Τ. Ανθίας, *Ο ζητιάνος της ηδονής...*, 34. Εγώ υπογραμμίζω.

βενετικής εξουσίας, το Τρόδος λειτουργεί ως σύμβολο ελευθερίας και αντιτυραννικού αγώνα:

Ω! πώς ευρέθην των δεσμών χωρίς και πώς
 τας πύλας εύρον της ειρκτής μου ανοικτάς [...]
 μοι μένει μέχρι τούδε ανεξήγητον.
 Εξήλθον και εκείθεν εν μιᾷ νυκτί
 εις του **Ολύμπου τα βουνά** κατέφυγον [...].¹¹⁸

Η άλλη επαναστατική ενέργεια, αν και επίσης τοποθετείται στο επίπεδο του διηγητικού χώρου, εκτυλίσσεται παράλληλα με τα αναπαριστώμενα γεγονότα στα ανοιχτά της Σαλαμίνας και γίνεται αντιληπτή τόσο από τις φωνές των προσώπων που βρίσκονται εκτός σκηνής όσο και από τους ήχους και τις λάμπεις. Στη σκηνή καταφθάνει ο φίλος του Πέτρου Μάρκος «φέρων επ' ώμων την νεκράν της Αρνάλδας» και διηγείται ότι η κοπέλα ανατίναξε το τουρκικό πλοίο που θα μετέφερε την ίδια και άλλες Κυπρίες στην Κωνσταντινούπολη, ως δώρα του κατακτητή της Κύπρου Μουσταφά πασά στον σουλτάνο. Ο λογόχωρος του πλοίου, λοιπόν, παραπέμπει στον αγώνα για την τιμή και την αξιοπρέπεια και συνδηλώνει την εξύψωση της γυναίκας μέσω της ηρωικής θυσίας, όπως φαίνεται στα λόγια του μάγου Ποδοκατάρου:

Οντως πράξις υψηλή, πρωτάκουστος
 ψυχής μεγάλης. Εκ του αίσχους έσωσε
 και εαυτήν και τας συντρόφους της [...].¹¹⁹

Σε τρία από τα εξεταζόμενα δράματα (*Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Κύπρος δούλη* και *Ο δραπέτης διδάσκαλος*), οι χώροι των επαναστατικών κινήσεων αναπαρίστανται σκηνικά και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Και στα τρία δράματα οι συνωμοτικές ενέργειες πραγματοποιούνται σε βουνό (Τρόδος στο δράμα του Σιβιτανίδη, Μαχαιράς και ερείπια της Ταμασσού στο κείμενο του Καραγεωργιάδη και ένα βουνό της Β. Ελλάδας στο έργο του Ι. Πηγασίου). Ωστόσο, κατά τα άλλα, ο χρονότοπος της τροφοδοσίας των ανταρτών στον *Δραπέτη διδάσκαλο* διαφοροποιείται από τον συνωμοτικό χρονότοπο στα άλλα δύο δράματα. Η παράτολμη ενέργεια του δασκάλου πραγματοποιείται την Κυριακή με το πρόσχημα ενός πρωινού ψυχαγωγικού περιπάτου και, όπως σημειώνεται στις σκηνικές οδηγίες, λαμβάνονται πρόνοιες ώστε να μην προκληθούν οι υποψίες των διερχομένων,¹²⁰ μολονότι αυτό δεν

¹¹⁸ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός...*, 7.

¹¹⁹ Ο.π., 128.

¹²⁰ Στις πιο κάτω σκηνικές οδηγίες, από τη μια, αποτυπώνεται η ολοκλήρωση της αποστολής για τροφοδοσία των μαθητών και, από την άλλη, περιέχονται ενδείξεις για την κάλυψη της παρουσίας των μαθητών και του δασκάλου στο βουνό πίσω από το πρόσχημα της ανέμελης εκδρομής. Μαθητές και δάσκαλος έχουν φτάσει στο βουνό: «*Δάσος, βουνά, μαθηταί και διδάσκαλος εξελθόντες επί του βουνού*». «*Εισέρχονται οι μαθηταί*» και παίρνουν οδηγία από τον δάσκαλο πού να μείνουν. Ο μαθητής Α «*πίπτει καταγής, ωσάν κουρασμένος*». Σε λίγο, «*έρχονται κατά σειράν οι μαθηταί και βγάλουν ψωμιά*

έγινε κατορθωτό, αφού ο δάσκαλος προδόθηκε από έναν Τούρκο περαστικό, που αντιλήφθηκε τον πραγματικό χαρακτήρα της «εκδρομής».

Στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και στην *Κύπρο δούλη*, κοινό θέμα είναι, όπως έχει σημειωθεί στο Κεφάλαιο Α', η εξέγερση των Κυπρίων κατά των Ναϊτών και, επομένως, δεν μας εκπλήττουν οι ομοιότητες ανάμεσα στους συνωμοτικούς χρονότοπους των δύο έργων, παρά τις επιμέρους διαφορές ως προς τον παριστώμενο χώρο. Στο δράμα του Γ. Σιβιτανίδη οι Κύπριοι επαναστάτες συναντώνται τα μεσάνυχτα στο Τρόοδος και ορκίζονται «*Θάνατος εις τους τυράννους. Πόλεμος κατ' αυτών, ενόσω εις την καρδίαν μας πάλλει παλμός ζωής*», θεωρώντας ότι «*η νυξ και ο τόπος [τούς] ασφαλίζουνσι κατά πάσης προδοσίας...*».¹²¹ Εξάλλου, ο χρονότοπος της συνωμοσίας στην *Κύπρο δούλη* είναι φορτισμένος με τη μνήμη του ένδοξου παρελθόντος, όπως είναι φανερό στην εισαγωγική σκηνική οδηγία (1^η πράξη: σκηνή 2): «*Η σκηνή παρά τας όχθας του ποταμού Πεδιαίου εγγύς των ερειπίων της αρχαίας πόλεως Ταμασσού. Πέριξ φύσις αγρία, γήλοφοι καταπράσινοι. Εις το βάθος φαίνεται το όρος Αώος*».¹²² Η ορκωμοσία των επαναστατών γίνεται και εδώ τα μεσάνυχτα σε ένα «*ευρύ και εκτεταμένον άντρον*», ενώ η περιβάλλουσα φύση δεν θυμίζει σε τίποτα κυπριακό τοπίο και μάλλον απηχεί σαιξπηρικές επιδράσεις στο δράμα του Ι. Καραγεωργιάδη.¹²³

Επομένως, παρά τις επιμέρους διαφορές που έχουν επισημανθεί στον συνωμοτικό χρονότοπο των τριών πιο πάνω δραμάτων, κοινή είναι σε αυτά η συμβολοποίηση των βουνών, στα οποία καταφεύγουν οι επίδοξοι επαναστάτες. Η αντιτυραννική και αντικατοχική εκδίκηση, το όραμα μιας ελεύθερης πατρίδας, η καταφυγή των σκλαβωμένων είναι μερικές από τις συνδηλώσεις που ανακαλούν τα βουνά, ενώ παράλληλα παραπέμπουν στην ελληνικότητα, ως μνήμη και εθνική συνείδηση μέσα σε συνθήκες ξενοκρατίας.

από την σάκαν των και τα βάλλουν εις το υποδειχθέν μέρος». Μετά, οι μαθητές διασκορπίζονται και παίζουν διάφορα παιχνίδια. Ο δάσκαλος «*κάθεται επί λίθου και ατενίζει προς ορισμένον σημείον με ανυπομονησίαν, είτα στρέφει το βλέμμα προς τους μαθητάς*». Οι μαθητές κάνουν κύκλο και χορεύουν τραγουδώντας. Βλ. Ι. Πηγασίου, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 10-12.

¹²¹ Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 24, 27. Αξίζει εδώ να σημειωθεί η έμμεση σκηνική οδηγία που περιέχεται στην περιγραφή του Τρόοδου από τον αρχηγό των επαναστατών Ιάκωβο: «*Εν μέσω του νυκτερινού μεγαλείου της φύσεως, υπό τον γλυκύν και αίθριον ουρανόν μας [...] ομνύω τον όρκον μας*». Ό.π., 27.

¹²² Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος Δούλη...*, 17.

¹²³ Η νύχτα της συνωμοτικής συνάντησης περιγράφεται ως θυελλώδης. Ακούγονται συνεχώς αστραπές και βροντές. «*Η σκηνή εγγύς του Πεδιαίου κολίοντος εις το βάθος παφλάζον κύμα. Οι συνωμόται φαίνονται εξερχόμενοι εκ τινος δάσους πυκνού*». Ό.π., 27. Οι σαιξπηρικές επιδράσεις είναι περισσότερο ευδιάκριτες στη 2^η σκηνή της Β' πράξης στη συνομιλία των δύο αγροτών που δίνεται με ανάλαφρο, κωμικό ύφος.

2.4.1.4. Τα παράθυρα

Τα παράθυρα δεν ανακαλούν ποικίλους συνειρμούς και συνδηλώσεις μόνο στο επίπεδο του διηγητικού χώρου, αλλά σε μερικά από τα θεατρικά κείμενα συνιστούν λειτουργικά στοιχεία του παριστώμενου χώρου και συνδέονται με τους χρονότοπους της θανατικής εκτέλεσης των επαναστατών ή της απόπειρας βιασμού και της δολοφονίας ή της τραγικής αυτοχειρίας.

Στον λογόχωρο της *Νετζιμπέ* το παράθυρο παραπέμπει τόσο στην καταπίεση της νεαρής Τουρκάλας (και κάθε νεαρής μουσουλμάνας) όσο και στον απαγορευμένο από τα μουσουλμανικά θέσμια έρωτα της ηρωίδας για έναν αλλόθρησκο. Επιπλέον, η Νετζιμπέ, βλέποντας το παράθυρο του δωματίου της, ανακαλεί στη μνήμη της τη φρίκη που ένιωσε όταν είδε από εκεί τον πνιγμό της Φροσύνης και άλλων δεκαέξι κορασίδων στη λίμνη των Ιωαννίνων. Τέλος, το παράθυρο συνδέεται με τον εγκλεισμό, τη φυλάκιση και την αδυναμία, καθώς ο Καρέττος, μολονότι πλησίασε στο παράθυρο της φυλακής και φώναξε ότι αποδέχεται να εξισλαμιστεί και να παντρευτεί τη Νετζιμπέ, δεν μπόρεσε να σώσει την αγαπημένη του από τη θανάτωση.¹²⁴

Το παράθυρο εντοπίζεται, επίσης, στον διηγητικό χώρο του *Κουτσοúk Μεχμεét*, με τέσσερις διακριτές μεταφορικές χρήσεις: α) παραπέμπει στον ρεμβασμό, την ονειροπόληση, και την ελπίδα για ευτυχή ολοκλήρωση της ερωτικής σχέσης,¹²⁵ β) συνδέεται με τα σχέδια του Κουτσοúk Μεχμεét για εκτέλεση του αρχιεπισκόπου και των μητροπολιτών και για σαδιστική θέαση των πτωμάτων τους,¹²⁶ γ) συνιστά χώρο συνωμοτικής συνάντησης του Χατζηγεωργάκη με τον έμπιστό του Μουσταφά και δ) συνδηλώνει τον θρίαμβο του τυράννου, μετά την αιματηρή καταστολή των επαναστατικών σχεδίων στο νησί, όπως φαίνεται στα πιο κάτω λόγια, που απευθύνει ο Κύπριος ευπατρίδης Ευαγόρας στον σύντροφό του Ζήωνα:

Όχι! δεν κοιμάται [ο Κουτσοúk Μεχμεét] αλλ' ευρίσκεται εφ' ενός παραθύρου και βλέπει τα πτώματα του Αρχιεπισκόπου και των προυχόντων αιωρούμενα και τα των προυχόντων κυλιόμενα εν τω αίματί των, **χαίρων** ο σατανάς [...]¹²⁷

¹²⁴ Η Φατμά ρωτάει τη Νετζιμπέ πώς έτυχε να γνωρίσει τον Καρέττο, αφηφώντας τον πασά και τον βεζύρη. Εκείνη απαντά πως τον είδε μια μέρα, **καθώς καθόταν στο παράθυρο**, να περνά από τη λίμνη, επικεφαλής του στρατού του βεζύρη και της έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Βλ. Μ. Φραγκούδης, *Νετζιμπέ...*, 5-6, 11. Εγώ υπογραμμίζω.

¹²⁵ Η κόρη του κοτζάμπαση Χατζηγεωργάκη Μαρία, στολισμένη, περιμένει την έλευση του αρχιεπισκόπου για να ευλογήσει τον αρραβώνα της με τον Πέτρο. Κάθεται στο παράθυρο, ρεμβάζει και σκέφτεται ότι σε τρεις μήνες θα παντρευόταν τον αγαπημένο της και θα ζούσαν ευτυχισμένοι. Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσοúk Μεχμεét...*, 21.

¹²⁶ Μετά τη λήψη της απόφασής του για εκτέλεση των αρχιερέων και των προκρίτων ο Κουτσοúk Μεχμεét δηλώνει: «*Αύριον ο μεν Αρχιεπίσκοπος απαγχονίζεται, οι δ' άλλοι αποκεφαλίζονται προ των θυρών του Σεραϊου, διότι επιθυμώ να ίδω εκ του παραθύρου το θέαμα*». Ό.π., 60. Εγώ υπογραμμίζω.

¹²⁷ Βλ. ό.π., 103. Η υπογράμμιση είναι δική μου.

Παρόμοια, στον *Πέτρο Συγκλητικό* ο Μουσταφά πασάς βλέπει με ικανοποίηση από ένα παράθυρο του μεγάρου του Ρουχιά την κατελιμμένη ήδη και λεηλατημένη Λευκωσία, που του θυμίζει πτώμα γυναίκας πάνω σε φέρετρο, έχοντας ήδη διατάξει τη θανάτωση των Βενετών ευγενών, που θα έμεναν στην ιστορία ως «*τειχών υπερηφάνων και επάλξεων εργάται*».¹²⁸

Το παράθυρο εντοπίζεται επίσης στον *Δραπέτη διδάσκαλο* ως σύμβολο αντικατοχικής δράσης και αναζήτησης της σωτηρίας,¹²⁹ στον *Μάριο* ως μέσο ρεμβασμού, στο *Γαλάζιο λουλούδι* ως χώρος για άντληση πληροφοριών, με στόχο την κατανόηση της πραγματικότητας, ενώ στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* το ίδιο συνδηλώνει, από τη μια, τον έλεγχο των συνωμοτικών κινήσεων από τον Κικέρωνα, όπως και την επικοινωνία του με τον λαό, μετά τη θριαμβική καταστολή της συνωμοσίας και, από την άλλη, την παρακολούθηση των δυνάμεων ασφαλείας από τους συνωμότες.¹³⁰

Στη «Χιώτισσα» του Β. Μιχαηλίδη η μεταφορική λειτουργία του παραθύρου διαφοροποιείται από όλες τις πιο πάνω περιπτώσεις, καθώς συνδηλώνει τον εγκλεισμό των δύο εξισλαμισμένων γυναικών, που προσλαμβάνουν την εξωτερική πραγματικότητα μόνο μέσω αυτού του σκηνικού αντικειμένου (η Ελένη γνωρίζεται με τη ζητιάννα Χατζημαρία από το παράθυρο και, ως εκ τούτου, διασώζεται). Το παράθυρο, στην ίδια ποιητική σύνθεση, συνδηλώνει ακόμη την αγωνιώδη προσμονή για την επιτυχή έκβαση της προσπάθειας για διάσωση των δύο γυναικών αλλά και την προσεκτική κάλυψή τους, σύμφωνα με τις οδηγίες της Χατζημαρίας, μέχρι την ολοκλήρωση του παράτολμου σχεδίου της.

Η συμβολοποίηση του παραθύρου είναι ένα επανερχόμενο μοτίβο στη θεατρική γραφή του Θ. Κωνσταντινίδη. Εκτός από όσα έχουν σημειωθεί πιο πάνω για τη λειτουργία του σκηνικού αυτού αντικειμένου στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, στον *Πέτρο Α'...* και στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* το παράθυρο δεν εντοπίζεται μόνο στον διηγητικό χώρο, αλλά λειτουργεί ποικιλότροπα στο επίπεδο του μιμητικού χώρου. Και αν βέβαια στον *Πέτρο Α'...* το αντικείμενο αυτό είναι σημαντικό για την εξέλιξη

¹²⁸ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός...*, 119.

¹²⁹ Μετά την απόδρασή του, ο δάσκαλος μπήκε από το παράθυρο σε ένα στάβλο, πήρε ένα άλογο και με αυτό βρέθηκε σε λίγο έξω από τις Σέρρες. Ύστερα, σύμφωνα με τη διήγηση της δασκάλας, έφτασε στην Καβάλα και συνάντησε την ίδια εκεί κατάφερε και επιβιβάστηκε σε ένα πλοίο με προορισμό τον Πειραιά. Βλ. Ι. Πηγασιού, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 24-25.

¹³⁰ Βλ. Π. Βαλδασεριδής, *Μάριος...*, 24· Ν. Νικολαΐδης, *Το γαλάζιο λουλούδι...*, 40· Ευγ. Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 37-8, 44-45, 51-52. Ενώ ο Μάριος απλώς ρεμβάζει κοιτώντας τη θάλασσα από το παράθυρο, ο Αντρειωμένος προσπαθεί, πλησιάζοντας και ακούγοντας από το παράθυρο, να καταλάβει τι συμβαίνει μέσα στον πύργο της Χαράς. Τέλος, ο Κικέρωνας και οι αντίπαλοί του αντιλαμβάνονται συχνά τις κινήσεις των εχθρών από τα παράθυρα.

της πλοκής, στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* το παράθυρο δεσπόζει σε όλη την έκταση του δράματος και συνδέεται με την τραγική του λύση.

Στον *Πέτρο Α'*... το παράθυρο της φυλακής των ευγενών λειτουργεί ως μέσο για την πρόσληψη της εξωτερικής πραγματικότητας. Από εκεί ο Βασίλειος βλέπει τον Κιαρίωνα μαζί με τρεις λεπρούς να περιφέρονται και υποθέτει ότι αυτοί σχετίζονται με σχεδιαζόμενη επανάσταση εναντίον του βασιλιά. Από την άλλη, το παραβιασμένο παράθυρο του νεκροταφείου¹³¹ δεν συνδηλώνει μόνο την καταστροφική επενέργεια του χρόνου και τη φθορά, αλλά συνδέεται με τη δολοφονία της γυναίκας του Κιαρίωνα, είκοσι χρόνια νωρίτερα, αφού από εκεί πέταξε ο δολοφόνος τη σορό του θύματός του. Ας σημειωθεί ότι το παραβιασμένο παράθυρο του κοιμητηρίου, καθώς ήταν ορατό από την αριστοκρατική αίθουσα του παλατιού, παραπέμπει στις τύψεις του βασιλιά και στην αδυναμία του να εξιλεωθεί.

Αν στον *Πέτρο Α'*... το παράθυρο ανακαλεί οδυνηρές μνήμες του παρελθόντος, οξύνοντας τον πόνο και την επιθυμία για εκδίκηση, στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* αυτό κυριαρχεί στο μυθοπλασιακό παρόν, με διάφορους τρόπους. Το παράθυρο του δωματίου της Ευανθίας κατέχει δεσπόζουσα θέση και στις σκηνικές οδηγίες του δράματος¹³² και συνδέεται αρχικά με την περισυλλογή και την αυτοσυγκέντρωση της ηρωίδας, που βρίσκεται αντιμέτωπη με την απόφαση των γονέων της να παντρευτεί έναν προικοθήρα. Αργότερα, το παράθυρο συνδηλώνει, από τη μια, τον ρεμβασμό, τον θαυμασμό για την ομορφιά της φύσης και την εκτίμηση της αξίας της ζωής και, από την άλλη, την αμετάκλητη απόφαση της ηρωίδας να πεθάνει, παραμένοντας πιστή στον έρωτά της για τον Αγησίλαο. Με την απόφαση αυτή συνδέεται η οδηγία της Ευανθίας στην υπηρέτριά της να αφήσει ανοιχτό το παράθυρο.

Το ίδιο παράθυρο, εκτός από τη λειτουργία του ως μέσου για την αυτοχειρία της παράφρονος ηρωίδας, συνδηλώνει ακόμη την ερωτική πίστη του Αγησίλαου, ο οποί-

¹³¹ Στην εισαγωγική σκηνική οδηγία της 3^{ης} πράξης περιγράφεται ως εξής το παράθυρο του κοιμητηρίου: «*Το θέατρον παριστά παλαιόν τι κοιμητήριον, όψεως απεχθούς. Δεξιόθεν επί του τοίχου παράθυρον, το δικτυωτόν του οποίου σύγκειται εκ τριών κικλίδων, αίτινες φαίνονται συντριβείσαι και αραιωθείσαι διά της βίας. Είναι νυξ' ακτίς της σελήνης εισέρχεται διά του παραθύρου, διαγράφουσα επί του αντιθέτου τοίχου ωχρόλευκόν τινα μορφήν.*» Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α'*..., 102. Λίγο πριν από τη δολοφονία του βασιλιά, ο Κιαρίων του δείχνει το ίδιο παράθυρο λέγοντας: «*Ιδού και το παράθυρον, όπθεν έρριψαν την Σοφίαν. (Σύρει βιαίως αυτόν προς το παράθυρον). Και επειδή το σώμα της δεν εχώρει διά των κικλίδων, ο δολοφόνος με την χαλυβδίνην χείρα του συνέτριψε τα τρία ταύτα σίδηρα.*» Ό.π., 108. Εγώ υπογραμμίζω.

¹³² Ο «*πλουσιώς εστολισμένος θάλαμος της Ευανθίας*» έχει δύο παράθυρα. Το ένα βρίσκεται κοντά στην πόρτα και το άλλο, το αριστερό, προς το μέρος της θάλασσας. Κάτω από το δεύτερο παράθυρο βρίσκονται βράχια και μετά το πέλαγος. Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 35.

ος πέφτει από εκεί, σε μια προσπάθεια να διασώσει την αγαπημένη του.¹³³ Ας σημειωθεί, τέλος, ότι θα μπορούσε το παράθυρο στο ίδιο δράμα να ερμηνευθεί και ως μεταφορική αποτύπωση των συχνά αντιτιθέμενων προσλήψεων της εξωτερικής πραγματικότητας και, επομένως, του μεταφυσικού ζητήματος της αλήθειας. Αν για τις υπηρέτριες το παράθυρο σημαίνει την ελπίδα, το φως και τον ρεμβασμό, για την κεντρική ηρωίδα (παρά τις φαινομενικά αρχικές θετικές χρήσεις του χώρου αυτού) συνιστά μέσο λύτρωσης από το τραγικό αδιέξοδο, διά του θανάτου.

2.4.2. Η συμβολοποίηση του δραματικού χώρου μέσω της μετωνυμίας

2.4.2.1. Οι μετωνυμίες της τυραννικής εξουσίας και του δίκαιου ή άδικου εγκλεισμού

Οι σημαντικότεροι δραματικοί χώροι, μέσω των οποίων συμβολοποιείται μετωνυμικά η τυραννική εξουσία, είναι τα κέντρα διακυβέρνησης (ανάκτορο, σεράγιο και, σπανιότερα, το σπίτι), η φυλακή, είτε ως χώρος περιορισμού των επίδοξων επαναστατών είτε ως χώρος δίκαιου ή άδικου εγκλεισμού, και το σπίτι ως χώρος αναγκαστικής απομόνωσης, αδυναμίας και στέρησης της ελευθερίας. Όπως είναι φυσικό, αυτοί οι δραματικοί χώροι εντοπίζονται συχνότερα στο ιστορικό δράμα και στις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Βασίλη Μιχαηλίδη, αν και ειδικότερα η φυλακή εντοπίζεται και σε άλλα δραματικά είδη.

Το ανάκτορο

Κοινό γνώρισμα των περιγραφών του ανακτόρου στις άμεσες και έμμεσες σκηνικές οδηγίες των ιστορικών δραμάτων είναι συχνά η έμφαση στην προβολή σκηνικών αντικειμένων, μέσω των οποίων αποδίδεται μετωνυμικά ο πλούτος και η πολιτική δύναμη των αρχόντων. Τέτοια σκηνικά αντικείμενα είναι στον *Αετό...* ο αυτοκρατορικός θρόνος, ο δικέφαλος αετός και «*το λάβαρον παρά τον θρόνον*» του βυζαντινού παλατιού, στην *Κύπρο δούλη* «*οι κομψώς ειργασμένοι κληντήρες*» του ανακτόρου στο Πέλλα Παΐς, του οποίου «*ο υψίδμητος πύργος*» και «*ο επ' αυτού πυργίσκος*» φαίνονται «*εν μέσῳ δασών και σειράς ορέων*», στον *Πέτρο Α'...* ένα τραπέζι στρωμένο με πράσινο βελούδο, τα θρονίδια και τα γραφεία, ο χρυσοκέντητος θρόνος με τα βασιλικά εμβλήματα, στην *Ατλαντίδα* οι μεγάλες πορφύρες «*εκατέρωθεν ανά τους τοί-*

¹³³ Η πορεία της Ευανθίας προς την αυτοχειρία αποτυπώνεται στις πιο κάτω σκηνικές οδηγίες: α) «*Η Ευανθία ωχρά, κάτισχνος εγείρεται και μόλις και μετά βίας βαδίζουσα ως προ πολλού πάσχουσα και σχεδόν εγγίζουσα εις θάνατον πλησιάζει προς το παράθυρον [...]*». β) Η Ευανθία «*μη προσέχουσα αλλά πλησιάζουσα προς το ανοικτόν παράθυρον άδει*». γ) Η Ευανθία βλέπει για λίγο τον Αγησίλαο, μετά «*στενάζει τρις, ρίπτει βλέμμα περίφοβον εις τα πέριξ και ως αστραπή ρίπτεται από το παράθυρον εις την θάλασσαν φωνάζουσα*». Βλ. ό.π., 85, 99, 100. Εγώ υπογραμμίζω.

χους» στον οίκο του Κυβερνήτη Φαρές, τα φοινικικά αγγεία και τα καλυμμένα με πορφύρα τραπέζια.¹³⁴

Ωστόσο, δεν λείπουν και οι αφαιρετικές αναπαραστάσεις του ανακτόρου σε θεατρικά κείμενα στα οποία αυτό κατέχει δεσπόζουσα θέση ανάμεσα στους υπόλοιπους μιμητικούς χώρους. Τόσο στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* όσο και στο *Η δούλη Κύπρος* ο αναγνώστης δεν εντοπίζει πλούσιες περιγραφές του ανακτόρου: ο Γ. Σιβιτανίδης εντάσσει τη λεπτομέρεια για την ύπαρξη μικρής και μεγάλης θύρας του ανακτόρου στον λογόχωρο, με τρόπο που προωθεί την εξέλιξη της πλοκής (φυγή του Βραγαδίνου από τη μία και παραβίαση της δεύτερης από τους επαναστάτες). Η Π. Λοϊζιάς σε μια λιτή σκηνική οδηγία σημειώνει ότι «*η Καρλόττα εισερχομένη με στέμμα επί κεφαλής καθέζεται επί του εν παρασκηνίω θρόνου*», για να επικεντρωθεί έπειτα στην ανατροπή της ηρωίδας από τον αδελφό της.¹³⁵

Το σεράγιο

Στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821» το σεράγιο συνιστά μετωπική συμβολοποίηση της τουρκικής δύναμης και αποφασιστικότητας για καταστολή κάθε επαναστατικής ενέργειας στην Κύπρο. Ο Θ. Κωνσταντινίδης δίνει έμφαση στην περιγραφή του σημαντικού αυτού παριστώμενου χώρου, ενώ αντίθετα ο Β. Μιχαηλίδης δεν περιγράφει το εσωτερικό της κεντρικής του αίθουσας, αλλά τους παρακείμενους χώρους της φυλακής και του προαυλίου του σεραγιού, όπου διαδραματίστηκαν τα τραγικά γεγονότα.

Η πολυτέλεια και ο πλούτος της μεγάλης αίθουσας του πιο πάνω κτιρίου δίνονται στις εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες της 1^{ης} και 3^{ης} πράξης του *Κουτσοúk Μεχεμέτ*: «*Η σκηνή παρίστησι δωμάτιον του Σεραϊού Λευκωσίας, με αναπαυτικά ανάκλιτρα, πολυελαίους, περσικά χαλιά και άλλα πολυτελή τουρκικά έπιπλα*» και «*Η σκηνή παρίστησι την μεγάλην αίθουσαν του Σεραϊού*», που έχει τρεις πόρτες, μια στο βάθος και τις άλλες στις δύο πλευρές της. Πέρα από το κεντρικό δωμάτιο, που συναρτάται προς τη διοικητική ιδιότητα του πασά, περιγράφεται ένα δεύτερο δωμάτιο, που συνδέεται με την ερωτική του δραστηριότητα, «*εν ω βρίσκεται το χαρέμιον του Κουτσοúk Μεχεμέτ*». Το δεύτερο αυτό δωμάτιο συνδέεται με την κράτηση της κόρης του Χατζηγεωργάκη Μαρίας και με την προσπάθεια για εξαναγκασμό της σε εξισλαμισμό και, έπειτα, σε γάμο με τον πασά. Οι παρακείμενοι εξωτερικοί χώροι περιγράφονται λιτό-

¹³⁴ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 15' του ίδιου, *Κύπρος δούλη...*, 34' του ίδιου, *Ατλαντίς...*, 25' Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α΄...*, 79-80.

¹³⁵ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 50' Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 19.

τερα (η πλατεία Σεραγίου: αγχόνες, σοροί, και η «οδός εις τα όπισθεν του Σεραϊού», όπου «ακούονται τουφεκοβολισμοί, θρήνοι και αλαλαγμοί».¹³⁶

Από την άλλη, στην «9^η Ιουλίου 1821» σημαντικό μέρος της σκηνικής δράσης εκτυλίσσεται στην κεντρική αίθουσα του σεραγίου (κρίσιμη συνεδρία της τουρκικής διοίκησης, προσαγωγή και ανάκριση του αρχιεπισκόπου και του βοσκού Δημήτρη, τελική απόφαση του πασά για εκτέλεση των αρχιερέων και των προκρίτων), χωρίς να περιγράφεται ο σκηνικός χώρος. Σε αντίθεση με τον Θ. Κωνσταντινίδη, ο Β. Μιχαηλίδης δεν αναπαριστά την ανατολίτικη τρυφή και την ερωτική ακολασία τού πασά, που φτάνει μέχρι το όριο της άρνησης οποιασδήποτε άλλης αξίας (θρησκείας και εθνικής συνείδησης), αλλά εμμένει στην απόδοση των εκτελέσεων της 9^{ης} Ιουλίου, φωτίζοντας ιδιαίτερα χώρους όπως η φυλακή (για την οποία θα γίνει λόγος σε άλλη ενότητα) και η πλατεία Σεραγίου. Η τελευταία περιγράφεται με λεπτομέρειες από τον αφηγητή, ώστε να τονιστεί το ψυχικό μεγαλείο του αρχιεπισκόπου, ο οποίος, παρά το φρικτό θέαμα που αντίκρισε, βάδισε αποφασιστικά προς την αγχόνη:

Ούλλοι τότες συλλόβρωτοι ευτύς εσηκωθήκαν
 τζι **απεξωθκιόν του Σαραγιού** επήαν τζι εσταθήκαν.
 Ήτουν **δεξιά στον πλάτανον** οι δκυο οι κρεμασμένοι
 τζ' **ήτουν ζαβρά στην συκαμιάν** κρεμμασταρκά χαζίριν,
 τζ' οι δεσποτάδες **τζειχαμαί** αξάγκωνα δημμένοι
 τζ' ήτουν τζιαί το Μουσουλμανιόν **τριγύρου** παναῦριν.¹³⁷

Η σκηνοθετική φροντίδα του ποιητή για την αναπαράσταση της θυσίας του Κυπριανού και των μητροπολιτών (που λείπει από το δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη) είναι εμφανής στους στίχους 536-540: Μετά από διαταγή του πασά, ο Κυπριανός οδηγήθηκε από δυο-τρεις ενόπλους **κάτω από τη «συκαμιά» και το σχοινί της αγχόνης** κτυπούσε πάνω στο μέτωπό του. Ακολούθως, οι δήμιοι ανάγκασαν τους τρεις μητροπολίτες να γονατίσουν ο ένας δίπλα από τον άλλο **βλέποντας προς τη δύση**. Η εμφατική και ωμά ρεαλιστική περιγραφή του παριστώμενου χώρου εντοπίζεται και στην προτελευταία (55^η) στροφή της ποιητικής σύνθεσης, όταν πια ο απαγχονισμός και οι σφαγές είχαν ολοκληρωθεί:

Το γαίμαν εκολύμπωσεν χαμαί στην γην τζι επέσαν
 τζι ελαχταρούσαν τα κορμιά τζι οι τζεφαλάδες μέσα.
 Το ματζελειόν που γίνηκεν τζ' οι Τούρτζ' ελυπηθήκαν,
 δεν είσεν πλάσμαν πόν' είπεν απού καρκιάς: εν κρίμαν.¹³⁸

¹³⁶ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδη, *Κουτσοúk Μεχεμέτ...*, 1, 87, 101.

¹³⁷ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 52: στ. 525-530, *Απαντα...*, 158. Εγώ υπογραμμίζω.

¹³⁸ Ό.π., στρ. 55: στ. 555-558. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ* η περιγραφή της εικόνας της σφαγής στην πλατεία Σεραγίου υποτονίζεται, καθώς εντάσσεται στον λογόχωρο του δράματος και πιο συγκεκριμένα στον διάλογο δύο Κυπρίων ευπατριδών.

Αν, ακόμη, ληφθεί υπόψη ότι στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* δεν αναπαρίσταται δραματικά ο χώρος της αρχιεπισκοπής (το δωμάτιο του Κυπριανού και η εκκλησία του Αγίου Ιωάννη), παρά μόνο το παρακείμενο σπίτι του Χατζηγεωργάκη, διαπιστώνουμε ότι στο πιο πάνω δράμα δίνεται περισσότερη έμφαση στους χώρους που αφορούν τον Τούρκο διοικητή, σε αντίθεση με την «9^η Ιουλίου 1821» όπου, απέναντι στη μετωνυμική αποτύπωση της τουρκικής κατάκτησης και εξουσίας (σεράγιο), δεσπόζει η μετωνυμική απόδοση της σύζευξης ελληνικότητας και ορθοδοξίας (αρχιεπισκοπή).¹³⁹

Το σπίτι ως κέντρο εξουσίας και ως χώρος εγκλεισμού

Το σπίτι συνήθως λειτουργεί ως μετωνυμία της ιδιωτικής ζωής και της προστασίας του ατόμου από τους ποικίλους καταναγκασμούς.¹⁴⁰ Ωστόσο, στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* εντοπίζεται η σπανιότερη αναπαράσταση του σπιτιού ως μετωνυμίας της δημόσιας ζωής, και ειδικότερα της πολιτικής και στρατιωτικής εξουσίας, και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, στην *Κόμησσα ζητιάνα* και στη «Χιώτισσα» ανιχνεύεται η μετωνυμική συμβολοποίηση του σπιτιού ως χώρου καταναγκαστικού εγκλεισμού.

Στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* ο Ευγ. Ζήνων περιγράφει διεξοδικά την οικία του Κικέρωνα, ο οποίος από εκεί συντόνιζε τον αγώνα για καταστολή της εξέγερσης του Κατιλίνα. Στις σκηνικές οδηγίες του δράματος δίνεται έμφαση στην κεντρική μεγαλοπρεπή αίθουσα της οικίας και σε σημαντικά σκηνικά αντικείμενα που παραπέμπουν στη διοικητική δραστηριότητα του πρωταγωνιστή (τραπέζι και πάνω σε αυτό διάφορα έγγραφα). Εκτός από τη συμβολοποίηση της κεντρικής αίθουσας του σπιτιού ως χώρου λήψεως αποφάσεων, δύο από τα υπόλοιπα δωμάτια συνιστούν χώρους φρούρησης, παρακολούθησης και σύλληψης δύο επίδοξων συνωμοτών. Τέλος, το σπίτι στο δράμα αυτό λειτουργεί επίσης ως χώρος συνάντησης και επικοινωνίας του ηγέτη με τον λαό του και ως σύμβολο αξιών, όπως είναι λ.χ. η δημοκρατία, η εντιμότητα, η πίστη, η συζυγική αφοσίωση και αγάπη.¹⁴¹

Από την άλλη, ο καταναγκαστικός εγκλεισμός της οικογένειας του Χατζηγεωργάκη στο σπίτι για προστασία από πιθανή σύλληψη, μετά τα γεγονότα της 9^{ης} Ιουλίου

¹³⁹ Αντίστοιχος προς το σεράγιο δραματικός χώρος είναι το τουρκικό διοικητήριο των Σερρών στον *Δραπέτη διδάσκαλο*. Απέναντι στο κτίριο αυτό βρισκόταν μια μεγάλη φυλακή (πρβλ. τον αντίστοιχο χώρο στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821...»), όπου φυλακίστηκε ο δάσκαλος μετά τη σύλληψή του από τους Τούρκους. Βλ. Ι. Πηγασίου, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 16. Περισσότερα για το θέμα της ελληνικότητας στην «9^η Ιουλίου 1821...», βλ. ενδεικτικά L. Christodoulidou, *Contribution...*, 75-83.

¹⁴⁰ Η συγκεκριμένη μετωνυμική χρήση του σπιτιού εντοπίζεται, λόγου χάρη, στον *Μάριο* του Π. Βαλδασερίδη, στον *Ζητιάνο της ηδονής* του Τ. Ανθία και στο *Ανατολή και Δύσις* του Ν. Αντωνιάδη.

¹⁴¹ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 9, 12, 35, 37, 39, 52, 54.

και τη σύλληψη του κοτζαμπάση, που ολοκληρώνεται αίσια με τη φυγάδευση της οικογένειας από τον έμπιστο του οικοδεσπότη Μουσταφά (*Κουτσούκ Μεχεμέτ*), διαφοροποιείται τόσο από τον εγκλεισμό του Αρμάνδου στο υπόγειο του πύργου του από τον τυχοδιώκτη αδελφό του, που αποτυγχάνει να οικειοποιηθεί την περιουσία του (*Κόμησσα ζητιάνα*), όσο και από τον εγκλεισμό της εξισλαμισμένης Ελένης στο σπίτι του Αλή-μπέη («Χιώτισσα»). Στην τελευταία περίπτωση, ο περιορισμός της Χιώτισσας συνδέεται με τον καταναγκαστικό εξισλαμισμό και εκπατρισμό της, που τερματίζονται με τη μεσολάβηση μιας φαινομενικά ανίσχυρης και αντιρωικής βοηθού. Στον διηγητικό χώρο της ίδιας ποιητικής σύνθεσης εντοπίζεται μια δεύτερη παράλληλη μετωνυμική αναπαράσταση του σπιτιού ως χώρου καταναγκαστικού εγκλεισμού (που λειτουργεί παρόμοια με τον εγκλεισμό στην οικία του Χατζηγεωργάκη), όταν η Ελένη μαζί με τη μητέρα της αυτοεγκλωβίζονται στο σπίτι τους στη Χίο, για προστασία από την τουρκική θηριωδία, από την οποία τελικά δεν γλιτώνουν, δεδομένου ότι οι Τούρκοι παραβιάζουν την πόρτα και συλλαμβάνουν την ηρωίδα:

Ακούω μίαν πουμπουρκάν **στην πόρταν**
 τζιαι **πέφτ' η πόρτα** χαμαί σωστή
 τζιαι μ' έναν βρύχος τζ' έναν χοχόν
έδωκεν έσσω το Τουρκολόν [...].¹⁴²

Η φυλακή

Η συμβολοποίηση της φυλακής είναι μια από τις δεσπόζουσες τεχνικές στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα και εντοπίζεται σε τέτοια έκταση και πυκνότητα, ώστε μόνο σε μια μονογραφία θα μπορούσε να αναλυθεί διεξοδικά. Η εικόνα της φυλακής είναι, όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, ένα συχνά επανερχόμενο θεματικό μοτίβο στην ευρύτερη νεοελληνική δραματουργία ως «τόπος της αθέλητης κράτησης, της στέρησης της ελευθερίας, της αναγκαστικής παραμονής ως συνέπειας μιας καταδίκης, μιας αιχμαλωσίας, μιας τιμωρίας, μιας εγκληματικής ή μη αρεστής πράξης [...]». Ο μελετητής υποδεικνύει ότι κατά τον 17^ο και στο πρώτο ήμισυ του 18^{ου} αιώνα η φυλακή παρουσιάζεται στα θεατρικά έργα κυρίως ως «χώρος μαρτυρίου και απάνθρωπων βασανισμών», ενώ αργότερα, στο θέατρο του ρομαντισμού η ίδια (όντας «ένα από τα απαραίτητα και στερεότυπα σκηνικά των δραματικών έργων του») συνιστά τόπο της άδικης κράτησης και συχνά ο κρατούμενος «γίνεται άδικα σύμβολο και μάρτυρας απελευθερωτικών φρονημάτων ή κινημάτων».¹⁴³

¹⁴² Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η Χιώτισσα», στρ. 13: στ. 123-126, *Άπαντα...*, 164.

¹⁴³ Βλ. Β. Πούχγερ, «Η εικόνα της φυλακής στη νεοελληνική δραματουργία», *Μνείες...*, 95-125. Τα παραθέματα από τις σσ. 95, 103-104. Για την εικόνα της φυλακής στην ευρωπαϊκή δραματουργία του

Επομένως, στην εργασία αυτή ο συγκεκριμένος χώρος εγκλεισμού θα εξεταστεί ειδικότερα ως μετωνυμική συμβολοποίηση της εξουσίας και του δίκαιου ή άδικου εγκλεισμού. Η φυλακή εντοπίζεται άλλοτε στον διηγητικό και άλλοτε στον παριστώμενο χώρο των δραμάτων και συνδέεται, τις περισσότερες φορές, με τον δημόσιο βίο, ως μετωνυμία της αποτροπής αντιτυραννικών εκδηλώσεων ή και μιας επανάστασης και της καταστολής μιας στάσης ή εξέγερσης· σπανιότερα ο ίδιος χώρος συναρτάται προς την ιδιωτική ζωή, ως μετωνυμία του δίκαιου εγκλεισμού μετά τη διάπραξη ενός εγκλήματος.

Η φυλακή ως χώρος άδικου εγκλεισμού των επίδοξων επαναστατών

Στα ομόθεμα δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και *Κύπρος δούλη* η φυλακή, που εντοπίζεται στο επίπεδο του διηγητικού χώρου, αφενός, περιγράφεται από τον Γ. Σιβιτανίδη ως «η σκοτεινότερα ειρκτή», όπου ο εγκάθειρκτος Γεώργιος θα «ανέμενε τρέμων τους κερανούς της οργής» του τυράννου και, αφετέρου, αναπαρίσταται από τον Ι. Καραγεωργιάδη ως χώρος εγκλεισμού περισσότερων στασιαστών, χωρίς οποιεσδήποτε άλλες λεπτομέρειες. Κοινή είναι στα δύο δράματα η απελευθέρωση των επαναστατών, μετά την έναρξη της εξέγερσης κατά των Ναϊτών.¹⁴⁴ Εξάλλου, στο *Η δούλη Κύπρος* η φυλάκιση του Κλεομένη και της Ευανθίας παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μεθοδεύσεων του Ιάκωβου, που τους κατηγορούσε για αντιποίηση αρχής. Και στην περίπτωση αυτή, τη φυλάκιση διαδέχεται η απελευθέρωση, που εδώ πραγματοποιείται μετά την καταλυτική παρέμβαση της Καρλόττας.¹⁴⁵

Περισσότερο σύνθετη είναι η συμβολοποίηση της φυλακής στον *Πέτρο Συγκλητικό*, επειδή στην τραγωδία αυτή εντοπίζονται α) η φυλάκιση και δολοφονία μέσα στη φυλακή των προγόνων του Πέτρου, β) η φυλάκιση και η απόδραση του ιδίου και γ) η φυλάκιση του τυράννου Ρουχιά από τον Μουσταφά πασά. Ο χώρος της φυλακής, που στο δράμα αυτό (σε αντίθεση με τα προηγούμενα) αναπαρίσταται σκηνικά, περιγράφεται με λεπτομέρειες, όχι μόνο στις άμεσες σκηνικές οδηγίες αλλά και στις έμμεσες (όσες δηλαδή περιέχονται στον λόγο των δραματικών προσώπων), όπως, για παράδειγμα, στο πιο κάτω απόσπασμα στο οποίο ο Πέτρος απευθύνεται στην Αρνάλδα δείχνοντας τα διάφορα σημεία του δεσμωτηρίου:

Πού δε επράχθη το κακούργημα... ιδού
ο τόπος... Μένεις και συ έντρομος. Ιδού

εικοστού αιώνα, βλ. ενδεικτικά Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Τα δεσμωτήρια στο θέατρο του 20ού αιώνα»: (συλλ. τόμ.), *Εικόνες φυλακής* (επ. Αφροδίτη Κουκουτσάκη), Αθήνα, Πατάκης, 2006, 136-149· στον ίδιο τόμο αναδημοσιεύεται η πιο πάνω εργασία του Β. Πούγχερ (σσ. 111-135).

¹⁴⁴ Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 62· Ι. Καραγεωργιάδη, *Κύπρος δούλη...*, 49-53.

¹⁴⁵ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 15-16.

εκεί κρυψώνες οι απόκρυφοι, αφ' ων
εξήλθον με τα δολοφόνια ξίφη των
οι συνεργάται του φονέως Ρουχιά [...]
κ' επί τον κοιμώμενον επέπεσαν
ως τίγρεις αιμοβόροι. Να η κλίνη του
εκ σκληράς πέτρας, κρύα αιματοβαφής [...].¹⁴⁶

Η φυλακή στο πιο πάνω δράμα παρουσιάζεται και με μια δευτέρα εγκιβωτισμένη μαγική και μεταφυσική αναπαράσταση ενώπιον του Πέτρου, όταν ο Ποδοκατάρως (με τη βοήθεια του οποίου ο πρωταγωνιστής προηγουμένως απέδρασε) επικαλείται τα δαιμόνια για να παρουσιάσει στον πρωταγωνιστή την αλήθεια γύρω από το ζήτημα της δολοφονίας των προγόνων του. Από σκηνοθετική άποψη, στο σημείο αυτό (που, όπως έχει σημειωθεί στο Α' Κεφάλαιο, φανερώνει τη μαθητεία του Θεοχαρίδη στο σαιξπηρικό δράμα)¹⁴⁷ εφαρμόζεται η τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω».¹⁴⁸

Στον διηγητικό χώρο των δραμάτων *Πέτρος Α'...*, και *Νετζιμπέ* και της ποιητικής σύνθεσης «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...» η λειτουργία της φυλακής ως χώρου άδικου εγκλεισμού είναι κοινή, υπό διαφορετικούς, ωστόσο, όρους σε κάθε κείμενο. Στον *Πέτρο Α'...* η φυλακή δεν είναι απλώς τόπος περιορισμού των ευγενών που αντιμάχονταν τη βασιλική εξουσία, αλλά και όσων δεν υπέκυπταν στις ορέξεις του ερωτικά ακόλαστου βασιλιά.¹⁴⁹ Στη *Νετζιμπέ* η φυλάκιση του Καρέττου είναι αποτέλεσμα της απόρριψης της εθνικής και θρησκευτικής διαφορετικότητας από την κλειστή μουσουλμανική κοινότητα των Ιωαννίνων, που απέτρεψε με παροιμιώδη φανατισμό τον γάμο μεταξύ αλλοφύλων, ενώ στο «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...», με τη σύντομη κράτηση του Κακουλλή στη φυλακή, μόλις αποβιβάστηκε στο Βερούτι, αποτυπώνονται ο φυλετικός διαχωρισμός, που εφάρμοζε η αγγλική διοίκηση της Κύπρου, και η στέρηση βασικών δικαιωμάτων στους κατοίκους του νησιού.

Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821» η φυλακή, εκτός από το γεγονός ότι λειτουργεί ως μετωνυμία της ξενοκρατίας, της τυραννικής εξουσίας και της

¹⁴⁶ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός...*, 67. Εγώ υπογραμμίζω.

¹⁴⁷ Ο συσχετισμός της σκηνης των φαντασμάτων με παρόμοιες σκηνές στα δράματα του Σαίξπηρ *Άμλετ* και *Μάκβεθ* και στη *Λουκρητία Βοργία* του Β. Ουγκώ σημειώνεται στην *Κρίσιν του Βουτσιναίου Ποιητικού Αγώνος* (1875). Βλ. περισσότερα: Κεφ. Α', σσ. 53-54, σημ. 18, 19.

¹⁴⁸ Ο συγγραφέας προτάσσει στη σκηνή της μεταφυσικής αναπαράστασης των φόνων μέσα στη φυλακή εκτεταμένη σκηνική οδηγία, στην οποία ανάμεσα σε άλλα αναφέρει: «*Η γη διασχίζεται, μετασκευάζεται η σκηνή. Κείται επί κλίνης βαθέως κοιμώμενος ο Παύλος Συγκλητικός. Ιστανται παρά τας θύρας της ειρκτής δύο δολοφόνοι κρατούντες ο μεν μάχαιραν, ο δε λύχνον, ο δε Ρουχιάς φαίνεται εν τω βάθει*». Στη συνέχεια περιγράφεται η δολοφονία. Βλ. ό.π., σημ. 146, 22.

¹⁴⁹ Στη σκηνική οδηγία με την οποία ολοκληρώνεται η 1η σκηνή της 1^{ης} πράξης εμφανίζονται στη σκηνή και οι ευγενείς και η κόρη του Κιαρίονα Μαρία, που δεν υπέκυψε στις ερωτικές ορέξεις του βασιλιά και γι' αυτό τιμωρήθηκε με πολυετή φυλάκιση: «[...] *Εισέρχεται δεξιόθεν πλήθος αλυσοδομένων ευγενών μεταξύ των οποίων διακρίνεται μία γυνή μετά καταξεσχι[σ]μένων φορεμάτων και ασθενής*». Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α'...*, 11.

άδικης κράτησης, λειτουργεί επίσης ως χώρος δοκιμασίας, πριν από τη θανατική εκτέλεση. Ο Θ. Κωνσταντινίδης περιορίζεται να τοποθετήσει τη φυλακή μόνο στο επίπεδο του λογόχωρου, και πιο συγκεκριμένα στον λόγο του Κουτσούκ και του Μουσταφά. Ο πρώτος διατάσσει τη φυλάκιση του αρχιεπισκόπου Κυπριανού και των μητροπολιτών και τη φρούρησή τους από γενιτσάρους και ο δεύτερος διηγείται τη συνάντησή του με τον Χατζηγεωργάκη κάτω από το παράθυρο της φυλακής, η οποία περιγράφεται ως ένα τμήμα του σεραγίου:

Λοιπόν εγώ ε περιφερόμενη εις το Σεράϊον [...], οπότε ένας ζαπτιές μ' επλησίασε και κρυφά με είπεν εις το αυτί. [«] Πέρασε από το πίσω μέρος των φυλακών, το οποίον εγώ φυλάττω, και προσπάθησε να ομιλήσῃς από το παράθυρον, το οποίον αφήκα ανοικτόν με τον Κοτζάμπασην. Τρέχε, Μουσταφά, μου λέγει ο ζαπτιές, και φύγε από τον κήπον [...], διότι εδόθη διαταγή να συλληφθῆς.¹⁵⁰

Αντίθετα, ο Β. Μιχαηλίδης τοποθετεί τη φυλακή στο επίπεδο του παριστώμενου χώρου και την περιγράφει με πολύ μεγαλύτερη έμφαση, εντάσσοντας οργανικά αυτό τον σκηνικό χώρο στην όλη σκηνοθετική σύλληψη της ποιητικής του σύνθεσης, καθώς εκεί εκτυλίσσονται σκηνές που προωθούν αποφασιστικά την εξέλιξη της πλοκής, σε αντίθεση με την περιθωριακή λειτουργία του ίδιου χώρου στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*. Η φυλακή περιγράφεται στο ποιητικό κείμενο ως τμήμα του σεραγίου, με το οποίο τη συνδέει μια εσωτερική πόρτα. Από μια δεύτερη, εξωτερική πόρτα μπορούσε κανείς να βγει στο περιβόλι:

Στην άλλην πόρταν μονομιάς κατσαρισμός ακούστην,
τζ' είδασιν τον μαντάλιν της που πανωθικιόν τζι εσουστήν [...].
Είσιεν η μαύρη φυλακή η στενοκοπημένη [...]
που την μερκάν του περβολιού μιν πόρταν σιερένην [...].¹⁵¹

Με θεατρική τεχνική ο ποιητής σκηνοθετεί την είσοδο του γιου του Κιόρογλου από την εξωτερική πόρτα και την έλευση του απεσταλμένου του Κουτσούκ πασά από την εσωτερική. Οι δύο αυτές επισκέψεις ορίζουν δύο σημαντικές δοκιμασίες του αρχιεπισκόπου, πριν από την τελευταία, που λαμβάνει χώρα στην κεντρική αίθουσα του σεραγίου. Οι δοκιμασίες αυτές αντιμετωπίζονται με αποφασιστικότητα από τον Κύπριο ιεράρχη και έπειτα η φυλακή, εκτός από χώρος εγκλεισμού και δοκιμασίας, γίνεται και χώρος προσευχής των αρχιερέων.¹⁵² Βέβαια, ο παριστώμενος χώρος της φυλακής συνδέεται λειτουργικά με τους δύο επόμενους και τελευταίους μιμητικούς

¹⁵⁰ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 59, 82. Το παράθεμα στη σ. 82.

¹⁵¹ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 31: στ. 301, 303' στρ. 36: στ. 355-356, *Άπαντα...*, 150. Εγώ υπογραμμίζω.

¹⁵² Βλ. ό.π., στρ. 33, 37-40, 148, 152-153.

χώρους της ποιητικής σύνθεσης, δηλαδή την κεντρική αίθουσα του σεραγιού και την πλατεία των εκτελέσεων. Μέσω της τριπλής αυτής συμβολοποίησης, από τη μια, αποδίδεται μετωνυμικά η συνάρτηση μεταξύ των χώρων εγκλεισμού, ανάκρισης και εκτέλεσης και, από την άλλη, παρουσιάζεται με αφαιρετική λιτότητα και συμπύκνωση η σταθερή πορεία του αρχιεπισκόπου και των άλλων κληρικών προς τη θυσία.

Η φυλακή ως χώρος δίκαιου εγκλεισμού

Η δίκαιη φυλάκιση, μετά τη διάπραξη εγκλήματος, εντοπίζεται σε δύο δράματα, στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* και στον *Δικηγόρο*. Στο πρώτο θεατρικό κείμενο το δεσμοτήριο, όπου μετά τη σύλληψή τους οδηγήθηκαν οι συνωμότες, τοποθετείται στον παριστώμενο χώρο, ενώ αντίθετα στον *Δικηγόρο* η φυλακή εντοπίζεται στον λογόχωρο του νεαρού δικηγόρου Παύλου, σε μια συνοπτική αναφορά. Με την εμφαικότερη παρουσίαση του δεσμοτηρίου στο πρώτο δράμα τονίζεται το μέγεθος της επιτυχίας του Κικέρωνα, ενώ με την περιθωριακή αναφορά του στο δεύτερο συνδηλώνεται η απροθυμία του Παύλου να υπερασπιστεί τον ένοχο κατηγορούμενο.¹⁵³

2.4.2.2. Οι μετωνυμίες της ιστορίας και του ένδοξου παρελθόντος

Η τυραννική εξουσία και η ένδοξη ιστορία, που συμβολοποιούνται μετωνυμικά, συνιστούν δυναμική διάζευξη που δεσπόζει στις δομές βάθους των ρομαντικών δραμάτων (ιστορικών, μυθολογικών και ερωτικών). Μέσα από μια ιστορικιστική οπτική, θεωρείται ότι το δοξασμένο ιστορικό παρελθόν μπορεί να αποτελέσει για τους συγχρόνους πρότυπο και οδηγό για την υπέρβαση της τυραννίας ή και της ξενοκρατίας.

Ο τάφος, ως μετωνυμία του ιστορικού παρελθόντος, εντοπίζεται στον διηγητικό χώρο του *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, όπου παρουσιάζεται ως χώρος από τον οποίο είναι δυνατό να αναστηθεί ο Ευαγόρας, για να ψέξει τους σύγχρονους Κυπρίους για την αδιαφορία τους σχετικά με το άθλιο παρόν της δούλης πατρίδας τους. Στον *Αετό...* η ίδια μετωνυμία αναπτύσσεται με μεγαλύτερη έμφαση, καθώς εντάσσεται στον παριστώμενο χώρο του δράματος, και η νεκρανάσταση δεν ανήκει στους πιθανούς κόσμους του δράματος, αλλά αναπαρίσταται σκηνικά. Με προφανή σαιξπηρική τεχνική οι νεκροί ήρωες (Μιλτιάδης, Θεμιστοκλής, Αλέξανδρος) εγκαταλείπουν προσωρινά τους τάφους τους και έμμεσα (μέσω της κατατρομοκράτησης του

¹⁵³ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 46-50' του ίδιου, *Ο δικηγόρος...*, 44.

βασιλιά των Βανδάλων) τονίζουν τη ζωντανή δύναμη του ιστορικού παρελθόντος για τη διαφύλαξη της ενότητας και της συνέχειας του έθνους.¹⁵⁴

Εκτός από τον τάφο, οι αρχαιολογικοί χώροι της Κύπρου λειτουργούν επίσης μετωνυμικά, παραπέμποντας στο δοξασμένο ιστορικό παρελθόν του νησιού: το Κίτιο, ως διηγητικός χώρος, στον οποίο πιθανολογείται η εμφάνιση του Ευαγόρα (βλ. πιο πάνω), η Σαλαμίνα και η Ταμασσός, ως παριστώμενοι χώροι, που πλαισιώνουν δραματικά γεγονότα του μυθοπλασιακού παρόντος. Πιο συγκεκριμένα, με φόντο τα ερείπια της αρχαίας Σαλαμίνας, εκτυλίσσεται η τελευταία σκηνή στον *Πέτρο Συγκλητικό*, και με αυτό τον τρόπο παραβάλλονται και ταυτίζονται ο αρχαιολογικός χώρος, ως σύμβολο ελληνικότητας, και το πυρπολημένο από την Αρνάλδα πλοίο, ως παράλληλο σύμβολο αξιοπρέπειας, τιμής και αγώνα.¹⁵⁵ Με παρόμοιο τρόπο, η Ταμασσός στην *Κύπρο δούλη*, ως μετωνυμικό σύμβολο της αρχαίας κυπριακής ιστορίας, λειτουργεί ως χώρος ορκωμοσίας των επίδοξων επαναστατών, μολονότι εδώ ο παριστώμενος χώρος συνδηλώνει τη δέσμευση για αγώνα, ενώ στον *Πέτρο Συγκλητικό* την αγωνιστική στάση και τα αποτελέσματά της.¹⁵⁶

2.4.2.3. Οι μετωνυμίες της ρήξης απέναντι στην παράδοση

Κατά την πρώτη εικοσιπενταετία του 20^{ου} αιώνα, αν και δεν παύουν να δημοσιεύονται ιστορικά και πατριωτικά δράματα, παρατηρείται στροφή προς το αστικό δράμα και την κωμωδία, είδη στα οποία συχνά προβάλλεται το καινοφανές έναντι του παρωχημένου και πριμοδοτούνται τα νέα ήθη, οι νέες αξίες και στάσεις απέναντι στην παράδοση.

Στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* το υποστατικό και το χωριό είναι μετωνυμίες της παράδοσης, και γενικότερα των αξιών της αγνότητας, της τιμιότητας και της εργατικότητας, σε αντίθεση με την Αθήνα και το Παρίσι, που παραπέμπουν στη μποέμικη ζωή και στην αμφισβήτηση των πιο πάνω αξιών που αυτή συνεπάγεται. Εξάλλου, στον *Μάριο*, με τον παριστώμενο χώρο του κήπου, αποδίδεται μετωνυμικά η ελεύθερη (και ανεπηρέαστη από την παραδοσιακή απαγόρευση του προγαμιαίου συγχρωτισμού των δύο φύλων) συνάντηση, και γενικότερα η αποδέσμευση από τα στεγανά των παραδοσιακών αντιλήψεων γύρω από τον έρωτα. Επιπλέον, στον ανοιχτό χώρο του κήπου ο ρόλος της γυναίκας δεν είναι παθητικός, καθώς αυτή συμμετέχει «επί ίσοις όροις» στο ερωτικό παιχνίδι.

¹⁵⁴ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 10-14· Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 10-14.

¹⁵⁵ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός...*, 124-131.

¹⁵⁶ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 26-27.

Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η λειτουργία του σαλονιού ως μετωνυμίας, από τη μια, της ρήξης απέναντι στις αξίες της αλήθειας, της τιμιότητας και της ερωτικής πίστης, οι οποίες συμβολοποιούνται με τη χρήση του αντίθετου μετωνυμικού πόλου της υπαίθρου (*Ο δικηγόρος*), και, από την άλλη, της απομυθοποίησης του έρωτα και της απογύμνωσής του από κάθε ρομαντική ωραιοποίηση μέσα σε ένα ευρύτερο νατουραλιστικό πλαίσιο ταπείνωσης της γυναίκας (*Ο ζητιάνος της ηδονής*).¹⁵⁷

2.4.3. Η συμβολοποίηση του δραματικού χώρου μέσω της αλληγορίας

Σε αντίθεση με τη λειτουργία της μεταφοράς και της μετωνυμίας ως μέσων συμβολοποίησης του δραματικού χώρου, η αλληγορία εντοπίζεται σε λιγότερα θεατρικά κείμενα και λειτουργεί ολιστικά, δηλαδή αφορά το σύνολο των δομών επιφανείας. Στη *Μητριά* το σπίτι, η γειτονιά και το δικαστήριο δεν είναι παρά πικρή σατιρική αλληγορία της αγγλοκρατούμενης Κύπρου και των αντιαποικιοκρατικών αισθημάτων του κυπριακού λαού. Στο *Γαλάζιο λουλούδι* οι πύργοι της Μελαγχολίας και της Χαράς συμβολοποιούνται αλληγορικά, όπως επίσης και η πορεία από τον πρώτο στον δεύτερο, συνδηλώνοντας την εσωτερική πορεία για την ανακάλυψη της ευτυχίας, που τελικά δεν βρίσκεται σε εξωτερικό χώρο, αλλά στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Ακόμη, όπως έχει σημειωθεί στο Κεφάλαιο Α', στην *Ατλαντίδα* ολόκληρος ο χώρος της Αμαθούντας πιθανότατα συνιστά μιαν αλληγορική απεικόνιση της Κύπρου των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που μαστιζόταν από τις κομματικές έριδες και το αρχιεπισκοπικό ζήτημα.¹⁵⁸

3. Συμπεράσματα

Από την αναλυτική εξέταση των χρονικών τροπικοτήτων και του δραματικού χώρου είναι εμφανές ότι, αν και αυτές οι κειμενικές παράμετροι ανήκουν στις δομές επιφανείας, μας οδηγούν στις δομές βάθους αποκαλύπτοντας συχνά την ιδεολογική λειτουργία των θεατρικών κειμένων.

Ειδικότερα, κατά την εξέταση των χρονικών τροπικοτήτων έχει διαφανεί ότι ο ιστορικιστικός συγκρητισμός των τριών επιπέδων του χρόνου συνιστά μια θεατρική αναπαράσταση της Μεγάλης Ιδέας. Από την άλλη, η αναγωγή του δραματικού χρόνου στο ιστορικό παρελθόν άλλοτε είναι απαλλαγμένη από ιδεολογικές εμμονές και άλλοτε όχι· στη δεύτερη περίπτωση, δεσπόζει στα θεατρικά κείμενα η παρανάγνωση του ιστορικού παρελθόντος για εξυπηρέτηση ιδεολογικών στόχων. Έχει ακόμη

¹⁵⁷ Βλ. Ν. Αντωνιάδης, *Ανατολή και Δύσις...*, 20· Π. Βαλδασερίδης, *Μάριος...*, 4, 23, 32· Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 12, 14· Τ. Ανθίας, *Ο ζητιάνος της ηδονής...*, 17.

¹⁵⁸ Για την αλληγορία στην *Ατλαντίδα*, βλ. στο Κεφ. Α', σ. 149, σημ. 284.

επισημανθεί η υποκειμενική πρόσληψη του χρόνου σε θεατρικά κείμενα στα οποία το μυθοπλασιακό παρόν βρίσκεται στη «βαριά σκιά» του παρελθόντος. Επίσης, έχει αποδειχτεί ότι ο βαθμός μηδέν της ιστορικότητας δεν σημαίνει κατ' ανάγκην απόρριψη της ιστορίας, αλλά συνδέεται με το είδος της αλληγορικής σάτιρας.

Έπειτα, αφενός, η μελέτη των διαλεκτικών σχέσεων χώρου και χρόνου και, αφετέρου, η ανάλυση της συμβολοποίησης του δραματικού χώρου μέσω της μεταφοράς, της μετωνυμίας και της αλληγορίας μάς οδηγεί αναπόφευκτα μέχρι τον ιδεολογικό και αξιολογικό κώδικα των κειμένων, φωτίζοντας τις δεσπόζουσες ιστοτοπίες. Επιπλέον, από τη διερεύνηση του χρονότοπου στα θεατρικά κείμενα που εξετάζουμε, αποδεικνύεται ότι αυτός διαφοροποιείται ανάλογα με το θεατρικό είδος στο οποίο λειτουργεί, επιτελώντας διακριτή κάθε φορά ιδεολογική λειτουργία.

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Το δραματικό πρόσωπο είναι μια «σκοπίμη κειμενική κατασκευή» και, όντας πεπερασμένο «μπορεί να διερευνηθεί διεξοδικά, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με το πραγματικό πρόσωπο, για το οποίο οι πληροφορίες είναι θεωρητικά απεριόριστες».¹ Ο Ph. Hamon, προσδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στην αναγνωστική πρόσληψη του δραματικού προσώπου, θεωρεί ότι αυτό είναι περισσότερο «μια ανακατασκευή του αναγνώστη, παρά μια κειμενική κατασκευή». Ο ίδιος υποδεικνύει ότι το πρόσωπο είναι ένα μόρφωμα διπλά αρθρωμένο, που εκδηλώνεται ως ένα ασυνεχές σημαίνον και παραπέμπει σε ένα ασυνεχές σημαινόμενο, και το ορίζει ως «μια δέσμη σχέσεων ομοιότητας και αντίθεσης, ιεραρχίας και οργάνωσης, η οποία συνάπτεται στη σημειωτική οργάνωση του κειμένου διαδοχικά ή και ταυτόχρονα με τα άλλα πρόσωπα».² Το δραματικό πρόσωπο, ως κειμενική και παράλληλα σκηνική οντότητα, όπως γράφει ο Γ. Πεφάνης, «είναι εξουσιοδοτημένο να εκφέρει μια ποσότητα λόγου και να τελέσει ορισμένες σωματικές και μιμητικές ενέργειες». Συνιστώντας ουσιώδες συστατικό της ποιητικής του θεάτρου, επιβάλλεται να συνεξετάζεται τόσο με τα υπόλοιπα πρόσωπα, όσο και με τα άλλα σημειωτικά συστήματα του δράματος, όπως εισηγείται η A. Ubersfeld.³

Στην εργασία αυτή μας ενδιαφέρει το πρόσωπο ως προνομιακό πεδίο, στο οποίο αποτυπώνονται «οι ιδέες και οι αξίες μιας κοινωνίας» και «ως δήλωση, ένδειξη ή σύμβολο μιας θεματικής η οποία στοιχειοθετείται από ιδέες», οι οποίες είναι συχνά αντιφατικές και αλληλοσυγκρουόμενες.⁴ Το ενδιαφέρον μας δεν περιορίζεται στη διερεύνηση της ιδεολογίας του δραματικού προσώπου, αλλά επεκτείνεται και στην εξέταση της ποιητικής του. Το καίριο ερώτημα που προκύπτει, κατά τη συνεξετάση ιδεολογίας και ποιητικής, είναι πώς οι ιδέες και οι αξίες συνυφαίνονται με τις «δομικές λειτουργίες που εκπληρώνει [το πρόσωπο], είτε μετασχηματίζοντας είτε σταθεροποιώντας τη δραματική κατάσταση»,⁵ και πώς αυτές συνυποδηλώνονται με τη διαδικασία της συμβολοποίησης. Ως μεθοδολογικό εργαλείο για τη διερεύνηση του ερωτήματος αυτού χρησιμοποιείται η δομική σημασιολογία του A. J. Greimas.

¹ Βλ. Pfister (2000: 1977), 161.

² Βλ. Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”: Roland Barthes [et. al.], *Poétique du récit*, Παρίσι, Seuil, 1977, 119, 125 στο εξής: “Pour un statut sémiologique...”.

³ Βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Σημειωτική και συμβολική συγκρότηση του δραματικού προσώπου: ο *Πρίγκιπας του Χόμπουργκ* του H. von Kleist», *Κείμενα και νοήματα*. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, 43 στο εξής: *Κείμενα και νοήματα...* Ubersfeld (1996: 1977), 101, 107.

⁴ Βλ. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Παρίσι, Quadrige / PUF, 1997 (1984), 47, 104 (όπου τα παραθέματα) στο εξής: *Texte et idéologie...* Θωμαδάκη (1993), 113-4.

⁵ Βλ. Pfister (2000: 1977), 163.

1. Σημασιολογική ανάλυση των προσώπων

Ο Greimas εκκινεί από τη θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στο δρων πρόσωπο ή ηθοποιό (acteur) και στη δρώσα μονάδα ή δρώσα δύναμη (actant). Τα δρώντα πρόσωπα, όπως επεξηγεί ο Απ. Μπενάτσης, «είναι οντότητες εξατομικευμένες, εικονικές, που χαρακτηρίζονται από ένα σύνολο συγκεκριμένων ενεργειών». Ο ίδιος προσθέτει ότι ένα δρων πρόσωπο μπορεί να είναι εξατομικευμένο ή συλλογικό ή εικονικό ή αφηρημένο.⁶ Η δρώσα μονάδα, που εκδηλώνεται στο επίπεδο της δομής βάθους, ορίζεται από τον Greimas ως το ισότοπο της λειτουργίας της, «με τον ίδιο τρόπο που το όνομα ενός επαγγέλματος είναι το ισότοπο του αντίστοιχου ρήματος».⁷

Όπως επισημαίνει ο Greimas, «οι δρώντες [οι δρώσες δυνάμεις] διαθέτουν ένα μεταγλωσσικό καθεστώς, σε σχέση με τα δρώντα πρόσωπα, και προϋποθέτουν ολοκληρωμένη τη λειτουργική ανάλυση, δηλαδή τη συγκρότηση των σφαιρών δράσης». Πιο συγκεκριμένα, ο μελετητής, σε ένα πρώτο στάδιο, «αναγνωρίζει τα δρώντα πρόσωπα μέσα από την περιγραφή των λειτουργιών τους» και, σε ένα δεύτερο, προχωρεί στην «αναγωγή των τάξεων των δρώντων προσώπων σε δρώντες του είδους».⁸ Βασικό γνώρισμα του ηθοποιού ή τελεστή είναι ότι αναλαμβάνει ταυτόχρονα ένα συντελεστικό ρόλο⁹ ή ρόλο δράσης (rôle actantiel) και ένα θεματικό ρόλο (rôle thématique).¹⁰

⁶ Βλ. Greimas (2005: 1966), 310. Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 171-2. Για μια εφαρμογή της σημασιολογικής ανάλυσης των χαρακτήρων, με βάση τη σχετική θεωρία του Greimas, βλ. ενδεικτικά Sorin Alexandrescu, «Ένα σχέδιο σημασιολογικής ανάλυσης των χαρακτήρων στο έργο του William Faulkner» (μτφρ. Κωνσταντίνος Μηλιώτης), *Νεοελληνική Παιδεία* 9 (Απρ.-Ιούν. 1987) 100-115 [=Semiotica 4 (1971) 37-51].

⁷ Βλ. A. J. Greimas, *On meaning...*, 71.

⁸ Greimas (2005:1966), 309-310. Ο Τ. Μουδατσάκις συνοψίζει τη σχέση δρώσας δύναμης και δρώντος προσώπου ως εξής: «Ο δρων είναι στοιχείο μιας συντακτικής δομής κοινής σε όλα τα κείμενα και ο ηθοποιός είναι “χαρακτήρας” μιας δεδομένης δράσης σε ένα συγκεκριμένο κείμενο». Βλ. Τ. Μουδατσάκις, *Η διαλεκτική...*, 107. Βλ., επίσης, Ν. Μπεζαντάκος, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas...*, 21.

⁹ Οι συντελεστικοί ρόλοι συνιστούν το μυθικό μοντέλο δράσης, «που οργανώνεται ολόκληρο με άξονα το αντικείμενο του πόθου», όπως γράφει ο Greimas, και «αρθρώνονται πάνω σε τρεις άξονες: υποκείμενο-αντικείμενο (βούληση: τροπικότητα του θέλω), πομπός-δέκτης (γνώση: τροπικότητα του γνωρίζω) και βοηθός-αντίμαχος (δυνατότητα: τροπικότητα του δύναμαι)», όπως επεξηγεί ο Ερ. Καψωμένος. Βλ. Greimas (2005:1966), 320. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 125. Για το αφηγηματικό μοντέλο, βλ. Κεφ. Γ', σ. 238-239: σημ. 17, όπου και παρατίθεται εκτενέστερη βιβλιογραφία. Εξάλλου, ο Γ. Πεφάνης σημειώνει εύστοχα ότι με το μοντέλο δράσης «σκιαγραφείται ένα πρότυπο δράσεως που συντάσσει και εξοικονομεί σε μία “φράση” τις αφηγηματικές λειτουργίες του κειμένου: ένα υποκείμενο, υποκινούμενο από μια πηγή δράσεως (υποκινήτης ή πομπός), στοχεύει ένα πράγμα ή μια αξία (αντικείμενο) χάριν κάποιου άλλου (δέκτης), ενώ στη στόχευσή του αυτή έχει κάποιους συμπαρασάτες (βοηθούς) και αντιπάλους (αντίμαχους)». Βλ. Γ. Πεφάνης (1999), 345. Για το ενδεχόμενο της μηχανιστικής εφαρμογής των μοντέλων δράσης στα θεατρικά κείμενα, που οδηγεί σε σχηματοποιήσεις, βλ. Patrice Pavis, *Essays in the semiology...*, 16.

¹⁰ Βλ. A. J. Greimas, *Maupassant...*, 165, 187. του ίδιου, *On meaning...*, 120. Τ. Μουδατσάκις, *Η διαλεκτική...*, 109.

Σχετικά με τη *συντελεστική οργάνωση*, δηλαδή την οργάνωση των δρωσών δυνάμεων, ο Greimas σημειώνει ότι είναι δυνατό ένας συντελεστής ή δρων να πραγματοποιηθεί στο κείμενο μέσα από πολλούς τελεστές (acteurs, ηθοποιούς), αλλά και το αντίστροφο είναι επίσης δυνατό, «αφού ένας τελεστής μπορεί να είναι ο συγκερασμός πολλών συντελεστών». Από την άλλη, ο συντελεστής-υποκείμενο «μπορεί να επωμιστεί έναν ορισμένο αριθμό συντελεστικών ρόλων, οι οποίοι καθορίζονται ταυτόχρονα από τη θέση του συντελεστή μέσα στη λογική αλληλουχία της αφήγησης και από την τροπική επένδυσή του».

Για την τελεστική δομή, ο ίδιος μελετητής σημειώνει ότι «η εκδήλωση των τελεστών μπορεί να έχει τη μέγιστη ανάπτυξη, η οποία χαρακτηρίζεται από την παρουσία ενός τελεστή ανεξάρτητου για κάθε συντελεστή ή συντελεστικό ρόλο [...]. Θα δεχτούμε σε αυτή την περίπτωση ότι η τελεστική δομή είναι αντικειμενοποιημένη». Το αντίθετο ενδεχόμενο είναι η κατανομή των τελεστών να έχει την ελάχιστη ανάπτυξη και ένας μόνο τελεστής «να επιφορτίζεται με την εκδήλωση όλων των συντελεστών και των απαραίτητων συντελεστικών ρόλων, πράγμα που οδηγεί σε μια απόλυτη εσωτερική δραματοποίηση». Τέλος, ο Greimas υποδεικνύει, αφενός, ότι οι αφηγηματικές διαδρομές των κειμένων ορίζονται από τον τρόπο με τον οποίο κατανέμονται οι συντελεστικοί ρόλοι, που κάθε φορά εμπλουτίζονται τροπικά και, αφετέρου, ότι «η σημασιολογική επένδυση γίνεται μέσω της επιλογής από τους συντελεστικούς ρόλους των θεματικών ρόλων [...]».¹¹

Ο θεματικός ρόλος, κατά τον P. Pavis, «συγκεντρώνει πολλά παραδοσιακά και τυπικά γνωρίσματα μιας συμπεριφοράς ή μιας κοινωνικής τάξης (ο ρόλος του προδότη, του κακού)» και στη θεωρία του Greimas τοποθετείται στο ενδιάμεσο επίπεδο, μεταξύ του δρώντος, που συνιστά γενική και μη εξατομικευμένη μορφή δράσης, και του τελεστή που είναι «αρχή ανθρωπόμορφη και παραστατική».¹² Στο επίπεδο του λόγου, ο θεματικός ρόλος εκδηλώνεται ως ιδιότητα, δηλαδή «ως ένα χαρακτηριστικό του δρώντος προσώπου» και ως ονομασία «που συμπεριλαμβάνει ένα πεδίο λειτουργιών, δηλαδή συμπεριφορών». Επιπρόσθετα, ο ρόλος αυτού του είδους «είναι μια έμφυχη οντότητα, αλλά ανώνυμη και κοινωνική (π.χ. ο φανφαρόνος, ο ευγενής πατέρας, ο προδότης)».¹³

1.1. Τα μοντέλα δράσης και η οργάνωση των συντελεστικών ρόλων

¹¹ Βλ. A. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 158-9, 167-9, 180. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η άποψη του Greimas ότι «η κατανομή αυτών [των συντελεστικών] ρόλων σε τελεστές θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως τυπολογικό κριτήριο για την επεξεργασία μιας γενικής θεωρίας των ειδών». Βλ. ό.π., 169.

¹² Pavis (2006), 421.

¹³ Βλ. Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 174-5.

1.1.1. Υποκείμενα δράσης και υποκείμενα κατάστασης

Όπως φαίνεται από τη μελέτη των μοντέλων δράσης, στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα ο συντελεστικός ρόλος του υποκειμένου κατανέμεται είτε σε τελεστές, που επιτυγχάνουν να μετασχηματίσουν την κατάσταση που βιώνουν (υποκείμενα δράσης, κατά τον Greimas), είτε σε πάσχοντες τελεστές, οι οποίοι αδυνατούν να τροποποιήσουν τα δεδομένα του κόσμου που τους περιβάλλει (υποκείμενα κατάστασης).¹⁴ Η θέση που υποστηρίζεται στην εργασία αυτή είναι ότι η διαφορική λειτουργία του πιο πάνω συντελεστικού ρόλου δεν είναι ειδολογικά ουδέτερη, αλλά επηρεάζεται καθοριστικά από το εκάστοτε θεατρικό είδος, ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνεται και υπό την επίδραση των ιδιοτήτων του τελεστή, αλλά και του θεματικού ρόλου τον οποίον αυτός αναλαμβάνει.

Οι πρωταγωνιστικοί τελεστές στις κωμωδίες αναλαμβάνουν τον συντελεστικό ρόλο του υποκειμένου κατάστασης. Ο Ευήθης Ηλιθιάδης στη *Δημαρχίτιδα*, ο Κενοκέφαλος στα *Ευχαριστήρια* και ο Ευθύμιος Λάζος στο *Μπαμ-μπούμ* αδυνατούν να μετασχηματίσουν την αρνητική κατάσταση, που τους ταλαιπωρεί. Και στις τρεις κωμωδίες τα υποκείμενα δράσης (ο σχολαστικός γραμματικός Δενδρολίβανος Κοθορνίδης, στην πρώτη, ο δημοσιογράφος Αφαιμάκτης, στη δεύτερη, και η σύζυγος του Ευθύμιου, στην τρίτη) εκμεταλλεύονται την αφέλεια των υποκειμένων κατάστασης με κυνισμό και ιδιοτέλεια.

Στα ιστορικά δράματα οι συντελεστικοί ρόλοι των υποκειμένων δράσης κατανέμονται, από τη μια, στους τυράννους και άλλους φορείς της εξουσίας (όπως είναι, λ.χ., ο Ιουστινιανός στο *Ο αετός...*, ο Κουτσούκ Μεχεμέτ στο ομότιτλο θεατρικό κείμενο, ο Ιωάννης και η Καρλόττα στο *Η δούλη Κύπρος*), και, από την άλλη, στους επίδοξους επαναστάτες, που διακατέχονται από τη δρώσα δύναμη της εκδίκησης. Τα υποκείμενα κατάστασης στα ιστορικά δράματα είναι συχνά γυναίκες, που αδυνατούν να μετασχηματίσουν τη δυσάρεστη, για τις ίδιες, κατάσταση (για παράδειγμα η Νετζιμπέ στο ομότιτλο δράμα, η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και η Θεοδώρα στον *Αετός...*). Εξαιρέση αποτελούν η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό* που, ως υποκείμενα δράσης, υπερβαίνουν τα κοινωνικά στερεότυπα γύρω από τη θέση και τον ρόλο της γυναίκας.

¹⁴ Βλ. Α. J. Greimas, *On meaning...*, 143· Α. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 370· Απ. Μπενάτσης, ό.π., 177-8.

Ωστόσο, στα ρομαντικά ερωτικά δράματα (*Διομήδης και Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) οι πρωταγωνίστριες (Δίρκη και Ευανθία), ως υποκείμενα κατάστασης, διακατέχονται από την κοινή επιθυμία για κοινωνική αποδοχή και θεσμική νομιμοποίηση του έρωτά τους. Η επιθυμία τους δεν υλοποιείται, επειδή οι Διομήδης και Αγησίλαος παγιδεύονται και, εν τέλει, εξουδετερώνονται από αντι-υποκείμενα (Δομένικος, Φιλοκτήτης). Επομένως, στο θεατρικό αυτό είδος τα αρνητικά υποκείμενα δράσης,¹⁵ λειτουργώντας ως οιονεί θεματοφύλακες της κοινωνικής τάξης, με την κατασταλτική τους δράση εξυπηρετούν τα ατομικά τους συμφέροντα. Βέβαια, στα ιστορικά δράματα οι ερωτικές σχέσεις παρουσιάζονται περισσότερο σύνθετες, καθώς σε αυτές υπεισέρχονται οι παράγοντες της εθνικής και θρησκευτικής ετερότητας· γι' αυτό, στο θεατρικό αυτό είδος το γυναικείο υποκείμενο κατάστασης άλλοτε επιδιώκει την ολοκλήρωση της ερωτικής σχέσης, παρά τις αντιδράσεις του οικείου περιβάλλοντος ή την κοινωνική κατακραυγή (π.χ. η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και η Νετζιμπέ στο ομώνυμο ιστορικό δράμα), και άλλοτε αγωνίζεται με κάθε τρόπο να απεγκλωβιστεί από αυτήν (π.χ. η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό*).

Στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* τον συντελεστικό ρόλο του υποκειμένου δράσης αναλαμβάνει ο Πέτρος, ένας τελεστής, που μολονότι ενσαρκώνει τον θεματικό ρόλο του άσωτου αδελφού,¹⁶ επιτυγχάνει να μετασχηματίσει την αρνητική για τον ίδιο κατάσταση και να εξασφαλίσει τη συγκατάθεση του Δημοσθένη (υποκειμένου κατάστασης) για τον γάμο του με την Άννα. Εξάλλου, στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωσ* το υποκείμενο δράσης (Γιάννης) μοιράζεται σε δύο παράλληλα αφηγηματικά προγράμματα (πολεμική δράση, ερωτική σχέση) και επιτυγχάνει, την τελευταία στιγμή, να αποτρέψει την αυτοκτονία της Δώρας, που είναι υποκείμενο κατάστασης.

Στα αστικά δράματα *Μάριος και Ζητιάνος της ηδονής* ο Μάριος και ο Αλφόνσος μπορούν να θεωρηθούν ως ενσαρκώσεις του θεματικού ρόλου του δανδή. Και οι δύο, παρά τις διακηρύξεις τους ότι έχουν τη δύναμη να κατευθύνουν με τη λογική τα συναισθήματά τους και να ταπεινώνουν τις γυναίκες, ταπεινώνονται από αυτές (από τη

¹⁵ Ως αρνητικά υποκείμενα ορίζονται από τον Greimas τα αντιυποκείμενα. Βλ. A. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 161.

¹⁶ Παρόμοια ο Ριχάρδος στην *Κόμησα ζητιάνα*, ως υποκείμενο δράσης, επιστρέφει στον πατρικό πύργο μετά από μια περίοδο ασωτίας και διασπάθισης της πατρικής κληρονομιάς. Όμως, στο μυθιστορηματικό δράμα ο άσωτος αδελφός, παρά την εγκληματική δράση του εναντίον της οικογένειας του αδελφού του, δεν πετυχαίνει να φέρει σε πέρας το αφηγηματικό του πρόγραμμα, αφού αυτοκτονεί λίγο πριν από τη σύλληψή του.

Μάγδα στον *Μάριο* και από την Αθηνά στον *Ζητιάνο της ηδονής*) οι γυναίκες δεν περιορίζονται στην παθητική αντιμετώπιση των καταστάσεων (όπως συνέβαινε, κατά κανόνα, στα ρομαντικά ιστορικά και ερωτικά δράματα), αλλά καθίστανται οι ίδιες υποκείμενα δράσης και μετασχηματίζουν ό,τι τις ταπεινώνει. Αντίθετα, στον *Δικηγόρο* ο Μαράνος, ως υποκείμενο δράσης, ενεργεί δυναμικά και καθηλώνει τα δύο υποκείμενα κατάστασης (τον Παύλο και τη Λίνα), που χωρίζουν οριστικά μετά τη δικαστική αποτυχία του νεαρού δικηγόρου.

Στο παραμυθόδραμα *Το γαλάζιο λουλούδι* ο Αντρείωμένος βρίσκεται σε ένα μεταίχμιακό σημείο ανάμεσα στη δράση και στην παθητική αποδοχή της περιρρέουσας πραγματικότητας. Μολονότι αναλαμβάνει να βρει το γαλάζιο λουλούδι, μετά από κοπιαστική πορεία σαράντα ημερών αποτυγχάνει· ωστόσο, συνειδητοποιεί ότι το λουλούδι που έψαχνε, σύμβολο της ευτυχίας και της χαράς, βρίσκεται στον εσωτερικό κόσμο κάθε ανθρώπου. Η γνώση αυτή, που υπήρξε αποτέλεσμα μιας εσωτερικής μυητικής διαδρομής,¹⁷ συντελεί σε μετασχηματισμό της κατάστασης στον Πύργο της Μελαγχολίας και στον γάμο του με τη ρήγισσα Ξανθή.

Στην «9^η Ιουλίου 1821» κεντρικό υποκείμενο δράσης είναι ο Κουτσούκ Μεχμέτ, που με κυνισμό και αποφασιστικότητα πραγματοποιεί το αφηγηματικό του πρόγραμμα, παρά την παράλληλη κινητοποίηση ενός δεύτερου υποκειμένου δράσης, δηλαδή του Κιόρογλου, που επιδιώκει να φυγαδεύσει τον αρχιεπίσκοπο Κυπριανό, χωρίς αποτέλεσμα. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Κυπριανός είναι υποκείμενο κατάστασης; Μολονότι ο αρχιεπίσκοπος είναι αναντίρρητα ένα πάσχον πρόσωπο, ωστόσο δεν αποδέχεται παθητικά τις κατηγορίες που του προσάπτονται, ούτε υιοθετεί τη λύση της φυγής, που του προτείνουν ο Κιόρογλου και αργότερα ο γιος του, ούτε τέλος κάμπτεται, τις τελευταίες δύσκολες στιγμές, από τις παρελκυστικές και δελεαστικές υποσχέσεις του πασά. Επομένως, στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη ο αρχιεπίσκοπος είναι υποκείμενο δράσης, και μάλιστα δράσης ενσυνείδητης και μαρτυρικής. Αντίθετα, ο ίδιος τελεστής στον *Κουτσούκ Μεχμέτ* του Θ. Κωνσταντινίδη παρουσιάζεται ως υποκείμενο κατάστασης, καθότι ο απαγχονισμός του ανακοινώνεται από τρίτο πρόσωπο, χωρίς να προηγηθεί δραματουργική επεξεργασία της επίπονης πορείας προς τη θυσία.

Στη «Χιώτισσα» υποκείμενο δράσης είναι η γριά Χατζημαρία, μια γυναίκα φαινομενικά ανίσχυρη που, υποκινούμενη από τις δρώσες δυνάμεις της χριστιανικής πίστης

¹⁷ Για τον όρο «μυητική διαδρομή», βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρίκου: μια ανάγνωση, Αθήνα, Πολύτυπο, 1984, 77.

και της ελληνικής εθνικής συνείδησης, φέρει σε πέρας το παράτολμο αφηγηματικό πρόγραμμα να διασώσει από τον μόνιμο εξισλαμισμό τις νεαρές Χιώτισσες. Έτσι, η Χατζημαρία κατατάσσεται στην κατηγορία των ηθοποιών (ή τελεστών), υπερβαίνει τις προκαταλήψεις και τα στερότυπα γύρω από τη θέση και τον ρόλο του γυναικείου φύλου και μετασχηματίζει την προηγούμενη κατάσταση πραγμάτων. Επιπλέον, στην περίπτωση αυτή, η δράση της ηρωίδας είναι καλυμμένη και αθόρυβη, σε αντίθεση με την κραυγαλέα διαμαρτυρία της Αρνάλδας¹⁸ στον *Πέτρο Συγκλητικό* ή το θαρραλέο μήνυμα υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης από την Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*.

Τέλος, στο «Ρωμικός και Τζον Πουλλής...» τα δύο υποκείμενα δράσης (Τζον Πουλλής και Κακουλλής) δρουν παράλληλα, αλλά με στόχο την υλοποίηση διαφορετικών αφηγηματικών προγραμμάτων. Ο Κακουλλής καταδικάζει ρητά την εξαγωγή των κυπριακών αρχαιοτήτων από το νησί και δεν διστάζει να ενημερώσει τους Άγγλους συνομιλητές του για την πολιτική κατάσταση στην Κύπρο. Επομένως, στις δομές βάθους εντοπίζεται η καθαρά πολεμική σχέση ανάμεσα στους δύο αυτούς τελεστές, που καλύπτεται πίσω από την οιονεί φιλική τους σχέση, η οποία προβάλλεται στις δομές επιφάνειας. Η σατιρική υφή της ποιητικής σύνθεσης στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε αυτή την ειρωνική περιγραφή του κοινού ταξιδιού δύο ανθρώπων με εντελώς αντίθετους ιδεολογικούς προσανατολισμούς.

1.1.2. Τελεστές με πολλαπλούς συντελεστικούς ρόλους

Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, ο Greimas υποδεικνύει ότι συχνά πολλαπλοί συντελεστικοί ρόλοι είναι δυνατό να κατανεμηθούν στον ίδιο τελεστή. Στα μοντέλα δράσης των εξεταζόμενων θεατρικών κειμένων εντοπίζεται ένας μόνο τελεστής, που επωμίζεται και τους έξι συντελεστικούς ρόλους (δηλαδή ο Γεώργιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*), ενώ οι υπόλοιποι αναλαμβάνουν λιγότερους (από δύο μέχρι πέντε). Εκτός από την ενδεχόμενη «εσωτερική δραματοποίηση», ως αποτέλεσμα της συγκέντρωσης των πολλαπλών συντελεστικών ρόλων σε ένα τελεστή, συνυφαίνονται ποικίλες και σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στον ίδιο και τους υπόλοιπους τελεστές, που καθορίζουν την πλοκή των θεατρικών κειμένων.

Ως υποκείμενο, ο γιος του Κύπριου ευπατρίδη Ιάκωβου Γεώργιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* επιδιώκει την υλοποίηση τριών διακριτών αφηγηματικών προγραμμάτων: να εξασφαλίσει την ερωτική ανταπόκριση της ανεψιάς του τυράννου Ιουλίας, να

¹⁸ Για τον ιστορικό πυρήνα που υπόκειται στο αινιγματικό πρόσωπο της Αρνάλδας, βλ. Προαιρέσιος, «1570. Η Αρνάλδα», *Φωνή της Κύπρου*, 28/10 Αυγ. 1901.

αγωνιστεί για την απελευθέρωση της Κύπρου από τους Ναΐτες και να υπηρετήσει το όραμα της πανανθρώπινης συναδέλφωσης και αλληλεγγύης. Ο ίδιος τελεστής αναλαμβάνει τον συντελεστικό ρόλο του αντικειμένου, από τη στιγμή που η Ιουλία όχι μόνο ανταποκρίνεται στον έρωτά του, αλλά διακηρύττει με σθένος το δικαίωμά της για ερωτική αυτοδιάθεση, και πιο συγκεκριμένα για θεσμική νομιμοποίηση της ερωτικής της επιθυμίας για τον Γεώργιο.¹⁹

Επιπλέον, δεδομένου ότι την Ιουλία διεκδικούν τόσο ο ραδιούργος αυλικός Ερρίκος, όσο και ο διάδοχος του «*δουκικού στέμματος*»²⁰ της Βενετίας, ο Γεώργιος επωμίζεται επίσης τον συντελεστικό ρόλο του αντίμαχου απέναντί τους, λειτουργώντας, την ίδια στιγμή, ως βοηθός της Ιουλίας, στον αγώνα της για υπεράσπιση του δικαιώματος κάθε γυναίκας να ερωτεύεται κατά βούληση. Ταυτόχρονα ο Γεώργιος είναι αντίμαχος, από τη μια, του τυράννου Βραγαδίνου, που επιδιώκει εδραίωση της εξουσίας του στην Κύπρο, και, από την άλλη, του πατέρα του Ιάκωβου, που με μισαλλοδοξία αγωνίζεται για παραδειγματική εκδίκηση κατά των Ναϊτών, υποκινούμενος από τον πατρικό πόνο για τον βιασμό και τη δολοφονία της κόρης του από τους κατακτητές. Χωρίς να απορρίπτει τον αγώνα για απελευθέρωση της Κύπρου, ο Γεώργιος αποστρέφεται τη μισαλλοδοξία και οραματίζεται την επικράτηση της συναδέλφωσης και της αλληλεγγύης, τολμώντας να ερωτευθεί μian αλλόφυλη, και μάλιστα από την αντίμαχη εθνότητα.²¹ Ωστόσο, σύντομα εγκαταλείπει την εφεκτική στάση του και διακηρύσσει την αποφασιστικότητά του να εκδικηθεί τον τύραννο για τα εγκλήματά του και, άρα, αντιμάχεται το διακηρυγμένο εξαρχής πρόγραμμά του για συναδέλφωση και αλληλεγγύη (έτσι λειτουργεί ως βοηθός του πατέρα του). Επομένως, η πολυεπίπεδη λειτουργία του αντίμαχου αποκαλύπτει την τραγικότητα του Γεώργιου που, με την υπέρβαση της αμήχανης ταλάντευσης ανάμεσα στο όραμα της πανανθρώπινης συνεννόησης και στον αγώνα για

¹⁹ Μονολογώντας η Ιουλία (Πράξη Δ', Σκηνή 2) αφενός οικτρίζει τη γυναίκα, στην οποία δεν αναγνωρίζεται το δικαίωμα της ελεύθερης εκλογής του ερωτικού της συντρόφου και αφετέρου ορκίζεται πίστη στον αγαπημένο της Γεώργιο: «*Ο έρωσ λοιπόν είναι έγκλημα; Είναι έγκλημα η ελευθερία της εκλογής του λατρευομένου προσώπου; Δυστυχής γύναι! Δεν εξαρκούσι τόσο δεσμοί, τόσοι υποχρεώσεις υπό το βάρος των οποίων συντρίβεται η ασθενής σου ύπαρξις, αλλά σου δεσμεύουσι και την ελευθερίαν της καρδίας και το δικαίωμα ν' αγαπάς κατά βούλησιν. [...] Γεώργιε, Σοι ωρκίσθην πίστην [sic] και ο όρκος μου είναι ιερός*». Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 45-6.

²⁰ Βλ. ό.π., 11.

²¹ Στον πατέρα του, που τον κατηγορεί για ολιγωρία, ο Γεώργιος απαντά με παρηρησία αποκαλύπτοντας ωστόσο και το τραγικό του δίλημμα: «*Εις την πατρίδα οφείλω το ζήφος μου, τον βραχίονα, το αίμα, την ζωήν μου. Δεν οκνώ να πολεμήσω κατά των τυράννων της, ενόσω την καταδυναστεύουσιν. Οδήγησόν με κατά των Ναϊτών και τότε θέλεις ιδεί, αν ήμαι [sic] αληθής Έλλην, αληθής Κύπριος. Αλλά πεπτωκότα, πάτερ μου, τον τύραννον θεωρώ άνθρωπον και τον συγχωρώ και εις την ευγενή και ωραιάν παρθένον προσφέρω άνευ τύψεως την καρδίαν μου*». Βλ. ό.π., 23.

την ελευθερία, αποδεικνύει ότι οι κατηγορίες για δήθεν προδοτική στάση, που στρέφονταν εναντίον του, ήταν αβάσιμες.

Εξάλλου, ο Γεώργιος αναλαμβάνει και τους συντελεστικούς ρόλους του πομπού (ή υποκινητή) και του δέκτη (ή αποδέκτη). Ο πομπός ορίζεται ως «*μια αξία, μια ιδέα ή ένα πρόσωπο που υποκινεί κάποιον ή κάποιους στην αναζήτηση ενός προσώπου ή μιας αξίας*» και ο δέκτης ως «*εκείνος για χάρη του οποίου επιδιώκεται η υλοποίηση της επιθυμίας ή αναζήτησης*».²² Πιο συγκεκριμένα, από την αμοιβαία ερωτική έλξη ανάμεσα στον Γεώργιο και την Ιουλία συνεπάγεται ότι το εκάστοτε «*αντικείμενο είναι ταυτόχρονα και πομπός του έρωτα*», ενώ «*το υποκείμενο είναι ταυτόχρονα και δέκτης*», σε μια σύζευξη κατά την οποία «*οι τέσσερις δρώντες [υποκείμενο + δέκτης, αντικείμενο + πομπός] είναι παρόντες σε αντίστροφη συμμετρία, αλλά συγχωνευμένοι σε δύο μόνο δρώντα πρόσωπα*».²³ Η σύζευξη αυτή είναι ενσυνείδητη, προκύπτει χωρίς την παρέμβαση τρίτων και επισφραγίζεται με τους όρκους για αμοιβαία ερωτική πίστη και τον θάνατο των δύο νέων. Επιπλέον, ως τελεστής ο Γεώργιος είναι δέκτης της ακλόνητης αφοσίωσης του Ευαγόρα, ο οποίος, όταν όλοι πια κατηγορούν τον συναγωνιστή του για προδοσία, απορρίπτει τις κατηγορίες, επικαλούμενος το πατριωτικό ήθος του.²⁴

Ο Γεώργιος, λοιπόν, είναι ένας τελεστής με πλούσια *σημασιολογική ετικέτα* (étiquette sémantique) η οποία, σύμφωνα με τον Ph. Hamon, περιλαμβάνει το σύνολο των σημείων που αφορούν ένα πρόσωπο· αυτά, όπως σημειώνει ο Τ. Μουδατσάκις, «*ενισχύουν τη σύλληψη ενός προσώπου ως προς το “είναι”, το “πράττειν” και το “αιτείν”*».²⁵ Η βασανιστική αμφιταλάντευση του ήρωα ανάμεσα σε τρία διαφορετικά αφηγηματικά προγράμματα και, ως εκ τούτου, ανάμεσα σε διαφορετικές αξίες αποδίδεται, όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, με την εσωτερική δραματοποίηση. Μέσω της *υποκειμενοποι-*

²² Βλ. Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία...*, 31.

²³ Βλ. Greimas (2005: 1966), 315.

²⁴ Όταν ο Ιάκωβος αναρωτιέται αν ο γιος του έχει γίνει προδότης, ο Ευαγόρας απαντά: «*Αλλ' όχι! μη τον υποπεύεσθε· μη τον υβρίζετε τοσούτον. Ο Γεώργιος προδότης; Ω! Θεέ μου! Αλλά τότε τις δεν είναι τοιούτος; αν αυτός εν τη κρισίμω στιγμή διαπράττει τοιούτον έγκλημα, επί τίνος τότε δυνάμεθα να έχωμεν πίστην [sic];*» Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 54.

²⁵ Βλ. Ph. Hamon, «*Pour un statut sémiologique...*», 142-147· Τ. Μουδατσάκις, *Η διαλεκτική...*, 123. Όπως σημειώνει ο Ph. Hamon, «*αντίθετα από το γλωσσικό μόρφημα που είναι αναγνωρίσιμο από τον αναγνώστη, η σημασιολογική ετικέτα (étiquette sémantique) του προσώπου δεν είναι δεδομένη εκ των προτέρων ούτε σταθερή. Είναι μια κατασκευή που ολοκληρώνεται σταδιακά κατά τον χρόνο μιας ανάγνωσης ή τον χρόνο μιας φανταστικής περιπέτειας. Επομένως, το πρόσωπο είναι πάντα το αποτέλεσμα της σύνθεσης των ενδοκειμενικών σημασιολογικών αναφορών και μιας δραστηριότητας απομνημόνευσης και αναδόμησης από τον αναγνώστη*». Ο ίδιος μελετητής υποδεικνύει ότι «*το καίριο πρόβλημα της ανάλυσης του προσώπου θα είναι η αναγνώριση, η επιλογή και η ταξινόμηση των λειτουργικών σημασιολογικών αξόνων οι οποίοι επιτρέπουν τη δόμηση της σημασιολογικής ετικέτας του*». Βλ. Ph. Hamon, *ό.π.*, 126, 129.

ημένης τελεστικής δομής,²⁶ όπως την ονομάζει ο Greimas, ο Γεώργιος αναλαμβάνει διαδοχικά όλους τους συντελεστικούς ρόλους, αποσπά την προσοχή και το ενδιαφέρον των υπόλοιπων δραματικών προσώπων τού *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και υπερέχει από αυτά, τόσο εξαιτίας των διαφορικών ιδιοτήτων του, όσο και για τη διαφορετική του λειτουργικότητα.²⁷

Εξάλλου, στα θεατρικά κείμενα που εξετάζουμε εντοπίζονται τελεστές που αναλαμβάνουν πέντε από τους έξι διακριτούς συντελεστικούς ρόλους: ο Ιάκωβος και η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, ο Πέτρος στο *Ανατολή και Δύσις* και ο Ιάκωβος στο *Η δούλη Κύπρος*.

Η Ιουλία, ως υποκείμενο, επιθυμεί την ευτυχή κατάληξη του έρωτά της για τον Γεώργιο και, παράλληλα, διεκδικεί το δικαίωμα κάθε γυναίκας για ερωτική αυτοδιάθεση. Ταυτόχρονα, είναι το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας όχι μόνο του Γεώργιου, αλλά και του αυλικού Ερρίκου, την ίδια περίοδο που ο θεός της επιχειρεί να την εξαναγκάσει να αποδεχτεί ένα γάμο σκοπιμότητας. Η ίδια, λειτουργώντας ως αποδέκτης της ερωτικής πίστης του Γεώργιου και της επιθυμίας της νεκρής πια μητέρας της για ευτυχία του παιδιού της, είναι ταυτόχρονα αντίμαχος του θείου της Βραγαδίνου και του κυνικού Ερρίκου και βοηθός του Γεώργιου, που υπερβαίνει τα στενά όρια του εθνισμού και οραματίζεται την αλληλεγγύη των λαών και την επικράτηση της ειρήνης. Επομένως, με βάση τους πιο πάνω συντελεστικούς ρόλους, συγκροτείται η σημασιολογική ετικέτα της Ιουλίας, που αναδεικνύεται ως μια μορφή αποφασιστικής και θαρραλέας γυναίκας, σταθερής μέχρι θανάτου στις αξίες της ερωτικής πίστης και της γυναικείας χειραφέτησης.²⁸

Στο ίδιο θεατρικό κείμενο ο Ιάκωβος λειτουργεί ως υποκείμενο της επιθυμίας για εκδίκηση των Ναϊτών, που είχαν βιάσει και δολοφονήσει την κόρη του, και του οράματος για απελευθέρωση της πατρίδας του. Αντιμάχεται, ταυτόχρονα, τέσσερα πρό-

²⁶ A. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 169.

²⁷ Για τις διαφορικές ιδιότητες και τη διαφορετική λειτουργικότητα του δραματικού προσώπου, βλ. Ph. Hamon, «Pour un statut sémiologique...», 154, 156.

²⁸ Η σταθερότητα με την οποία, εξ αρχής, η Ιουλία αποφασίζει να πεθάνει παρά να προδώσει ερωτικά τον Γεώργιο είναι εμφανής στον μονόλογό της (Πράξη Δ', Σκηνή 2): «*Επιμένει ο σκληρός [ο Βραγαδίνος] να προσενεχθώ θυσία εις τον βωμόν της φιλοδοξίας του. Έστω! Όταν η καρδιά ραγισθή, ζωή δεν υφίσταται. Θέλω αποθάνει πριν τελεσθή η ανοσία του θέλησις. [...] Γεώργιε, Σοι ωρκίσθην πίστην [sic] και ο όρκος μου είναι ιερός. Αν μας χωρίξη ενταύθα άδικος βία, θα μας ενώση εκεί (δεικνύουσα τον ουρανόν) η δικαιοσύνη του αλανθάστου των καρδιών εταστού*». Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 46. Προφανώς, η αυτοκτονία με την οποία επισφραγίζεται η ερωτική της πίστη διαφοροποιείται αισθητά από την αυτοχειρία, λόγω χάρη, της παράφρονος Ευανθίας στο *Δύο εισέτι τον έρωτος θύματα...* ή της αυτοτιμωρούμενης Δίρκης στον *Διομήδη*. Η Ιουλία, ως υποκείμενο δράσης, δεν διακατέχεται από την παθητικότητα των πιο πάνω ηρωίδων, που οδηγούνται στην αυτοχειρία έπειτα από παγίδευση και εγκλωβισμό, αλλά επιλέγει συνειδητά την αυτοκτονία, επιβεβαιώνοντας την προσήλωσή της στις αξίες που διακηρύσσει.

σωπα, τον τύραννο Βραγαδίνο, που επιδιώκει εδραίωση της εξουσίας του, τον γιο του Γεώργιο και τον αρχιεπίσκοπο Φώτιο, που δεν συμμερίζονται την άποψή του για παραδειγματική και μισαλλόδοξη εκδίκηση, και ταυτόχρονα τον Γεώργιο και την Ιουλία, θεωρώντας ότι ο έρωτάς τους είναι κατακριτέος και απαράδεκτος.²⁹ Ο τελεστής αυτός με την παρορμητική του στάση λειτουργεί ως πομπός για την ομάδα των Κυπρίων επαναστατών και ως δέκτης των αγαθών αισθημάτων του ευπατρίδη Ευαγόρα, που δεν προασπίζεται μόνο την εντιμότητα του Γεώργιου, αλλά έμμεσα και την ηθική ακεραιότητα του πατέρα του.

Στο *Η δούλη Κύπρος* της Π. Λοϊζιάδος ο σφετεριστής του θρόνου Ιάκωβος αναλαμβάνει πέντε συντελεστικούς ρόλους: ως υποκείμενο, επιδιώκει πρώτιστα την υφανταγή της βασιλικής εξουσίας από την Καρλόττα και δευτερευόντως την ικανοποίηση του ερωτικού του πάθους· ως αντίμαχος, έρχεται σε σύγκρουση με την Καρλόττα, που στόχευε, αφενός, στην ενίσχυση του κυπριακού ελληνισμού μέσω της χαλάρωσης των τυραννικών και κατασταλτικών μέτρων και, αφετέρου, στην εδραίωση της φιλολαϊκής βασιλείας της, όπως επίσης και με το ζεύγος των αυλικών Κλεομένη και Ευανθίας, που εναντιώνονταν στην τυραννία. Όντας θιασώτης της άτεγκτης τυραννίας, ο Ιάκωβος λειτουργεί ταυτόχρονα ως πομπός, υποκινώντας τον πατέρα του Ιωάννη να εντείνει τα καταπιεστικά μέτρα, και ως δέκτης, επειδή το κίνητρό του δεν ήταν άλλο από την κατάληψη της εξουσίας. Παράλληλα, λειτουργεί ως βοηθός του πατέρα του για τη χειραγώγηση του λαού.

Τέλος, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* ο Πέτρος αξιοποιεί τους πέντε συντελεστικούς ρόλους που αναλαμβάνει και μετασχηματίζει την κατάσταση που επικρατούσε προηγουμένως στο υποστατικό. Ως υποκείμενο και ταυτόχρονα αποδέκτης, επιδιώκει να κατακτήσει την Άννα, λειτουργώντας την ίδια στιγμή και ως αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας της πιο πάνω ηρωίδας. Για τον λόγο αυτό, είναι αντίμαχος του αδελφού του Δημοσθένη, ο οποίος ωστόσο αργότερα υποχωρεί. Ως πομπός, ο Πέτρος υποβάλλει την αγαπημένη του σε δοκιμασία, διερευνώντας αν εκείνη θα ήθελε να πα-

²⁹ Ο Ιάκωβος αντιδρά με οργή, όταν ο Γεώργιος ομολογεί τον έρωτά του για την Ιουλία: «*Α! όχι! είναι αδύνατον. Ο υιός μου είναι ανώτερος τοιούτου αίσχους. Αλλ' η τόση μελαγχολία, η τόση προσπάθεια, όπως σώσης την ανεπιάν του τυράννου! [...] Αγαπάς την συγγενή του τυράννου, του δημίου της αδελφής σου! Και ο έρωσ της πατρίδος, το αδελφικόν φίλτρον, το καθήκον υπεχώρησαν εις το ένοχον τούτο πάθος [sic];*» Χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις διαβεβαιώσεις του γιου του ότι παρ' όλα αυτά δεν θα απουσιάσει από τον αγώνα για την ελευθερία της Κύπρου ο Ιάκωβος καταριέται τον γιο του: «*Η κατάρα της πατρίδος ας επιπέση βαρεία επί της κεφαλής σου και της αδελφής σου το φάσμα ας σε συνοδεύη παντού, φαρμακεύον τας ημέρας του πλάνητος βίου σου. (Εξέρχεται βιαίως)*». Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, ό.π., 22-5.

ντρευτεί τον «θείο» της, με αποτέλεσμα η Άννα να καταδικάσει με οργή όχι μόνο τον κυνισμό του Πέτρου, αλλά συλλήβδην τα ευρωπαϊκά ήθη.

Ανάμεσα στους δύο «οριακούς τύπους πιθανών τελεστικών δομών», κατά τον Greimas, δηλαδή την υποκειμενοποιημένη και την αντικειμενοποιημένη, «βρίσκονται εκείνες οι κατανομές τελεστών που τείνουν στην αντικειμενοποίηση ή την υποκειμενοποίηση και που αντιπροσωπεύουν, όπως είναι φυσικό, την πλειοψηφία [sic] των περιπτώσεων».³⁰ Αν, μάλιστα, ληφθεί υπόψη ότι σε κανένα από τα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα η τελεστική δομή δεν είναι απόλυτα αντικειμενοποιημένη, οι τελεστικές δομές στα υπόλοιπα έργα κατατάσσονται στο ενδιάμεσο των δύο οριακών τύπων.

Ειδικότερα, η τελεστική δομή τείνει προς την υποκειμενοποίηση στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωας*, στο ιστορικό δράμα *Κύπρος δούλη* και στην ιστορική τραγωδία *Πέτρος Συγκλητικός*, στο αστικό δράμα *Μάριος*, στο παραμυθόδραμα *Το γαλάζιο λουλούδι* και στην ποιητική σύνθεση «Η Χιώτισσα». Σε αυτά τα κείμενα εντοπίζονται τελεστές που αναλαμβάνουν τρεις ή τέσσερις συντελεστικούς ρόλους, επιχειρώντας να διέλθουν επιτυχώς όλα τα στάδια της δοκιμασίας στην οποία υποβάλλονται. Η υποκειμενοποίηση είναι ιδιαίτερα έκδηλη στο *Γαλάζιο λουλούδι*, όπου ο Αντρειωμένος μετασηματίζει την αρχική κατάσταση δυσφορίας, χωρίς την επιτέλεση του άθλου που του ανατέθηκε, αλλά με την επίγνωση του ουσιαστικού νοήματος της ευτυχίας, που έρχεται ως επιστέγασμα μιας βασανιστικής πορείας.

Αντίθετα, η τελεστική δομή τείνει προς την αντικειμενοποίηση στις κωμωδίες *Μπαμ-μπουμ*, *Τα ευχαριστήρια* και *Δημαρχίτις*, στο πατριωτικό δράμα *Ο δραπέτης διδάσκαλος*, στο μυθολογικό δράμα *Η αρπαγή της Ελένης*, στο ιστορικό δράμα *Πέτρος Α΄... και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη «9^η Ιουλίου 1821» και «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...»*. Στα κείμενα αυτά, στα οποία οι τελεστές αναλαμβάνουν έναν ή δύο συντελεστικούς ρόλους, οι σημασιολογικές ετικέτες των δραματικών προσώπων ολοκληρώνονται εξ αρχής, καθώς η δράση τους είναι προβλέψιμη, είτε επειδή αυτά συνιστούν αντιπροσωπευτικούς τύπους που διακωμωδούνται (ο ταλαιπωρημένος από τις σπατάλες της γυναίκας του σύζυγος, ο τσαρλατάνος και ο αρρωστημένα επίδοξος δήμαρχος), είτε επειδή πρόκειται για συνειδητοποιημένους ιδεολόγους, που τίποτε δεν μπορεί να τους μετακινήσει από την προδιαγραμμένη πορεία τους (λ.χ. ο πατριώτης δάσκαλος στον *Δραπέτη διδάσκαλο* ή ο Κυπριανός στην «9^η Ιουλίου 1821»).

³⁰ Βλ. Α. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 168-9.

1.2. Θεματικοί ρόλοι

Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, κατά τον Greimas, κάθε τελεστής επιφορτίζεται ταυτόχρονα με ένα τουλάχιστον συντελεστικό και ένα θεματικό ρόλο.³¹ Τη χρησιμότητα της συνεξέτασης θεματικού ρόλου και τελεστή τονίζει η A. Ubersfeld, προσθέτοντας ότι ο συσχετισμός συντελεστικών και θεματικών ρόλων θα μπορούσε να αποδειχτεί γόνιμος. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η άποψη της ίδιας μελετήτριας ότι στη μελέτη των θεματικών ρόλων δεν είναι δυνατό να παραγνωρίζονται η ειδολογική και η ιστορική παράμετρος· με άλλα λόγια, ότι είναι χρήσιμο αυτοί να μελετώνται «σε συνάρτηση με την ιστορία του θεάτρου και τα θεατρικά είδη», με στόχους, από τη μια, να αναδειχτούν οι πιθανές μορφολογικές και λειτουργικές διαφοροποιήσεις τους, σε σύγκριση με τους ίδιους ρόλους σε παλαιότερα θεατρικά έργα, και, από την άλλη, να προσδιοριστούν οι δεσπύζοντες σε κάθε θεατρικό είδος θεματικοί ρόλοι.³²

Αξιοποιώντας τις πιο πάνω μεθοδολογικές εισηγήσεις της Ubersfeld, στην εργασία αυτή επιχειρείται η ανάλυση εκείνων των θεματικών ρόλων που εντοπίζονται με μεγάλη συχνότητα σε ένα θεατρικό είδος ή που υπάρχουν και σε άλλα θεατρικά είδη, ώστε να διερευνηθεί αν η ειδολογική διαφοροποίηση συντελεί και σε διαφορική λειτουργία τους· μια σχολαστικότερη κατηγοριοποίηση των θεματικών ρόλων σε επαγγελματικούς, χαρακτηριστικούς και οικογενειακούς³³ δεν θα φώτιζε τις σχέσεις θεατρικού είδους και θεματικού ρόλου και θα διεύρυνε υπέρμετρα τα όρια της εργασίας.

1.2.1. Ο υπηρέτης

Στο κυπριακό θέατρο της περιόδου 1869-1925 ο θεματικός ρόλος του υπηρέτη υπερτερεί από όλους τους υπόλοιπους, τόσο από την άποψη της συχνότερης εμφάνισής του στο σύνολο των εξεταζόμενων κειμένων, όσο και από την άποψη της διαφορικής λειτουργίας του, ανάλογα με το θεατρικό είδος στο οποίο εντοπίζεται. Υπηρέτες άλλοτε αφοσιωμένοι και πιστοί στα αφεντικά τους, άλλοτε δόλιοι και άπιστοι,

³¹ Ο Greimas υποδεικνύει ότι «ο τελεστής είναι συγχρόνως και ο “τόπος” όπου επενδύονται αλλά και μετασχηματίζονται αυτοί οι ρόλοι, αφού η σημειωτική πράξη, έχοντας ως πλαίσιο επιχειρήσεων τα αφηγηματικά αντικείμενα, συνίσταται ουσιαστικά στο παιχνίδι κατάκτησης και απώλειας, αποκατάστασης και ανταλλαγής τροπικών ή ιδεολογικών αξιών». Βλ. ό.π., 181. Επομένως, αφού οι θεματικοί ρόλοι δεν είναι στατικές λειτουργίες των τελεστών, κατά την ανάλυσή τους πρέπει να εξετάζεται αν αυτοί διεκπεραιώνονται από το δραματικό πρόσωπο σε ολόκληρη την έκταση του κειμένου και αν μετασχηματίζονται ή αντικαθίστανται από άλλους. Όπως σημειώνει η Άννα Τζούμα, ο θεματικός ρόλος δημιουργείται από «ένα πλέγμα σημασιολογικών συναρτήσεων οι οποίες [...] συνιστούν θεματικά τους φορείς δράσης, [που] δεν είναι μόνο λειτουργίες μέσα στη συντακτική οργάνωση του κειμένου». Βλ. Τζούμα (1991), 180.

³² Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 84-7. Βλ., επίσης, τον σχολιασμό των μεθοδολογικών εισηγήσεων της Ubersfeld από τον Τ. Μουδατσάκι: *Η διαλεκτική...*, 113-4.

³³ Βλ. Ph. Hamon, “Pour un statut sémiologique...”, 140.

μερικές φορές άβουλα εκτελεστικά όργανα, και άλλοι ειλικρινείς σύμβουλοι και βοηθοί ή υστερόβουλοι αντίμαχοι των κυρίων τους.

Στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* ο Σταμάτης, ως βοηθός του Πέτρου, διαμεσολαβεί για την επικοινωνία του με την κυρά του μύλου και παράλληλα ο ίδιος μαζί με τη Μαρία, ως ωτακουστές σε βάθος χρόνου, είναι σε θέση να γνωρίζουν λεπτομέρειες για τα πρωταγωνιστικά δράντα πρόσωπα, τις οποίες τα ίδια αγνοούν. Η τεχνική αυτή της δραματικής ειρωνείας δεν συνιστά μόνο δείκτη θεατρικότητας, αλλά συνδηλώνει τον αποφασιστικό ρόλο των δύο οιονεί δευτερευόντων προσώπων για την εξέλιξη της πλοκής.

Εξάλλου, στα ιστορικά δράματα ο θεματικός ρόλος του υπηρέτη παρουσιάζεται περισσότερο σύνθετος. Διακρίνεται μια πρώτη κατηγορία άβουλων εκτελεστικών οργάνων και πληροφοριοδοτών, για παράδειγμα στον *Αετό...*, στο *Κύπρος δούλη* και στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*.³⁴ Μια δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τις τροφούς που παραμένουν πιστές στις κυρίες τους μέχρι τέλους. Ειδικότερα, στη *Νετζιμπέ* η παραμάννα Φατμέ δεν λειτουργεί μόνο ως βοηθός της νεαρής Τουρκάλας, αλλά ενδιαφέρεται ένθερμα για την τύχη της. Παρόμοια, στον *Πέτρο Συγκλητικό* η Σοφία ανήκει στον τύπο της πιστής και αφοσιωμένης θεραπεινίδας-βοηθού, που προσπαθεί να καθοδηγήσει την κυρία της με σοφές και συνετές συμβουλές, τολμώντας ακόμα και να κρυφακούσει πολλές φορές προκειμένου να προστατεύσει την Αρνάλδα από όσους την επιβουλεύονται. Άρα, το όνομά της συνδηλώνει την πείρα ζωής και τη γνώση που αποκόμισε από αυτήν. Την ίδια αφοσίωση και πίστη επιδεικνύουν οι υπηρέτες της Ελένης στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* όταν συμβουλεύουν την κυρία τους να φυγαδεύσει τα παιδιά της για να τα σώσει.³⁵

Στα ρομαντικά δράματα (*Διομήδης και Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) οι υπηρέτες όχι μόνο δεν είναι άβουλα εκτελεστικά όργανα, αλλά συμβάλλουν αποφασιστικά στην εξέλιξη της πλοκής, είτε ως αφοσιωμένοι βοηθοί των κυρίων τους είτε ως συγκαλυμμένοι αντίμαχοί τους. Στον *Διομήδη*, όπου εντοπίζεται ο θεματικός ρόλος του πιστού υπηρέτη, από τη μια, ο Φλώρος υπηρετεί αφοσιωμένα, συμβουλεύει τον κύριό του και ως βοηθός του λειτουργεί ταυτόχρονα ως αντίμαχος του Δομένικου, που επιδίωκε με κάθε τρόπο την εξόντωση του Διομήδη από την άλλη, η τροφός της Δίρ-

³⁴ Ο θεματικός ρόλος των άβουλων υπηρέτων, που απλώς διεκπεραιώνουν τις εντολές των κυρίων τους, εντοπίζεται και στη «Χιώτισσα» του Β. Μιχαηλίδη, ποιητική σύνθεση που, όπως και η «9^η Ιουλίου 1821», συγγενεύει ειδολογικά με το ιστορικό δράμα. Οι σκλάβες στο σπίτι του Αλή-μπεη εκτελούν τις διαταγές της Ελένης και μετά εξαφανίζονται, ενώ κατά το κρίσιμο απόγευμα της δραπέτευσης η εξισλαμισμένη κοπέλα φροντίζει, για ευνόητους λόγους, να απουσιάζουν όλες με άδεια.

³⁵ Βλ. *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 73-7.

κης Μαρία λειτουργεί επίσης ως βοηθός και σύμβουλος της κυρίας της, καθώς προβλέπει τις ολέθριες συνέπειες του έρωτά της και επιχειρεί να αποτρέψει την αυτοκτονία της.

Στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* ο συνδυασμός της δράσης πιστών και άπιστων υπηρετών συμβάλλει στην προώθηση της πλοκής και συνιστά ενοφθαλμισμό του ρομαντικού δράματος με κωμικά στοιχεία, αν ληφθεί υπόψη ότι ο θεματικός ρόλος των δόλιων υπηρετών εντοπίζεται, συχνότερα από τα υπόλοιπα νεοελληνικά δραματικά είδη του 19^{ου} αιώνα, στην κωμωδία.³⁶ Πιο συγκεκριμένα, από τους τέσσερις υπηρέτες του δράματος, ο Ιωσήφ είναι άβουλο εκτελεστικό όργανο του Φιλοκτήτη, η Σοφία και ο Μάρκος πιστοί και αφοσιωμένοι στην Ευανθία και στον Αγησίλαο αντίστοιχα, και τέλος η Χαρίκλεια, άπιστη και φιλοχρήματη, εξυπηρετεί τις μεθοδεύσεις του Μυρωνίδη. Τόσο ο Μάρκος, όσο και η Σοφία, λειτουργούν ως βοηθοί των αφεντικών τους μέχρι τέλους, ενώ η Χαρίκλεια, υποκινούμενη από ιδιοτελείς υπολογισμούς, δωροδοκείται από τον βοηθό του Φιλοκτήτη Μυρωνίδη και συντελεί στην καταστροφική πορεία της κυρίας της (παραλογισμός, αυτοχειρία) με την υπεξαίρεση της επιστολής του αγαπημένου της και την επίδοση της μοιραίας πλαστογραφημένης επιστολής του.

Σε αντίθεση με τα ρομαντικά δράματα, στα αστικά δράματα και στο μυθιστορηματικό δράμα η παρουσία των υπηρετών είναι περιθωριακή. Στον *Μάριο* και στον *Δικηγόρο* οι υπηρέτες είναι άβουλα εκτελεστικά όργανα, ενώ στον *Ζητιάνο της ηδονής* ανιχνεύονται υπαινιγμοί για τις ερωτικές σχέσεις της υπηρέτριας με τον κύριό της.³⁷ Από την άλλη, στην *Κόμησσα ζητιάνα* οι υπηρέτες των δύο αντίμαχων αδελφών διεκπεραιώνουν τις εντολές των κυρίων τους, χωρίς να συμβάλλουν αποφασιστικά στην ανάπτυξη της πλοκής.

Όμως, ο θεματικός ρόλος του υπηρέτη διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής στις κωμωδίες. Στη *Δημαρχίδα*, όπου κανένα όνομα δεν είναι τυχαίο, περιγράφονται οι απεγνωσμένες προσπάθειες του πιστού υπηρέτη Συνέσιου να προσγειώσει το αφεντικό του, απαλλάσσοντάς το από την έμμονη ιδέα ότι θα ήταν δυνατό να εκλεγεί δήμαρχος. Αντίθετα, στα *Ευχαριστήρια* ο Γελάσιος παρουσιάζεται παμπόνηρος και έτοιμος να εκμεταλλευτεί στο έπακρο τον αφέντη του, που ούτε και αυτός, βέβαια, υστερεί σε πονηριά. Επομένως, ο Γελάσιος (<γελώ, ξεγελώ) είναι τύπος αντίθε-

³⁶ Βλ. Πούγχερ, *Ανθολογία* (2006), τόμ. Β'1, 206, 281. Για το κωμικό στοιχείο στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, βλ. πιο πάνω, Κεφ. Α', σ. 96' Λ. Γαλάζης «Μια θεατρική διασκευή...», 11.

³⁷ Βλ. Τ. Ανθίας, *Ο Ζητιάνος της ηδονής...*, 25, 34.

τος από τον Συνέσιο, καθότι ο πρώτος προσπαθεί να εκμεταλλευτεί στο έπακρο τη δεινή οικονομική και επαγγελματική κατάσταση του κυρίου του, ενώ ο δεύτερος επιχειρεί να διασώσει το αφεντικό του από μian έμμομη και ανεδαφική ιδέα. Με όρους επιδερμικής φάρσας, στην κωμωδία *Μπαμ-μπουμ* διακωμωδείται επιφανειακά (και χωρίς τη βαθύτερη σατιρική στόχευση, που εντοπίζεται στις κωμωδίες του Κ. Παυλίδη) η ηλιθιότητα του υπηρέτη Στάθη, ενώ στις κωμωδίες της Ι. Περισιτιάνη οι υπηρέτες δεν συνιστούν τίποτα περισσότερο από αγγελιοφόρους και διεκπεραιωτές εντολών.

Αντίθετα, στο παραμυθόδραμα *Το γαλάζιο λουλούδι* η βάγια, χωρίς να καταλαμβάνει την αναβαθμισμένη θέση που κατέχουν οι υπηρέτες στις κωμωδίες, αναλαμβάνει τον συντελεστικό ρόλο της βοηθού, επιχειρώντας μαζί με τη ρήγισσα Μελαχρινή να παρεμποδίσουν τη φυγή του Αντρειωμένου από τον πύργο και την επιστροφή στον τόπο του.

Επομένως, αν και ο θεματικός ρόλος του υπηρέτη εντοπίζεται σε όλα σχεδόν τα δραματικά είδη της περιόδου που εξετάζουμε, αυτός συνάπτεται περισσότερο λειτουργικά με την αφηγηματική δομή και τα μοντέλα δράσης στα ρομαντικά (ιστορικά και ερωτικά) δράματα και στις κωμωδίες, ενώ στα υπόλοιπα είδη συνυπάρχει περιθωριακά με άλλους θεματικούς ρόλους, χωρίς να επηρεάζει δραστικά την εξέλιξη της πλοκής.

1.2.2. Ο τύραννος

Για ευνόητους λόγους, ο τύραννος³⁸ εντοπίζεται στην ιστορική τραγωδία, στο ιστορικό δράμα και στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Η 9^η Ιουλίου 1821». Ως υποκείμενα των μοντέλων δράσης, οι τύραννοι στα κείμενα αυτά επιδιώκουν τη βίαιη καταστολή της εξέγερσης των Κυπρίων και την αιμοσταγή καθυπόταξή τους. Στον *Πέτρο Συγκλητικό* ο Ρουχιάς, έχοντας απολέσει την υποστήριξη των Κυπρίων, επιδιώκει αναποτελεσματικά την απόκρουση της τουρκικής εισβολής. Στα ομόθεμα ιστορικά δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και *Κύπρος δούλη* ο Βραγαδίνος και ο Γουίδος, υποτιμώντας τον λαϊκό επαναστατικό αναβρασμό, αντιμάχονται άτεγκτα τους ηγέτες των Κυπρίων και, στο τέλος, αποχωρούν από το νησί, ενώ στον *Πέτρο Α΄* ο βασιλιάς, μολονότι λαοφιλής, οδηγείται με τραγικό τρόπο στην αναπόδραστη πτώση, ως αποτέλεσμα της ηθικής διαφθοράς και της αντίμαχης δράσης των ευγενών.

Εξάλλου, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ο πασάς, ως τύραννος, διακατέχεται από τη σφοδρή ερωτική επιθυμία και από το πάθος για εκδίκηση εναντίον των Ελλήνων της Κύπρου. Επομένως, αναλαμβάνει, ως υποκείμενο, δύο παράλληλους συντελεστικούς ρό-

³⁸ Για το μοτίβο της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1830-1880, βλ. ενδεικτικά Θ. Χατζηπανταζής, *Ιστορικό δράμα...*, 63.

λους. Η αποτυχία του για κατάκτηση του πρώτου αντικειμένου τον ωθεί να επιδιώξει με βιαιότητα και να επιτύχει την εκδίκηση εναντίον του ανώτερου κλήρου και άλλων υπόπτων για συμμετοχή σε επαναστατικές ενέργειες.

Στην ομόθεμη «9^η Ιουλίου 1821» του Β. Μιχαηλίδη ο Κουτσούκ ως τελεστής επιδιώκει την υλοποίηση ενός μόνο αφηγηματικού προγράμματος, δηλαδή τη σύλληψη και εκτέλεση των προγραφέντων κληρικών και προκρίτων, για παραδειγματισμό του κυπριακού ελληνισμού και αποκόμιση προσωπικού οφέλους. Επομένως, ενώ στην ποιητική σύνθεση ο πασάς δεν διαφοροποιεί το αντικείμενο της δράσης του από την αρχή μέχρι το τέλος, στο δράμα εγκαταλείπει την εφεκτική στάση του και τροποποιεί το αφηγηματικό του πρόγραμμα, μόλις διαπιστώνει ότι η Μαρία δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Από την άλλη, διαφοροποιημένη παρουσιάζεται και η λύση στα δύο κείμενα, αφού στο τέλος του ποιήματος ο τύραννος διατηρεί τη σκληρότητά του και δεν φαίνεται να λυγίζει, υπό το βάρος των εγκλημάτων του, σε αντίθεση με τον σχεδόν παράφρονα Κουτσούκ στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη.

Στο *Η δούλη Κύπρος* της Π. Λοϊζιάδος τον θεματικό ρόλο του τυράννου αναλαμβάνουν διαδοχικά ο Ιωάννης, η Καρλόττα και ο Ιάκωβος, εκπροσωπώντας ο καθένας διαφορετικό μοντέλο εξουσίας. Μετά τον θάνατο του Ιωάννη, η Καρλόττα εγκαταλείπει την άκαμπτη και άτεγκτη πολιτική του πατέρα της, επιδιώκοντας να κυβερνήσει δίκαια τον κυπριακό λαό, ενώ ο Ιάκωβος, ύστερα από τη βίαιη κατάληψη της εξουσίας, επιβάλλεται με την κατατρομοκράτηση του λαού. Μέσω της εναλλαγής τριών προσώπων στον θεματικό ρόλο του τυράννου, συνυποδηλώνονται τόσο η αστάθεια και το ευμετάβλητο της εξουσίας, όσο και η δυσχερής θέση της δούλης Κύπρου.

Εκτός από την ερωτική ακολασία πολλών από τους τυράννους στα υπό συζήτηση δράματα (Ρουχιάς, Πέτρος, Κουτσούκ, Ιάκωβος), που συνιστά μετωνυμική απεικόνιση της κατακτητικής τους μανίας, καθότι επιχειρούν να πολιορκήσουν ερωτικά γυναίκες από την υποτελή εθνότητα, είναι αξιοσημείωτη και η πολιτική θεωρία που αναπτύσσουν. Πιο συγκεκριμένα, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* ο Βραγαδίνος απορρίπτει την άποψη ότι «οι δεσπότες πρέπει να κολακεύωσι τον λαόν», γιατί όταν αυτός κατανοήσει την αδυναμία τους, θα εξεγερθεί. Στην *Κύπρο δούλη* ο Γουίδος δεν αποδέχεται την εισήγηση του ευνοούμενού του Ερρίκου για δίκαιη μεταχείριση του κυπριακού λαού, τον οποίο θεωρεί «μωρό και γελοίο όχλο», υποστηρίζοντας ότι οι τύραννοι πρέπει να είναι σκληροί και να μην θωπεύουν τον «χύδην» λαό. Παρόμοια, στον *Κουτσούκ Μεχε-*

μέτ και στην «9^η Ιουλίου 1821» ο τύραννος όχι μόνο δεν αναγνωρίζει στον λαό κανένα δικαίωμα, αλλά επιδιώκει με απροκάλυπτη μισαλλοδοξία τον αφανισμό του.³⁹

1.2.3. Ο λαός

Ο λαός ως συλλογικός τελεστής εντοπίζεται σε περισσότερα δραματικά είδη και όχι μόνο στα ιστορικά δράματα. Στις κωμωδίες *Ατλαντίδα* και *Δημαρχίτιδα* διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο, όντας το αντικείμενο εμπαιγμού των δύο αντίπαλων κομματικών παρατάξεων, στην πρώτη, και κυριαρχώντας στις φαντασιώσεις και στις ψευδαισθήσεις του επίδοξου δημάρχου, στη δεύτερη. Στη *Δημαρχίτιδα* ο Ηλιθιάδης δεν αντιμετωπίζει τον λαό με ειλικρίνεια, αλλά στοχεύει στην προσωπική του προβολή και επικράτηση, αν ληφθεί μάλιστα υπόψη το γεγονός ότι ο λαός απουσιάζει από τις δομές επιφάνειας του κειμένου, ακόμη και τη στιγμή που ο επίδοξος δήμαρχος απευθύνει σε αυτόν τον αγορασμένο και άσχετο με τα προβλήματα του κυπριακού λαού λόγο του.

Διαφοροποιημένος παρουσιάζεται ο θεματικός ρόλος του λαού στο παραμυθόδραμα, σε ένα από τα μοντέλα δράσης του οποίου λειτουργεί ως ο αποδέκτης της πιθανής εύρεσης του γαλάζιου λουλουδιού, γιατί τότε θα ξανάβρισκε τη χαμένη του χαρά. Στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...», παρά το φαινομενικά συντροφικό ταξίδι του Κακουλλή και του Τζον, κυριαρχεί η αντιπαράθεση του κυπριακού λαού προς τους Άγγλους κατακτητές. Ωστόσο, στο επίπεδο των δομών επιφάνειας, οι Άγγλοι (ο ευγενής, οι «κυρίες περιωπής» και οι επισκέπτες της έκθεσης) παρουσιάζονται να κατανοούν τα δίκαια του κυπριακού ελληνισμού και μάλιστα να συμβουλεύουν για τρόπους διεκδίκησής τους. Μόνο ο Τσάμπερλαιν, ως εκπρόσωπος της επίσημης αγγλικής πολιτικής, διαφοροποιείται και δηλώνει ρητά την εναντίωσή του στις επιδιώξεις των Κυπρίων.

Στα ιστορικά δράματα και στην «9^η Ιουλίου 1821» ο λαός λειτουργεί ως συλλογικός αντίμαχος της δεσποτικής εξουσίας. Στον *Αετό...* σχεδιάζει την ανατροπή της «φαύλης τυραννίας» του Ιουστινιανού. Στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* ο Γεώργιος αμφισβητεί την «πατρική διοίκηση» του Βραγαδίνου, αντιτείνοντας ότι «οι λαοί δεν αγαπώσι τας αλύσεις και αν οι κρίκοι των είναι χρυσοί», ενώ ο Ιάκωβος αναρωτιέται: «*Τύρανοι των λαών. Αν την σκληράν καρδίαν σας δεν συγκινούσι των δυναστευομένων δούλων αι κακώσεις, δεν σας σωφρονίζουσι τουλάχιστον τουσούτων αιώνων μαθήματα;*»⁴⁰ Από την άλλη, στο ίδιο δράμα ο κυπριακός λαός αντλεί σθένος από τη μνήμη της αρχαίας

³⁹ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 35· Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 34-42· Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 16· Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 18, 56: *Άπαντα...*, 143, 160.

⁴⁰ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *ό.π.*, 6, 20.

χρυσής εποχής και από τη συνείδηση της ελληνικότητας: «*Ας τρέμη ο τύραννος. Η Κύπρος δεν λησμονεί την αρχαίαν της εύκλειαν, και τα τέκνα της ενθυμούνται ακόμη ποίων είναι απόγονοι*».⁴¹

Στο *Η δούλη Κύπρος* ο λαός, ως συλλογικό δρων πρόσωπο, αρχικά εμφανίζεται να αποτελεί για τον Ιωάννη μόνιμη πηγή ανησυχίας, λόγω της πιθανότητας εξέγερσης, μολονότι η ιδέα που έχει γι' αυτόν ο βασιλιάς είναι ότι δέχεται πειθήνια τους κατακτητές και δεν διεκδικεί δυναμικά ό,τι θεωρεί ως δικαιώματά του. Εξάλλου, παρουσιάζεται να απασχολεί συνεχώς την Καρλόττα, η οποία φιλοδοξεί να στηρίξει ηθικά, υλικά και με άλλους τρόπους τους Κυπρίους, ώστε να τους ενισχύσει και να τους εξυψώσει. Ωστόσο, στο τέλος ο λαός επιδεικνύει προδοτική στάση απέναντι στη βασίλισσα, αφού την εγκαταλείπει για να ακολουθήσει τον Ιάκωβο, που επιτυγχάνει να πάρει τη βασιλική εξουσία από την αδελφή του. Αντίθετα, στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* ο ρωμαϊκός λαός λειτουργεί ως αποδέκτης της προσπάθειας του Κικέρωνα να αποτρέψει τη φημολογούμενη εξέγερση, ενώ στον *Πέτρο Α'* οι Κύπριοι παραμένουν σταθερά αφοσιωμένοι στον βασιλιά τους έως τη δολοφονία του. Ακόμη, στην «9^η Ιουλίου 1821» ο υπόδουλος κυπριακός ελληνισμός βρίσκεται στο επίκεντρο της μέριμνας και του ενδιαφέροντος του αρχιεπισκόπου Κυπριανού και, παράλληλα, είναι το αντικείμενο του φυλετικού μίσους και της μισαλλοδοξίας του Κουτσούκ Μεχμέτ.

Τέλος, στη *Νετζιμπέ* ο τουρκικός όχλος των Ιωαννίνων απαιτεί επιτακτικά τη θανάτωση της νεαρής Τουρκάλας. Συνεπώς, στο δράμα αυτό ο λαός πρεσβεύει ότι ο έρωτας για έναν αλλόφυλο και αλλόθρησκο αποτελεί έγκλημα καθοσιώσεως, καθότι συνιστά προσβολή των ιερών κανόνων της ισλαμικής θρησκείας. Θεωρώντας απόλυτα απαγορευμένη την ερωτική σχέση αυτού του είδους, ο όχλος δρα μισαλλόδοξα και παρορμητικά, θανατώνοντας την ηρωίδα. Επομένως, εδώ ο θεματικός ρόλος του λαού παρουσιάζεται διαφοροποιημένος σε σχέση με τα υπόλοιπα δράματα του ίδιου είδους, και από την άποψη της εθνικής ταυτότητας και από την άποψη του αντικειμένου της δράσης του. Ενώ στα υπόλοιπα ιστορικά δράματα ο λαός επιδιώκει την πτώση της τυραννικής εξουσίας, στη *Νετζιμπέ* η δράση του αποσκοπεί στην αποκατάσταση της ηθικής τάξης, όπως αυτή καθορίζεται από τη μωαμεθανική θρησκεία.

1.2.4. Το ιερατείο

Ο θεματικός ρόλος του κληρικού, μολονότι εντοπίζεται σε λίγα είδη (ρομαντικό ερωτικό και ιστορικό δράμα και στην «9^η Ιουλίου 1821»), αξίζει να σχολιαστεί, γιατί

⁴¹ Ό.π., 29. Παρόμοια λειτουργεί ο θεματικός ρόλος του λαού στην *Κύπρο δούλη* του Ι. Καραγεωργιάδη.

συνδέεται με τις δεσπόμενες στα εξεταζόμενα έργα ιστοπίες της εκδίκησης, της δικαιοσύνης και της ελευθερίας.

Μια πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τους φωτισμένους ιδεολόγους και ενάρετους κληρικούς, που ενσυνείδητα επιχειρούν να εφαρμόσουν τον λόγο του Ευαγγελίου. Για παράδειγμα, ο ιερέας Φώτιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* επιδιώκει την ανάληψη αγώνα για την αποκατάσταση της ελευθερίας και της δικαιοσύνης στην Κύπρο, χωρίς ωστόσο να εγκρίνει τα σχέδια του Ιάκωβου για εκδικητική σφαγή των Ναϊτών. Παρόμοια, στην *Κύπρο δούλη* ο αρχιεπίσκοπος Κύπρου Ιωάννης και οι άλλοι κληρικοί, που τον πλαισιώνουν, ενσαρκώνουν τον θεματικό ρόλο του οραματιστή κληρικού, που προσδοκά την ανάσταση του γένους και αγωνίζεται γι' αυτήν. Επιπλέον, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821» οι κληρικοί είναι δραματικά πρόσωπα, που θυσιάζονται για τον τόπο τους. Ειδικότερα, στο δράμα ο αρχιεπίσκοπος παρουσιάζεται αρχικά διστακτικός, ενώ στη συνέχεια αλλάζει γνώμη (χωρίς να αιτιολογείται δραματουργικά η μεταστροφή αυτή) και δίνει τη συγκατάθεσή του για έναρξη της επανάστασης, παραμένοντας ακλόνητα προσηλωμένος στην απόφασή του να θυσιαστεί. Ωστόσο, από το σημείο αυτό ο δραματογράφος δεν παρακολουθεί καθόλου την πορεία του αρχιεπισκόπου προς τη θυσία, σε αντίθεση με τον ποιητή, που παρουσιάζει αναλυτικά τη δραματική πορεία του Κυπριανού προς τον μαρτυρικό θάνατο.

Η δεύτερη κατηγορία του ίδιου θεματικού ρόλου περιλαμβάνει τους συντηρητικούς, σκοταδιστές και φιλοχρήματους κληρικούς. Χαρακτηριστικός αρνητικός τύπος κληρικού είναι ο καθολικός ιερέας Δομένικος στον *Διομήδη*, ο οποίος κινεί τα νήματα της δράσης, ως αντίμαχος του πρωταγωνιστή, και στο τέλος αποδεικνύεται τόσο η προσωπική του ευθύνη για τη δολοφονία του κεντρικού ήρωα όσο και η ανήθικη ερωτική του ζωή. Στόχος της αντικληρικής θεατρικής γραφής του Ι. Πετρίδη είναι, βέβαια, η στηλίτευση της κοινωνικής υποκρισίας και του επιτηδευμένου πουριτανισμού των τελευταίων ετών της τουρκοκρατίας και, ειδικότερα, η σατιρική απεικόνιση της κοσμικής νοοτροπίας του καθολικού κλήρου της Λεμεσού και της προκλητικής του στάσης απέναντι στους ορθόδοξους κατοίκους της πόλης κατά την ίδια περίοδο.⁴²

1.2.5. Γυναίκα: ανάμεσα στην υποταγή και τη χειραφέτηση

Ένας σημαντικός αριθμός τελεστών στα κυπριακά θεατρικά έργα της περιόδου 1869-1925 είναι γυναίκες, που δεν είναι δυνατό να ενταχθούν στους υπόλοιπους θεματικούς ρόλους, καθώς αυτοί βασίζονται σε κριτήρια επαγγελματικά, χαρακτηρολο-

⁴² Βλ. όσα σημειώνονται στο Κεφ. Α', σ. 100, σημ. 148.

γικά ή κοινωνικοπολιτικά. Συνεπώς, η εξέταση της γυναίκας ως διακριτού θεματικού ρόλου επιχειρείται, για να καταδειχθεί η καίρια θέση που κατέχει αυτή στα μοντέλα δράσης των θεατρικών κειμένων, είτε ως υποταγμένη βοηθός και ανυπεράσπιστο θύμα είτε ως επαναστατημένη αντίμαχος και αγωνίστρια.

Η υποταγμένη γυναίκα

Στα ιστορικά δράματα η υποταγμένη γυναίκα αναλαμβάνει τρεις διαφορετικούς συντελεστικούς ρόλους: λειτουργεί ως βοηθός του τυράννου ή ως αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας ενός αλλόφυλου⁴³ ή ως αντίμαχος της βασιλικής αυθαιρεσίας και ανηθικότητας. Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η Σοφία, μια ηλικιωμένη γυναίκα, καθίσταται όργανο του πασά προσπαθώντας να πείσει τη Μαρία να ενδώσει στις ερωτικές του ορέξεις, αλλά αργότερα μετανοεί μετά την υπόδειξη της νεαρής να μην προδίδει τη θρησκεία και το έθνος της. Στην *Κύπρο δούλη* η Λουίζα αυτοκτονεί, υλοποιώντας την προειλημμένη απόφασή της να πεθάνει, αν ο αγαπημένος της Ιάκωβος σκοτωθεί στη μάχη, ενώ η κόρη του Κιαρίονα Μαρία, στον *Πέτρο Α'*, σε κανένα σημείο του δράματος δεν φαίνεται να επαναστατεί, όντας βαριά άρρωστη εξαιτίας της πολυετούς φυλάκισης, και ζητώντας χάρη από τον βασιλιά ο οποίος υπήρξε ο υπαίτιος για τα δεινά της.⁴⁴

Στα ρομαντικά δράματα η Ευανθία (στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) και η Δίρκη (στον *Διομήδη*), μολονότι δεν υποκύπτουν στις πιέσεις του κοινωνικού τους περίγυρου, αδυνατούν να επαναστατήσουν και να επιτύχουν την ερωτική αυτοδιάθεση. Πιο συγκεκριμένα, η Ευανθία είναι ένα κατεξοχήν πάσχον πρόσωπο, επειδή αρνείται να παντρευτεί τον προικοθήρα Φιλοκτήτη και, παραπλανημένη, οδηγείται στον παραλογισμό και στην αυτοχειρία. Παρόμοια, η Δίρκη αυτοκτονεί υπό το βάρος των τύψεών της, γιατί, χωρίς να πάψει ποτέ να αγαπά τον Διομήδη, με τις ενέργειές της του έδωσε την αντίθετη εντύπωση. Και στα δύο ρομαντικά δράματα η άτεγκτη απαίτηση των γονέων για τυφλή υποταγή των θυγατέρων τους τις οδηγεί στο αυτοκαταστροφικό αδιέξοδο, που συνδηλώνει την αδυναμία της γυναίκας να εξεγερθεί και να διεκδικήσει αποτελεσματικά τα δικαιώματά της.

⁴³ Οι γυναίκες που είναι «αντικείμενα του πόθου αλλοφύλων», όπως σημειώνει η Μ. Μικέ, «είναι απόλυτως δυστυχείς [...] και εντάσσονται στη ρομαντική τυπολογία` αποκλίνουν από τη λογική και πολλές φορές τρελαίνονται [...]». Βλ. Μ. Μικέ, *Έρωτος (αν)εθνικός...*, 183.

⁴⁴ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 87-91` του ίδιου, *Πέτρος Α'...*, 38` Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 66-9.

Η επαναστατημένη γυναίκα

Αν εξαιρεθεί η περίπτωση της Μαρίνας στην κωμωδία *Μπαμ-μπουμ που*, ως φιλάρεσκη και αργόσχολη σύζυγος, εξουθενώνει τον σύζυγό της με την ανοικονόμητη ζωή της και την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά της, χωρίς βέβαια να καταλήγει στην επανάσταση ή στη χειραφέτηση, στις κωμωδίες δεν εντοπίζεται ο θεματικός ρόλος της επαναστατημένης γυναίκας. Όμως, στο αστικό δράμα *Μάριος* η Μάγδα είναι γυναίκα απελευθερωμένη και αποφασισμένη να αντιπαρατεθεί δυναμικά στο ανδρικό φύλο. Αναλαμβάνει τον συντελεστικό ρόλο του αντίμαχου απέναντι στον Μάριο, επιδιώκοντας να αποδείξει ότι δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ο ισχυρισμός του πως ξεπέρασε τις παλιές αξίες και πέτυχε να ελέγχει απόλυτα τα συναισθήματά του.

Στα ιστορικά δράματα ο ίδιος θεματικός ρόλος παρουσιάζεται περισσότερο σύνθετος, δεδομένου ότι δεν αφορά αποκλειστικά την ερωτική ή τη συζυγική σχέση μέσα στα συμφραζόμενα του ιδιωτικού βίου, αλλά διευρύνεται, καθώς στο πεδίο δράσης της γυναίκας υπεισέρχονται οι παράγοντες της εθνικής και θρησκευτικής της ταυτότητας, της κοινωνικής θέσης και της σχέσης που η ίδια έχει με την εξουσία. Κοινό γνώρισμα των επαναστατημένων γυναικών σε αυτό το δραματικό είδος είναι ότι προέρχονται από την ανώτερη τάξη και, επομένως, έχουν τη δυνατότητα να αρθρώσουν τον αντιρρητικό τους λόγο απέναντι σε εκείνους που επιχειρούν να τις καθυποτάξουν.

Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η κόρη του Χατζηγεωργάκη Μαρία δεν υποκύπτει στις ερωτικές ορέξεις του πασά, αν και γνωρίζει τη δύναμή του. Με την αυτοκτονία της επισφραγίζονται η ερωτική της πίστη στον Πέτρο, καθώς και η τιμιότητα, η αξιοπρέπεια και η προσήλωσή της στην εθνική και θρησκευτική της ταυτότητα. Εξάλλου, στον *Πέτρο Συγκλητικό* η Αρνάλδα, κόρη του Βενετού άρχοντα Ρουχιά, ως τελεστής αναλαμβάνει να υλοποιήσει ταυτόχρονα δύο αφηγηματικά προγράμματα, δηλαδή να ευοδωθεί ο αρραβώνας της με τον Πέτρο και να πειστεί ο ίδιος να εγκαταλείψει τη φιλοτουρκική του στάση. Πρόκειται για γυναίκα που επιχειρηματολογεί με επιμονή, έστω και αν τελικά δεν πετυχαίνει να μεταβάλει τα σχέδια του συνομιλητή της, ενώ αργότερα ενσυνείδητα θυσιάζεται, αποφεύγοντας με αυτό τον τρόπο τον μόνιμο εξισλαμισμό και την ταπείνωση.

Αντίθετα από τη Μαρία και την Αρνάλδα, που επαναστατούν απέναντι στην τυφλή δύναμη της εξουσίας (στρατιωτικής, πολιτικής και ερωτικής), παραμένοντας πιστές στην πολιτισμική τους ταυτότητα και στην προγενέστερη ερωτική τους επιλογή, η

Νετζιμπέ στο ομώνυμο δράμα επαναστατεί ενάντια στον ισλαμικό θρησκευτικό νόμο, τολμώντας να ερωτευτεί αλλόφυλο και αλλόθρησκο, παρά τον αυστηρό κώδικα ηθικής της μουσουλμανικής κοινότητας των Ιωαννίνων.

Τέλος, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* η Ιουλία είναι ένα πάσχον πρόσωπο. Πάσχει από τον ίδιο τον έρωτα, «αφ' ότου ο αμείλικτος της Κύπριδος υιός ενέχυσεν εις την καρδίαν της την ψυχοβόρον αυτού πνοήν». Από τότε έγινε «έρμαιον του άλγους και των στεναγμών».⁴⁵ Στη συνέχεια, έχει να αντιμετωπίσει τη γλοιώδη και υποκριτική ερωτολογία του Ερρίκου και την απαίτηση του θείου της να παντρευτεί τον γιο του δούκα της Βενετίας, συμπράττοντας έτσι σε ένα γάμο πολιτικής σκοπιμότητας και εξυπηρέτησης οικονομικών συμφερόντων. Έχει διαφορετικές αντιλήψεις από τον θείο της σχετικά με το οντολογικό πρόβλημα του ορισμού της ανθρώπινης ευτυχίας και, παράλληλα, ψέγει τους θεσμούς που καθιστούν τη γυναίκα έρμαιο των διαθέσεων του άνδρα. Μολονότι δεν διαθέτει τη δύναμη να επιβάλει αυτές τις ιδέες της, έχει το σθένος να παραμείνει πιστή και να πεθάνει για τον έρωτά της. Αν και πάσχουσα, λοιπόν, η Ιουλία είναι παράλληλα και χειραφετημένη, από την άποψη ότι διεκτραγωδεί την οικτρή κοινωνική θέση της γυναίκας και διακηρύσσει το δικαίωμά της για αυτοδιάθεση.⁴⁶

Εκτός από τα ιστορικά δράματα, ο θεματικός ρόλος της δυναμικής γυναίκας, που αντιμάχεται την εξουσία αθόρυβα αλλά αποτελεσματικά, εντοπίζεται στη «Χιώτισσα» του Β. Μιχαηλίδη. Η Χατζημαρία (μια λαϊκή γυναίκα, σε αντίθεση με τις επιφανείς κυρίες των ιστορικών δραμάτων), καλυπτόμενη πίσω από την ιδιότητα της ζητιάνας, χειρίζεται επιδέξια τα νήματα του σχεδίου της απόδρασης, συντονίζει τις κινήσεις και τις ενέργειες όλων των εμπλεκομένων και, έτσι, επιτυγχάνει την απελευθέρωση των δύο εξισλαμισμένων γυναικών. Επομένως, μπορεί να θεωρηθεί ότι η Χατζημαρία, ως τελεστής, αναλαμβάνει και εκπληρώνει τον θεματικό ρόλο της οιονεί

⁴⁵ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*..., 6.

⁴⁶ Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι στο αφήγημα του Γ. Σιβιτανίδη *Μητρική κληρονομία*... η αφηγήτρια, αν και δεν αμφισβητεί το καθήκον της γυναίκας για υπακοή στον σύζυγό της, αναγνωρίζει σε ανύποπτο χρόνο το δικαίωμα της κόρης της να εκλέξει η ίδια τον σύζυγό της: «*Τα αληθή του συζύγου προσόντα δεν απαρτίζουσι, κόρη μου, ούτε ο πλούτος και η λαμπρά καταγωγή, ούτε το κάλλος και η κομψότης [...]. Μη λοιπόν, απατηθείσα, νομίσης, ότι εις ταύτα δύνασαι να εύρης την αληθή εν τω γάμω ευτυχίαν και τον σύζυγόν σου εκλέξης μεταξύ ανδρών, ους διακρίνουσι μόναι αι ευτελείς αύται ιδιότητες. Πλούτος και ευγένεια αισθημάτων, ανάπτυξις πνεύματος και αγαθότης καρδίας, τιμότης χαρακτήρος και ήθους σεμνότης είναι τα αληθή του εναρέτου συζύγου προσόντα και εις μόνα ταύτα ευρίσκει η γυνή την συζυγικήν ευδαιμονίαν*». Βλ. Γεώργιος Σιβιτανίδης, *Μητρική κληρονομία ήτοι Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα*. Εν Αλεξανδρείαι, εκ του τυπογραφείου «Το Αρκάδιον», 1868, 60-61. Εγώ υπογραμμίζω στο εξής *Μητρική κληρονομία*...

επαναστάτριας, δηλαδή, χωρίς να κηρύσσει φανερά πόλεμο εναντίον των Τούρκων κατακτητών, υποσκάπτει με τις ενέργειές της τη διοίκησή τους.

1.2.6. Ο γιατρός και ο τσαρλατάνος

Ο θεματικός ρόλος του γιατρού εντοπίζεται μόνο στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* και στην κωμωδία *Τα ευχαριστήρια*. Παρουσιάζει, ωστόσο, ενδιαφέρον, καθώς η μορφή του γιατρού στα δύο κείμενα είναι διαφορετική και είναι δυνατό να εξεταστεί στο πλαίσιο της τυπολογίας του γιατρού στο ευρύτερο νεοελληνικό θέατρο.⁴⁷

Στο *Ανατολή και Δύσις* ο γιατρός φαίνεται διχασμένος ανάμεσα στη σταθερή του φιλία με τον Δημοσθένη και σε μια ορθολογιστική εκτίμηση των πιθανοτήτων να βελτιωθεί ηθικά ο Πέτρος. Θεωρεί ότι ο Δημοσθένης θα ήταν ο καλύτερος δυνατός σύζυγος για την Άννα και, εξάλλου, πιστεύει ότι ο Πέτρος, αν αγαπήσει σοβαρά, είναι δυνατό να εγκαταλείψει οριστικά την άσωτη ζωή. Γενικά, αναλαμβάνει τον θεματικό ρόλο του διανοούμενου και σοφού φίλου, που έχει τη δυνατότητα λόγω της μόρφωσής του να αναλύει τα διάφορα ζητήματα και να προτείνει λύσεις. Παράλληλα, λειτουργεί ως βοηθός του Δημοσθένη, αρχικά συμβουλεύοντάς τον να παντρευτεί την προστατευόμενη του Άννα, και στη συνέχεια τροποποιώντας την αρχική του εισήγηση, αφού θεωρεί ότι θα ήταν καλύτερα την Άννα να την παντρευτεί ο Πέτρος.

Στα *Ευχαριστήρια* σατιρίζεται η μορφή του εμπειρικού γιατρού ή τσαρλατάνου, με τρόπο που θυμίζει τη μολιερική μορφή του γιατρού με το στανιό⁴⁸ και τον τύπο του καραγκιόζη-γιατρού. Η ονοματολογία⁴⁹ στην κωμωδία αυτή δεν είναι τυχαία, αν ληφθεί υπόψη ότι το όνομα του «γιατρού» (δόκτωρ Κενοκέφαλος) σημαίνει όχι μόνο τον άνθρωπο που εκ φύσεως δεν είναι έξυπνος, αλλά και τον αμόρφωτο. Επομένως, το όνομα του γιατρού αυτό καθαυτό έρχεται σε αντίφαση με τον προσδιορισμό *δόκτωρ*, που σημαίνει τον κάτοχο ειδικής γνώσης στο ανώτατο επίπεδο. Έτσι, με την τεχνική αυτή ο συγγραφέας υποδηλώνει πως ο Κενοκέφαλος δεν είναι ένας συνηθισμένος

⁴⁷ Όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, στα νεοελληνικά θεατρικά κείμενα διακρίνονται τέσσερις διαφορετικοί τύποι γιατρού: «ο σχολαστικός, ο εμπειρικός γιατρός ή τσαρλατάνος, ο επιστήμονας και οραματιστής του μέλλοντος, διανοούμενος και ηγέτης, και ο εκπρόσωπος ενός συστήματος που “ζει” (κυριολεκτικά και μεταφορικά) από την ασθένεια». Βλ. Β. Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού...*, 23.

⁴⁸ Για τον τύπο των μολιερικών ψευτογιατρών στο νεοελληνικό θέατρο, βλ. Β. Πούχγερ, ό.π., 124. Για την αξιοποίηση του ίδιου τύπου στο ελληνικό θέατρο σκιών, βλ. Άννα Σταυρακοπούλου, «Μολιέρους και Καραγκιόζης: Ο γιατρός με το στανιό και η τύχη του στο ελληνικό θέατρο σκιών», [Συλλογικός Τόμος], Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, 2004, 281-289.

⁴⁹ «Ο κανόνας της κλασικιστικής θεωρίας», σημειώνει η Ελ.-Άν. Δελβερούδη, «ορίζει ότι τα πρόσωπα στην κωμωδία φέρουν ονόματα ανταποκρινόμενα στα κυριότερα χαρακτηριστικά τους». Βλ. Ελ.-Άν. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος...*, 74.

γιατρός, αλλά τσαρλατάνος που εκμεταλλεύεται την αμάθεια του λαού και για να πλουτίσει και για να γίνει αποδεκτή η «αυθεντία» του από το κοινό.

Πιθανότατα για τη διαμόρφωση του πιο πάνω θεματικού ρόλου ο Κ. Παυλίδης επηρεάστηκε από τον τύπο του καραγκιόζη-ψευδοεπιστήμονα, καθότι στο *Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός* εντοπίζουμε μian αξιοπρόσεκτη θεματική ομοιότητα με τα *Ευχαριστήρια*: Ο Χατζηαβάτης ρωτά τον Καραγκιόζη αν κατέχει δίπλωμα φαρμακοποιού και εκείνος απαντά: «*Πώς δεν έχω, μωρέ, δίπλωμα του πανεπιστημίου Μενιδιάς, πανεπιστημίου Λιοσιάς, Χαλανδρίας, Κουκουβανιάς και Αμαρουσίας. Των καλύτερων μερών της Ευρώπης*».⁵⁰ Στη συνέχεια, φυσικά, ο Καραγκιόζης δεν είναι σε θέση να δείξει τα πανεπιστήμια αυτά στον χάρτη. Παρόμοια, ο Κενοκέφαλος ισχυρίζεται ότι σπούδασε όλες τις ειδικότητες της ιατρικής σε διάφορα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια: «*Είνε [sic] τώρα τόσοι μήνες που αναγράφουν αι εφημερίδες ότι αφίκετο ο Δόκτωρ Κενοκέφαλος, ειδικώς εν άπασι τοις Πανεπιστημίοις της Ευρώπης ασχοληθείς περί την παθολογίαν, νευρολογίαν, οστεολογίαν, φρενολογίαν, οφθαλμολογίαν, φαρυγγολογίαν, λαρυγγολογίαν, ωτολογία, ρινολογία [...] κτλ., κτλ.*».⁵¹

1.2.7. Ο άσωτος αδελφός

Ο Πέτρος στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* και ο Ριχάρδος στο μυθιστορηματικό δράμα *Κόμησσα ζητιάνα* είναι τελεστές που ενσαρκώνουν τον θεματικό ρόλο του άσωτου αδελφού. Ο πρώτος, έχοντας ζήσει άσωτα και ανοικονόμητα στο Παρίσι και κατασπαταλώντας την πατρική περιουσία, επιστρέφει στην ελληνική επαρχία και γρήγορα όχι μόνο γίνεται αποδεκτός, αλλά επισφραγίζει την ηθική μεταστροφή του μέσω του γάμου. Άσωτη ζωή στο Παρίσι έζησε και ο Ριχάρδος, αλλά η επιστροφή του στο πατρικό σπίτι είναι διαφοροποιημένη, επειδή ακολουθείται από την ανεπιτυχή απόπειρα για εξόντωση όλων των μελών της οικογένειας του αδελφού του, μετά την άρνηση του τελευταίου να του δώσει χρήματα.

⁵⁰ Βλ. Γιώργος Ιωάννου, [επιμ.], *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ερμής, ²1985 (1971), τόμ. Α', 95-96.

⁵¹ Βλ. Κ. Παυλίδης, *Τα ευχαριστήρια...*, 3. Η υπογράμμιση είναι δική μου. Για τη διάδοση του καραγκιόζη στην Κύπρο ο Κ. Γ. Γιαγκουλλής σημειώνει: «*Επομένως, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι οι Κύπριοι καραγκιόζοπαίχτες δεν έμειναν τυφλά προσηλωμένοι στα κείμενα που διάβαζαν ή άκουαν [...]. Έτσι, δίπλα στους γνωστούς τίτλους «Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι», «Ο καραγκιόζης διά της βίας ιατρός», «Το στοιχειωμένο δέντρο» [...] έχουμε και καθαρά κυπριακά έργα*». Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Η τέχνη του καραγκιόζη στην Κύπρο και τα απομνημονεύματα του Χριστόδουλου Πάφου*, Λευκωσία, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, 1982, 52. Για την υπόθεση του «*Ο καραγκιόζης διά της βίας ιατρός*», βλ. του ίδιου, *Το θέατρο σκιών...*, 13.

Προφανώς, ο θεματικός ρόλος του άσωτου αδελφού λειτουργεί διαφορετικά στα δύο θεατρικά κείμενα. Στο *Ανατολή και Δύσις* ο Πέτρος, ως αντι-υποκείμενο του Δημοσθένη, τελικά επιτυγχάνει την υλοποίηση του αντικειμενικού του σκοπού, δηλαδή την ερωτική κατάκτηση της Άννας, μετασχηματίζοντας ταυτόχρονα την αρχική κατάσταση μέσω της αντιστροφής του συντελεστικού ρόλου του αντικειμένου: ο αρχικά άσωτος αδελφός μετά τον γάμο του επιθυμεί να παραμείνει μόνιμα στην ελληνική επαρχία, ενώ ο φρόνιμος αδελφός ακολουθεί μια πορεία μετανάστευσης που παραπέμπει στον ξενιτεμό του αδελφού του. Από την άλλη, στην *Κόμησσα ζητιάνα* ο Ριχάρδος δεν ακολουθεί τη σωτήρια πορεία του Πέτρου, αλλά οδηγείται στην εγκληματική ενέργεια και στην αυτοκαταστροφή. Με άλλα λόγια, στο μυθιστορηματικό δράμα ο τελεστής ενσαρκώνει σταθερά και μέχρι τέλους τον θεματικό ρόλο του ασώτου, ενώ στο αστικό δράμα συντελείται ένας προοδευτικός απεγκλωβισμός του τελεστή από τον ίδιο ρόλο.

2. Η συμβολοποίηση των δραματικών προσώπων

Η διαπίστωση του P. Ravis⁵² ότι «*επί σκηνής κάθε στοιχείο κάτι συμβολίζει*» και, ως εκ τούτου, «*μπορούμε να μελετήσουμε τις διαδικασίες συμβολοποίησης, θεωρώντας τη σκηνή ως ρητορική μεταφορά, μετωνυμία, αλληγορία*» ισχύει προφανώς και για το θεατρικό κείμενο (ακόμη και στην οριακή περίπτωση που αυτό ταυτίζεται αποκλειστικά με μια σειρά σκηνικών οδηγιών), το οποίο συνιστά την πρώτη ύλη της θεατρικής αναπαράστασης.⁵³ Η συμβολοποίηση, την οποία έχουμε εξετάσει διεξοδικότερα στο Κεφάλαιο Δ' αυτής της εργασίας,⁵⁴ αφορά συνολικά τις δομές επιφανείας του θεατρικού κειμένου (άρα και τα δραματικά πρόσωπα) και επιπλέον μας οδηγεί στις δομές βάθους.⁵⁵

⁵² Ravis (2006), 470.

⁵³ Για τη διαδικασία της «*συμβολοποίησης του σημειωτικού*» κατά τον μετασχηματισμό του θεατρικού κειμένου σε θεατρική παράσταση, βλ. Fischer-Lichte (1992:1983), 189.

⁵⁴ Βλ. Κεφ. Δ', 308-312.

⁵⁵ Όπως σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, η μελέτη της συμβολοποίησης των δραματικών προσώπων είναι ένα απαραίτητο συμπλήρωμα της συντελεστικής ανάλυσης, «*που είναι αρμόδια να "συντάξει" το δραματικό κείμενο, και όχι να το ερμηνεύσει*». Ο ίδιος επισημαίνει ότι «*όπως κάθε γνήσιο σύμβολο, το δραματικό πρόσωπο διέπεται από μια διπλή προθετικότητα: πέρα από τις προθέσεις του συγγραφέα, προβάλλει πάντοτε ένα διπλό νόημα, το κυριολεκτικό και το λανθάνον*» και υπογραμμίζει ότι «*το λανθάνον νόημα του προσώπου διασπρωματώνεται σε πυκνές στιβάδες συμβολικών σημασιών*», που δεν είναι δυνατό να αναχθούν σε οποιοδήποτε μοντέλο ανάλυσης. Βλ. Πεφάνης, (357-8). Η διπλή προθετικότητα του δραματικού προσώπου συναρτάται με την ιδιότητά του ως λεξήματος το οποίο, κατά την A. Ubersfeld, «*αν δηλώνει μια ιστορική ή φαντασιακή μορφή, ένα σύνολο σημάτων, συνδηλώνει ταυτόχρονα μια ολόκληρη σειρά από συμπληρωματικές συνδηλώσεις*». Από αυτές, συγκροτούνται μια σειρά από σημασιολογικά πεδία βασισμένα είτε στην πρόθεση του κειμένου είτε στην πρόθεση του αναγνώστη. Βλ. Ubersfeld (1996: 1977), 100. Για μια εύληπτη και σχηματική παρουσίαση της θεωρίας της Ubersfeld σχετικά με τη σημειωτική προσέγγιση του δραματικού προσώπου, βλ. Elaine Aston-George Savona, *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*, Λονδίνο, Routledge, 1991, 41-2.

Η προσέγγιση της συμβολοποίησης των δραματικών προσώπων που επιχειρείται στην εργασία αυτή στοχεύει σε μια σχηματική και δειγματοληπτική ταξινόμηση⁵⁶ των συμπληρωματικών σημασιολογικών πεδίων, τα οποία συγκροτούνται από τις συνδηλώσεις των προσώπων, και σε κατηγοριοποίησή τους στα τρία είδη συμβολοποίησης (μετωνυμική, μεταφορική, αλληγορική). Επιπλέον, για την ανάλυση αυτή υιοθετείται η υπόθεση εργασίας ότι η συμβολική διάσταση των προσώπων συνδέεται με τους ιδεολογικούς και αξιολογικούς κώδικες⁵⁷ των κειμένων, που δεσπόζουν στις δομές βάθους.

2.1. Μετωνυμική συμβολοποίηση⁵⁸

Φιλολαϊκή vs τυραννική εξουσία

Σε αντίθεση με τη μετωνυμική συμβολοποίηση της τυραννικής εξουσίας, που δεσπόζει στα περισσότερα ιστορικά δράματα και στην «9^η Ιουλίου 1821», η χρηστή και φιλολαϊκή διακυβέρνηση συμβολοποιείται μετωνυμικά στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* και στο *Η δούλη Κύπρος*. Τόσο ο Κικέρωνας, όσο και η Καρλόττα, ενσαρκώνουν τη μέριμνα της κρατικής εξουσίας για την ευημερία του λαού. Ο πρώτος, μετά την καταστολή της συνωμοσίας του Κατιλίνα, ευχαριστεί και καθησυχάζει τον λαό, για χάρη του οποίου διέτρεξε και ο ίδιος θανάσιμο κίνδυνο,⁵⁹ ενώ η δεύτερη (που, επιπλέον, λειτουργεί και ως μετωνυμία του πόθου για την απαλλαγή της Κύπρου από τη δουλεία και την ένωσή της με τον μητροπολιτικό ελληνισμό) δεν διστάζει να απορρίψει το μοντέλο τυραννικής διακυβέρνησης του πατέρα της και, μετά την ανατροπή της από τον Ιάκωβο, οικτρίζει τον κυπριακό λαό για τα νέα δεινά του, με την εκ νέου επιβολή ανάληπτης τυραννίδας στο νησί.⁶⁰

⁵⁶ Η ταξινόμηση θα είναι δειγματοληπτική, δεδομένου ότι θα ήταν αδύνατο (και άσκοπο) να περιλαμβάνει το σύνολο των δραματικών προσώπων.

⁵⁷ Για τη συνάρτηση πρόσωπο-ιδεολογία-αξιολογία, βλ. Ph. Hamon, "Personnage et évaluation", *Texte et idéologie...*, 103-219.

⁵⁸ Όπως σημειώνει ο Τ. Μουδατσάκις, επεξηγώντας τη σημειωτική προσέγγιση του προσώπου που εισηγείται η Ubersfeld, «ένα πρόσωπο μπορεί να ισχύσει ως μετωνυμία ή συνεκδοχή ενός παραδειγματικού συνόλου ή ενός ή περισσότερων προσώπων». Ο ίδιος υποδεικνύει, από τη μια, ότι η μετωνυμία «μπορεί να μελετηθεί με βάση την αντικατάσταση του "περιεχομένου" από το "περιέχον" [...], του αποτελέσματος από την αιτία, [...] του ηθικού από το φυσικό» και, από την άλλη, ότι «ένα πρόσωπο μπορεί να αντικαθιστά ή να αντικαθίσταται από ένα πράγμα ή μια ιστορική έννοια και τα παραδειγματικά της ισοδύναμα». Βλ. Βλ. Τ. Μουδατσάκις, *Η διαλεκτική...*, 124.

⁵⁹ Στην τελευταία σκηνή του δράματος ο Κικέρωνας απευθύνεται στον ρωμαϊκό λαό λέγοντας: «Ευχαριστώ, γενναίε λαέ! οι άθλιοι οι επαπειλήσαντες την ευτυχίαν σου, οι κακούργοι οι διανοηθέντες την απώλειάν σου δεν υπάρχουν πλέον. Απελθε ήδη ευτυχής και αμέριμνος εις τας οικίας σου». Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα...*, 54.

⁶⁰ Η Καρλόττα απορρίπτει την προτροπή του πατέρα της Ιωάννη να συνεχίσει την άτεγκτη τυραννική διακυβέρνηση: «Γυνή εγώ εις Γολγοθά της Κύπρου θα υπάγω, / εις τον σταυρόν των δυστυχών κυπρίων να προσάγω / μύρα, αλόην, έλαιον, τους πόδας των ν' αλείψω, / τα δακρυσμένα όμματα του πάσχοντος να νίψω». Μετά την ανατροπή της από τον Ιάκωβο, η ίδια εύχεται να τερματιστούν το συντομότερο τα δεινά των Κυπρίων: «Τάλαινα Κύπρος! Ας θρασυθή θεέ! η τυραννία! / είθε μετά την πτώσιν μου να

Η τυραννική εξουσία⁶¹ στα ιστορικά δράματα συμβολοποιείται μέσω ενός πλήθους δραματικών προσώπων τα οποία ασκούν ηγετικό ρόλο ή λειτουργούν ως σύμβουλοι και ευνοούμενοι του τυράννου ή, απλώς, εκτελούν τις διαταγές του. Εκτός από τη διπολική σχέση *τύραννος-λαός*, που έχει αναλυθεί κατά την εξέταση των θεματικών ρόλων, αξιοσημείωτη είναι η λειτουργία των ποικίλων εκτελεστικών οργάνων ως μετωνυμικών αναπαραστάσεων του άρχοντα και της κρατικής αρχής. Πιο συγκεκριμένα, μέσω αυτών των δραματικών προσώπων συμβολοποιούνται η αστυνόμευση και η κατασκοπία (*Αετός...*, *Κουτσοúk Μεχεμέτ, Κύπρος και Ναϊται, Πέτρος Α'...*, «9^η Ιουλίου 1821» κ.ά.), οι συλλήψεις και η κατατρομοκράτηση του πληθυσμού (λ.χ. στα κείμενα *Η Κύπρος και οι Ναϊται, Κύπρος δούλη, Η δούλη Κύπρος*, «9^η Ιουλίου 1821», «Χιώτισσα», *Κουτσοúk Μεχεμέτ* και *Νετζιμπέ*), οι εκτελέσεις και ο βίαιος εξισλαμισμός, η ανατροπή της εξουσίας (*Η δούλη Κύπρος*) ή το ανεπιτυχές εγχείρημα για ανατροπή της (*Η συνωμοσία του Κατιλίνα*) και τέλος ο συνοριακός έλεγχος και η απαγόρευση της εισόδου σε ξένη επικράτεια («Ρωμιός και Τζον Πουλλής...»).

Τα πιο πάνω εκτελεστικά όργανα άλλοτε εντοπίζονται μόνο στις σκηνικές οδηγίες και άλλοτε συμμετέχουν περισσότερο ενεργά στην εξέλιξη της πλοκής των δραμάτων. Λόγου χάρη, στα ομόθεμα *Κουτσοúk Μεχεμέτ* και «9^η Ιουλίου 1821» ο αναγνώστης διαπιστώνει μια σημαντική διαφοροποίηση, ως προς τη λειτουργία των εκτελεστικών οργάνων: ενώ στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη ο κατάλογος προσώπων περιλαμβάνει δύο αγγελιοφόρους και ένα ζαπτιέ, που διαδραματίζουν περιορισμένο και περιθωριακό ρόλο στη δραματική δομή ως πληροφοριοδότες, στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη, με τους στρατιώτες και τους δημίους που επιτελούν ποικίλες λειτουργίες (συλλήψεις και φυλακίσεις του αρχιεπισκόπου, των αρχιερέων και των προκρίτων, προσαγωγή τους πρώτα ενώπιον του πασά και έπειτα στον χώρο της εκτέλεσης, σφαγές και απαγορισμοί), η μετωνυμική συμβολοποίηση της άτεγκτης τυραννικής εξουσίας αναπτύσσεται αρτιότερα, σε συνάρτηση με την παράλληλη μετωνυμική λειτουργία του δραματικού χώρου, στον οποίο εκτυλίσσεται το μαρτύριο.

Στην τυραννική εξουσία δεν παραπέμπουν μόνο οι κυβερνώντες και τα εκτελεστικά τους όργανα, αλλά και ένα πλήθος προσώπων, που βιώνουν την αναληθσία των αρχόντων. Με τη σκηνική δράση των θυμάτων της τυφλής δύναμης συμβολοποιείται μετωνυμικά η ξενοκρατική βία, ακόμη και σε σκηνές στις οποίες δεν λαμβάνει μέρος κανέ-

πνεύσ' ελευθερία! [...] Ούτως η Κύπρος θα αφυπνίση / όταν ελεύθερος εντυχή, / και την Μητρόπολιν θα κλείση, / ως και εν άλλη Της Εποχής». Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 7, 25-6.

⁶¹ Βλ. αναλυτικότερα στο κεφάλαιο Δ' αυτής της εργασίας.

νας φορέας εξουσίας. Στον *Αετός*... η κόρη του στρατηγού Βελισάριου Ελένη, «*παράφρων λευχείμων και λυσίκομος*»,⁶² καταφέρεται κατά της τυραννίας και αυτοκτονεί, μετά τον θάνατο του άδικα φυλακισμένου πατέρα της' στον *Πέτρο Α'*... τόσο η κόρη του Κιαρίονα Μαρία όσο και ο «*λόχος των παρθένων*», που ζητούν την απονομή βασιλικής χάρις, υποφέρουν εξαιτίας της βασιλικής ασυδοσίας και ανηθικότητας' στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η κόρη του Χατζηγεωργάκη Μαρία αντιστέκεται στο τυφλό ερωτικό πάθος του τυράννου και αυτοκτονεί, για να μην υποκύψει' στο *Η δούλη Κύπρος* η Ευανθία και ο Κλεομένης, που γνωρίζουν τη σκληρότητα της τυραννικής εξουσίας, καθώς φυλακίζονται, εκπροσωπούν μετωνυμικά τον χειμαζόμενο κυπριακό λαό. Εξάλλου, στη *Νετζιμπέ* με την τραγική ιστορία του ζεύγους των αλλόφυλων εραστών αποδίδεται μετωνυμικά η ακαμψία του μουσουλμανικού θρησκευτικού νόμου με τη συνέργεια της τουρκικής διοίκησης και την κατασταλτική δράση του όχλου. Τέλος, στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη ο βίαιος εξισλαμισμός της Ελένης και της Άννας («*Χιώτισσα*»), οι θανατικές εκτελέσεις του ανώτερου κλήρου και των προκρίτων («*9^η Ιουλίου 1821*») και οι περιπέτειες του Κακουλλή, καθώς και τα δεινά των Κυπρίων αγροτών, χωρικών και διαδηλωτών («*Ρωμιάς και Τζον Πουλλής*») παραπέμπουν με μετωνυμικό τρόπο στην ανάληψη ξενοκρατία.

Η εκκλησιαστική εξουσία: φωτεινή καθοδήγηση vs σκοταδισμός

Όπως έχει διαφανεί από την προσέγγιση των θεματικών ρόλων στα κυπριακά δράματα που εξετάζουμε, ο κλήρος άλλοτε διαδραματίζει καθοδηγητικό ρόλο και άλλοτε περιορίζεται στην ιδιοτελή εξυπηρέτηση συμφερόντων με τρόπο οπισθοδρομικό και σκοταδιστικό. Στην πρώτη περίπτωση (λ.χ. στα θεατρικά κείμενα *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Κύπρος δούλη*, *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και «*9^η Ιουλίου 1821*») ο κλήρος (ανώτερος και κατώτερος) συνιστά μετωνυμία της μαχόμενης εκκλησίας, που, από τη μια, αγωνίζεται για τον λαό και, από την άλλη, επιχειρεί να τον ανυψώσει, καθοδηγώντας τον. Έτσι, η εκκλησία (και ως θεσμός και ως χώρος συγκέντρωσης των πιστών) λειτουργεί είτε ως σύμβολο αγώνα βασισμένου στις αρχές του Ευαγγελίου, στα δράματα των Γ. Σιβιτανίδη και Ι. Καραγεωργιάδη, είτε ως αφετηρία μιας μαρτυρικής πορείας που καταλήγει στη θυσία, στα κείμενα των Θ. Κωνσταντινίδη και Β. Μιχαηλίδη.

Αντίθετα, στον *Διομήδη* η διαφθορά του καθολικού ιερατείου συμβολοποιείται μετωνυμικά μέσω της σκηνικής δράσης των Φράγκων ιερέων Δομένικου («*αντιπροσώπου του αρχιερέως Λεμησσού*») και Λαυρέντιου. Η κατασυκοφάντηση του κεντρικού ήρωα

⁶² Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός*..., 24.

και η προσπάθεια για τη φυσική εξόντωσή του, ο προκλητικός πλουτισμός, η οπισθοδρομική και σκοταδιστική νοοτροπία και ο υστερόβουλος φαρισαϊσμός είναι τα κύρια γνωρίσματα του καθολικού κλήρου, που εκλαμβάνει την εξουσία ως δύναμη ελέγχου και ανελέητου διωγμού των ορθοδόξων. Όταν ο Διομήδης οργισμένος στρέφεται κατά του «*χρυσούχου*» Δομένικου και αναρωτιέται πώς ο Θεός «*ανέχεται εισέτι αυτόν ψέγοντα την πρόοδον του αιώνος και καταρώμενον τας επιστήμας και κωλύοντα την σπουδήν και αυτών των γραμμάτων*», από τη μια, μέμφεται συλλήβδην τον θεσμό που ο οπισθοδρομικός ιερέας εκπροσωπεί, ως τροχοπέδη της κοινωνικής και επιστημονικής πρόοδου, και, από την άλλη, διαμαρτύρεται για την τάση του κλήρου να κατακεραυνώνει τους διαφωνούντες «*ως ασεβείς και καινοτόμους*».⁶³

Επιστήμη, μαγεία, εξαπάτηση

Η υπέρβαση των συμβατικών ορίων της λογικής και το εγχείρημα για προσπέλαση της επιφανειακής όψης των πραγμάτων ή των καταστάσεων, με στόχους είτε την εύρεση της αλήθειας είτε τον μετασχηματισμό της οδυνηρής πραγματικότητας, συμβολοποιείται μετωνυμικά με τα δραματικά πρόσωπα των μάγων σε δύο ιστορικά δράματα. Στον *Πέτρο Συγκλητικό* ο Ποδοκατάρως με την επίκληση των δαιμονίων επιτυγχάνει τη μαγική αναπαράσταση της δολοφονίας των οικείων του Πέτρου από τα εκτελεστικά όργανα του Ρουχιά, ενώ στον *Πέτρο Α΄*... ο Κιαρίων γνωρίζει την τέχνη της μαγείας και με τη χρήση μαγικού υγρού εξασφαλίζει τη συνεργασία του Λυκούργου και επιτυγχάνει την ίαση της βαριά άρρωστης κόρης του.

Αντίθετα, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* η βαθύτερη επίγνωση της πραγματικότητας και του χαρακτήρα των προσώπων επιχειρείται από τον γιατρό, μέσω του οποίου αποδίδεται μετωνυμικά η επιστημονική γνώση, η σωφροσύνη και η ψύχραιμη στάθμιση των δεδομένων της εμπειρίας. Με ντετερμινιστική προσέγγιση, ο γιατρός θεωρεί ότι ο παράγοντας του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος επιδρά δραστικά στη διαμόρφωση ή στον μετασχηματισμό της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Πιο συγκεκριμένα, ο γιατρός παρατηρεί ότι τα ελαττώματα του Πέτρου δεν είναι επίκτητα και υποστηρίζει ότι μέσα στο νέο επαρχιακό περιβάλλον, όπου ζει, αυτά θα αντικατασταθούν από αρετές.⁶⁴

Στις κωμωδίες *Δημαρχίτις* και *Ευχαριστήρια*, μέσω των πρωταγωνιστικών προσώπων συμβολοποιείται μετωνυμικά η εξαπάτηση του λαού σε τρία παράλληλα και αλληλένδετα επίπεδα (πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό). Επιπλέον, τόσο ο κατά φαντα-

⁶³ Βλ. Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης*..., 16, 23, 26.

⁶⁴ Βλ. Αντ. Νίκας [=Ν. Αντωνιάδης], *Ανατολή και Δύσις*..., 22.

σίαν δήμαρχος όσο και ο ψευτογιατρός, επιχειρώντας να εξαπατήσουν τον λαό καθίστανται και οι ίδιοι θύματα εξαπάτησης, ο πρώτος από τον λογογράφο Δενδρολίβανο Κοθορνίδη και ο δεύτερος από τον Αφαιμάκτη. Πρόκειται, επομένως, για κωμωδίες, στις οποίες δεν εντοπίζεται το στοιχείο της ανάλαφρης και επιδερμικής φάρσας, αλλά η κοινωνικοπολιτική σάτιρα καταστάσεων και νοοτροπιών.

Η αρχαία χρυσή εποχή

Το ένδοξο παρελθόν συμβολοποιείται μέσω των δραματικών προσώπων τόσο ως δημόσιος όσο και ως κοσμικός χρόνος. Όπως έχει σημειωθεί στο Κεφάλαιο Δ',⁶⁵ στον *Α-ετό...* του Ι. Καραγεωργιάδη δεσπόζει η ιστορικοιστική εξιδανίκευση του παρελθόντος. Με αυτή τη μετωνυμική αναπαράσταση του δημόσιου χρόνου υποβάλλεται η ιδέα της συνέχειας του ελληνικού έθνους, που αντιμετωπίζει εξωτερικές επιβουλές. Από την άλλη, στο *Γαλάζιο λουλούδι* η χιλιόχρονη γριά συνιστά μετωνυμία του κυκλικού κοσμικού χρόνου, και ειδικότερα της μετάβασης από μίαν αρχική χρυσή εποχή σε μια μακρά περίοδο δυσφορίας, την οποία διαδέχεται μια νέα ελπιδοφόρα περίοδος. Ταυτόχρονα, το ίδιο δραματικό πρόσωπο παραπέμπει στη στωική αντιμετώπιση της δυστυχίας και στην προσδοκία για την υπέρβασή της:

Είμαι η χιλιόχρονη γριά που το μοιρογραφτό μου
μ' ώρισε νάμαι στη ζωή, να σπάζω τις αράχνες [...].
[...] Εγώ είμ' η ανυπότακτη που μίαν αυγή θα ρίξη
την αναστάσιμη κραυγή.⁶⁶

2.2. Μεταφορική συμβολοποίηση⁶⁷

Ο έρωτας: μεταξύ πίστης, απιστίας και ανεξίθρησκου ερωτικού πάθους

Στα ρομαντικά ερωτικά και ιστορικά δράματα συνιστά κοινό τόπο η λειτουργία του ερωτικού ζεύγους ως μεταφοράς της ερωτικής πίστης. Κατά κανόνα, η ερωτική σχέση

⁶⁵ Βλ. σσ. 270-272.

⁶⁶ Ν. Νικολαΐδης, *Το γαλάζιο λουλούδι...*, 22.

⁶⁷ Κατά την Ubersfeld, ένα δραματικό πρόσωπο είναι δυνατό να λειτουργήσει ως μεταφορά «μιας τάξης πραγμάτων ή καταστάσεων». Βλ. Ubersfeld (²1996: 1977), 99. Τ. Μουδατσάκις, *Η διαλεκτική...*, 125. Το πρόσωπο, όπως σημειώνει ο Τ. Μουδατσάκις, συνιστώντας «ένα σύνολο από σήματα μπορεί να υποκαθίσταται από ένα άλλο πρόσωπο (ή μια έννοια), αν έχει με αυτό ορισμένα κοινά σήματα, αν υπάρχει αυτό που ο Α. J. Greimas ονομάζει "paradigme de substitution", παράδειγμα δηλαδή που να επιτρέπει την υποκατάσταση». Βλ. Α. J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique...*, 226-8. ο Μουδατσάκις παραθέτει το παράδειγμα της Jean d' Arc, η οποία στην *Αγία Ιωάννα* του Β. Shaw λειτουργεί ως μεταφορά της αγιότητας. Εκτός από το είδος της μεταφοράς, ως υποκατάστασης στο παραδειγματικό επίπεδο, ο Μουδατσάκις διακρίνει και το ενδεχόμενο η μεταφορά να αποτελεί αναλογική σημασία και διατυπώνει τη μεθοδολογική υπόδειξη ότι σε αυτή την περίπτωση «η έρευνα του προσώπου ως μεταφοράς θα μεθοδευθεί με την ανάλυση των σημεινομένων των πράξεών του». Σε αυτή την περίπτωση ο Τ. Μουδατσάκις σημειώνει ότι η Κορντέλια στον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ «είναι η μεταφορά του θανάτου [...]». Βλ. Μουδατσάκις, ό.π.

δεν γίνεται αποδεκτή, είτε από το κοινωνικό περιβάλλον της νέας ή του νέου είτε εξαιτίας της δράσης του ερωτικού αντίμαχου, με αποτέλεσμα την τραγική διάλυση της ερωτικής σχέσης, που επισφραγίζεται με την αυτοχειρία του ζεύγους. Η διαφορική λειτουργία του θεατρικού είδους είναι ευδιάκριτη, αν ληφθεί υπόψη ότι, ενώ στα ρομαντικά δράματα (*Διομήδης* και *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) η δοκιμασία της ερωτικής πίστης ταυτίζεται με τη φαλκίδευση της αλήθειας, τη συκοφαντία και την ηθική σπύλωση, στα ιστορικά δράματα άλλοτε η ερωτική σχέση των νέων απορρίπτεται από τους οικείους τους (λ.χ. ο Βραγαδίνος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* δεν αποδέχεται την ερωτική σχέση της Ιουλίας και του Γεώργιου) και άλλοτε οι ίδιοι οι νέοι απορρίπτουν την προσπάθεια ενός τρίτου (συνήθως αλλόθρησκου) να κλονίσει και να διαλύσει τη σχέση τους (για παράδειγμα, η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* λειτουργεί ως μεταφορά της ακλόνητης ερωτικής πίστης, από τη στιγμή που όχι μόνο απορρίπτει σθεναρά τις ερωτικές προτάσεις του πασά ή τις νουθεσίες της βοηθού του Σοφίας, αλλά επισφραγίζει την αφοσίωσή της στον Πέτρο με την αυτοκτονία της).

Στην περίπτωση της *Νετζιμπέ* η ερωτική σχέση των αλλοφύλων απορρίπτεται από τον μουσουλμανικό θρησκευτικό νόμο, και επομένως η νεαρή Τουρκάλα, που θανατώνεται μαρτυρικά, λειτουργεί ως μεταφορική συμβολοποίηση του ανεξίτητου ερωτικού πάθους. Εξάλλου, στα ιστορικά και στα ερωτικά δράματα δεν λειτουργούν μόνο τα γυναικεία πρόσωπα ως μεταφορές της ερωτικής πίστης, επειδή το σφοδρό ερωτικό πάθος είναι αμοιβαίο και, επομένως, οι νέοι ακολουθούν γρήγορα τις αγαπημένες τους στον τάφο.

Στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωτος*, όπου επίσης εντοπίζεται η λειτουργία του πρωταγωνιστικού ερωτικού ζεύγους ως μεταφοράς της ερωτικής πίστης, δεν εντοπίζεται η κοινότητα, για τα ρομαντικά δράματα, λύση της αυτοχειρίας των δύο νέων. Η πρόθεση της Δώρας να θέσει τέρμα στη ζωή της ματαιώνεται την τελευταία στιγμή, όταν ο Γιάννης τη διασώζει. Η αντιρομαντική αυτή λύση συνδηλώνει τη σύζευξη της ερωτικής πίστης με την αξία της ζωής, αντίθετα από τα ρομαντικά δράματα στα οποία η ερωτική πίστη συνδέεται με την αυτοκαταστροφική πορεία, την άρνηση της αξίας των εγκοσμίων και τον θάνατο.

Από την άλλη, ως μεταφορές της ερωτικής απιστίας λειτουργούν η Ελένη στην *Αρπαγή της Ελένης* του Α. Χ. Γαλανού και η Λίνα στον *Δικηγόρο* του Ευγ. Ζήνωνος. Στο μυθολογικό δράμα του πρώτου δραματοποιείται ο τετριμμένος μύθος της εγκατάλειψης της συζυγικής στέγης από την Ελένη της Σπάρτης, ενώ στο αστικό δράμα τού δεύτερου παρουσιάζεται η υποταγή της θυγατέρας στην πατρική απαίτηση για τερμα-

τισμό του αρραβώνα με τον νεαρό ιδεαλιστή δικηγόρο. Έτσι, η Ελένη δεν λειτουργεί μόνο ως μεταφορά της ερωτικής απιστίας, αλλά συνδηλώνει παράλληλα και την υποταγή στην ερωτική έλξη, σε αντίθεση με τη Λίνα, που συνδηλώνει την υποταγή στον πατρικό καταναγκασμό και στα στερεότυπα της κοινωνικής της τάξης.⁶⁸

Εκτός από τα πρόσωπα που λειτουργούν ως μεταφορές της ερωτικής απιστίας, εντοπίζονται οι χαρακτήρες που συνδηλώνουν την ερωτική ελευθεριότητα ή την ερωτική εξαχρείωση και την εγκεφαλική αξιοποίηση της οιονεί ερωτικής σχέσης για την υλοποίηση ιδιοτελών σκοπών. Ο Πέτρος και η κυρά του μύλου στο *Ανατολή και Δύσις* και η Μαρίκα στον *Ζητιάνο της ηδονής* συνιστούν μεταφορές της απόλυτα ηδονιστικής θεώρησης του έρωτα, ως σχέσης που δεν πρέπει να υπόκειται σε κοινωνικούς ή άλλους περιορισμούς. Ακόμη, στο αστικό δράμα είναι ευδιάκριτη μια κατηγορία προσώπων (ο Μάριος και η Μάγδα στον *Μάριο*, ο Αλφόνσος στον *Ζητιάνο της ηδονής*) που λειτουργούν ως μεταφορές του εγκεφαλικού έρωτα, της σύναψης πολλαπλών ερωτικών σχέσεων και της ταπείνωσης του άλλου φύλου.

Ο θάνατος: αυτοκαταστροφή ή θυσία

Όπως έχει ήδη διαφανεί, τα πρόσωπα που λειτουργούν ως μεταφορές της ερωτικής πίστης (ο Διομήδης και η Δίρκη: *ο Διομήδης*, ο Αγησίλαος και η Ευανθία: *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, ο Γεώργιος και η Ιουλία: *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, η Λουίζα και ο Ιάκωβος: *Κύπρος δούλη* κ.ά.), κατά κανόνα, συνδηλώνουν παράλληλα την αυτοκαταστροφική πορεία, που καταλήγει στην αυτοκτονία. Στις περιπτώσεις αυτές, η αυτοχειρία προοικονομείται δραματουργικά ως φυσικό επακόλουθο του όρκου για αιώνια αφοσίωση και πίστη, με τον οποίο δεσμεύονται και οι δύο νέοι. Μάλιστα, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* η αυτοκτονία προαποφασίζεται ψύχραιμα και λογικά από την Ιουλία (1^η πράξη),⁶⁹ ως μέσο αποφυγής του ανεπιθύμητου γάμου, σε αντίθεση με το *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, όπου η Ευανθία αυτοκτονεί, έχοντας χάσει ήδη τα λογικά της.⁷⁰

Δύο πρόσωπα που λειτουργούν ως μεταφορές της αυτοκαταστροφικής πορείας προς τον θάνατο, ανεξάρτητα από το στοιχείο της ερωτικής πίστης, είναι ο Βελισάριος στον *Αετό...* και ο Ριχάρδος στην *Κόμησσα ζητιάνα*. Στην πρώτη περίπτωση, ο δοξασμένος

⁶⁸ Η Λίνα, αρνούμενη να ακολουθήσει τον Παύλο που θα επέστρεφε στο πατρικό του σπίτι, ομολογεί ότι μετά την πρώτη του επαγγελματική αποτυχία δεν την ενδιαφέρει πια: «Μπροστά στα μάτια μου εμφανίζονται μεγάλοι, στη φαντασία μου σε έβλεπα διαρκώς ένα γίγαντα, εστριφογύριζες διαρκώς μες' το νου μου, σ' επροτιμούσα από όλους τους άλλους, αισθάνομαι καλά πως ήθελα να γείνω [sic] γυναίκα σου και να συμμερισθώ μαζί σου τες τιμές και τες δόξες που θάχες [...]. Όλα αυτά μού εγέννησαν ένα αίσθημα... που δεν νοιώθω πλέον αυτή τη στιγμή». Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 67.

⁶⁹ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 9, 14-5.

⁷⁰ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 92-101.

στρατηγός, έχοντας κατηγορηθεί και φυλακιστεί άδικα για δήθεν συνωμοσία εναντίον του Ιουστινιανού, απορρίπτει την απονομή χάρης και παραμένει ασυμβίβαστος και αξιοπρεπής, μέχρι τέλους. Αντίθετα, στο δεύτερο δράμα ο εγκληματίας Ριχάρδος επιλέγει την οδό της αυτοκαταστροφής, όταν πλέον η σύλληψή του ήταν βέβαιη.

Η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό*, ο Κυπριανός στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821», ο Ιάκωβος στην *Κύπρος δούλη* και πολλά άλλα δευτερεύοντα πρόσωπα είναι μεταφορικές συμβολοποιήσεις της θυσίας, όχι πια ως αυτοχειρίας για την τήρηση ενός όρκου ιδιωτικής σημασίας, αλλά ως συνειδητής πορείας προς τον μαρτυρικό θάνατο, ως πράξη αντίστασης κατά της ξενοκρατίας. Καθένα από τα τρία πιο πάνω πρόσωπα συνδηλώνει την ηρωική θυσία υπό διαφορετικούς όρους: ενώ ο Ιάκωβος πεθαίνει στο πεδίο της μάχης, αγωνιζόμενος κατά των Ναϊτών και ο Κυπριανός απαγχονίζεται μετά από τη φυλάκιση και την απόρριψη προτάσεων να δραπετεύσει, η Αρνάλδα πυρπολεί το πλοίο που θα μετέφερε την ίδια και τις υπόλοιπες παρθένους στην Κωνσταντινούπολη, διασώζοντας έτσι την τιμή και την αξιοπρέπειά τους.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στα τελευταία λόγια που εκφέρουν τα πιο πάνω πρόσωπα προβάλλεται ο ιδεολογικός χαρακτήρας της θυσίας τους: η Αρνάλδα καθησυχάζει τις υπόλοιπες παρθένους με την υπαινικτική φράση «*αντί αίσχους φωτοβόλος στέφανος / θα περιβάλλη τα σεμνά σας πρόσωπα*»· ο Ιάκωβος ταυτίζει τη θυσία του με την απελευθέρωση της πατρίδας, λέγοντας: «*μόνον ολίγα στιγμαί μ' απελείφθησαν πλέον του βίου. / Θνήσκω προθύμως αλλάσσων αυτόν αντί άλλ' ουρανίου, / θνήσκω αφού ελευθέραν ορώ την πατρίδα μου πλέον*»· τέλος, ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός στην «9^η Ιουλίου 1821...» επικαλείται τη βοήθεια του Θεού για τη σωτηρία του ελληνισμού: «*Θεέ που νάκραν δεν έσειεις ποττέ στην καλοσύνην / λυπήθου μας τζιαι δώσε πιον χαράν στην Ρωμοσύνην*», ενώ στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, αφού καλεί τους μητροπολίτες να αγνοήσουν την παρελκυστική τακτική του πασά και να αποφασίσουν «*να συναποθάνουν*», οδηγείται στη φυλακή, παρακαλώντας τον Θεό να συγχωρήσει τους δημίους του.⁷¹ Προφανώς, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η μεταφορική συμβολοποίηση του Κυπριανού είναι λιγότερο δραστηκή από τα υπόλοιπα κείμενα.⁷²

⁷¹ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 122· Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 69· Β. Μιχαηλίδης, «*Η 9^η Ιουλίου 1821...*», στρ. 54: στ. 5, 6, *Απαντα...*, 158· Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 58-60.

⁷² Στην 1^η σκηνή της 5^{ης} πράξης ο Κύπριος ευπατρίδης Ευαγόρας ομολογεί ότι παρευρέθηκε κρυμμένος στον εκτέλεση του αρχιεπισκόπου και δηγείται: «*Ο αληθής άγιος αρχιεπίσκοπος ηυλόγησε το σχοινίον, εφ' ου τον εκρέμασαν και αυτούς τους δημίους του*». Κατά παράδοξο τρόπο, δεν δίνονται άλλες λεπτομέρειες για την εκτέλεση, αλλά η προσοχή του Ευαγόρα στρέφεται προς τον Κουτσούκ, ο οποίος, παραμένοντας άγρυπνος, «*ευρίσκεται εφ' ενός παραθύρου και βλέπει τα πτόματα του Αρχιεπισκόπου και των προυχόντων αιωρούμενα και τα των Αρχιερέων κυλιόμενα εν τω αίματί των, χαίρων ο*

Η αλήθεια και το ψεύδος

Δραματικά πρόσωπα που λειτουργούν ως μεταφορικές συμβολοποιήσεις της διάζευξης αλήθεια-ψεύδος εντοπίζονται στη *Δημαρχίτιδα* και στον *Δικηγόρο*. Στην κωμωδία του Κ. Παυλίδη ο Ευήθης Ηλιθιάδης παραπέμπει όχι μόνο στην ανεδαφική ματαιοδοξία και στη σχιζοφρενική διαστρέβλωση της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά και στην ανοησία και στη μωρία, αν ληφθεί υπόψη η σατιρική ονοματολογία. Αντίθετα, ο προσγειωμένος υπηρέτης Συνέσιος συνιστά μεταφορά της αλήθειας, καθότι επανειλημμένα επιχειρεί να υποδείξει στον κύριό του το ανέφικτο της εκλογής του στη δημαρχία, ταυτίζοντας την κατάσταση στην οποία βρίσκεται με αρρώστια:

Δεν σε καταλαβαίνω, αφέντη, φοβούμαι μήπως είσαι **άρρωστος** και καλλίτερα να πας εις το στρώμα σου. [...] Τώρα εγώ πως **έπαθεν**. Άραγε **γιατρεύεται**; [...] Αλλοίμονον! θα ήσαι [sic] ως τότε άρρωστος αφέντη.⁷³

Εξάλλου, στο αστικό δράμα του Ευγ. Ζήνωνος η αλήθεια (σύμβολο της οποίας είναι ο νεαρός δικηγόρος Παύλος) προσλαμβάνει τη διαφοροποιημένη ειδικότερη σημασία των τεκμηριωμένων γεγονότων που συνιστούν μια αξιόποινη πράξη. Ο Μαράνος, που λειτουργεί ως μεταφορά του ψεύδους, ταυτίζει την επαγγελματική καταξίωση ενός δικηγόρου με την ικανότητά του να υπηρετεί αδιακρίτως τότε την αλήθεια και τότε το ψεύδος με κριτήρια οικονομικά και όχι ηθικά. Έτσι, η σύγκρουση των δύο προσώπων και των δύο εκ διαμέτρου αντίθετων αξιών που αυτά συμβολίζουν είναι μοιραία:

ΜΑΡΑΝΟΣ: Γιατί να ζητήσης να μάθης την αλήθεια; Σου το είπα πολλές φορές ότι στες σκοτεινές ποινικές υποθέσεις δεν πρέπει ποτέ ο δικηγόρος να εκβιάζει την ομολογία του πελάτου του. [...] ΠΑΥΛΟΣ: Να υψώσω δηλαδή έναν τοίχον μεταξύ εμού και της αληθείας και να μπορώ και όμως να μη θέλω να ρίγω κάτω τον τοίχον αυτόν. [...] Τη στιγμή που κατρακυλούσα σ' ένα βάραθρο κάτω, ήλθεν η αλήθεια και με εκράτησε με τα στιβαρά της χέρια.⁷⁴

Εκτός από τον Ηλιθιάδη και τον Μαράνο, ως μεταφορές του ψεύδους λειτουργούν στη *Δημαρχίτιδα* ο «*συντάκτης λόγων και άρθρων κατά παρεγγελίαν*» Δενδρολίβανος Κοθορνίδης, που εμπορεύεται αρχαιοπρεπείς και άσχετους με την κυπριακή πραγματικότητα λόγους, και στον *Δικηγόρο* η Λίνα, που η αγάπη της για τον Παύλο αποδεικνύεται επιφανειακή.⁷⁵ Επομένως, το θεατρικό είδος καθορίζει αποφασιστικά τη με-

σατανάς, και δίδει διαταγάς πού να πηχθώσι και άλλαι αγχόνας [...].» Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, ό.π., 101, 103.

⁷³ Βλ. Κ. Παυλίδης, *Η δημαρχίτις...*, 6, 7, 10. Εγώ υπογραμμίζω.

⁷⁴ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 45, 64.

⁷⁵ Βλ. Κ. Παυλίδης, ό.π., σημ. 73, 2' Ευγ. Ζήνων, ό.π., 67.

ταφορική συμβολοποίηση των προσώπων, εφόσον η διπολική σχέση αλήθεια-ψεύδος στην κωμωδία συναρτάται με το πολιτικό επίπεδο, υπηρετώντας τη φανερή σατιρική στόχευση του συγγραφέα, ενώ στο αστικό δράμα συνδέεται με το κοινωνικό επίπεδο, δηλαδή με τη δεοντολογία του δικηγορικού επαγγέλματος και, επιπλέον, με την εχθρική στάση της αστικής τάξης απέναντι στις αξίες, τις νοοτροπίες, και γενικότερα, τη βιοθεωρία των ούτω καλούμενων «κατώτερων» κοινωνικών στρωμάτων.

Η προδοσία και η ψευδομαρτυρία

Η Σοφία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, ο βοσκός Δημήτρης στην «9^η Ιουλίου 1821» και η Χαρίκλεια στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* συνιστούν μεταφορικές συμβολοποιήσεις της προδοσίας: Η πρώτη, ως βοηθός του πασά, επιχειρεί να πείσει τη Μαρία να απεμπολήσει την εθνική της ταυτότητα και τη χριστιανική της πίστη· ο δεύτερος ψευδομαρτυρεί, υποκύπτοντας στις μεθοδεύσεις του Κουτσούκ· και η τρίτη προδίδει την κυρία της, συνεργώντας στην εξαπάτηση και λειτουργώντας ως ηθική αυτουργός του τραγικού της θανάτου.

Η Σοφία δρα στον σκηνικό χώρο του χαρεμιού, ενός συμβόλου της πολυγαμίας και του εξευτελισμού της γυναίκας, προδίδει την ελληνική καταγωγή και τη χριστιανική της πίστη, υποδεικνύει στη Μαρία ότι με τη συγκατάνευσή της στις ερωτικές προτάσεις του πασά θα γινόταν «*βασίλισσα όλης της Κύπρου*», την προτρέπει να εγκαταλείψει τον δισταγμό και τους φόβους της και υιοθετεί απροκάλυπτα φιλοτουρκική στάση: «*Και ακόμη αμφιταλαντεύεσαι; και ακόμη διστάζεις; Καλά λέγουν ότι ημείς οι Ρωμιοί είμεθα ζόανα*». ⁷⁶ Από την άλλη, η Μαρία, απορρίπτοντας τις υποδείξεις της Σοφίας, την ταυτίζει με τον Εφιάλτη και τον Ιούδα, την καλεί να μην διδάσκει την κακοήθεια και την προδοσία και, τέλος, την πείθει να ζητήσει συγχώρεση από τον Θεό για τη στάση της. ⁷⁷

Η προδοτική αυτή στάση δεν αποδίδεται σε επιθυμία της Κύπριας γριάς για χρηματισμό· αντίθετα, στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* η Χαρίκλεια αναδεικνύεται σε σύμβολο της προδοσίας, μετά από δωροληψία. Μετά τη δωροδοκία από τον βοηθό του Φιλοκτήτη Μυρωνίδη, η άπιστη υπηρέτρια υλοποιεί την αποστολή που της ανατέθηκε σε δύο φάσεις: υπεξαίρεση μιας επιστολής του Αγησίλαου προς την κυρία της και επίδοση της πλαστογραφημένης επιστολής του ίδιου, με την οποία «πληροφορού-

⁷⁶ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 89-90.

⁷⁷ Ο.π., 90-91.

σε» την Ευανθία ότι δεν την αγαπούσε πια. Η στάση αυτή αποδεικνύεται καταλυτική, καθώς προκαλεί τον παραλογισμό και την αυτοχειρία της ηρωίδας.⁷⁸

Αν η Σοφία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, ως μεταφορά της προδοσίας, υπηρετεί την ερωτική μανία του πασά, και η Ευανθία στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* συνδηλώνει ταυτόχρονα τη φιλοχρηματία, τη δωροληψία και την προδοσία, ο Δημήτρης στην «9^η Ιουλίου 1821», ως σύμβολο της ψευδομαρτυρίας, υποτάσσεται στη δολιότητα και την άτεγκτη δύναμη του Κουτσούκ και με την αντιρωική του στάση μεριμνά, όπως έχει σημειωθεί, «μόνο για τα ζωντανά του και για τις βιοτικές του ανάγκες».⁷⁹ Επομένως, βρίσκεται στον αντίποδα της μαρτυρικής πορείας του αρχιεπισκόπου προς τη θυσία. Νοσταλγώντας την ποιμενική ζωή και υπολογίζοντας μάταια (αφού ύστερα σφαγιάστηκε) σε σύντομη αποφυλάκισή του, εξαναγκάζεται να μαρτυρήσει ότι δήθεν ο Κυπριανός έστειλε στα χωριά επιστολές, εξωθώντας σε αποστασία τους χριστιανούς, και ότι ήταν έτοιμοι να σφάξουν τους Τούρκους, μόλις δινόταν το σχετικό σύνθημα.⁸⁰

Ελληνικότητα και ορθοδοξία

Στους θεατρόμορφους διαλόγους της Σ. Λεοντιάδος, στα ρομαντικά ερωτικά δράματα, σε αρκετά ιστορικά δράματα και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη εντοπίζονται δραματικά πρόσωπα τα οποία συνιστούν μεταφορικές συμβολοποιήσεις άλλοτε της ελληνικότητας και άλλοτε του ελληνοχριστιανικού στοιχείου, που μετουσιώνονται λογοτεχνικά όχι μόνο ως τα ουσιώδη γνωρίσματα της ταυτότητας του υπόδουλου κυπριακού ελληνισμού, αλλά και ως πυρήνες του αλτρωτισμού και της ενωτικής ιδεολογίας.⁸¹ Ο όρος *ελληνικότητα*, όπως σημειώνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος,

⁷⁸ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 32-40. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σημείο που η Χαρίκλεια διασκεδάζει τις υποψίες της κυρίας της ότι θα μπορούσε να την προδώσει είναι ευδιάκριτη η δραματική ειρωνεία: «ΕΥΑΝΘΙΑ: Πλην είναι αδύνατον να έμαθεν [ο πατήρ μου] αυτό το πράγμα· είνε [sic] αδύνατον να το έμαθεν, αν εσείς δεν μ' επροδώσατε. / ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ (Ως εμβρόντητος και προσποιουμένη ότι κλαίει): Εγώ να σας προδώσω, κυρία μου; ω! δεν ήλπιζα ν' ακούσω ποτέ τιοτόν τι από υμάς»: ό.π., 39.

⁷⁹ Βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Κυπριακή ιδιωματική ποίηση...», 290.

⁸⁰ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στ. 201-300, *Άπαντα...*, 144-7· για την ιστορική ύλη που μετουσιώνει λογοτεχνικά ο Β. Μιχαηλίδης στο σημείο αυτό ο Γ. Κηπιάδης γράφει: «Συν τούτοις εκαρατόμησαν και τινα Δημήτριον βοσκόν [...] ον επί τούτῳ έφερον εις Λευκωσίαν πείσαντες δι' επιστολών να μαρτυρήσει, ότι δήθεν ο Αρχιεπίσκοπος Κυπριανός έπεμψεν εις τα χωρία της Κύπρου επιστολάς, δι' ων διήγειρεν εις αποστασίαν τους Χριστιανούς, και δι' ων παρότρυνεν αυτούς να ώσιν έτοιμοι ίνα σφάξωσι τους Οθωμανούς [...]. Και ούτω άμα τη καταθέσει ταύτη εκαρατόμησαν και τούτον όπως μη επομένως ομολογήσει την αλήθειαν». Βλ. Γ. Κηπιάδης, *Απομνημονεύματα...*, 14. Όπως σημειώνει ο Γ. Κατσούρης, παραθέτοντας επαρκή τεκμήρια, «δεν μένει καμιά αμφιβολία ότι το βιβλίο του Κηπιάδη χρησίμευσε ως βασική πηγή για το ποίημα του Μιχαηλίδη». Βλ. Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης...*, 281-3.

⁸¹ Για τη διάκριση των όρων ελληνισμός-ελληνικότητα και την ταύτιση του δεύτερου με την «ιδεολογική παραμόρφωση» του πρώτου, βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Η ελληνικότητα στην τέχνη: ο έμμετρος λόγος»: [Συλλογικός τόμος], *Ελληνισμός και ελληνικότητα*. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της

χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά «στη γλώσσα και στο ιδεολογικό οπλοστάσιο από τον Κωνσταντίνο Πωπ στα 1851⁸² [...] και δήλωνε το γνώρισμα εκείνου που μετείχε σε μια ορισμένη παράδοση, που οι πηγές της βρίσκονταν στο πιο βαθύ ιστορικό στρώμα και γι' αυτό στο λιγότερο οργανικό [...]» και εντάχθηκε «μέσα στο γενικό κλίμα του ιδεολογικού ρομαντισμού».⁸³ Από την άλλη, η πρωιμότερη χρήση του όρου «ελληνο-χριστιανική ιδέα» εντοπίζεται στα *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος* του Σπ. Ζαμπέλιου, όπου σημειώνεται: «*Εμπροσθεν της επισήμου ταύτης ανατολής της **Ελληνοχριστιανικής ιδέας** περί τα τέλη του μεσαιώνος, η ευγνωμονούσα Ευρώπη, και η προσδοκώσα λοιπή οικουμένη ας κλίνωσιν εν σιγή την κεφαλήν [...]. Το πανίερον όνομα της Ελλάδος εκτυλίσσεται από την σκοτίαν του μεσαιώνος, και ανακύπτει εκ των αγκάλων του Χριστιανισμού πάλιν λαμπρόν*».⁸⁴

Βέβαια, στο σημείο αυτό το ενδιαφέρον μας περιορίζεται στην ανίχνευση της μεταφορικής λειτουργίας των προσώπων ως συμβόλων της ελληνικότητας και της ορθοδοξίας στα κυπριακά θεατρικά έργα της περιόδου 1869-1925 καθώς η εξέταση, αφενός, των ιδεολογικών ζυμώσεων και συγκρούσεων γύρω από τα δύο αυτά ζητήματα και, αφετέρου, των χρήσεών τους στα ποικίλα σημειωτικά συστήματα (λόγου χάρη, στον πολιτικό, δημοσιογραφικό και ιστοριογραφικό λόγο) δεν εμπίπτουν στο πλαίσιο της εργασίας αυτής.

Ο Διομήδης στο ομότιτλο ρομαντικό ερωτικό δράμα και ο Αγησίλαος στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* συνδηλώνουν την ελληνικότητα ως υπόμνηση του αρχαίου κλέους της Κύπρου και ως οφειλή για υπέρβαση της σύγχρονης ξενοκρατίας. Ο πρώτος, καλώντας την τουρκοκρατούμενη πατρίδα του να αναδείξει «*νέα τρόπαια Μαραθώνων και νέαν μητρόπολιν φωτίζουσαν διά των φαεινών αστέρων της την οικουμένην*», υποστηρίζει ότι η Ελλάδα «*υπόσχεται την ευημερίαν της Κύπρου*» και ότι πρόκειται να δικαιώσει «*όλα τα τέκνα της*» (άποψη βέβαια που συνιστά μια θεατρική αποτύπωση της Μεγάλης Ιδέας και, ειδικότερα, της πίστης του ήρωα στη συνέχεια και στην ενότητα του ελληνισμού). Ο δεύτερος, μολονότι δεν διαθέτει την έμπρακτη αγωνιστική και πολεμική δράση του πρώτου (που έλαβε μέρος στην κρητική επανάσταση), αντικρίζοντας τα ερείπια της Σαλαμίνας της Κύπρου, θυμάται τον Στασίνο

νεοελληνικής κοινωνίας (επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης), Αθήνα, Εστία, ⁴2001 (1983), 188. Δεν σχολιάζονται εδώ οι απόψεις των εκπροσώπων της Γενιάς του Τριάντα σχετικά με την ελληνικότητα, δεδομένου ότι δεν εμπίπτουν στα όρια της εργασίας αυτής.

⁸² Βλ. Στ. Κουμανούδης, *Συναγωγή...*, 355.

⁸³ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ελληνικότητα και θέατρο», [Συλ. τόμ.], *Ελληνισμός...*, 205-6.

⁸⁴ Βλ. Σπ. Ζαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά...*, 463-4· βλ. επίσης Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, ³2003 (1993), 109.

και αναρωτιέται τι θα έλεγε ο Ευαγόρας, αν σηκωνόταν από τον τάφο και έβλεπε την πατρίδα του τουρκοκρατούμενη. Σκέφτεται ότι μετά τον θάνατο εκείνου του βασιλιά έσβησε και η δόξα της Κύπρου, η οποία, κατά το μυθοπλαστικό παρόν του δράματος, μοιάζει με γηραλέα δρυ, που τα σκουλήκια κατατρώγουν τον κορμό της και «αδυνατεί και μαραίνεται».⁸⁵

Στις τρεις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη που εξετάζονται σε αυτή την εργασία η ελληνικότητα συμβολοποιείται μεταφορικά σε συνάρτηση με την ορθοδοξία. Στην «9^η Ιουλίου 1821» ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός αναδεικνύεται σε σύμβολο τόσο της διαχρονικότητας του ελληνισμού, η οποία διασφαλίζεται από τη θεία πρόνοια, όσο, όπως έχει υποστηριχτεί, και «της μοίρας του υπόδουλου και ταλαιπωρημένου ελληνικού πληθυσμού της Κύπρου».⁸⁶ Η γριά Χατζημαρία στη «Χιώτισσα», μολοντί δεν πεθαίνει για την εθνική καταγωγή και τη θρησκεία της, είναι σύμβολο, από τη μια, της προσήλωσης στο δίπολο ελληνικότητα-χριστιανισμός και, από την άλλη, του αγώνα για τη διάσωση των ομοεθνών της από τον εξισλαμισμό, που στέφεται με επιτυχία.⁸⁷ Εξάλλου, στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» ο Κακουλλής και ο Νικολής λειτουργούν ως μεταφορές της επιβίωσης του ελληνισμού στο νησί, παρά τις αλλεπάλληλες κατακτήσεις. Ο πρώτος απορρίπτει ως αβάσιμη την πρόβλεψη του Τζονή για τη σταδιακή φθορά και εξαφάνιση της κυπριακής διαλέκτου, υποδεικνύοντας ότι είναι δυνατό το θέλημα του Θεού να είναι διαφορετικό από τις προθέσεις των Άγγλων. Ο δεύτερος, αφού μέμφεται συλλήβδην τους κατακτητές της Κύπρου, ως άρπαγες και κερδοσκόπους σε βάρος του κυπριακού λαού, υποστηρίζει ότι με τη βοήθεια της θείας πρόνοιας θα εγκαταλείψουν το νησί και οι Άγγλοι, όπως όλοι οι προηγούμενοι κατακτητές.⁸⁸

⁸⁵ Βλ. Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης...*, 56-7· Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 58-9. Σχετικά με την παρομοίωση της Κύπρου με γηραλέα δρυ, που ο Θ. Κωνσταντινίδης αντλεί από τον *Θέρσανδρο* του Επ. Φραγκούδη, και την πιθανότητα αυτή να αποτελεί μια από τις λογοτεχνικές πηγές της 19^{ης} στροφής της «9^{ης} Ιουλίου 1821» του Β. Μιχαηλίδη, βλ. L. Galazis, "Implicit stage directions...", 160: σημ. 31· για τις απόψεις των Π. Βουτουρή και Λ. Παπαλεοντίου σχετικά με το ίδιο θέμα, βλ. σε αυτή την εργασία, Κεφ. Α', σ. 96, σημ. 142.

⁸⁶ Βλ. Μ. Πιερής, *Από το μερτικόν...*, 351· Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 18: στ. 177-180, στρ. 54, *Άπαντα...*, 143, 158. Για τη σύζευξη ελληνικότητας και ορθοδοξίας στην «9^η Ιουλίου 1821...», βλ. Ανδρέας Μακρίδης, *Βασίλης Μιχαηλίδης*. Η διάσταση της ελληνικότητας στο έργο του, Λευκωσία, 2002, 53.

⁸⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι η γριά Χατζημαρία δεσμεύεται να κάνει ό,τι μπορεί (χωρίς να λυγίζει μπροστά στον κίνδυνο να χάσει τη ζωή της), για να λυτρώσει την Ελένη από τον εξισλαμισμό: «Μπορώ το γαίμαν μου να σιονώσω / μα δεν σ' αφήνω / μες στην τουρτζιάν, / μπορώ τον κόσμο να τον χαλάσω / για να βρω τρόπον να σε ποσπάσω». Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η Χιώτισσα», στρ. 20: στ. 193-6, *Άπαντα...*, 165.

⁸⁸ Ο Κακουλλής, απορρίπτοντας την άποψη του Τζονή για τη σταδιακή εξαφάνιση της κυπριακής διαλέκτου, εκφράζει την εμπιστοσύνη του στη θεία δικαιοσύνη: «Εντούτοις ό,τι κι αν γινεί κατόπιν δυο αιώνων, / θα λείπουμεν κι εγώ κι εσύ / κι εις το μεγάλο αυτό νησί / ποιος ξέρει ποιος θα κυβερνά και

Στα ιστορικά δράματα μέσω των προσώπων άλλοτε συμβολοποιούνται η ελληνικότητα και η ορθοδοξία ως διακριτικά γνωρίσματα των υπόδουλων Κυπρίων, χωρίς να συνδηλώνεται η Μεγάλη Ιδέα και το ενωτικό όραμα (στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*), και άλλοτε η επιθυμία για απελευθέρωση συνδέεται με τον πόθο για επίτευξη της ενότητας του ελληνισμού με την ενσωμάτωση των αλυτρώτων στον εθνικό κορμό (στα *Κύπρος δούλη* και *Η δούλη Κύπρος*).

Στο δράμα του Γ. Σιβιτανίδη οι Κύπριοι ευπατρίδες, και ιδιαίτερα ο Ιωάννης (όπως φαίνεται από τα λόγια του που παρατίθενται στη συνέχεια), συμβολίζουν την ελληνικότητα με την ειδικότερη σημασία της μνήμης και της υπόμνησης της αρχαίας δόξας, που παρακινεί τους επιγόνους σε αντιτυραννικό αγώνα:

Με την καρδίαν πλήρη πατριωτικού πυρός, με πλήρη την συναίσθησιν των ιερών δικαιωμάτων μας συνερχόμεθα να ομώσωμεν τον όρκον της απαλλαγής της πατρίδος από του μισαρού ζυγού, του βαρύνοντος τον ευγενή αυτής τράχηλον. Ας τρέμη ο τύραννος. Η Κύπρος δεν λησμονεί την αρχαίαν της εύκλειαν, και τα τέκνα της ενθυμούνται ακόμη ποίων είναι απόγονοι.⁸⁹

Στην *Κύπρο δούλη* η σύζευξη ελληνικότητας και ορθοδοξίας συνυποδηλώνεται από τον αρχηγό των Κυπρίων επαναστατών Ιάκωβο και από τους κληρικούς Ιωάννη, Νείλο και Ιγνάτιο. Ο πρώτος, θεωρώντας ότι η επίδραση της θείας πρόνοιας στο ιστορικό γίνεσθαι είναι καταλυτική, οραματίζεται την απελευθέρωση της Κύπρου και την ανάσταση ολόκληρου του γένους. Οι υπόλοιποι, πρεσβεύοντας ότι ο αντιτυραννικός αγώνας «φέρει ανέκαθεν το κύρος θείας σφραγίδος», συνδέουν την εκπλήρωση των εθνικών πόθων των Κυπρίων με την «υποφόσκουσα» αναγέννηση του ελληνισμού και την επίτευξη της ενότητάς του.⁹⁰

Στο *Η δούλη Κύπρος*, από τη μια, ο Κλεομένης και η Ευανθία διεκτραγωδώντας τις ιστορικές περιπέτειες της Κύπρου παραπέμπουν στα αντιτυραννικά αισθήματα που ενισχύονται από την ιστορική μνήμη, στοιχείο που έχει επισημανθεί και στα προηγούμενα ιστορικά δράματα· από την άλλη, η Καρλόττα είναι σύμβολο του οράματος της απελευθέρωσης του νησιού και της ενσωμάτωσής του στον εθνικό κορμό. Ο Κλεομένης τονίζει ότι οι Έλληνες της Κύπρου «προς τόσην επάλαισαν τυράννων ποικιλίαν / όσην δεν είδον οι λαοί εις άλλην ιστορίαν» και διεκτραγωδεί την τύχη της

ποιος θα βασιλεύει, / άλλα μεν βούλονται θνητοί κι άλλα θεός κελεύει». Την ίδια πεποίθηση διατυπώνει και ο αγρότης Νικολής στους τελευταίους στίχους της ποιητικής σύνθεσης: «Εσσει ο Θεός! Στον τόπον μας ήρταν πολλοί κατζίοι, / με άλλον κανενό' μινεν, με τούτους έννα μείνει, / τζιαι τούτοι εν' περαστικοί». Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», στ. 260-264, 637-9: ό.π., 203, 216.

⁸⁹ Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*..., 29. Εγώ υπογραμμίζω.

⁹⁰ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη*..., 19, 23-5, 66.

πατρίδας του, που «όφεις την θηλάζουν», ενώ η Ευανθία υπογραμμίζει ότι, όσο φέγγει ο ήλιος και υπάρχουν τα όρη, «τυράννους θα βδελύσσηται και η κυπρία κόρη». Η ίδια αναρωτιέται αν οι τύραννοι γνωρίζουν την ιστορία της Κύπρου (γιατί τότε θα ήξεραν για την αρχαία της δόξα) και απορεί πώς η «πάλαι ποτέ» δοξασμένη Κύπρος έγινε τώρα «οθνεία», δηλαδή απώλεσε πολλά στοιχεία της ελληνικότητάς της. Η Καρλόττα ταυτίζει την απελευθέρωση της Κύπρου πρώτα με τη λύτρωση του λαού από τις αμαρτίες του μπροστά στον βωμό των προγόνων και έπειτα με τη δόξα ολόκληρου του ελληνισμού.⁹¹

Η σύζευξη ελληνικότητας και ορθοδοξίας συμβολοποιείται μεταφορικά στον θεατρόμορφο διάλογο *Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος* της Σ. Λεοντιάδος, όπου η θεά Αθηνά και οι μούσες παρουσιάζονται, έχοντας εκχριστιανιστεί (!), να συντελούν στην αναγέννηση των Ελλήνων, που θάλλουν «ως νεαρά φυτά εν μέσφ των γεγηρακότων και υψικόμων δρυών, των πολυχρονίων εθνών της γης». Ιδιαίτερα, η Αθηνά παρουσιάζεται ως μεταφορά της θρησκευτικής και ηθικής ανατροφής των νέων, που θα επιτευχθεί μόνο αν οι γονείς «αποπτύσωσι και [...] κρημνίσωσιν εις κόρακας την πολυτέλειαν και τους λεγομένους συρμούς, τους ολεθρίους και καταστρεπτικούς», ενώ γενικότερα οι μούσες παραπέμπουν στις αρετές που πρέπει να κοσμούν την Ελληνίδα χριστιανή, στην οποία αφιερώνεται ο καταληκτικός ύμνος της *Συνδιάλεξεως*. Σε αυτόν καθορίζεται το πνευματικό υπόβαθρο για τη μόρφωση κάθε νεαρής Ελληνίδας, που είναι η σύζευξη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και της χριστιανικής διδασκαλίας.⁹²

Μισαλλοδοξία και υπέρβαση του φυλετικού μίσους

Ως σύμβολα του φυλετικού μίσους λειτουργούν διάφορα πρόσωπα στα ιστορικά δράματα και στην «9^η Ιουλίου 1821». Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Κουτσούκ Μεχμέτ ο οποίος, ενώ στην «9^η Ιουλίου 1821» παρουσιάζεται εξαρχής άτεγκτος απέναντι στους Έλληνες της Κύπρου και παραμένει μέχρι τέλους εξίσου μισαλλόδοξος,⁹³ στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* αρχικά εμφανίζεται έτοιμος να προδώσει και τη θρησκεία και την εθνική του καταγωγή για χάρη της Μαρίας, και αργότερα εγκα-

⁹¹ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 13, 15, 17, 25.

⁹² Σ. Λεοντιάς, «Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος»: *Παραστάσεις δραματικά...*, 8, 43, 50-51, 52-7. Στις σσ. 52-7 ο ύμνος.

⁹³ Το φυλετικό μίσος του Κουτσούκ συνοψίζεται στους γνωστούς στίχους: «[...] τζι αν ι-μπορώ που τους Ρωμιούς την Τζύπρον να παστρέψω / τζι ακόμα αν ι-μπόρεια τον κόσμο να γυρίσω, / έθεν να σφάξω τους Ρωμιούς ψυσιήν να μεν αφήσω». Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 18: στ. 174-176, *Άπαντα...*, 143, 158.

ταλείπει τη μετριοπαθή αυτή στάση,⁹⁴ για να οδηγηθεί στις σφαγές της 9^{ης} Ιουλίου και μετά στον παραλογισμό. Εξάλλου, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* ο Κύπριος ευπατρίδης Ιάκωβος υποκινείται στην εκδικητική του δράση από το μίσος του κατά των Ναϊτών για τις βιαιοπραγίες που διέπραξαν στο νησί,⁹⁵ ενώ αντίστοιχα ο Βραγαδίνος διατυπώνει ρητά την αποστροφή του απέναντι στον κυπριακό ελληνισμό. Παρόμοια, στην *Κύπρο δούλη* ο Ιάκωβος και ο Γουίδος και στο *Η δούλη Κύπρος* οι Ευανθία, Κλεομένης, Ιωάννης και Ιάκωβος λειτουργούν ως σύμβολα του φυλετικού μίσους.

Η υπέρβαση του φυλετικού μίσους συμβολοποιείται με δραματικά πρόσωπα, είτε από την κατηγορία των κατακτητών είτε από την κατηγορία των κατακτημένων. Στην πρώτη κατηγορία ξεχωρίζουν οι περιπτώσεις του Κιόρογλου και του γιου του, όπως επίσης και των Τουρκοκυπρίων, που παρευρέθηκαν στην πλατεία Σεραγίου την ημέρα των θανατικών εκτελέσεων, για την ανεκτική και, πάντως, όχι μισαλλόδοξη στάση τους (Β. Μιχαηλίδης, «9^η Ιουλίου 1821...»),⁹⁶ καθώς και του Μουσταφά στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, που εγκαταλείποντας τον πασά, τον οποίο προηγουμένως υπηρετούσε, αναλαμβάνει την επικίνδυνη αποστολή να διασώσει την οικογένεια του Χατζηγεωργάκη και να τη φυγαδεύσει στη Λάρνακα.⁹⁷ Στην ίδια κατηγορία συγκαταλέγονται η Ιουλία (*Η Κύπρος και οι Ναΐται*), η Λουίζα (*Κύπρος δούλη*), η Αρνάλδα (*Πέτρος Συγκλητικός*) και η Νετζιμπέ (στο ομώνυμο δράμα), που λειτουργούν ως σύμβολα υπέρβασης του φυλετικού διαχωρισμού, καταβάλλοντας ως τίμημα για την τολμηρή τους στάση την ίδια τη ζωή τους.

Στη δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται πρόσωπα που, μολονότι αγωνίζονται έμπρακτα εναντίον της ξενοκρατίας, ωστόσο απορρίπτουν τη μισαλλοδοξία, τον φανατισμό και τη σκληρή εκδίκηση, καθώς υιοθετούν τις ιδέες της χριστιανικής αγάπης και της συγχώρεσης. Ο Γεώργιος και ο Φώτιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, ο Ιωάννης στην *Κύπρο δούλη*, ο Κυπριανός στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821» και ο δάσκαλος στον *Δραπέτη διδάσκαλο*, παρά τα δεινά που βιώνουν ως υπό-

⁹⁴ Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ο πασάς μετά τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με τις προετοιμασίες των Κυπρίων για εξέγερση εκφράζει το ακραίο φυλετικό μίσος που τον διακρίνει: «Και εάν την Κύπρον πάσαν μεταβάλω εις ποταμόν αίματος, η δίμια της εκδίκησέως μου δεν θα κορεσθή. Θα ανεγείρω πυραμίδας διά των πτωμάτων των απίστων και αναβαίνων επ' αυτών θα συνορχώμαι μετά των ταγμάτων όλων του Βεελζεβούλ και θα διασκεδάξω σκορπίζων εις τους αέρας χείρας, πόδας, κεφαλές ανθρώπινους και ποδοπατών και κατασπαράσσων σάρκας». Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 16. Εγώ υπογραμμίζω.

⁹⁵ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 15-8.

⁹⁶ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 3-7, 33-36, 53, 55: *Άπαντα...*, 139-140, 148-150, 158, 160.

⁹⁷ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 78-87.

δουλοι, υπερβαίνουν σε τέτοιο βαθμό το φυλετικό μίσος, ώστε λειτουργούν ως σύμβολα ανθρωπισμού και απόρριψης της αλόγιστης εκδικητικής μανίας.

Ο ιερέας Φώτιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, απορρίπτοντας το σχέδιο του Ιάκωβου για παραδειγματική εκδίκηση των δολοφόνων της κόρης του, θεωρεί απάνθρωπο όποιον επιδιώκει «να σβύση θερμίν εκδικήσεως δίψαν εις ποταμούς ανθρωπίνων αιμάτων», ενώ ο Γεώργιος αντιτείνει στον πατέρα του: «*Αν μισώμεν [...] την τυραννίαν, πρέπει θριαμβεύοντες να οικτείρωμεν τον τύραννον και, αν βδελυττώμεθα το έγκλημα, πρέπει να συγχωρώμεν τον άνθρωπον*». Παρόμοια άποψη διατυπώνει στην *Κύπρο δούλη* ο αρχιεπίσκοπος Ιωάννης ο οποίος, αν και ευλογεί τον αγώνα των επαναστατών, τονίζει ότι η χριστιανική θρησκεία επιζητεί δικαιοσύνη, αλλά όχι εκδίκηση. Εξάλλου, στο πατριωτικό δράμα *Δραπέτης διδάσκαλος* ο πρωταγωνιστής, μετά τη φυλάκιση, την απόδρασή του και την απελευθέρωση των Σερρών, όταν συναντά τον Τούρκο δικαστή που τον είχε καταδικάσει σε θάνατο, αποφασίζει να μην τον εκδικηθεί, επισημαίνοντας την εναντίωση του χριστιανισμού σε μια τέτοια τακτική και υποδεικνύοντας την προσήλωσή του στην αξία της δικαιοσύνης.⁹⁸

Τέλος, ο Κυπριανός είναι ένα εξέχον παράδειγμα δραματικού προσώπου που παραπέμπει στη χριστιανική αγάπη και στην απόρριψη του φυλετικού μίσους. Στην «9^η Ιουλίου 1821» ο αρχιεπίσκοπος και οι μητροπολίτες, καθώς βρίσκονται στη φυλακή, δεν προσεύχονται μόνο για την ενίσχυση του αγώνα των Ελλήνων και για την απελευθέρωσή τους, αλλά και για τους εχθρούς τους: «*Θεέ μου τζιαι συγχώρησε τους λας που μας μισούσιν*». Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η συμβολοποίηση της υπέρβασης του φυλετικού μίσους είναι δραστικότερη, δεδομένου ότι (κατά τη διήγηση του αυτόπτη Ευαγόρα) «*ο αληθής αρχιεπίσκοπος ηυλόγησε το σχοινίον, εφ' ου τον εκρέμασαν, και αυτούς τους δημίους του*».⁹⁹

2.3. Αλληγορική συμβολοποίηση

Η αλληγορική συμβολοποίηση¹⁰⁰ των προσώπων μάς ενδιαφέρει στον βαθμό που αυτή ανιχνεύεται ως δεσπόζουσα τεχνική σε ένα θεατρικό κείμενο και, ως εκ τούτου, αντανακλά τη συγγραφική και την κειμενική πρόθεση, για να αποφευχθούν οι αυθαίρετες αλληγορικές ερμηνείες, αφού υιοθετείται η άποψη του Northrop Frye ότι «*η γνήσια αλληγορία είναι δομικό στοιχείο της λογοτεχνίας: υπάρχει εκεί εξ ανάγκης*

⁹⁸ Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 18, 22· Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 28· Ι. Πηγασίου, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 47.

⁹⁹ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «*Η 9^η Ιουλίου 1821...*», στρ. 40: στ. 397, *Άπαντα...*, 153· Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 101.

¹⁰⁰ Περισσότερα για την αλληγορική συμβολοποίηση, βλ. στο Κεφάλαιο Δ' αυτής της εργασίας, σσ. 311-312.

και δεν προστίθεται μόνο και μόνο από την κριτική ερμηνεία». ¹⁰¹ Με βάση αυτά τα κριτήρια, η αλληγορική συμβολοποίηση των προσώπων εξετάζεται σε δύο θεατρικά κείμενα, στο *Γαλάζιο λουλούδι* του Ν. Νικολαΐδη (που είναι επεξεργασμένη λογοτεχνική αλληγορία) και στη *Μητριά* του Α. Χ. Γαλανού που, ως απλοϊκή αλληγορία, μας ενδιαφέρει περισσότερο για την ιδεολογική της λειτουργία.

Χωρίς την αναγνώριση της δεσπόζουσας αλληγορικής διάστασης στο *Γαλάζιο λουλούδι*, η ερμηνευτική προσέγγιση αυτού του παραμυθοδράματος θα ήταν αδύνατη. Εκτός από όσα έχουν σημειωθεί στο προηγούμενο Κεφάλαιο για την αλληγορική συμβολοποίηση του δραματικού χώρου στο ίδιο θεατρικό κείμενο, η θέση που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι τα δραματικά πρόσωπα σε αυτό συνιστούν, στο σύνολό τους, αλληγορίες. Ειδικότερα, οι δύο ρήγισσες (Ξανθή και Μελαχρινή) είναι συμβολοποιήσεις της λύπης και της χαράς αντίστοιχα, που παρουσιάζονται σε μίαν απόλυτη διάζευξη και χωρίς τη δυνατότητα του διαλεκτικού συγχρωτισμού τους. Ο Αντρειωμένος παραπέμπει στην αναζήτηση της ευτυχίας η οποία, όπως υποδηλώνεται με τη λύση του δράματος, δεν μπορεί να επέλθει, αν δεν προηγηθεί μια επίπονη και μακρόχρονη ενδοσκόπηση, που θα οδηγήσει στην αυτογνωσία. Με τη χιλιόχρονη γριά συμβολοποιούνται αλληγορικά η ίδια η ζωή και ταυτόχρονα ο χρόνος, που εμπερικλείουν την αέναη ταλάντευση του ανθρώπου ανάμεσα στους πόλους της ευτυχίας και της δυστυχίας, καθώς και τον βασανιστικό του αγώνα για τον καθορισμό των προϋποθέσεων και των ορίων τους.

Εξάλλου, στη *Μητριά* η αλληγορική συμβολοποίηση των προσώπων υπηρετεί τη σατιρική στόχευση του θεατρικού κειμένου, που δεν είναι άλλη από τη στηλίτευση της αγγλικής αποικιοκρατικής διοίκησης του νησιού. Η μητριά (Βρετανία) εκμεταλλεύεται τα ορφανά που κηδεμονεύει (δηλαδή τον κυπριακό λαό), προς όφελος των δικών της παιδιών (Άγγλων), προκαλώντας έτσι, από τη μια, την οργή και την αγανάκτηση των πρώτων και, από την άλλη, την παρέμβαση της γειτόνισσας (πιθανότατα της Ελλάδας), που απέτυχε να κατευνάσει τα πνεύματα και να οδηγήσει τις δύο πλευ-

¹⁰¹ Κατά τον Καναδό θεωρητικό της λογοτεχνίας, «πραγματική αλληγορία έχουμε όταν ο ποιητής υποδεικνύει ρητά τη σχέση των εικόνων του με συγκεκριμένους κανόνες και παραδείγματα κι έτσι προσπαθεί να δείξει πώς πρέπει να γίνει ο σχολιασμός του έργου του. Ο συγγραφέας είναι αλληγορικός όποτε λέει καθαρά “με τούτο εννοώ **διαφορετικά** (άλλως) εκείνο”. Αν αυτό μοιάζει να γίνεται αδιάλειπτα, μπορούμε να πούμε, με επιφύλαξη, ότι το έργο του “είναι” αλληγορία». Βλ. Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής*. Τέσσερα δοκίμια (μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα), Αθήνα, Gutenberg, 2005 (1957), 48, 83. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ίδιος μελετητής διακρίνει τη «λογοτεχνική αλληγορία» (που καλύπτει επιμελώς τα κλειδιά της αποκωδικοποίησής της) από την «απλοϊκή αλληγορία», η οποία «πρέπει να θεωρείται λιγότερο λογοτεχνία και περισσότερο ντοκουμέντο στην ιστορία των ιδεών». Ό.π., 84.

ρές σε συνδιαλλαγή. Οι ατελέσφορες δικαστικές διαδικασίες, που ακολούθησαν στην Κύπρο και στην Αγγλία για την απόδοση δικαιοσύνης στα ορφανά, παραπέμπουν στις αλληπάλληλες (και ωστόσο άκαρπες) πρεσβείες των Κυπρίων στο Λονδίνο, ενώ ο πατέρας των παιδιών, ο οποίος ανευρίσκεται ύστερα από επίμονες έρευνες, είναι αλληγορικό σύμβολο της παλιάς χρυσής εποχής, του ένδοξου πολιτισμού, που τώρα έχει παρακμάσει. Οι αόριστες υποσχέσεις της μητριάς για φιλικές σχέσεις με τον πατέρα των ορφανών και για δίκαιη και ανθρώπινη συμπεριφορά απέναντί τους παραπέμπουν στην ξύλινη γλώσσα της αγγλικής διπλωματίας και στη διαιώνιση της αποικιοκρατίας.

3. Οι «πιθανοί κόσμοι» των δραματικών προσώπων

Ο δραματικός κόσμος που, όπως σημειώνει ο Κ. Elam, «αποτελεί ένα χωροχρονικό αλλού και αναπαρίσταται σαν να συμβαίνει στο “πραγματικό “εδώ” και “τόρα” για το ακροατήριο» και αποκαλύπτεται «μέσω των προσώπων, των πράξεων και των δηλώσεων τους [...] και όχι βάσει ενός εξωτερικού σχολιασμού» ορίζεται «ως μια υποθετική παραλλαγή του πραγματικού κόσμου», με άλλα λόγια ταυτίζεται με «τη μυθοπλασία [...] ενός κόσμου, που εν γνώσει όλων είναι υποθετικός».¹⁰² Κατά τη Vimala Herman, η σχέση του δραματικού κόσμου με τον κόσμο της καθημερινής ανθρώπινης εμπειρίας είναι σύνθετη· μολονότι ο πρώτος δεν αποτελεί αντανάκλαση του δεύτερου, δεν παύει να αναφέρεται στην πραγματικότητα, «που αποτελεί την πηγή για τη σημασιοδότησή του».¹⁰³

Κύριο γνώρισμα των δραματικών κόσμων, όπως επίσης και των φαντασιακών ή μυθοπλασιακών κόσμων γενικότερα, είναι η οντολογική τους αυτονομία, επειδή, όπως υποδεικνύει η Ruth Ronen, «τα φαντασιακά γεγονότα δεν συσχετίζονται με ό,τι θα μπορούσε να συμβεί ή να μην συμβεί στην πραγματικότητα, αλλά περισσότερο με ό,τι συμβαίνει ή θα μπορούσε να συμβεί στη μυθοπλασία». Αντίθετα, οι πιθανοί κόσμοι,¹⁰⁴ αφενός, δεν είναι οντολογικά αυτόνομοι και, αφετέρου, «προϋποθέτουν μια διαφορά

¹⁰² Elam (2001: 1980), 124, 132, 137-9. Ο Patrice Pavis θεωρεί βάσιμα ότι η διερεύνηση και η σύγκριση των πιθανών κόσμων των δραματικών προσώπων αποδεικνύεται περισσότερο λειτουργική και γόνιμη από την ψυχογραφική ανάλυση των χαρακτήρων: βλ. P. Pavis, *Essays in the semiology...*, 86.

¹⁰³ Βλ. Vimala Herman, *Dramatic discourse...*, 8. Βλ. και την άποψη του U. Eco για τη διαλεκτική σχέση αφηγηματικού και πραγματικού κόσμου και για τη λειτουργία του δεύτερου ως αναγκαίου πεδίου αναφοράς για τον πρώτο: Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interpretative dans les textes narratifs* (trad. Myriem Bouzaher), Παρίσι, Grasset, 1985 (1979), 168' στο εξής: *Lector in fabula...* Βλ. ακόμη την άποψη του Lubomír Doležel, σύμφωνα με την οποία οι πιθανοί κόσμοι δεν είναι μεταφυσικοί, αλλά «κατασκευάζονται με τις δημιουργικές δυνατότητες του ανθρώπινου μυαλού»: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο, The Johns Hopkins University, 1998, 14' στο εξής: *Heterocosmica...*

¹⁰⁴ Για την αρχική χρήση του όρου στη φιλοσοφία και για τις ποικίλες και συχνά δαιδαλώδεις και ασαφείς χρήσεις του από διάφορους επιστημονικούς κλάδους, βλ. Ruth Ronen, *Possible worlds...*, 5-7' U. Eco, ό.π., 158-160.

μεταξύ του πραγματικού και του πιθανού, μεταξύ του αναγκαίου και του πιθανού τρόπου της ύπαρξης». ¹⁰⁵ Άρα, η θεωρία των πιθανών κόσμων βασίζεται στη διαπίστωση ότι «υπάρχουν και άλλοι τρόποι με τους οποίους θα μπορούσαν να είχαν συμβεί τα γεγονότα, ότι υπάρχουν και άλλες πιθανές καταστάσεις πραγμάτων». ¹⁰⁶ Επομένως, η πλοκή ενός αφηγηματικού κειμένου (όπως επίσης και του δράματος), κατά τη R. Ronen, δομείται «ως ένα σύστημα πιθανοτήτων, μερικές από τις οποίες υλοποιούνται και άλλες όχι». ¹⁰⁷

Έτσι, με την εφαρμογή της θεωρίας των πιθανών κόσμων φωτίζονται τα κίνητρα και οι σχέσεις των δραματικών προσώπων. ¹⁰⁸ Με την αξιοποίηση της θεωρίας αυτής θα διερευνηθούν οι «πιθανές τάξεις πραγμάτων» που εκφέρονται από τα πρόσωπα, όταν, όπως σημειώνει ο K. Elam, «αυτές δεν ανταποκρίνονται στην “πραγματική” τάξη πραγμάτων, που ισχύει στον δραματικό κόσμο, όπως έχει διαμορφωθεί μέχρι εκείνο το σημείο, και οι οποίες είτε θα “επαληθευθούν” είτε θα “διαψευσθούν”, στη συνέχεια». ¹⁰⁹

¹⁰⁵ Ruth Ronen, *ό.π.*, 8, 30.

¹⁰⁶ *Ο.π.*, 30. Την ίδια άποψη διατυπώνει ο K. Elam που σημειώνει ότι «οι πιθανοί κόσμοι είναι οι τρόποι με τους οποίους θα μπορούσαν κάποια πράγματα να είχαν γίνει». Βλ. Elam (2001: 1980), 127. Ας σημειωθεί ότι ο Elam αντλεί την πιο πάνω άποψη από τον D. Lewis ο οποίος σημειώνει: «τα πράγματα θα μπορούσαν να είχαν συμβεί διαφορετικά με αμέτρητους τρόπους». Βλ. David Lewis, *Counterfactuals*, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2003 (1973), 84. Για τις τροπικότητες εκφοράς των υποθετικών κόσμων, βλ. Kate Kearns, *Semantics*, Χάμπσαϊρ και Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2000, 52-55· στο εξής: *Semantics...* Η μελετήτρια διακρίνει τρεις τροπικότητες: τη λογική, την επιστημονική και τη δεοντική, που σε κάθε περίπτωση δηλώνουν είτε αναγκαιότητα είτε πιθανότητα.

¹⁰⁷ Η Ronen υπογραμμίζει την αναλογία που υπάρχει μεταξύ της εσωτερικής δομής του αφηγηματικού κόσμου και του σύμπαντος, επισημαίνοντας ότι «το αφηγηματικό σύμπαν έχει έναν δικό του “πραγματικό” κόσμο, ο οποίος εκλαμβάνεται ως τέτοιος από τα πρόσωπα αυτού του σύμπαντος. Αλλά πεδία του αφηγηματικού σύμπαντος συνδέονται με τις στάσεις, τις προθέσεις, τις πεποιθήσεις, τις ευχές και τις προβλέψεις των προσώπων», δηλαδή με τους πιθανούς τους κόσμους. Βλ. Ruth Ronen, *Possible worlds...*, 146, 171. Βλ. επίσης U. Eco, *Lector in fabula...*, 165. Βλ. επιπλέον Claude Bremond, «Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων», Cl. Bremond [et al.], *Θεωρία της αφήγησης...*, 125-157. Ο μελετητής σημειώνει ότι «καμιά από τις λειτουργίες, αντίθετα με ό,τι υποστηρίζει ο Propp, δεν βρίσκεται σε υποχρεωτική συνάρτηση με την επόμενη της, στα πλαίσια της ίδιας ακολουθίας. Τουναντίον, αφού τεθεί η πρώτη λειτουργία, ο αφηγητής είναι πάντα ελεύθερος να τη μετατρέψει σε πράξη ή να τη διατηρήσει σαν πιθανότητα». Το παράθεμα στη σ. 126.

¹⁰⁸ Ας ληφθεί υπόψη ότι, όπως σημειώνει ο K. Elam, «το δράμα δομείται πάνω στη σύγκρουση αντιτιθέμενων πιθανοτήτων, δηλ. αντιτιθέμενων πιθανών καταστάσεων, και δεν μπορεί να γίνει κατανοητό χωρίς την παρέμβαση και την εφαρμογή της θεωρίας των υποθετικών κόσμων, οι οποίοι υλοποιούνται ή εγκαταλείπονται στη διάρκεια του δράματος». Βλ. K. Elam (2001: 1980), 127· ως πιθανή κατάσταση πραγμάτων ορίζεται ο πιθανός κόσμος και από τον van Dijk. Βλ. Teun A. van Dijk, *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Λονδίνο, Longman, ⁶1992 (1977), 29-30.

¹⁰⁹ Elam, *ό.π.*, 127, 140. Ο ίδιος μελετητής υποστηρίζει ότι οι πιθανοί κόσμοι του δράματος «δεν είναι ποτέ απλές και στατικές τάξεις πραγμάτων αλλά, πολύ μάλλον, σύνθετες ακολουθίες καταστάσεων». Βλ. *ό.π.*, 143. Για το ίδιο θέμα, βλ. U. Eco, *Lector in fabula...*, 199.

Η προσέγγιση των πιθανών κόσμων στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα, από τη μια, περιορίζεται στη «σημασιολογική ερμηνεία»¹¹⁰ των πιθανών καταστάσεων που εκφέρουν τα δραματικά πρόσωπα και, από την άλλη, βασίζεται σε δομικά κριτήρια, δηλαδή η κατηγοριοποίηση των κειμένων επιχειρείται με κριτήριο το είδος των σχέσεων ανάμεσα στις αντιτιθέμενες πιθανές καταστάσεις, όπως έχει ήδη εισηγηθεί ο Lubomír Doležel.¹¹¹ Ειδικότερα, στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνονται δράματα στα οποία οι πιθανοί κόσμοι έχουν απλή διπολική δομή, καθότι συγκροτούνται από δύο βασικές αντιτιθέμενες πιθανές καταστάσεις, από τις οποίες υλοποιείται η μία στη δεύτερη κατατάσσονται όσα δράματα περιέχουν πιθανούς κόσμους με σύνθετη δομή, δηλαδή με ένα πλέγμα σχέσεων ανάμεσα σε ποικίλες πιθανές καταστάσεις, άλλες από τις οποίες υλοποιούνται και άλλες όχι. Πιθανοί κόσμοι με σύνθετη δομή έχουν εντοπιστεί στα ρομαντικά ερωτικά και στα περισσότερα από τα ιστορικά δράματα, ενώ στα υπόλοιπα θεατρικά είδη εντοπίζεται το διπολικό σχήμα των αντιτιθέμενων πιθανών καταστάσεων, χωρίς να λείπουν και οι διακλαδώσεις των δύο δεσποζουσών πιθανοτήτων σε επιμέρους ομόλογους και συμπληρωματικούς πιθανούς κόσμους.

3.1. Πιθανοί κόσμοι με απλή διπολική δομή

Στις ολιγοσέλιδες κωμωδίες του Κ. Παυλίδη, όπου σατιρίζονται η πολιτική ματαιοδοξία, ο καιροσκοπισμός και η εκμετάλλευση του αναλφάβητου λαού, με τους πιθανούς κόσμους προβάλλονται η διάσταση των δραματικών προσώπων από την πραγματικότητα και η ακόρεστη επιθυμία τους για οικονομική και κοινωνική άνοδο ή πολιτική καταξίωση.

Στη *Δημαρχίτιδα* ο επίδοξος δήμαρχος θεωρεί την ανάληψη της δημαρχίας βέβαιη, χωρίς ωστόσο η φαντασίωσή του αυτή να βασίζεται σε αντικειμενικά δεδομένα. Αδυνατεί να συζητήσει με τους συνομιλητές του, που δεν καταφέρνουν να τον «προσγειώσουν» (στην ουσία αυτό επιδιώκει μόνο ο υπηρέτης του Συνέσιος, αφού ο λογογράφος Κοθορνίδης συνειδητοποιεί ότι, αν εξακολουθήσει να πάσχει από δημαρχίτιδα, θα συνεχίσει να αγοράζει τους λόγους του). Με την εξαγγελία της υποψηφιότητάς του για τις επόμενες δημαρχιακές εκλογές ο αθεράπευτος πολιτευτής

¹¹⁰ Για τους πιθανούς κόσμους ως «μια προσέγγιση της σημασιολογικής ερμηνείας του λόγου», βλ. Alan Cruse, *A glossary of semantics and pragmatics*, Εδιμβούργο, Edinburg University Press, 2006, 134.

¹¹¹ Βλ. L. Doležel, *Heterocosmica...*, 23.

παρουσιάζεται να εκλαμβάνει την απομακρυσμένη πιθανότητα ως αναγκαιότητα και να παραμένει εγκλωβισμένος μέσα στον ανεδαφικό πιθανό του κόσμο.¹¹²

Στα *Ευχαριστήρια* πιθανούς κόσμους αναλογίζονται μόνο τα δύο κύρια πρόσωπα, δηλαδή ο τσαρλατάνος Κενοκέφαλος και ο δημοσιογράφος Αφαιμάκτης. Από τη μια, ο Κενοκέφαλος υποθέτει ότι μπορεί να θεραπεύσει (ή, καλύτερα, προσποιείται ότι μπορεί να θεραπεύσει) κάθε επαγγελματική ασθένεια και θεωρεί ότι με τη δημοσίευση ευχαριστηρίων θα καταφέρει να αυξήσει την πελατεία του και να βελτιώσει την οικονομική του θέση· από την άλλη, ο δημοσιογράφος Αφαιμάκτης δεν σκέφτεται τίποτε άλλο, παρά πώς θα γεμίσει τις στήλες της εφημερίδας του με ευχαριστήρια ακριβοπληρωμένα. Έτσι, ενώ οι πιθανοί κόσμοι του γιατρού αποδεικνύονται αβάσιμοι, ο δημοσιογράφος επιτυγχάνει να καπηλευτεί τόσο την επιθυμία του «γιατρού» για κοινωνική καταξίωση και πλουτισμό όσο και την αμάθεια των ασθενών.¹¹³

Με παρόμοιο τρόπο, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* και στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωσ* οι αντιτιθέμενες πιθανές καταστάσεις διευθετούνται διπολικά. Στους πιθανούς κόσμους των προσώπων του πρώτου δράματος κυριαρχούν ο Πέτρος και η Άννα, επειδή όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα προσπαθούν να ερμηνεύσουν, να αιτιολογήσουν, αλλά και να προβλέψουν τη συμπεριφορά τους. Σχετικά με τον Πέτρο αντιπαρατίθενται οι πιθανοί κόσμοι της Μαρίας, υπηρέτριας του υποστατικού, και του γιατρού της οικογένειας: η πρώτη θεωρεί πιθανή μια συμφορά, μετά τις αλλαγές που προκάλεσε η επιστροφή του Πέτρου, θεωρώντας παράλληλα απίθανη την ηθική του βελτίωση (όπως ακριβώς και ο αδελφός του Δημοσθένης). Αντίθετα, ο γιατρός υποθέτει ότι εύκολα ο Πέτρος ενδέχεται να αλλάξει χαρακτήρα, αν κυριευθεί από ένα ισχυρό και σοβαρό συναίσθημα, βοηθούμενος σε αυτό από το επαρχιακό περιβάλλον στο οποίο ζει, ενώ, αν ζούσε σε μεγαλούπολη, πιθανότατα θα αδυνατούσε να βελτιωθεί ηθικά.

Η Άννα, μολονότι η ίδια δεν αναλογίζεται πιθανούς κόσμους, κατέχει κυρίαρχη θέση στους πιθανούς κόσμους των αδελφών Πέτρου και Δημοσθένη. Ο «άσωτος» αδελφός ονειρεύεται μιαν ευτυχισμένη ζωή δίπλα στην Άννα και αποδίδει την αδιανομία της για τον Δημοσθένη στον έρωτά της για κάποιον νεότερο, ενώ ο συνετός Δημοσθένης (που υποχωρεί με οδυνηρό τρόπο για χάρη του αδελφού του) θεωρεί πιθανή την αρνητική στάση της επαρχιακής κοινωνίας απέναντι σε ενδεχόμενο γάμο

¹¹² Βλ. Κ. Παυλίδης, *Η δημορχίτις...*, 10.

¹¹³ Κ. Παυλίδης, *Τα ευχαριστήρια...*, 12.

του με την Άννα, αφού ο ίδιος ήταν ο θετός της πατέρας, χωρίς ωστόσο να λυτρώνεται από την έντονη σύγκρουση ανάμεσα στον κηδεμόνα και στον επίδοξο εραστή, υποθέτοντας ότι κανένας δεν θα ήταν άξιος να κάνει ευτυχισμένη την Άννα, εκτός από τον ίδιο.¹¹⁴

Στο *Φιλοπατρία και έρως* ο Γιάννης κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των υπόλοιπων προσώπων, γιατί αρχικά τόσο η Δώρα, όσο και οι γονείς της, τον θεωρούν ιδανικό γαμπρό, ενώ, μετά την επιστράτευσή του και κατά τα τρία χρόνια της απουσίας του, η Δώρα θεωρεί πιθανό τον θάνατό του. Η πιθανότητα αυτή διαψεύεται την κρίσιμη στιγμή, όταν ο Γιάννης, επιστρέφοντας από το μέτωπο, διασώζει την αγαπημένη του από βέβαιο θάνατο. Με την ευτυχή λύση του δράματος, ο πιθανός κόσμος της Δώρας δεν υλοποιείται· αντίθετα επαληθεύεται η πρόβλεψη του πατέρα της ότι ο αρραβωνιαστικός της θα επέστρεφε από το μέτωπο σώος και θα την παντρευόταν, ενώ οι ευχές του Γιάννη για νίκη, απελευθέρωση των Ελλήνων της Μ. Ασίας και για τον γάμο του, μετά την επιστροφή του από τον πόλεμο, πραγματώνονται μόνο εν μέρει, και ειδικά σε ό,τι αφορούσε την ιδιωτική του ζωή.¹¹⁵

Στα αστικά δράματα *Μάριος* και *Ο δικηγόρος* οι πιθανοί κόσμοι αφορούν αποκλειστικά την αναμενόμενη στάση και δράση των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων στους τομείς του ιδιωτικού και επαγγελματικού βίου. Στο πρώτο κείμενο το πρόσωπο που κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των υπολοίπων είναι ο Μάριος. Τα άλλα μέλη της παρέας προσπαθούν να εξηγήσουν και να ερμηνεύσουν τη συμπεριφορά και τη στάση του πρωταγωνιστή, και ιδιαίτερα διερωτώνται αν πράγματι αυτός έχει τη δυνατότητα να ελέγχει τα συναισθήματά του με τη λογική, και ιδίως με την ισχυρή του θέληση, όπως διατείνεται. Ιδιαίτερα, η Μάγδα εύστοχα υποθέτει πως ο Μάριος δεν την αγαπά πραγματικά, αφού στο τέλος ο ίδιος παραδέχεται ότι η αγάπη του για την ίδια ήταν εγκεφαλική. Η επιθυμία του συγγραφέα να επικεντρωθεί στη συμπεριφορά του Μάριου φαίνεται και από το γεγονός ότι τιτλοφορεί το θεατρικό του με το όνομα του προσώπου αυτού, που μέχρι και το τέλος παραμένει αινιγματικό: ο αναγνώστης δεν καταλαβαίνει αν πρόκειται για ένα χαρισματικό πρόσωπο ή για έναν αλαζόνα και εγωιστή, που απλώς προσποιείται και «παίζει» με τα υπόλοιπα πρόσωπα.

Στον *Δικηγόρο* όλοι φαντάζονται ότι ο Παύλος είναι προορισμένος να εξελιχθεί σε πολύ σημαντικό δικηγόρο, για τον οποίο θα μιλά όλη η Αθήνα. Ο πατέρας του,

¹¹⁴ Βλ. Αντ. Νίκας [=Ν. Αντωνιάδης], *Ανατολή και Δύσις...*, 18-22.

¹¹⁵ Ι. Περισιάνη, *Φιλοπατρία και Έρως...*, 29-31.

πέρα από την επαγγελματική καταξίωση, ονειρεύεται να έχει ο γιος του και ένα καλό γάμο, μετά τον οποίο και ο ίδιος θα εγκαταλείψει την επαρχία για να εγκατασταθεί στην Αθήνα. Η διάψευση και η ματαίωση των πιο πάνω πιθανοτήτων επέρχονται με το τέλος του δράματος.

Στον *Δραπέτη διδάσκαλο* κυριαρχεί η διπολική αντίθεση ανάμεσα στους πιθανούς κόσμους των μαθητών και της μητέρας του δασκάλου, που θεωρούν πιθανή την εκτέλεσή του από τους Τούρκους αν δεν καταφέρει να αποδράσει, και των υποθέσεων που διατυπώνει για την τύχη του η συνάδελφός του από την Καβάλα, όταν λέει πως εκείνος, έχοντας διαφύγει τον κίνδυνο της θανατικής εκτέλεσης, ενδέχεται να κάνει τον περίπατό του στο κέντρο της Αθήνας. Βέβαια, εκείνο που κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των προσώπων, εκτός από τον δάσκαλο, είναι και οι τόποι (Μακεδονία, Σέρρες, Κωνσταντινούπολη), καθώς από διάφορα πρόσωπα διατυπώνεται η ευχή για τη σύντομη απελευθέρωσή τους από τη δουλεία, η οποία πραγματώνεται εν μέρει, στο πλαίσιο του δραματικού κόσμου.¹¹⁶

Στον *Αετός...* η διπολική δόμηση των πιθανών κόσμων βασίζεται στη διάζευξη ιδιωτικό-δημόσιο· από τη μια, ο Βελισάριος θεωρεί πολύ πιθανή τη φυλάκισή του και υποθέτει ότι η φυλακή του στο μέλλον θα αποκαλείται τόπος του μαρτυρίου (πιθανότητα που υλοποιείται με τη σύλληψη και αργότερα τη θανάτωση του στρατηγού)· η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, αναπολώντας νοσταλγικά τη γενέτειρά της Κύπρο, θεωρεί σχεδόν βέβαιη την επίσκεψή της σε αυτή μαζί με τον αυτοκράτορα, μολονότι η πιθανότητα αυτή στο τέλος δεν υλοποιείται. Από την άλλη, οι υπόλοιποι πιθανοί κόσμοι αφορούν την επιβίωση του ελληνικού έθνους, όπως φαίνεται από τα λόγια που εκφέρουν τα φάσματα των ένδοξων στρατηγών.¹¹⁷

Διπολική είναι η δομή των πιθανών κόσμων και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη. Όπως είναι φυσικό, στους πιθανούς κόσμους των προσώπων της «9^{ης} Ιουλίου 1821» κυριαρχεί ο Κυπριανός· ο Κιόρογλου μεθοδεύει μάταια τη φυγάδευσή του και ο Κουτσούκ Μεχμέτ επιθυμεί διακαώς τον συμβιβασμό, την ταπεινώση και τη διαπόμευση του αρχιεπισκόπου και των άλλων αρχιερέων. Οι δύο δεσπόζοντες αντίμαχοι στο ποίημα (Κυπριανός και Κουτσούκ) περιγράφουν εκ διαμέτρου αντίθετους πιθανούς κόσμους σε σχέση με τη ρωμιοσύνη. Ο Κυπριανός τονίζει τη διαχρονική πορεία του ελληνισμού και την ικανότητά του να επιβιώσει μέχρι τη συντέλεια του αιώνα, με τη βοήθεια και την προστασία του Θεού, ενώ ο Κουτσούκ

¹¹⁶ Βλ. Ι. Πηγασιού, *Ο δραπέτης διδάσκαλος...*, 16, 18, 25, 46, 48.

¹¹⁷ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 14, 29, 31, 38, 41.

επιθυμεί διακαώς τον ολοκληρωτικό αφανισμό των Ελλήνων σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης.¹¹⁸

Η εξισλαμισμένη Ελένη κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των προσώπων στη «Χιώτισσα» από τη μια, η γριά Χατζημαρία δεσμεύεται να κάνει ό, τι μπορεί για να τη σώσει, έχοντας συναίσθηση των κινδύνων και θεωρώντας πιθανή την παραδειγματική τιμωρία για το τόλμημά της, αν αποκαλυπτόταν, και, από την άλλη, ο Αλή-μπεης τη θέλει χαμογελαστή και ευτυχισμένη. Στην πρώτη περίπτωση, η σωτηρία της Ελένης ταυτίζεται με την επιστροφή στον τόπο της και την επάνοδό της στον χριστιανισμό (όπως εν τέλει έγινε), ενώ στη δεύτερη η χαρά και η ευτυχία της κοπέλας μέσα στο τουρκικό σπίτι θα εκλαμβάνονταν από την Αλή-μπεη ως προσαρμογή της στη νέα κατάσταση του εξισλαμισμού.

Στην ποιητική σύνθεση «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» επίκεντρο των πιθανών κόσμων δεν είναι τα πρόσωπα αλλά η αγγλοκρατούμενη Κύπρος και, ειδικότερα, πρώτα η κυπριακή διάλεκτος, ως μετωνυμία της ελληνικότητας, και έπειτα το μέλλον των ξένων κατακτητών στο νησί. Οι Κύπριοι μέσα στους πιθανούς κόσμους του Άγγλου Τζονή εμφανίζονται αφεληνισμένοι και η κυπριακή διάλεκτος αποστεωμένη και μη ομιλούμενη. Ο Κακουλλής θεωρεί τις πιθανότητες αυτές εξωπραγματικές, γιατί είναι αδύνατο να προβλεφθεί τι θα συμβεί στο απώτερο μέλλον, επειδή τα σχέδια του Θεού είναι ανεξιχνίαστα και, εξάλλου, η δικαιοσύνη, η αλήθεια και το φως, όσο καταπολεμούνται, τόσο περισσότερο ισχυροποιούνται και επιβάλλουν την παρουσία τους στον κόσμο. Τον ίδιο πιθανό κόσμο υιοθετεί και ο αγρότης Νικολής, που καθόλου τυχαία έχει τον τελευταίο λόγο στην ποιητική σύνθεση: ο αντιπροσωπευτικός αυτός τύπος του κυπριακού λαού εκφράζει την πίστη του στη θεία πρόνοια και δικαιοσύνη και πιστεύει ότι, χάρη στη βοήθειά της, οι Άγγλοι θα φύγουν από την Κύπρο, όπως συνέβηκε και με τόσους άλλους κατακτητές.¹¹⁹

3.2. Πιθανοί κόσμοι με σύνθετη δομή

Στα ρομαντικά ερωτικά δράματα (*Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και *Διομήδης*) η δομή των πιθανών κόσμων είναι περισσότερο σύνθετη, επειδή το πρωταγωνιστικό

¹¹⁸ Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 18, 54, 56: *Απαντα...*, 143, 158, 160.

¹¹⁹ Β. Μιχαηλίδης, «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», στ. 260-264, 637-9: *Απαντα...*, 203, 216. Απλή είναι επίσης η δομή των πιθανών κόσμων στο μυθιστορηματικό δράμα *Η κόμησα ζητιάννα* και στο παραμυθόδραμα *Το γαλάζιο λουλούδι*, στα οποία η δραματική δομή περιστρέφεται γύρω από τις πιθανότητες, αφενός, της σωτηρίας της οικογένειας του Αρμάνδου και, αφετέρου, της εύρεσης του γαλάζιου λουλουδιού και της αποκατάστασης της ευτυχίας στο βασίλειο της Μελαγχολίας. Το ίδιο ισχύει και για το αλληγορικό δράμα *Η μητριά*, όπου οι πιθανότητες για μεταστροφή της άτεγκτης πρωταγωνίστριας παραμένουν μέχρι τέλους ανοιχτές.

ζεύγος κυριαρχεί ισότιμα στις πιθανές καταστάσεις, που εκφέρονται από τα υπόλοιπα πρόσωπα. Πιο συγκεκριμένα, στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* ο Φιλοκτήτης επιθυμεί έντονα την εξόντωση του Αγησίλαου και τρομάζει με την πιθανότητα της εσπευσμένης επιστροφής του από την Πάφο. Εξάλλου, η Ευανθία, που αποτελεί και το «μήλον της έριδος», κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των δύο διεκδικητών της: αφενός, ο Φιλοκτήτης στηρίζει την οικονομική ανόρθωση της επιχείρησής του στην προίκα που θα πάρει, αν την παντρευτεί, και, αφετέρου, ο Αγησίλαος ταυτίζει την ευτυχία του με τον έρωτά του για την Ευανθία, τον πιθανό γάμο τους και την ενδεχόμενη αναχώρησή τους από την πόλη, για να ζήσουν μέσα στη φύση. Ανεδαφικοί αποδεικνύονται, εξάλλου, οι πιθανοί κόσμοι τόσο του ταμιά του Φιλοκτήτη Γεώργιου, που θεωρεί εφικτή την έγκαιρη σύλληψη των αντίμαχων του ερωτικού ζεύγους, η οποία τελικά πραγματοποιείται, παρά μόνο όταν είναι αργά, αφού οι δύο ερωτευμένοι νέοι έχουν ήδη αυτοκτονήσει, όσο και του Μυρωνίδη που, υιοθετώντας το στερεότυπο σύμφωνα με το οποίο οι γυναίκες είναι εκδικητικές για τον άπιστο εραστή, αλλά και υποταγμένες στην πατρική εξουσία, εμφανίζεται βέβαιος για τη δήθεν υποταγή της Ευανθίας στις επιθυμίες των γονέων της.

Από τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα, εμφανώς ο Αγησίλαος περιγράφει τους πιθανούς του κόσμους με περισσότερη ρητορική δύναμη. Ως ποιητής, παρά τις αρνητικές εξελίξεις, δεν παύει μέχρι το τέλος να ελπίζει σε ένα θαύμα και να διατυπώνει την επιδίωξή του για μια ζωή μακριά από την τύρβη της πόλης, μαζί με την αγαπημένη του. Ακόμη, ο λόγος του αφορά τα δεινά της τουρκοκρατούμενης πατρίδας του και την αδιαφορία των σύγχρονων Κυπρίων για τις συμφορές της.

Από την άλλη, η Ευανθία είναι από την αρχή αποφασισμένη να μην αθετήσει τον όρκο της για πίστη στον αρραβωνιαστικό της και να μην παρακούσει τον πατέρα της, που την πρόσταζε να παντρευτεί τον Φιλοκτήτη. Γι' αυτό, προσχεδιάζει την αυτοκτονία της και οι πιθανοί της κόσμοι περιστρέφονται γύρω από αυτή την επιλογή, χωρίς να προδιαγράφονται οποιαδήποτε άλλα ενδεχόμενα. Οι μόνες άλλες πιθανές καταστάσεις που διατυπώνει η ηρωίδα (δηλαδή η αναχώρηση από την κοσμική ζωή και ο μοναστικός βίος) εκφέρονται όταν ήδη έχει απολέσει τη λογική της και κατατράχεται από βασανιστικές παραισθήσεις. Επομένως, οι πιθανοί κόσμοι των δύο πιο πάνω τραγικών προσώπων εντάσσονται στη δεοντική τροπικότητα (deontic modality),¹²⁰ από τη

¹²⁰ Δανείζομαι τον όρο *δεοντική τροπικότητα* από την Kate Kearns: *Semantics...*, 55.

στιγμή που αυτά ούτε προδίδουν την αξία της ερωτικής πίστης ούτε τολμούν να απεγκλωβιστούν από τα δεσμά της κοινωνίας, την οποία και οι δύο αποστρέφονται.

Παρόμοια, οι πιθανοί κόσμοι στον *Διομήδη* αφορούν το πρωταγωνιστικό ζεύγος και το σχέδιο του ιερέα Δομένικου για τη διάλυση της ερωτικής τους σχέσης. Στους πιθανούς κόσμους της Δίρκης κυριαρχεί ο Διομήδης, τη στιγμή που η ίδια πολιορκείται ερωτικά από τους Εύβουλο και Στράτιο. Η νέα κατατρύχεται από τύψεις για την προγενέστερη αρνητική στάση της απέναντι στον αγαπημένο της και, από τη μια, εκφράζει την επιθυμία της να πεθάνει για να αποδείξει πόσο γνήσιος είναι ο έρωτάς της για τον Διομήδη, ενώ, από την άλλη, εύχεται, αν ο Διομήδης τη θεωρεί ένοχη, να τη σκοτώσει ο ίδιος. Αντίστοιχα στους πιθανούς κόσμους του Διομήδη κυριαρχεί η Δίρκη: ομολογεί ότι με τη συμμετοχή του στην Κρητική επανάσταση θέλησε να καταπνίξει τον πρόωρο φλογερό έρωτά του για την κοπέλα αυτή και, παρά την απογοήτευσή του, εύχεται να ζήσει εκείνη ευτυχής και να τον θυμάται. Από τις δύο πιο πάνω αντιτιθέμενες πιθανές καταστάσεις, υλοποιείται ο πιθανός κόσμος της Δίρκης (αυτοχειρία) και ακολουθεί η δολοφονία του Διομήδη, που είχε ήδη αποφασίσει να ακολουθήσει την αγαπημένη του στον τάφο.

Γύρω από τη διπολική σχέση των πιθανών κόσμων του πρωταγωνιστικού ζεύγους περιστρέφονται οι συμπληρωματικοί πιθανοί κόσμοι. Ο Διομήδης κυριαρχεί, επίσης, στους πιθανούς κόσμους των οικείων του, που υποθέτουν ότι στη μικρή και δούλη Κύπρο είναι πολύ πιθανό ο ήρωας, μετά την επιστροφή του από την επαναστατημένη Κρήτη, να αντιμετωπίσει σοβαρούς κινδύνους. Εξάλλου, ο ήρωας απασχολεί μόνιμα τη σκέψη και τη δράση του αντίμαχού του Δομένικου που, θεωρώντας απίθανο το ενδεχόμενο της μεταξύ τους συνδιαλλαγής, είναι αποφασισμένος να αξιοποιήσει την εξουσία του, ώστε να εξοντώσει τον Διομήδη.

Επιπλέον, και οι δύο πρωταγωνιστές αναζητούν τη λύτρωση σε μεγαλόπνοους, και ως εκ τούτου, ουτοπικούς πιθανούς κόσμους. Απελπισμένη η Δίρκη ονειρεύεται, όπως η Ευανθία στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, την αναχώρηση σε ένα δάσος, όπου θα ζούσε μέσα στην παντοτινή μοναξιά με μόνη συντροφιά της τη φύση. Ο Διομήδης απογοητευμένος ομολογεί ότι επιζήτησε να ζήσει ελεύθερος στο βουνό της Ίδης, παρά νωθρός στην Κύπρο, γιατί ενώ η Κρήτη του ενέπνεε ενθουσιασμό, η Κύπρος «*του παρέχει θόρυβον*». Παράλληλα, εκφράζει τον φυλετικό καημό του αλύτρωτου Έλληνα όταν λέει ότι η πατρίδα του απεκδύθηκε κάθε ομορφιά και δόξα και τώρα ζει μέσα

στην ταπείνωση. Τέλος, οραματίζεται νέες δόξες του ελληνισμού και μια νέα Μητρόπολη, που θα φωτίζει ολόκληρη την Οικουμένη.¹²¹

Στα κυπριακά ιστορικά δράματα που εξετάζουμε (αν εξαιρεθούν *Η συνωμοσία του Κατιλίνα* και η *Νετζιμπέ*) η πλοκή είναι σύνθετη, καθότι σε αυτά διαπλέκονται ισότιμα η ερωτική με την πολιτική (συχνότατα αντιτυραννική) ιστορία. Επομένως, οι πιθανοί κόσμοι των προσώπων σε αυτά τα θεατρικά κείμενα είναι περισσότερο σύνθετοι, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα δραματικά είδη. Στα ομόθεμα δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και *Κύπρος δούλη* οι πιθανές καταστάσεις που υλοποιούνται είναι η εκδίκηση εναντίον των Ναϊτών και η επισφράγιση της ερωτικής πίστης με τον τραγικό θάνατο των αλλοφύλων νέων (Γεώργιου και Ιουλίας στο πρώτο και Ιάκωβου και Λουίζας στο δεύτερο δράμα).

Ειδικότερα, στο δράμα του Γ. Σιβιτανίδη η επιθυμία της Ιουλίας να μεταπείσει τον θείο της, ώστε να μην επιμένει για την τέλεση του γάμου της με τον Ιταλό δούκα, και η βεβαιότητα του Βραγαδίνου ότι τελικά ο γάμος θα γινόταν παραμένουν μέχρι τη λύση του δράματος στη σφαίρα των πιθανών κόσμων. Παρόμοια, το όραμα του Γεώργιου για την παγκόσμια συναδέλφωση, όταν οι άνθρωποι θα λησμονήσουν τα πάθη και τις διαιρέσεις, θα καταργηθούν τα σύνορα και μόνο ο τάφος θα χωρίζει πια τους ανθρώπους, παραμένει μια μεγαλόπνοη αλλά ουτοπική πιθανότητα.

Στην *Κύπρο δούλη* αντιπαρατίθενται οι πιθανοί κόσμοι, από τη μια, των Κυπρίων πατριωτών και του κλήρου, που οραματίζονται όχι μόνο την εκδίωξη των Ναϊτών, αλλά και την ανάσταση ολόκληρου του ελληνικού έθνους, και, από την άλλη, του τυράννου Γουίδου και των συνεργατών του, που ελπίζουν σε συνέχιση της παρουσίας τους στην Κύπρο. Στους πιθανούς κόσμους του Ιάκωβου συγκρούονται «ο του έρωτος στόνος»¹²² για τη Λουίζα και η επιθυμία του για αντιτυραννική δράση. Παρόμοιο δίλημμα βιώνει ο Γεώργιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, ωστόσο και οι δύο ήρωες υπερβαίνουν την τραγική κατάσταση, αφού θυσιάζονται χωρίς να προδίδουν τον έρωτά τους και την πατρίδα. Συνεπώς, μολονότι κεντρικό θέμα της *Κύπρου δούλης* είναι η σύζευξη του αντιτυραννικού αγώνα με τον αγώνα υπέρ της ερωτικής αυτοδιάθεσης, στους πιθανούς κόσμους των προσώπων κυριαρχεί η μέριμνα για την πατρίδα, αν και βέβαια δεν υποτονίζονται οι βασανιστικές μέριμνες για την έκβαση του έρωτα μεταξύ αλλοφύλων.

Ο αμοιβαίος έρωτας μεταξύ αλλοφύλων κυριαρχεί και στη *Νετζιμπέ* του Μ. Φραγκούδη, ενώ στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* εντοπίζεται ο ανανταπόδοτος έρωτας ενός επιφα-

¹²¹ Βλ. Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης...*, 19-27, 57.

¹²² Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 47.

νούς μουσουλμάνου για μια χριστιανή. Στη *Νετζιμπέ* το πρόσωπο που κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των υπολοίπων είναι ο Αλή-πασάς. Οι πρώην έμπιστοί του θεωρούν ότι σύντομα θα τους σκοτώσει, αν εξακολουθήσουν να βρίσκονται στο περιβάλλον του, γι' αυτό σχεδιάζουν προσχώρηση στο στρατόπεδο του εχθρού. Εξάλλου, ο Καρέττος υπερεκτιμά τη φιλική διάθεση του πασά, νομίζοντας ότι για χάρη του εκείνος θα έσωζε τη *Νετζιμπέ* από τη θανάτωση. Ο Καρέττος, επίσης, κυριαρχεί στους πιθανούς κόσμους των άλλων προσώπων, καθότι η *Νετζιμπέ* επιθυμεί να μην τον αποχωριστεί ποτέ, ενώ ο Ταχίρ θεωρεί πως εκείνος δεν θα είναι διατεθειμένος να εξισλαμιστεί για χάρη της νεαρής Τουρκάλας. Κανένα από τα πρόσωπα του δράματος δεν διακρίνεται για την ιδιαίτερη ρητορική του δύναμη. Ωστόσο, ο Ταχίρ και η *Νετζιμπέ* έχουν την ικανότητα να προβαίνουν σε προσγειωμένες εκτιμήσεις ή προβλέψεις για την εξέλιξη των γεγονότων, σε αντίθεση με τον Καρέττο που, επειδή αδυνατεί να εκτιμήσει ορθά τις προθέσεις του Αλή απέναντί του, δεν μπορεί να σώσει την αγαπημένη του από τη θανατική εκτέλεση.

Εκτός από το ιστορικό θέμα, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* δεσπόζει ισότιμα μια υπόθεση ερωτικού πάθους. Η κόρη του κοτζαμπάση Χατζηγεωργάκη Μαρία κατέχει τη σημαντικότερη θέση στους πιθανούς κόσμους του *Κουτσούκ*, αφού αυτός σκέφτεται ότι, για χάρη της, θα μπορούσε να προδώσει ακόμη και τον σουλτάνο ή να απαρνηθεί την εθνικότητα και τη θρησκεία του.¹²³ Μετά την πεισματική άρνηση της Μαρίας να ανταποκριθεί στην ερωτική του πρόταση, ο πασάς διοχετεύει την εκδικητική του μανία στη σύλληψη του επαναστάτη αρραβωνιαστικού της και στην κατατρομοκράτηση του λαού. Ο *Κουτσούκ*, που περιγράφει με έμφαση πιθανούς κόσμους περισσότερο από κάθε άλλο πρόσωπο, είναι προσωπικότητα διχασμένη και παθολογικά εγωκεντρική, με αποτέλεσμα, κατά τη λύση του δράματος, να κατατρώχεται από παραισθήσεις. Εξάλλου, από τους πιθανούς κόσμους των άλλων προσώπων ξεχωρίζουν η πρόβλεψη του Κυπριανού για την τιμωρία της κατακτητικής ύβρης¹²⁴ και η έντονη επιθυμία της Μαρίας να

¹²³ Στην περίπτωση του εμπαθούς έρωτα του Τούρκου πασά για μian Ελληνίδα της Κύπρου ισχύουν «κατ' αναλογία» οι διαπιστώσεις της Μ. Μικέ σχετικά με την εικόνα των Φράγκων κατακτητών στην ελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα: αυτοί διαβρώνονται από το ερωτικό πάθος και απεμπολούν χωρίς δισταγμούς τα ιερά και τα όσια της εθνότητάς τους: «[...] Υπάρχουν μάλιστα κείμενα όπου αυτό ακριβώς το πάθος προς την αλλόφυλη/αλλόθρησκη οδηγεί στην απεμπόληση της εθνικής τους ταυτότητας. Αυτού του είδους η εθνική και θρησκευτική ασπονδύλια [...] οδηγεί αβίαστα στην ηθική καταβαράθρωση τους από την πλευρά του αφηγητή». Επιπλέον, όπως οι Φράγκοι, στους οποίους επικεντρώνεται η εργασία της Μ. Μικέ, έτσι και ο *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, «εκφέρει ερωτικούς μονολόγους, και λόγω ανεπίδωτου έρωτα παραφρονεί [...]». Βλ. Μ. Μικέ, *Έρωτ (αν)εθνικός...*, 141, 147.

¹²⁴ Ο Κυπριανός προβλέπει την αποκατάσταση της δικαιοσύνης με τα εξής λόγια: «Σφάζατε σφάζατε ποτίσατε την πατρίδα του Ζήνωνος και του Ευαγόρου όσω δύνασθε μετά πλειότερου αίματος έστε όμως βέβαιοι, ότι πολός δεν θα παρέλθη χρόνος και εν τω αίματι τούτω θα πνιγίτε σεις και οι απόγονοί σας». Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 56.

πεθάνει για να αποφύγει την ατίμωση από τον Κουτσούκ, όταν πια τα όνειρά της να παντρευτεί τον Πέτρο είχαν ματαιωθεί οριστικά.

Από τη μελέτη των πιθανών κόσμων στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* διαπιστώνουμε ότι, ενώ οι συνωμότες βαυκαλίζονταν με αβάσιμες ελπίδες για την ανάληψη της εξουσίας στη Ρώμη, ο Κικέρων προχωρούσε με σταθερά βήματα στην εξιχνίαση της συνωμοσίας, καθώς ήταν σε θέση να θέτει πιθανούς κόσμους και να εκφράζεται με απόλυτη βεβαιότητα για την υλοποίησή τους.

Περισσότερο σύνθετοι είναι οι πιθανοί κόσμοι στον *Πέτρο Α'...*, όπου ο αντίμαχος του βασιλιά Κιαρίων, ως πρόσωπο αινιγματικό, κατέχει κεντρική θέση στους πιθανούς κόσμους των υπόλοιπων προσώπων του δράματος. Από άλλους θεωρείται τρελός ή μάγος, επαίτης ή κατάσκοπος και από άλλους επαναστάτης ή σοφός και πολυπράγμων. Ακόμα και από τον Λυκούργο, που τον έζησε για χρόνια από κοντά, ο Κιαρίων θεωρείται κάτοχος όλων των μυστικών και άγγελος με το σχήμα ανθρώπου.

Στο ίδιο δράμα ο βασιλιάς Πέτρος και ο Πιετρίνος δεσπόζουν στους πιθανούς κόσμους των υπολοίπων. Επιθυμία των περισσότερων ευγενών είναι η ανατροπή του βασιλιά, ενώ από τους πολίτες είναι αγαπητός και από αυτόν αναμένουν την παραδειγματική τιμωρία των ευγενών και τον εξαναγκασμό της βασίλισσας να λογοδοτήσει για τις πράξεις της. Εξάλλου, για τον Κιαρίωνα ο Πέτρος είναι ο άσπονδος εχθρός, τον οποίο είχε τη δυνατότητα ανά πάσα στιγμή να σκοτώσει. Ο Πιετρίνος αποτελεί, επίσης, αντικείμενο εικασιών από τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος. Αν ζούσε, θα ήταν είκοσι χρόνων και θα μπορούσε να διαδεχτεί τον Πέτρο, πιθανότητα που από τον Δημήτριο δεν θεωρείται απομακρυσμένη, αφού υποστηρίζει ότι ο Πιετρίνος είναι δυνατό να επιστρέψει και να αναγορευθεί βασιλιάς, γιατί πιστεύει ότι η προφητεία, σύμφωνα με την οποία αυτός δύο φορές θα θεωρούνταν νεκρός και δύο θα αποδεικνυόταν ότι είναι ζωντανός, θα πραγματοποιηθεί. Τέλος, μετά την αναγνώρισή του από τον βασιλιά, για την οποία καταλυτικό ρόλο διαδραμάτισε ο Κιαρίων, ο Πιετρίνος καλείται από τον πατέρα του να ζητήσει τα βασιλικά σύμβολα, πιθανότητα που αφήνεται να νοηθεί ότι πραγματοποιείται στην τελευταία σκηνή του θεατρικού κειμένου.

Γενικά, στον *Πέτρο Α'*, όπου δεσπόζουν οι δομικές αντιθέσεις ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το είναι, στην πιθανότητα και τη βεβαιότητα, οι ευγενείς Γεώργιος, Δημήτριος και Βασίλειος διατυπώνουν υποθετικούς κόσμους σχετικά με την ταυτότητα του Κιαρίωνα και τις πιθανότητες επιβίωσης του Πιετρίνου· αντίθετα, ο Κιαρίων, επειδή αισθάνεται υπεροχή έναντι των άλλων προσώπων και κατέχει πληροφορίες περισσότερες από κάθε άλλον, και επειδή γνωρίζει την τέχνη της παρασκευής μαγικών

φίλτρων, συλλογίζεται έμμονα μία και μόνη πιθανότητα, δηλαδή την εκδίκηση του Πέτρου.¹²⁵

Οι πιθανοί κόσμοι στο *Η δούλη Κύπρος*, μολονότι έχουν σύνθετη δομή, δεν είναι εξίσου πολύπλοκοι με τους αντίστοιχους κόσμους στον *Πέτρο Α΄*. Η Καρλόττα, πρόσωπο εξιδανικευμένο, που η συγγραφέας το ταυτίζει με τον αγώνα για την ελευθερία της Κύπρου, οραματίζεται δίκαιη διακυβέρνηση για τον χειμαζόμενο κυπριακό ελληνισμό, αν και δηλώνει ότι δεν επιθυμεί την ανάληψη της βασιλείας, γιατί θεωρεί την εξουσία ανδρικό προνόμιο. Εξάλλου, έρχεται σε διαλεκτική αντιπαράθεση με τον πατέρα της, ενώ σε κρίσιμα σημεία υποχωρεί και λέγει ότι θα τον ακολουθήσει. Η ίδια οραματίζεται την απελευθέρωση και την εθνική αποκατάσταση της Κύπρου.

Εξάλλου, ο πατέρας της Καρλόττας Ιωάννης, ως χαρακτηριστικός τύπος πραγματιστή τυράννου, περιγράφει ελάχιστους πιθανούς κόσμους. Ότι τον ενδιαφέρει είναι ο γάμος της Καρλόττας, με στόχο τη διασφάλιση της διαδοχής του και η καθυπόταξη των κατακτημένων με κάθε θυσία. Οι αυλικοί Κλεομένης και Ευανθία εκφέρουν λόγο αντιτυραννικό και πατριωτικό, όντας έτοιμοι να θυσιάσουν το παν για τον έρωτά τους, ενώ ο Ιάκωβος με κυνισμό εναντιώνεται όχι μόνο στην εξουσία της Καρλόττας, αλλά και στην ερωτική σχέση των δύο νέων.¹²⁶

Τέλος, στον *Πέτρο Συγκλητικό* ο ομώνυμος ήρωας κατέχει τη σημαντικότερη θέση στους πιθανούς κόσμους των υπόλοιπων προσώπων, λόγω της απόφασής του να συνεργαστεί με τους Τούρκους εισβολείς για να εκδικηθεί, με αυτό τον τρόπο, τους Βενετούς κατακτητές της Κύπρου. Όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια, η Αρνάλδα εύστοχα πιθανολογούσε ότι ο Πέτρος έθετε πάνω από τον έρωτά τους, αλλά και πάνω από τον Θεό, την εκδίκηση, αν και αργότερα αστοχεί υποθέτοντας ότι θα μπορούσε να μεταπείσει τον Πέτρο και να τον μεταστρέψει εναντίον των Τούρκων.

Η Αρνάλδα δεν κυριαρχεί μόνο στους πιθανούς κόσμους του Πέτρου, αλλά και στις πιθανές καταστάσεις που αναλογίζεται ο πατέρας της, όταν, απορρίπτοντας τον ερωτικό δεσμό της με τον Πέτρο, της λέει ότι, σύμφωνα με μια προφητεία, θα γίνει βασίλισσα. Αργότερα, όλοι θωρούν σχεδόν βέβαιο ότι ο Πέτρος έχει εγκαταλείψει την Αρνάλδα στην τύχη της, ενώ, μετά τη σύλληψη της τελευταίας από τους Τούρκους, η ηρωίδα καθίσταται αντικείμενο θαυμασμού από τον Μουσταφά πασά, που θεωρεί ότι και ο σουλτάνος δεν θα έμενε ασυγκίνητος, μπροστά σε αυτή τη νέα, και ότι οι μεγά-

¹²⁵ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α΄*..., 19, 22-24, 28, 44.

¹²⁶ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος*..., 7, 10, 12, 19, 25, 26.

στάνες της Κωνσταντινούπολης θα μείνουν άναυδοι, όταν αντικρίσουν την ομορφιά της μαζί με το κάλλος των υπόλοιπων αιχμαλωτισμένων παρθένων.¹²⁷

4. Συμπεράσματα

Όπως έχει διαφανεί, η ειδολογική παράμετρος επηρεάζει καθοριστικά τόσο την οργάνωση των συντελεστικών, όσο και τη λειτουργία των θεματικών ρόλων, στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα. Το θεατρικό είδος δεν προσδιορίζει μόνο τη δομή της τελεστικής οργάνωσης¹ επιπλέον, καθορίζει τη διαφορική λειτουργία των θεματικών ρόλων, ώστε να ανταποκρίνονται στις ιδιάζουσες συμβάσεις του.

Ειδικότερα, η συσσώρευση πολλών συντελεστικών ρόλων σε έναν τελεστή, που έχει διαπιστωθεί σε μερικές περιπτώσεις, συνιστά δείκτη επεξεργασμένης θεατρικής γραφής και ένδειξη θεατρικότητας, γνωρίσματα που αναμφισβήτητα δεν διακρίνουν τα περισσότερα από τα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925, όπου τα δραματικά πρόσωπα δεν είναι παρά φερέφωνα του συγγραφέα.

Ωστόσο, ενώ οι συντελεστικοί ρόλοι ανιχνεύονται σε όλα τα θεατρικά είδη, οι θεματικοί ρόλοι που εντοπίζονται σε ένα δράμα καθορίζονται ουσιαστικά από το είδος στο οποίο αυτό ανήκει. Έτσι, λόγου χάρη, ο θεματικός ρόλος του τυράννου έχει εντοπιστεί στα ιστορικά δράματα, και οι ρόλοι του επίδοξου δημάρχου και του τσαρλατάνου στην κωμωδία. Βέβαια, δεν λείπουν και οι θεματικοί ρόλοι που εντοπίζονται σε όλα σχεδόν τα θεατρικά είδη, όπως είναι για παράδειγμα, η υπηρέτρια. Στην τελευταία περίπτωση, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μορφολογικές, σημασιολογικές και λειτουργικές διαφοροποιήσεις που υφίσταται ο ρόλος, ανάλογα με το θεατρικό είδος στο οποίο εντοπίζεται.¹²⁸

Τέλος, από την εξέταση της συμβολοποίησης των δραματικών προσώπων και των πιθανών κόσμων δεν εξάγονται μόνο συμπεράσματα για τους χαρακτήρες, που είναι ένα από τα επιμέρους σημειωτικά συστήματα των δομών επιφανείας των θεατρικών κειμένων, αλλά αποκαλύπτονται οι ιδέες και οι αξίες που δεσπάζουν στις δομές βάθους. Επομένως, η ποιητική των δραματικών προσώπων συνυφαίνεται με την ιδεολογία και αναδεικνύονται οι δεσπάζοντες τρόποι με τους οποίους μεταπλάθονται θεατρικά οι αξιολογικοί και οι ιδεολογικοί κώδικες.

¹²⁷ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 87, 122.

¹²⁸ Για τις υπηρέτριες στη νεοελληνική κωμωδία του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, βλ. Ματίνα Καλτάκη, «Η κωμωδία ως έμμεση πηγή της ιστορίας. Υπηρέτριες στην ελληνική κωμωδία (1863-1913)»: (συλλ. τόμ.), *Στέφανος...*, 547-560. Ενδιαφέρουσα θα ήταν η εξέταση του ίδιου θεματικού ρόλου και στα άλλα είδη θεατρικών κειμένων και η ανάλυση της διαφορικής λειτουργίας του σε καθένα από αυτά.

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΠΕΔΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΤΗΣ ΣΗΜΑΣΙΑΣ ΘΕΜΑΤΑ, ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ, ΑΞΙΕΣ

Μετά την πραγμάτευση των δομών επιφανείας και της συνταγματικής οργάνωσης του λόγου στα εξεταζόμενα θεατρικά έργα, η διερεύνησή μας επικεντρώνεται στις δομές βάθους και στην παραδειγματική οργάνωση του λόγου.¹ Ειδικότερα, στο Κεφάλαιο αυτό αναλύονται οι δεσπόζοντες στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα σημασιακοί άξονες,² που απορρέουν από την παραδειγματική αναδιάταξη των λειτουργιών, με σημείο αναφοράς τη δειγματοληπτική περιγραφή όψεων και πτυχών της αφηγηματικής σύνταξης επιφάνειας (Κεφάλαιο Γ'). Με την κατάλληλη διευθέτηση των επιμέρους ταξημάτων³ καταρτίζονται τα σημασιακά πεδία⁴ και ταξινομούνται σε ευρύτερους σημασιακούς άξονες, που θα αποτελέσουν τη βάση για την αναγωγή των ισοτοπιών στο δεύτερο μέρος αυτού του Κεφαλαίου.

Το εγχείρημα της επιλογής των ταξημάτων για τη συγκρότηση των σημασιακών πεδίων στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα είναι δύσκολο· όπως επισημαίνει η Er. Fischer-Lichte, «τα θεατρικά ταξήματα είναι δυνατό να μορφοποιούνται από ακολουθίες με διάρκεια και πολυπλοκότητα που ποικίλλουν». Υποδεικνύοντας, αφενός, ότι

¹ Με την ανάλυση των «σημασιακών περιεχομένων που επενδύονται στις παραδειγματικές δομές», στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας βρίσκονται «οι αξίες και τα συμβολικά συστήματα του κειμένου» και γενικότερα «ο ιδεολογικός και κοσμοθεωρητικός πυρήνας του». Βλ. Ερ. Καψωμένος, «Η “Δομική σηματική” μετά τον Greimas...», *Άνθρωπος ο σημαίων...*, 15 (1^ο παράθεμα)· Απ. Μπενάτσης, «Η αλληλενέργεια και οι περιορισμοί των δομών βάθους/επιφανείας στο λογοτεχνικό κείμενο», *Η ζωή των σημείων...*, 340 (2^ο παράθεμα)· Ερ. Καψωμένος, *Σημειωτική και θεωρία της ποίησης*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Γιάννενα, 1982, 15 (3^ο παράθεμα). Για μια συνοπτική σύγκριση της συνταγματικής και της παραδειγματικής οργάνωσης του λόγου, βλ. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction. Contemporary poetics*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2002 (1983), 10.

² Ο ΑΙ. Greimas ορίζει τον σημασιακό άξονα ως «τον κοινό σε δύο όρους παρονομαστή [και] τη βάση πάνω στην οποία αρθρώνεται η σημασία» και διευκρινίζει ότι αυτός «έχει ως λειτουργία να ενσωματώνει, να δένει σε μια ολότητα τις αρθρώσεις που είναι εγγενείς σε αυτόν». Βλ. Greimas (2005: 1966), 44· βλ. επίσης Ν. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 14-5.

³ Ο όρος *τάξημα* (taxeme) ή *κλάσημα* (classeme) «αναφέρεται στα σχετικώς αφηρημένα σημασιολογικά χαρακτηριστικά που φέρονται από λεξικά στοιχεία, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία [...]. Με βάση αυτή την προσέγγιση, ο όρος βρίσκεται σε αντιδιαστολή προς τα σταθερά σημασιολογικά χαρακτηριστικά (σήματα), τα οποία λειτουργούν στα πλαίσια συγκεκριμένων σημασιολογικών πεδίων». Βλ. D. Crystal, *Λεξικό γλωσσολογίας...*, 423-4. Ο Greimas ορίζει τα ταξήματα ως «τα καθαυτό συμφραστικά σήματα» που «αντιστοιχούν σε μονάδες επικοινωνίας – συντάγματα ή προτάσεις – ευρύτερες από τα λεξήματα, στο εσωτερικό των οποίων φανερώνονται *grosso modo* οι σημικοί πυρήνες». Βλ. Greimas, *ό.π.*, 97-8. Βλ. ακόμη J. Courtés, *Analyse sémiotique...*, 186· Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία...*, 26.

⁴ Για τη διάκριση μεταξύ σημειολογικού (που περιέχει τις στοιχειώδεις μονάδες σημασίας) και σημασιακού ή σημασιολογικού πεδίου (που περιέχει τα ταξήματα), βλ. Α. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 253. Όπως σημειώνει ο Greimas, «το σημειολογικό επίπεδο του σημαίνοντος σύμπαντος» συγκροτείται από τα σημικά συστήματα, ενώ το σημασιακό επίπεδο, «του οποίου η εκδήλωση εγγυάται την ισοτοπία των μηνυμάτων και των κειμένων», περιέχει ταξήματα «που συγκροτούνται σε συστήματα διαφορετικού χαρακτήρα». Βλ. Greimas, *ό.π.*, 92, 99-100.

αυτά, ως συνδυασμοί σημείων, βρίσκονται σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο ανάμεσα στα απλά σημεία και στις ισοτοπίες και, αφετέρου, ότι «στην κατηγορία των ταξημάτων μπορούν να υπαχθούν συνδυασμοί σημείων, σύνθετοι συνδυασμοί διάφορων ακολουθιών δράσης και συμπεριφοράς», υποστηρίζει ότι «η επιλογή των συνδυασμών που θα μελετήσει κανείς στο κλασηματικό στάδιο εξαρτάται από τους ιδιαίτερους στόχους της διερεύνησης».⁵ Στην εργασία αυτή η συγκρότηση των σημασιακών πεδίων βασίζεται στην αναδιάταξη των λειτουργιών,⁶ επειδή θεωρείται ότι με αυτό τον τρόπο μπορεί να αναδειχτεί η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην ποιητική και στην ιδεολογία των θεατρικών κειμένων.

Η περιγραφή των σημασιακών αξιών, όπως προκύπτει από τον μετασχηματισμό των αφηγηματικών ακολουθιών, θα βασιστεί σε μια διαδικασία αναγωγής των επιμέρους, σε κάθε δράμα, ταξημάτων πρώτα σε ευρετήρια και έπειτα σε τάξεις και κατηγορίες, με τελικό σκοπό τη διατύπωση των σημασιακών αξόνων και πεδίων, σύμφωνα με την ακόλουθη μεθοδολογική υπόδειξη του A.I. Greimas:

Θα πούμε λοιπόν ότι η περιγραφή ενός οποιουδήποτε corpus είναι σημασιολογική στον βαθμό που, ξεκινώντας από τις επιμέρους περιπτώσεις, τις μετατρέπει σε ευρετήρια, και αυτά σε τάξεις, και ενδεχομένως σε τάξεις των τάξεων, για να καταλήξει στην κατασκευή του μοντέλου, το οποίο αποδίδει τον τρόπο ύπαρξης του σημασιακού μικροσύμπαντος που φανερώνεται μέσα από το corpus.⁷

Τα μοντέλα των σημασιακών πεδίων⁸ θα διατυπωθούν σε διπολική μορφή, είτε ως συζεύξεις ανάλογων είτε ως διαζεύξεις αντίθετων ταξημάτων,⁹ τα οποία αναλύονται σε επιμέρους συστήματα σημειμάτων και σημάτων. Η υπόθεση εργασίας που

⁵ Βλ. Fischer-Lichte (1992: 1983), 226.

⁶ Με την υιοθέτηση της μεθοδολογίας αυτής, την οποία εισηγάει ο Ερ. Καψωμένος, οι λειτουργίες των αφηγηματικών μοντέλων αναδιατάσσονται «με βάση τις παραδειγματικές αρχές της αναλογίας και της αντίθεσης», με στόχο να μετασχηματιστούν «οι αφηγηματικές ακολουθίες σε σημασιακές αξίες». Ο ίδιος μελετητής διευκρινίζει ότι η μέθοδος αυτή είναι δική του προσθήκη στο μοντέλο του Greimas και ότι αυτή «στηρίζεται στη θεωρητική άποψη ότι οι συνταγματικές και παραδειγματικές δομές είναι ισοδύναμες πραγματώσεις του ενυπάρχοντος περιεχομένου, δηλαδή σημασιακά ταυτόσημες: η μια είναι μεταγραφή της άλλης». Βλ. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, 163, 172, 187. Για την προσθήκη του Ερ. Καψωμένου στο μοντέλο του Greimas, βλ. Ζωή Σαμαρά, «Η αφήγηση της αφήγησης», *Το Βήμα*, 6 Ιουν. 2004. Κατά τη μελετήτρια, «[ο Καψωμένος] επιχειρεί “μια αναδιάταξη των δεδομένων της συνταγματικής ανάλυσης”, κάνοντας μια σημαντική προσθήκη στο μοντέλο του Greimas. Θεμελιώνει με αυτόν τον τρόπο την “παραδειγματική ανάλυση των αφηγηματικών περιεχομένων” με τη βοήθεια της παραδειγματικής επεξεργασίας».

⁷ Βλ. Greimas (2005: 1966), 294.

⁸ Τα μοντέλα των σημασιακών πεδίων κατά τον U. Eco, «τίθενται αξιωματικά ως χρήσιμα εργαλεία για την επεξήγηση σημασιακών αντιθέσεων, προκειμένου να μελετήσουμε μια ορισμένη ομάδα μηνυμάτων». Βλ. Eco (1994: 1976), 136-7.

⁹ Όπως σημειώνει ο J. Lyons, η σημασιολογική δομή βασίζεται σε σχέσεις συνωνυμίας, υπωνυμίας και αντωνυμίας. Βλ. J. Lyons, *Εισαγωγή στη θεωρητική γλωσσολογία* (μτφρ. Αν. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Ζ. Γαβριηλίδου, Αγ. Ευθυμίου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002 (1968), 542-583' στο εξής: *Εισαγωγή...* Βλ. επίσης Greimas (2005: 1966), 188.

υιοθετείται είναι ότι, κατά τη συγκρότηση των μοντέλων, θα διαφανεί ότι αυτά δεν είναι ειδολογικά ουδέτερα· αντίθετα, αναμένεται να αποδειχτεί ότι το διαφορεικό θεατρικό είδος καθορίζει κατά κανόνα τους σημασιακούς άξονες του εκάστοτε δράματος. Βέβαια, τα μοντέλα που προτείνονται στην εργασία αυτή συνιστούν μόνο μία από τις πολλές πιθανές σημασιολογικές προσεγγίσεις των υπό εξέταση θεατρικών κειμένων, καθότι, όπως υποδεικνύει ο U. Eco, «το αισθητικό κείμενο διαθέτει τόσο ασαφείς ιδιότητες και επιτρέπει τόση ποικιλία προσεγγίσεων, που μπορούν να δικαιωθούν πολλές πιθανές προσεγγίσεις». Ο ίδιος σημειολόγος αμφισβητεί τη δυνατότητα της δομικής σημασιολογίας να προσδιορίσει «τις αναλλοίωτες δομές του νοήματος» και τονίζει ότι η εκλογή των σημασιολογικών πεδίων «εξαρτάται από την άποψη που διέπει την εκάστοτε προσέγγιση στο κείμενο».¹⁰

1. Σημασιακοί άξονες

1.1. /εξουσία/ ↔¹¹ /συνωμοσία/

Από την παραδειγματική αναδιάταξη των λειτουργιών αποδεικνύεται ότι ο σημασιακός άξονας /εξουσία/ ↔ /συνωμοσία/ εντοπίζεται αποκλειστικά στα ιστορικά δράματα, ενώ, όπως είναι φυσικό, τα επιμέρους σημασιακά πεδία λειτουργούν διαφοροποιημένα σε κάθε κείμενο.

α) νόμιμη εξουσία vs στάση για σφετερισμό της εξουσίας

Στις δομές βάθους των δραμάτων *Ο αετός...*, *Η δούλη Κύπρος* και *Η συνωμοσία του Κατιλίνα* κυριαρχεί το κοινό σημασιακό πεδίο που ορίζεται από τη διάζευξη¹² ανάμεσα στη νόμιμη εξουσία και στο εγχείρημα για τον σφετερισμό της. Η διαφορεικά σημασιοδοτημένη, σε κάθε δράμα, νόμιμη εξουσία (αυστηρή απολυταρχία στο πρώτο, φιλολαϊκή ξενοκρατική τυραννία στο δεύτερο και δημοκρατία στο τρίτο) συγκρούεται με διαφοροποιημένες αντίμαχες δυνάμεις και έχει, εντέλει, διαφορετική τύχη (ανατροπή στο *Η Κύπρος δούλη* και υπερίσχυση στα δύο άλλα δράματα). Ειδικότερα, η καταστολή της συνωμοσίας στο ιστορικό δράμα του Ευγ. Ζήνωνος αποδίδεται στο υποκείμενο της δράσης (Κικέρωνα), που επενδύεται με όλες τις τροπικό-

¹⁰ Βλ. Eco (1994: 1976), 137. Βλ. επίσης M. González De Ávila, *Κριτική σημειωτική...*, 290-292.

¹¹ Το σύμβολο ↔ ή r(s) σημαίνει «τη σχέση δύο όρων πάνω στον σημασιολογικό άξονα [...] όπου r σημαίνει "έχει σχέση με" και s "είναι η ουσία του περιεχομένου"». Βλ. Σ. Δημητρίου, *Λεξικό όρων σημαντικής...*, 93. Βλ., επιπλέον, Greimas, (2005:1966), 45. Ο σημασιακός άξονας ορίζεται από τον Greimas ως «μονάδα της ουσίας του περιεχομένου αρθρωμένη σε δομή», ο τύπος της οποίας είναι A/r(S)/B. Ο.π., 45, 53. Βλ. επίσης N. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 14-5.

¹² Η διάζευξη ορίζεται ως «η πράξη συνδυασμού δύο ή περισσότερων απλών προτάσεων [...] που συνεπάγεται αντίθεση ή διάσταση μελών». Βλ. Σ. Δημητρίου, ό.π., 115.

τητες¹³ (της επιθυμίας, της οφειλής, της δυνατότητας και της γνώσης), ενώ τα δύο άλλα υποκείμενα (Ιουστινιανός και Καρλόττα) δεν ενεργούν εξίσου μεθοδικά και λελογισμένα.

β) αναίσχυντη εξουσία vs ανατροπή

Στον *Πέτρο Α'*... η βασιλική εξουσία συνδέεται με την αισχροτήτα και, πιο συγκεκριμένα, με την ερωτική ακολασία. Παρά τη λαϊκή υποστήριξη, η εκδίκηση επιφέρει την ανατροπή όχι ως αποτέλεσμα μιας γενικευμένης εξέγερσης, αλλά ενός καλά οργανωμένου σχεδίου του αντι-υποκειμένου (Κιαρίονα). Όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, αυτό το σημασιακό πεδίο συναρτάται με τη διπολική αντίθεση ανάμεσα στην άγνοια και στη γνώση. Ο βασιλιάς, αδυνατώντας να διστάσει πού θα τον οδηγήσει το ακόλαστο πάθος του, δεν μπορεί παράλληλα να προβλέψει το μέγεθος της καταστροφής που τον αναμένει, σε αντίθεση με το αντι-υποκείμενό του που, με την υπέρτερη γνώση που διαθέτει, κινεί επιδέξια τα νήματα της δολοφονίας και, συνεπώς, της ανατροπής του. Επομένως, η αναίσχυντη εξουσία συνδέεται με την πλεονάζουσα λειτουργία της τροπικότητας της επιθυμίας, αφού ο βασιλιάς αδυνατεί να ελέγξει το τυφλό ερωτικό του πάθος, ενώ η ανατροπή επιτυγχάνεται με τον ισορροπημένο συνδυασμό του συνόλου των τροπικότητων.

γ) εξουσία κληρικών: αναληψία vs εναντίωση

Εκτός από τη σημασιολογία της εξουσίας ως κοσμικής διαχείρισης των ζητημάτων που αφορούν ένα κράτος, στο ρομαντικό δράμα *Ο Διομήδης* η εξουσία των κληρικών είναι καταλυτική και ασκείται με τρόπο καταστροφικό. Στο κείμενο αυτό η εξουσία των κληρικών δεν είναι μόνο ανάληψη αλλά καιροσκοπική, κυνική και σαθρή, καθώς δεν βασίζεται σε ηθικές αρχές, αλλά χρησιμοποιείται για τη συγκάλυψη προσωπικών αδυναμιών και ιδιοτελών σκοπιμοτήτων. Απέναντι στην εξουσία αυτή, που επιβάλλεται με δόλιες ενέργειες, οι οποίες οδηγούν στο ερωτικό δράμα των πρωταγωνιστών, αντιπαρατίθεται ο αντικληρικός λόγος του Διομήδη, που ωστόσο δεν μεταβάλλει τη δυσχερή για τον ίδιο κατάσταση. Έτσι η διπολική αντίθεση πράξη-λόγος αντιστοιχεί στη διάζευξη ανάμεσα στη σκληρή εξουσία των κληρικών και στην αντικληρική στάση.

1.2. /ξενοκρατία/ ←→ /εξέγερση/

¹³ Ο ΑΙ. Greimas ορίζει την τροπικότητα «ως την τροποποίηση ενός κατηγορήματος από ένα υποκείμενο». Υποστηρίζει ότι οι τροπικότητες της επιθυμίας, της οφειλής, της δυνατότητας και της γνώσης «μπορούν να διαμορφώνουν τη δυναμική κατάσταση που ονομάζεται ικανότητα και επομένως να κυριαρχούν στον λόγο ή στη δράση τροποποιώντας τα κατηγορήματα με συγκεκριμένους τρόπους». Βλ. ΑΙ. Greimas, "Toward a theory of modalities", *On meaning...*, 121, 129.

Ο σημασιακός άξονας /ξενοκρατία/ ←→/εξέγερση/ (επανάσταση) δεσπόζει στα ιστορικά δράματα και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη και παραπέμπει στο εγχείρημα για την απελευθέρωση του νησιού. Ο δεύτερος όρος της άρθρωσης, από τη μια, συνδηλώνει ποικίλες πιθανές καταλήξεις του αγώνα, όπως είναι, λόγου χάρη, η επιτυχία, η καταστολή ή η πρόβλεψη για την κατίσχυση του δικαίου στο μέλλον, και, από την άλλη, είναι αποτέλεσμα άλλοτε της μισαλλόδοξης εκδικητικής μανίας και άλλοτε της επιθυμίας για απόδοση δικαιοσύνης χωρίς εμπάθεια και εθνικές ή θρησκευτικές προκαταλήψεις.

α) τυραννία vs εκδίκηση¹⁴

Τα ταξήματα με βάση τα οποία συναρθρώνεται το σημασιακό πεδίο /τυραννία/ vs /εκδίκηση/, δεδομένου ότι απορρέουν από την παραδειγματική αναδιάταξη των λειτουργιών, παραπέμπουν σε διακριτές μορφές τυραννικής διακυβέρνησης και σε ποικίλες σημασιοδοτήσεις της εκδίκησης. Ειδικότερα, στην πρώτη κατηγορία δραμάτων (*Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Κύπρος δούλη*, *Η δούλη Κύπρος*) φορείς της αντιλαϊκής διακυβέρνησης είναι οι Φράγκοι κατακτητές της Κύπρου, στη δεύτερη (*Κουτσούκ Μεχεμέτ*, «9^η Ιουλίου 1821» και «Χιώτισσα») οι Οθωμανοί, στην τρίτη («Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...») οι Άγγλοι, ενώ στον *Πέτρο Συγκλητικό* την άτεγκτη ενετική διοίκηση διαδέχεται η οθωμανική· στο πατριωτικό δράμα *Ο δραπέτης διδάσκαλος* η αγωνιστική δράση του πρωταγωνιστή στρέφεται ταυτόχρονα εναντίον της τουρκικής κατοχής και των βουλγαρικών επεκτατικών διαθέσεων στην περιοχή της Μακεδονίας.

Εκτός από την ανάλυση των σημικών επενδύσεων «που πραγματώνονται μέσα στα σημήματα», κατά τον Greimas, για τη μελέτη της εκδήλωσης της σημασίας είναι ιδιαίτερα χρήσιμος ένας δεύτερος τύπος ανάλυσης, δηλαδή η επεξήγηση «της οργάνωσης των περιεχομένων που επενδύονται» σε ένα σημασιακό πεδίο. Ο ίδιος μελετητής προτείνει μια τυπολογία των μικροσυμπάντων της σημασίας, εκκινώντας από τη διαπίστωση ότι τα μηνύματα άλλοτε δηλώνουν λειτουργίες και άλλοτε ιδιότητες. Επομένως, η λειτουργική ανάλυση αποσκοπεί στον καταρτισμό του λειτουργικού μοντέλου και η ανάλυση ιδιοτήτων στην ετοιμασία του μοντέλου ιδιοτήτων.¹⁵ Με την αξιοποίηση αυτής της μεθοδολογίας προτείνεται μια λειτουργική ανάλυση του σημα-

¹⁴ Η εκδίκηση εξετάζεται αναλυτικά από τη σημειωτική των παθών. Βλ. A. Greimas-J. Fontanilles, *The semiotics of passions. From states of affairs to states of feelings* (transl. Paul Perron, Frank Collins), Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1993 (1991), 176· στο εξής: *The semiotics of passions...* Η ίδια νοείται ως «ηθική αποζημίωση του προσβεβλημένου με την τιμωρία του υβριστή» και ως «εξισορρόπηση πόνου μεταξύ ανταγωνιστικών υποκειμένων». Βλ. Απ. Μπενάτσης, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*. Πάθη, δράση, κώδικες, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995, 70· στο εξής: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης...*

¹⁵ Βλ. Greimas (2005: 1966), 83, 225, 228, 401.

σιακού πεδίου τυραννία vs εκδίκηση, που στοχεύει στην περιγραφή της μυθικής εκδήλωσης της σημασίας¹⁶ και «οδηγεί στην εμφάνιση του ιδεολογικού μικροσύμπαντος»¹⁷ στα εξεταζόμενα ιστορικά δράματα.

Η δεσπόζουσα στα ιστορικά δράματα διάζευξη /τυραννία/ vs /εκδίκηση/ αναλύεται, όπως φαίνεται στον Πίνακα 1, σε τέσσερα ζεύγη σημημάτων, που βρίσκονται, επίσης, σε σχέση διάζευξης και αναλύονται με τη σειρά τους σε επιμέρους σήματα. Μολονότι το σημασιακό πεδίο /τυραννία/ vs /εκδίκηση/ συνιστά κοινό τόπο στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος, κάθε κείμενο διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα ως προς τις πυρηνικές μορφές της σημασίας, δηλαδή τα σήματα που εκδηλώνονται σε αυτά. Λόγου χάρι, στο σήμημα «εξέγερση» «πραγματώνονται οι σημικές επενδύσεις»¹⁸ «αγώνας», «φυγή», «θυσία», «προδοσία», «σωτηρία», με διαφοροποιημένο τρόπο σε κάθε θεατρικό κείμενο.

Ειδικότερα, το σήμα «αγώνας» στα ομόθεμα δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και *Κύπρος δούλη* προσλαμβάνει τη μορφή της ένοπλης σύγκρουσης ανάμεσα στους Κυπρίους και τους Ναΐτες· στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821», παραμένοντας στο επίπεδο της εξωσκηνικής δράσης, επηρεάζει δραστικά την τύχη των δραματικών προσώπων· στον *Πέτρο Συγκλητικό* εκδηλώνεται ως συνεργασία με τους νέους κατακτητές για εκδίωξη των προηγούμενων· στον *Δραπέτη διδάσκαλο* και στη «Χιώτισσα» ως πραγματοποίηση μιας ριψοκίνδυνης αποστολής· και στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής», αφενός, ως πολιτική διαφώτιση του αγγλικού λαού για τα δίκαια αιτήματα των Κυπρίων και, αφετέρου, ως αντίδραση του λαού απέναντι στην άτεγκτη ξενοκρατία η οποία, μολονότι δεν οδηγεί σε εξέγερση, στηρίζεται στη βεβαιότητα για την τελική δικαίωση και απελευθέρωση. Με παρόμοιο τρόπο, διαφοροποιούνται σε κάθε δράμα και τα υπόλοιπα σήματα.

Ωστόσο, πέρα από τις διαφοροποιήσεις των επιμέρους σημικών επενδύσεων, από τη λειτουργική ανάλυση του σημασιακού πεδίου /τυραννία/ vs /εκδίκηση/ αναδεικνύεται ένα από τα ιδεολογικά μικροσύμπαντα των ιστορικών δραμάτων και των ποιητικών συνθέσεων του Β. Μιχαηλίδη «9^η Ιουλίου 1821» και «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...»· σε αυτό η εκδίκηση προβάλλεται ως μια θετική αξία, που εμπνέει τα υποκείμενα της δράσης σε αγώνα για τον μετασχηματισμό της αρνητικής αξίας,

¹⁶ Κατά τον Greimas, κάθε περιγραφή της σημασίας πρέπει να «στοχεύει είτε στην κοσμολογική [ή πρακτική] είτε στη νοολογική [ή μυθική] διάσταση του περιεχομένου. Η πρώτη οδηγεί στη γνώση του εξωτερικού κόσμου και η δεύτερη «εξηγεί πλήρως τον εσωτερικό κόσμο». Βλ. ό.π., 214-5· Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία...*, 27.

¹⁷ Greimas (2005: 1966), 228.

¹⁸ Βλ. ό.π., 225.

ΤΥΡΑΝΝΙΑ		ΕΚΔΙΚΗΣΗ	
ΣΗΜΗΜΑΤΑ ¹⁹	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΗΜΑΤΑ
«κατοχή»	«περιορισμός» «στέρηση»	«κίνδυνος» «σύλληψη» «καταδίκη» «απόδραση»	«πορεία»
«βία»	«απειλή» «έγκλημα» «πρόληψη»	«συνάθροιση» «όρκος» «δέσμευση»	«συνωμοσία»
«καταστολή»	«σύλληψη» «ανάκριση» «δοκιμασία» «εκτέλεση»	«αγώνας» «φυγή» «θυσία» «προδοσία» «σωτηρία»	«εξέγερση»
«δόλος»	«προδοσία» «ψευδοανθρωπισμός» «στρεψοδικία» «έρωτας»	«μεταμφίεση» «μύηση» «γνώση» «λύτρωση» «αρχαιοκαπηλία»	«ταξίδι»/ «διαδρομή»

Πίνακας 1: Το σημασιακό πεδίο τυραννία vs εκδίκηση-λειτουργική ανάλυση

δηλαδή της τυραννίας,²⁰ η οποία βιώνεται ως μια κατάσταση δυσφορίας, που εξωθεί τα δρώντα πρόσωπα στην αγωνιώδη προσπάθεια να την υπερβούν, για να βιώσουν την επιθυμητή κατάσταση ευφορίας.²¹

β) εξισλαμισμός vs ελληνικότητα

¹⁹ Το σήμα ορίζεται από τον Greimas ως η ελάχιστη μονάδα σημασίας και το σήμημα ως σημασιακό αποτέλεσμα που είναι συνδυασμός του σημικού πυρήνα και των σημικών παραλλαγών ή συμφραστικών σημάτων. Βλ. Greimas (2005: 1966), 84-85. Ο John Lyons ορίζει το σήμημα ως το κοινό σημασιολογικό συστατικό που υπάρχει ανάμεσα στα σήματα. Βλ. J. Lyons, *Εισαγωγή...*, 571. Βλ. και τον ορισμό του σήματος από τον Γ. Μπαμπινιώτη: «*Σήμα (Sem)* είναι τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά (τα «σημασιολογικά χαρακτηριστικά») που απαρτίζουν τη σημασία κάθε λεξήματος». Βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Εισαγωγή στην σημασιολογία*, Αθήνα, 1985, 60.

²⁰ Βλ. A. J. Greimas, *On meaning...*, 87, 93.

²¹ «*Η δυσφορία είναι ο αρνητικός όρος της θυμικής κατηγορίας που χρησιμοποιείται για την αξιολόγηση των σημασιακών μικροσυμπάντων (καθορισμός των αρνητικών αξιών και μετασηματισμός σε αξιολογίες). Η θυμική κατηγορία αρθρώνεται με βάση την αντίθεση ευφορία-δυσφορία [...]*». Βλ. A. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 112.

Η οργάνωση των περιεχομένων στο εσωτερικό του σημασιακού μικροσύμπαντος, που ορίζεται από τη διάζευξη /εξισλαμισμός/ vs /ελληνικότητα/, ερμηνεύεται εδώ με την αξιοποίηση του αξιολογικού μοντέλου ιδιοτήτων, που λειτουργεί με βάση τη μυθική εκδήλωση της σημασίας.²² Τα ταξήματα /εξισλαμισμός/ και /ελληνικότητα/ αναλύονται στις ομόλογες αρθρώσεις «προδοσία» vs «θυσία», «έρωτας» vs «θάνατος» και «εξαναγκασμός» vs «λύτρωση». Με εξαίρεση τον αυτοπροαίρετο εκτουρκισμό του Δώρου στον *Πέτρο Συγκλητικό*, στα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα ο εξισλαμισμός παρουσιάζεται είτε ως πιθανή εξέλιξη, υπό την προϋπόθεση ότι τα θύματα θα τον αποδέχονταν, είτε ως συντελεσμένη κατάσταση που σύντομα μετασχηματίζεται.

Ο εξισλαμισμός επενδύεται αρνητικά ως μια κατάσταση δυσφορίας, καθότι παρουσιάζεται ως προδοσία, μέσω της οποίας καλούνται τα θύματα να εξασφαλίσουν τη «σωτηρία» και την επιβίωσή τους. Ο συμβιβασμός απορρίπτεται ως κατακριτέα ένδειξη φιλοτουρκισμού και επονειδίστη εγκατάλειψη της ελληνικής εθνικής ταυτότητας (βλ. τη στάση του Κυπριανού στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821»), ενώ η θυσία, που συνδέεται με τα συμφραστικά σήματα «φυλάκιση, πίστη, εθνισμός, απαγχονισμός», προκρίνεται ως επισφράγιση της προσήλωσης στην ελληνικότητα.

Τα σημήματα «έρωτας» vs «θάνατος» της δεύτερης άρθρωσης δεν χρησιμοποιούνται με όλες τις πιθανές σημασιολογικές τους αποχρώσεις, που βέβαια συγκροτούν σύνθετες ισοτοπίες· αφενός, ο έρωτας προσλαμβάνει εδώ τη συνδήλωση του ερωτικού πάθους του τυράννου για μια βίαια εξισλαμισμένη νέα από την υπόδουλη εθνότητα, και, αφετέρου, ο θάνατος σημασιοδοτείται ως αυτοχειρία, μετά την απόρριψη από την κοπέλα της προτεινόμενης ερωτικής σχέσης. Πιο συγκεκριμένα, στον *Πέτρο Συγκλητικό* και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* το σήμημα «έρωτας» περιέχει τα συμφραστικά σήματα «πάθος» και «παραφορά»· επιπλέον, στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη το σήμημα αυτό εκδηλώνεται και ως ασέλγεια του παράφρονος πλέον πασά, ενώ στην τραγωδία του Θ. Θεοχαρίδη ως αιχμαλωσία των ωραιότερων Κυπρίων νεανίδων, με προορισμό το χαρέμι του σουλτάνου. Από την άλλη, στο σήμημα «θάνατος» περιέχονται οι σημικές παραλλαγές «απόρριψη του έρωτα», «αυτοχειρία» (από τη Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*), «αυτοπυρπόληση» (από την Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό*), που συνδέονται με την επιθυμία των υποκειμένων της δράσης να απαλλαγούν

²² Βλ. Greimas (2005: 1966), 228.

με κάθε τρόπο από τον εξισλαμισμό και να παραμείνουν πιστές στους αγαπημένους τους νέους.

Στη «Χιώτισσα» ο εξισλαμισμός παρουσιάζεται ως μια κατάσταση με μεγαλύτερη διάρκεια και ορίζεται από την άρθρωση «εξαναγκασμός» vs «λύτρωση». Τα σήματα «σφαγή», «εγκλεισμός», «μεταγωγή» που περιέχονται στο σήμημα «εξαναγκασμός», σε συνδυασμό με τον τουρκικό ενδυματολογικό κώδικα, αποδίδουν τον κίνδυνο του μόνιμου εξισλαμισμού, που δεν υπάρχει στα υπόλοιπα κείμενα. Από την άλλη, ο μετασχηματισμός της κατάστασης δυσφορίας εδώ δεν επιτυγχάνεται με την αυτοκτονία, αλλά με μία θετική πορεία λύτρωσης, που αναλύεται στα σήματα «μεταμφίεση», «απόδραση», «απεγκλωβισμός», «απελευθέρωση».

Επομένως, από την ανάλυση της λεκτικής εκδήλωσης του σημασιακού πεδίου /εξισλαμισμός/ vs /ελληνικότητα/ καταδεικνύεται ότι σε αυτό το αξιολογικό μικροσύμπαν η απόρριψη της εθνικής και θρησκευτικής ετερότητας δεν ταυτίζεται με μια μισαλλόδοξη προοπτική, αλλά συνιστά προσήλωση στις αξίες του εθνισμού και της ορθοδοξίας και, επιπλέον, διεκδίκηση της ελευθερίας.

γ) υποταγή vs ελευθερία

Το σημασιακό πεδίο /υποταγή/ vs /ελευθερία/ διαφοροποιείται από τη διάζευξη /κατάκτηση/ vs /απελευθέρωση/, καθότι σε αυτό αποτυπώνεται η στάση του ατόμου απέναντι στην ξενοκρατία και όχι η εξωτερική κατάσταση πραγμάτων. Επομένως, η έρευνα για τον καταρτισμό του περιορίστηκε σε δράματα στα οποία δεσπόζει η αφηγηματική συνταγματική ακολουθία της δοκιμασίας (*Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, «9^η Ιουλίου 1821...», *Ο δραπέτης διδάσκαλος*), όπου εντοπίζονται οι διαζεύξεις των σημημάτων «κατοχική εξουσία» vs «αντιποίηση αρχής» και «ψευδομαρτυρία» [κατάφαση] vs «παρρησία» [άρνηση]. Πρόσωπα όπως ο Κυπριανός στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821», ο Γεώργιος στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και ο δάσκαλος στον *Δραπέτη διδάσκαλο* έρχονται σε ρήξη με την ξενοκρατία και αρνούνται με παρρησία να υποταχθούν στα κελεύσματά της. Αντίθετα, απέναντι στον ωμό εκβιασμό της τυραννικής εξουσίας υποκύπτουν πρόσωπα αντιηρωικά (λόγου χάρι, ο Δημήτρης στην «9^η Ιουλίου 1821»), τα οποία αδυνατούν να υποστούν τη δοκιμασία, που συνεπάγεται η εναντίωση στην εξουσία.

Στο ίδιο σημασιακό πεδίο εντάσσεται και η διάζευξη των σημημάτων «έρωτας» vs «γάμος», στην ειδική περίπτωση που ο πρώτος συνδηλώνει την αυτόβουλη έλξη μεταξύ δύο ανθρώπων και ο δεύτερος παραπέμπει στην επιβολή της πατρικής εξουσίας, κατά κανόνα στη γυναίκα. Ειδικότερα, η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, η Αρ-

νάδα στον *Πέτρο Συγκλητικό* και η *Νετζιμπέ* στο ομότιτλο δράμα παραπέμπουν στην ελευθερία ως αποδέσμευση είτε από τα κελεύσματα της αντίπαλης εθνότητας είτε από τα ασφυκτικά όρια των κοινωνικών περιορισμών, συμβάσεων και προκαταλήψεων· από την άλλη, στα ρομαντικά δράματα *Διομήδης* και *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* η παθητική στάση της Δίρκης και της Ευανθίας συνιστά ακούσια υποταγή στις μεθοδεύσεις των αντίμαχών τους.

δ) ξένοι vs λαός

Στον σημασιακό άξονα /ξενοκρατία/ ↔ /εξέγερση/ εμπεριέχεται, επίσης, το σημασιακό πεδίο /ξένοι/ vs /λαός/, από τη λειτουργική ανάλυση του οποίου προκύπτει ότι σε αυτό το μυθικό μικροσύμπαν, από τη μια, το τάξημα /ξένο/, όταν σημαίνει κατά κανόνα την ηγετική τάξη και τα εκτελεστικά της όργανα, αναλύεται στα σημήματα «υποδούλωση», «αναισχυντία» και «αδιοτέλεια», και, από την άλλη, το τάξημα /λαός/ στα σημήματα «επανάσταση», «τιμή» και «ανιδιοτέλεια». Η σχηματοποιημένη αυτή δομή του σημασιακού πεδίου αποδίδει τη σχέση του κυπριακού λαού απέναντι στους κατακτητές του, όχι όμως και τις σχέσεις μεμονωμένων ομάδων ή ατόμων που διαφοροποιούνται αισθητά και παρεκκλίνουν από την αξιολογική διάζευξη /ξένοι/ vs /λαός/.

Στο πιο πάνω σχήμα, λοιπόν, δεν εντάσσονται οι ξένες γυναίκες που τόλμησαν να υπερβούν τον ασφυκτικό κλοιό της ηγετικής τάξης (λόγου χάρι η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό*, η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και η Λουίζα στην *Κύπρο δούλη*) και να ερωτευτούν Κυπρίους, επιδεικνύοντας ανεκτικότητα απέναντι στον υπόδουλο λαό και αποδεικνύοντας έμπρακτα ότι σέβονταν την αξιοπρέπειά του.²³ Ανεκτικοί παρουσιάζονται, επίσης, στην «9^η Ιουλίου 1821» τόσο ο Κιόρογλου και ο γιος του, όσο και οι Τουρκοκύπριοι που παρακολούθησαν την εκτέλεση των αρχιερέων, σε αντίθεση με τον αναισχυντο και μισαλλόδοξο πασά, όπως επίσης και οι Άγγλοι συνομιλητές του Κακουλλή στο «Ρωμός και Τζον Πουλλής...», που δεν παραλείπουν να υποδείξουν στον Κύπριο επισκέπτη ότι οι συμπατριώτες του οφείλουν να υιοθετήσουν πιο αποτελεσματικούς τρόπους για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους από τη Μεγάλη Βρετανία!²⁴ Επιπλέον, η Καρλόττα στο *Η δούλη Κύπρος*, ακόμη και όταν διαδέχεται τον πατέρα της στον βασιλικό θρόνο της Κύπρου, είναι

²³ Η αναπαράσταση της σχέσης μεταξύ αλλόφυλης (ή υβριδικής) κόρης και Έλληνα στην ελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα έχει διερευνηθεί από τη Μ. Μικέ. Για τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει η μελετήτρια, βλ. Μ. Μικέ, *Έρωσ (αντ)εθνικός...*, 105.

²⁴ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», σπρ. 4, 7, 33-36, 53, 55: *Άπαντα...*, 138-140, 148-150, 158, 160· του ίδιου, «Ρωμός και Τζον Πουλλής...», σπ. 439-464, ό.π., 210-211.

έντιμη, ανιδιοτελής και παρουσιάζεται ως υπέρμαχος των ελευθεριών του λαού. Επομένως, στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 δεν εντοπίζεται ξενοφοβική αναπαράσταση της εθνικής ετερότητας, αν και δεν λείπουν οι περιπτώσεις στις οποίες οι φορείς της εξουσίας παρουσιάζονται ως ανάλγητοι και μισαλλόδοξοι διώκτες του ελληνικού έθνους (όπως, για παράδειγμα, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, στην «9^η Ιουλίου 1821» και στη «Χιώτισσα»).

1.3. γάμος: /επιδίωξη/ \longleftrightarrow /δυνατότητα/

Για την κατάτμηση του σημασιακού άξονα γάμος: /επιδίωξη/ \longleftrightarrow /δυνατότητα/ σε επιμέρους σημασιακά πεδία επιλέγονται οι τροπικότητες του «επιθυμείν» και του «δύνασθαι»,²⁵ επειδή η επιδίωξη του γάμου και η τελική κατάληξη της πρόθεσης αυτής, παρουσιάζονται ως «τροπικά μηνύματα με ποικίλες παραλλαγές»,²⁶ οι οποίες καθορίζονται, κατά κανόνα, από το διαφορικό θεατρικό είδος.²⁷ Από τη μια, εντοπίζεται ένα ευρύ φάσμα σηματοδοτήσεων της επιζήτησης του γάμου, που ορίζεται, αφενός, από την αγνή ερωτική εξιδανίκευση και τα σφοδρά αυτοκαταστροφικά συναισθήματα και, αφετέρου, από τους στυγνούς χρησιμοθηρικούς υπολογισμούς τής οικονομικής ή πολιτικής σκοπιμότητας· από την άλλη, η τροπικότητα της δυνατότητας παρουσιάζεται πολύμορφη (πραγματοποίηση του γάμου ή ματαίωσή του, ύστερα από αυτοχειρία ή χωρισμό ή θανάτωση).

α) γάμος: επιδίωξη vs ματαίωση

Το σημασιακό πεδίο που συνίσταται στη διάζευξη ανάμεσα στην επιδίωξη και τη ματαίωση του γάμου εντοπίζεται με αξιοσημείωτη συχνότητα σε τέσσερα δραματικά είδη, δηλαδή στην τραγωδία, στο ρομαντικό (ερωτικό και ιστορικό) και στο αστικό δράμα και διαφοροποιείται ανάλογα με το εκάστοτε είδος. Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι η άποψη του Greimas πως ο τρόπος κατανομής των συντελεστικών ρόλων (που συνιστούν μιαν ισότοπη εκδήλωση των σημασιακών πεδίων στο επίπεδο των δομών επιφάνειας) «θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως τυπολογικό κριτήριο για την επεξεργασία μιας γενικής θεωρίας των ειδών»²⁸ επαληθεύεται στην περίπτωση των κυπριακών θεατρικών κειμένων που εξετάζουμε, αν χρησιμοποιηθεί ως κριτήριο κατηγοριοποίησης το τάξιμα /γάμος/.

²⁵ Για τις τροπικότητες, βλ. Κεφ. Γ', 236: σημ. 9, σε αυτή την εργασία.

²⁶ Βλ. Greimas (2005:1966), 435.

²⁷ Ας σημειωθεί ότι ο σημασιακός άξονας γάμος: /επιδίωξη/ \longleftrightarrow /δυνατότητα/ εντοπίζεται όχι μόνο στα ρομαντικά ερωτικά και ιστορικά δράματα, όπως οι δύο πρώτοι άξονες, αλλά επίσης στο αστικό και στο πατριωτικό δράμα.

²⁸ Βλ. A. J. Greimas, «Οι συντελεστές ...», 169' για τον συσχετισμό της σχολιαζόμενης άποψης του Greimas με την κατανομή των συντελεστικών ρόλων, βλ. Κεφ. Ε', 336: σημ. 11.

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 2, στις τραγωδίες και στα ρομαντικά δράματα (ερωτικά και ιστορικά), κατά κανόνα, εντοπίζεται η διάζευξη «αμοιβαία ερωτική επιθυμία» vs «αυτοχειρία του ερωτικού ζεύγους», ενώ στα αστικά δράματα την επιδίωξη του γάμου από τον άνδρα ακολουθεί η ματαίωση και ο χωρισμός. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται στη διαφορετική λειτουργία του ταξήματος /επιδίωξη/, που στα παλαιότερα δράματα, της πρώτης κατηγορίας, αναλύεται στα σημήματα «επιθυμία», «πάθος», «πίστη», τα οποία με τη σειρά τους περιέχουν τα σήματα «αρραβώνας», «προσήλωση», «όρκος», ενώ αντίθετα στα αστικά δράματα ούτε η επιδίωξη του γάμου (με τη σημασία της αμφίδρομης ερωτικής επιθυμίας) είναι αμοιβαία, ούτε η ερωτική πίστη είναι προϋπόθεση της ερωτικής σχέσης η οποία, από τη στιγμή που δεν αποτελεί αντικείμενο κοινωνικού ελέγχου, λύεται σχετικά ανώδυνα.

Εξάλλου, η ματαίωση του γάμου στα δράματα της πρώτης κατηγορίας αναλύεται στα σημήματα «αυτοχειρία», «θανάτωση», «δολοφονία», που επέρχονται από εξωγενείς επεμβάσεις, όπως είναι οι ερωτικοί αντίμαχοι που υποκινούνται είτε από ιδιοτέλεια (π.χ. προικοθηρία ή πολιτική σκοπιμότητα) είτε από φθόνο και ερωτικό πάθος, ενεργώντας ως αντεραστές, ενώ στην ειδική περίπτωση της *Νετζιμπέ* η οριστική ματαίωση της επίμαχης ερωτικής σχέσης επέρχεται μετά τον λυσσαλέο λιθοβολισμό από το μισαλλόδοξο πλήθος.

Στο σημασιακό μικροσύμπαν, που αποκαλύπτεται από τη μελέτη του Πίνακα 2, εντοπίζονται και η πρακτική και η μυθική εκδήλωση της σημασίας, οι οποίες διαπλέκονται σε μια σύνθετη ισοτοπία,²⁹ επειδή η νοολογική διάσταση, που ταυτίζεται με τον εσωτερικό κόσμο και τις επιθυμίες των ερωτικών συντρόφων, προσκρούει στην κοσμολογική διάσταση (δηλαδή στη γνώση των περιορισμών και των κοινωνικών καταναγκασμών του εξωτερικού κόσμου), με αποτέλεσμα την τραγική συντριβή τους. Βέβαια, στα αστικά δράματα δεσπάζει η μυθική εκδήλωση της σημασίας γιατί, αν εξαιρεθεί η αστική προκατάληψη που καθορίζει την υποταγή της Λίνας στην απόφαση του πατέρα της να εγκαταλείψει τον Παύλο (*Ο δικηγόρος*), στον *Μάριο* και στον *Ζητιάνο της ηδονής* το ναυάγιο της ερωτικής σχέσης δεν οφείλεται σε εξωγενείς παράγοντες, αλλά σε ενσυνείδητες επιλογές των δρώντων προσώπων.

²⁹ Κατά τον Greimas, σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχουν περισσότερα «ισότοπα επίπεδα μέσα στον λόγο». Τα αυτόνομα επίπεδα «αναδεικνύουν άλλοτε τη μια και άλλοτε την άλλη από τις δύο ισοτοπίες, πραγματώνοντας άλλοτε τον θετικό και άλλοτε τον αρνητικό όρο της ταξηματικής κατηγορίας που αμφισβητείται. Αν ένα οποιοδήποτε κείμενο πληροί αυτούς τους όρους, θα πούμε ότι φανερώνει μια σύνθετη ισοτοπία». Βλ. Greimas (2005: 1966), 174-5. Για τη νοολογική και κοσμολογική διάσταση της σημασίας, βλ. ό.π., 214-5.

ΓΑΜΟΣ [ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ]			
ΕΠΙΔΙΩΞΗ		ΜΑΤΑΙΩΣΗ	
ΣΗΜΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΗΜΑΤΑ
«επιθυμία» [Α/Γ] «πίστη»	«όρκος» «προσήλωση» «επιμονή»	«δηλητήριο» [Γ] «μαχαίρι» [Α] «όπλο» [Α: ΚΔ]	«αυτοχειρία» [Α/Γ] «τραυματισμός» [πολεμικός, θανάσιμος] [Α: Κ Δ]
↑ ↑ <i>Κύπρος και Ναΐται, Κύπρος δούλη</i>			
α) «πάθος» [Α]	«εξομολόγηση» «κατάκτηση» } [Α] «εξουσία»	«ετερότητα» [Α/Γ] «σύλληψη» «χαρέμι } [Γ] «μαχαίρι»	«απόρριψη» «αυτοχειρία» } [Γ] «δολοφονία» [Α]
β) «επιθυμία» [Α/Γ]	«αρραβόννας»	«όπλο» [Α] «μαχαίρι» [Γ]	«αυτοχειρία» [Γ]
↑ <i>Κουτσούκ Μεχεμέτ</i>			
«επιθυμία» [Α/Γ]	«συναντήσεις» «περιπτώξεις»	«φυλακή» [Α] «όχλος» «λάκκος» } [Γ] «λιθοβολισμός»	«σύλληψη» [Α/Γ] «θανάτωση» [Γ]
↑ <i>Νετζιμπέ</i>			
«επιθυμία» [Α/Γ]	«φωταψία» «συναντήσεις» «παράδεισος» «πάθος» «ομολογία»	«αρραβόννας» «προσαγωγή» «απόπλους» «ανατίναξη» } [Γ] «αυτοπυρπόληση» [Γ] «πνιγμός» [Α]	«σκοπιμότητα» «αιχμαλωσία» [Γ] «αυτοχειρία» [Α/Γ]
↑ <i>Πέτρος Συγκλητικός</i>			

ΓΑΜΟΣ			
[ΡΟΜΑΝΤΙΚΑ ΕΡΩΤΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ]			
ΕΠΙΔΙΩΞΗ		ΜΑΤΑΙΩΣΗ	
ΣΗΜΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΗΜΑΤΑ
«επιθυμία» [Α/Γ]	«πάθος» «υποχώρηση» «αντεραστές» [Α] «παραφορά» «υπαναχώρηση» } [Γ] «αμαρτία»	«φθόνος» «όπλο» «αμφιβολία» «μελαγχολία, τύψεις» «δυστυχία, μανία» [Γ] «δηλητήριο»	«δολοφονία» [Α] «αυτοχειρία» [Γ]
↑ <i>Ο Διομήδης</i>			
«επιθυμία» [Α/Γ]	«αρραβόνας» «πίστη»	«χρηματισμός» «μηχανογραφία» «σκευωρία» «υπεξαίρεση» «πλαστογραφία» «παραισθήσεις» «σχιζοφρένεια» } [Γ] «πνιγμός» «μαχαίρι» [Α]	«προικοθηρία» «αυτοχειρία»
↑ <i>Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...</i>			
[ΑΣΤΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ]			
«κατάκτηση» [Α] «εγκεφαλική επιδίωξη»	«θέληση» «λογική» } [Α] «επιβολή»	«άρνηση» [Γ] «δοκιμασία» «ταπείνωση» [Α]	«απόρριψη» «χωρισμός»
↑ <i>Μάριος, Ζητιάνος της ηδονής</i>			
«επιθυμία» [Α/Γ(;)]	«πρόταση» [Α] «δοκιμασία» «ψυχρότητα» [Γ]	«αποτυχία» [Α] «ρήξη» [Α/Γ] «εξουσία» (πατέρα) [Γ]	«απόρριψη» «χωρισμός»
↑ <i>Ο δικηγόρος</i>			

Πίνακας 2: Το σημασιακό πεδίο γάμος: επιδίωξη vs ματαίωση-λειτουργική ανάλυση³⁰

³⁰ Συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται στον πίνακα 2: Α= άνδρας, Γ= γυναίκα. Συντομογραφία τίτλου: *Κ Δ = Κύπρος δούλη*.

β) γάμος: επιδίωξη vs πραγματοποίηση

Σε αυτό το σημασιακό πεδίο το τάξιμα /επιδίωξη/ εκδηλώνεται με τα σημήματα: «επιθυμία» (αμοιβαία), «σκοπιμότητα» και «επιβράβευση». Έτσι, ο γάμος ως αποτέλεσμα αμοιβαίας ερωτικής έλξης εντοπίζεται στο ιστορικό δράμα *Πέτρος Α΄* (Πιερτρίνος-Μαρία), στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρωας* (Γιάννης-Δώρα), στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* (Πέτρος-Άννα) και στο μυθιστορηματικό δράμα *Κόμησσα ζητιάνα*, ενώ στο *Η δούλη Κύπρος* η συγκατάθεση της Καρλόττας να παντρευτεί τον κόμη της Γένουας Λουδοβίκο οδηγεί σε ένα γάμο σκοπιμότητας. Στο *Γαλάζιο λουλούδι* η απόφαση της Ξανθής Ρήγισσας να γίνει γυναίκα του Αντρειωμένου αποσκοπεί στην επιβράβευσή του για την ανακάλυψη της πολύτιμης εσωτερικής γνώσης, που λύτρωσε το βασίλειό της από το χρόνιο πένθος.

Όπως φαίνεται, λοιπόν, στα ιστορικά δράματα το σημασιακό πεδίο /επιδίωξη/ → /πραγματοποίηση/ του γάμου εντοπίζεται μόνο περιθωριακά και, λειτουργώντας ως εξαίρεση, ενισχύει τη δεσπόζουσα στο είδος τυπολογία του αντίθετου σημασιακού πεδίου. Όσο απομακρυνόμαστε από την ιστοριοκρατία του 19^{ου} αιώνα, την πεισιθάνατη θεώρηση της ερωτικής σχέσης και του γάμου διαδέχεται μια πιο αισιόδοξη οπτική γωνία, που αναντίρρητα προσδιορίζεται πάλι με ειδολογικούς όρους, καθώς ο θεατρικός συγγραφέας προσαρμόζεται στις εκάστοτε συμβάσεις του διαφορετικού θεατρικού είδους, συνήθως υποσυνείδητα.

1.4. /πίστη/ ←→ /προδοσία/

Ο σημασιακός άξονας που ορίζεται από τη συνάρτηση των ταξημάτων /πίστη/-/προδοσία/ εντοπίζεται στα περισσότερα από τα δραματικά είδη, με διαφοροποιημένο κάθε φορά περιεχόμενο. Ανάλογα με το είδος του δράματος, η πίστη είναι θρησκευτική, ερωτική, πατριωτική, υπαλληλική και σημασιοδοτείται τότε ως αφοσίωση και τότε ως τυφλή υποταγή, ενώ η προδοτική στάση εκδηλώνεται ως θρησκευτική³¹ ή ερωτική απιστία ή ως υστερόβουλη εγκατάλειψη του «αφέντη» ή, ακόμα, και ως ψευδομαρτυρία, που εξυπηρετεί τα συμφέροντα της αντίμαχης εθνότητας, ή προσχώρηση στο στρατόπεδο του εχθρού. Στον ίδιο σημασιακό άξονα υπάγεται το σημασιακό πεδίο /δέσμευση/ vs /αποδέσμευση/, στο οποίο πάλι και οι δύο όροι της διάζευξης

³¹ Στα εξεταζόμενα δράματα η θρησκευτική πίστη συνδέεται με την εθνική συνείδηση και την πατριωτική στάση των δραματικών προσώπων. Ξεχωριστά παραδείγματα της εκδήλωσης του σημήματος «[θρησκευτική] πίστη» είναι, αφενός, η ζητιάνα Χατζημαρία και οι δύο εξισλαμισμένες γυναίκες στη «Χιώτισσα» και, αφετέρου, ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός στην «9^η Ιουλίου 1821» και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*, ενώ για το σήμημα «[θρησκευτική] απιστία» χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Δώρος στον *Πέτρο Συγκλητικό*. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι στη *Νετζιμπέ* η θρησκευτική πίστη φτάνει έως τα όρια της μισαλλόδοξης εναντίωσης στον έρωτα μεταξύ αλλοφύλων.

φορτίζονται με ποικίλες σημασιοδοτήσεις, που δεν διαφέρουν από εκείνες του πρώτου πεδίου.

α) πίστη vs απιστία

Η διάζευξη /πίστη/ vs /απιστία/, σε συνάρτηση με την ερωτική ισοτοπία, κυριαρχεί στις δομές βάθους των ρομαντικών και αστικών δραμάτων και του ενός από τα πατριωτικά δράματα που εξετάζουμε (*Φιλοπατρία και έρως*). Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα ερωτικά και ιστορικά δράματα του ρομαντισμού, όπου η εξιδανικευμένη ερωτική σχέση, η οποία βασίζεται στη δεδομένη ερωτική πίστη, διασαλεύεται και διαλύεται τραγικά, εξαιτίας της αντίμαχης δράσης των αντεραστών ή του συντηρητικού κοινωνικού περιγύρου, στα αστικά δράματα η ερωτική πίστη δεν αποτελεί απaráβατη προϋπόθεση της ερωτικής σχέσης. Από την άλλη, αντίθετα από το πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρως*, στο οποίο η ερωτική πίστη παρουσιάζεται ως αδιαμφισβήτητη αξία, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* το ίδιο τάξιμα προβάλλεται μέσα από το διαλεκτικό παιχνίδι των αντίθετων σημμάτων «δέσμευση»-«αποδέσμευση», τα οποία, με τη σειρά τους, αναλύονται στα ομόλογα σήματα «υπόσχεση», «ελπίδα», «ηθικότητα» vs «ασωτία», «διαφθορά», «ανηθικότητα». Με άλλα λόγια, στο *Ανατολή και Δύσις* έχουμε μια σχετικιστική θεώρηση της ερωτικής πίστης, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα υπόλοιπα αστικά δράματα.

Αν, τώρα, το σημασιακό πεδίο /πίστη/ vs /απιστία/ υπαχθεί στην ισοτοπία /έθνος/, διαπιστώνουμε ότι, ενώ στα ερωτικά δράματα η πατριωτική στάση των ηρώων (Διομήδη και Αγησίλαου) είναι απαρασάλευτη, στα ιστορικά δράματα τότε αυτή είναι σταθερή (λ.χ. του Ιάκωβου στην *Κύπρο δούλη* και στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, του Κυπριανού στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και στην «9^η Ιουλίου 1821») και τότε είναι αρχικά αμφιλεγόμενη, αλλά στο τέλος αδιαμφισβήτητη (π.χ. του Γεώργιου στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και του Πέτρου στον *Πέτρο Συγκλητικό*). Εξάλλου, η προδοτική απιστία (λόγου χάρι του Δημήτρη στην «9^η Ιουλίου 1821», του Μουσταφά στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και του Δώρου στον *Πέτρο Συγκλητικό*) υποκινείται είτε από ανθρωπινή αδυναμία είτε από ιδιοτέλεια και πρόσκαιρους ιδιοτελείς υπολογισμούς.

Τέλος, το σημασιακό πεδίο /πίστη/ vs /απιστία/, σε συνάρτηση με τη σχέση υπαλληλίας, εντοπίζεται σε διάφορα δραματικά είδη, όπου τα ταξήματα που συγκροτούν την πιο πάνω διάζευξη αναλύονται στα σημήματα «αφοσίωση»/«εγκατάλειψη», και αυτά στα σήματα «υπηρεσία», «ενδιαφέρον», «αγάπη» vs «ιδιοτέλεια», «δόλος», «υποκρισία». Δραστικότερη είναι η επίδραση της απιστίας τού υπηρέτη στη δραματική δομή των ρομαντικών δραμάτων, όπου συνήθως αυτή προκαλεί τη μοιραία αυτο-

καταστροφική πορεία του ήρωα (βλ., λ.χ., τη σχέση της Χαρίκλειας με την κυρία της Ευανθία στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*), σε αντίθεση με τα υπόλοιπα δραματικά είδη, στα οποία η δόλια στάση του υπηρέτη απέναντι στον κύριό του δεν επιφέρει ολέθρια αποτελέσματα (βλ. τη σχέση του Γελάσιου απέναντι στον κύριό του, στην κωμωδία *Τα ευχαριστήρια*).

β) δέσμευση vs αποδέσμευση

Η συγκρότηση του σημασιακού πεδίου /δέσμευση/ vs /αποδέσμευση/ βασίζεται στην παραδειγματική αναδιάταξη της συνταγματικής ακολουθίας η οποία, όπως έχουμε σημειώσει,³² ορίζεται από τον Greimas ως σύμβαση θετική (εντολή → αποδοχή) ή αρνητική (απαγόρευση → παραβίαση).³³ Το τάξιμα /δέσμευση/ χρησιμοποιείται εδώ με τη σημασία της συμφωνίας ανάμεσα σε δύο υποκείμενα για την επιτέλεση ενός κοινά αποδεκτού αντικειμένου επιθυμίας, ενώ η /αποδέσμευση/ σημαίνει την παραβίαση της συμφωνίας, εκ μέρους τουλάχιστο του ενός από τα υποκείμενα.

Από την ανίχνευση του πιο πάνω σημασιακού πεδίου στα εξεταζόμενα δράματα προκύπτει ότι τη συμφωνία αθετούν, κατά κανόνα, οι εξουσιαστές σε βάρος των εξουσιαζομένων ή οι οικονομικά και κοινωνικά ισχυροί σε βάρος των λιγότερο προνομιούχων. Στον *Πέτρο Συγκλητικό* το τάξιμα /δέσμευση/ αναλύεται στα σημήματα «όρκος» και «ελπίδα», δεδομένου ότι ο Μουσταφά-πασάς εξασφάλισε τον όρκο του Πέτρου για παροχή βοήθειας στους Τούρκους εισβολείς, με αντάλλαγμα την υπόσχεση ότι θα τηρούσε στάση ευνοϊκή απέναντι στους Έλληνες της Κύπρου. Από την άλλη, το τάξιμα /αποδέσμευση/ επιμερίζεται στα σημήματα «αθέτηση» και «δολιότητα», στα οποία ενυπάρχουν τα σήματα «αιχμαλωσία» και «σφαγή». Στο ίδιο θεατρικό κείμενο το σημασιακό πεδίο /δέσμευση/ vs /αποδέσμευση/ εκδηλώνεται και στη σχέση Μουσταφά-Δώρου, καθότι ο πολέμαρχος αρνείται να παραδώσει στον ήδη εξισλαμισμένο σύμβουλο του Ρουχιά την Αρνάλδα, όπως είχαν συμφωνήσει.

Κατά παρόμοιο τρόπο, στην «9^η Ιουλίου 1821» η διάζευξη /δέσμευση/ vs /αποδέσμευση/ εμφανίζεται ως μία από τις σημαίνουσες δομικές σχέσεις που ενυπάρχουν στην ισοτοπία /κράτος: δύναμη/. Στο ποίημα ο εξουσιαστής Κουτσούκ, από τη μια, αθετεί τη δέσμευσή του να μην εκτελέσει τον Κυπριανό (υπό τον όρο ότι αυτός θα έπειθε τους Κυπρίους να αφοπλιστούν) με την πρόφαση ότι το «σφάζω» δεν ταυτίζεται με το «απαγονίζω» και, από την άλλη, δεν αποτρέπει την εκτέλεση του βοσκού

³² Βλ. Κεφάλαιο Γ', passim.

³³ Greimas (2005: 1966), 347.

Δημήτρη, μολονότι αυτός ψευδομαρτύρησε.³⁴ Εξάλλου, στο αστικό δράμα *Ο δικηγόρος* το ίδιο σημασιακό πεδίο ενυπάρχει στην ερωτική σχέση Παύλου-Λίνας και σηματοδοτεί τη λύση της, μετά την απόφαση της κοπέλας να προδώσει τον νέο, υποκύπτοντας στην πατρική εξουσία.³⁵

1.5. /γνώση/ ↔ /δράση/

Οι τροπικότητες του «γνωρίζειν» και του «δύνασθαι» εντοπίζονται συχνά στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα, όχι ανεξάρτητα η μία από την άλλη· αντίθετα, αυτές συνυφαίνονται σε μία διαλεκτική και αμφίδρομη σχέση, στην οποία άλλοτε η γνώση οδηγεί στη δράση και άλλοτε η γνώση είναι αποτέλεσμα της δράσης. Από την άλλη, η άγνοια συχνά οδηγεί στην αδράνεια ή η απραξία επιφέρει την άγνοια. Επομένως, ο πολυδιάστατος αυτός σημασιακός άξονας εντοπίζεται στο σύνολο των δραματικών ειδών με αξιοσημείωτες, βέβαια, διαφοροποιήσεις.

α) μαγεία → θεραπεία vs γνώση

Το τάξιμα /μαγεία/ εντοπίζεται σε δύο από τα πρωιμότερα ιστορικά δράματα (δηλαδή στον *Πέτρο Συγκλητικό* και στον *Πέτρο Α'...*), αν και δεν ανιχνεύεται στο πρώτο έντυπο δράμα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του ορθολογιστή και βαθιά επηρεασμένου από τις ιδέες του διαφωτισμού Γ. Σιβιτανίδη, στο θεατρικό κείμενο του οποίου δεσπόζουν η αίσθηση του καθήκοντος και η προσωπική ευθύνη,³⁶ ως μοχλοί για την εξέλιξη της πλοκής.

Η μαγεία στα πιο πάνω δράματα εκδηλώνεται με τα σήματα «[μαγικό] υγρό» και «επίκληση [δαιμονίων]» και επιφέρει, αφενός, στον *Πέτρο Α'...* τη θεραπεία των λεπρών και της κόρης του μάγου Κιαρίονα, καθώς και την πρόσκαιρη αναισθητοποίηση του βασιλιά και την επακόλουθη ανάκτηση των αισθήσεών του, και, αφετέρου, στον *Πέτρο Συγκλητικό* την αναπαράσταση από τα δαιμόνια της δολοφονίας των προγόνων του Ρουχιά και την ανάνηψη της Αρνάλδας από τη νεκροφάνεια. Επομένως, ενώ στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη η μαγεία λειτουργεί ως μέσο θεραπείας, στο δράμα του Θ. Θεοχαρίδη η ίδια οδηγεί επιπλέον στη γνώση, δηλαδή στην αναγνώριση των ενόχων.

³⁴ Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 46-8: στ. 451-480, στρ. 56: 561-570: *Άπαντα...*, 156, 160.

³⁵ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 66-68.

³⁶ Ας σημειωθεί ότι και στον παραινετικό λόγο *Μητρική κληρονομία ή Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα* του Γ. Σιβιτανίδη η μητέρα υποστηρίζει ότι κύριος σκοπός της αγωγής πρέπει να είναι η παροχή στους νέους εφοδίων, ώστε να ανταποκρίνονται υπεύθυνα στα ποικίλα καθήκοντα που συνεπάγεται η ζωή, η οποία ορίζεται ως «*δύσκολος και επίπονος πορεία διά τραχειών και δυσβάτων ατραπών, εν αις εξαντλείται του ανθρώπου η καρτερία*». Βλ. *Μητρική κληρονομία...*, 16.

β) γνώση vs εξαπάτηση

Ωστόσο, ενώ η μαγεία επενδύεται με τη σημασία της λυτρωτικής επενέργειας, είτε όταν συντελεί στον μετασχηματισμό της ασθένειας σε υγεία είτε όταν διαλύει την άγνοια και οδηγεί στη βαθύτερη επίγνωση, η γνώση συχνά σημασιοδοτείται ως αξιοποίηση ειδικών δεξιοτήτων, με στόχο την ιδιοτελή παραπλάνηση. Τόσο ο Κιαρίων, όσο και ο Ποδοκατάρως, χρησιμοποιούν τις ειδικές τους γνώσεις,³⁷ ο πρώτος για να καλυφθεί προσποιούμενος πειστικά τον τρελό μάγο, και ο δεύτερος για να έχει πρόσβαση στη φυλακή, όπου βρισκόταν ο Ρουχιάς.

Αξιοσημείωτες είναι, επίσης, οι περιπτώσεις του Μυρωνίδη στο *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, που πλαστογραφεί πειστικά την επιστολή του Αγησίλαου, του ψευτογιατρού στα *Ευχαριστήρια* που, αν και τσαρλατάνος, όχι μόνο πείθει τους «πελάτες» του για τις «γνώσεις» που δεν διαθέτει, αλλά εξασφαλίζει και τα πολυπόθητα ευχαριστήρια για τη δήθεν ίασή τους, και του επαγγελματία λογογράφου Δενδρολίβανου Κοθορνίδη στη *Δημαρχίτιδα*, ο οποίος, επειδή δεν έχει την ευχέρεια να σχολιάζει την τρέχουσα επικαιρότητα, εξαπατά τον υποψήφιο δήμαρχο, πουλώντας του έναν τετριμμένο και πεπαλαιωμένο λόγο, γραμμένο σε παρωχημένη αρχαϊζουσα.³⁸

Στο ίδιο σημασιακό πεδίο το τάξιμα /γνώση/, που σημασιοδοτείται επίσης και ως καπήλευση της θέσεως ισχύος ή κατοχή επαγγελματικών δεξιοτήτων που εξασφαλίζουν στον κάτοχό τους την απαραίτητη για την επιβίωσή του εργασία, αντιπαραβάλλεται προς το τάξιμα /κερδοσκοπία/. Η αλληγορική μητριά (δηλαδή η Μ. Βρετανία) στο ομότιτλο δράμα του Α. Χ. Γαλανού καπηλεύεται τη θέση υπεροχής, στην οποία βρίσκεται, για την οικονομική αφαίμαξη των ορφανών, ο αρχαιοκάπηλος Τζον Πουλλής στην ομώνυμη ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη εμπορεύεται τα ιερά και τα όσια των Κυπρίων, ενώ ο Αφαιμάκτης στα *Ευχαριστήρια* εκμεταλλεύεται ταυτόχρονα τον ψευτογιατρό και τους ασθενείς του.

γ) ταξίδι → γνώση / αναγνώριση

Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, η άρθρωση /γνώση/ ↔ /δράση/ λειτουργεί αμφίδρομα, δηλαδή άλλοτε η γνώση είναι προϋπόθεση για τη δράση και άλλοτε η πρώτη εμφανίζεται ως επιστέγασμα της δεύτερης. Σε αρκετά από τα εξεταζόμενα

³⁷ Ο Κιαρίων και ο Ποδοκατάρως δεν είναι μόνο μάγοι, καθώς έχουν και προφητικές-μαντικές ικανότητες. Για το θέμα της μαντείας στην ευρύτερη νεοελληνική δραματουργία, βλ. Αρετή Βασιλείου, «Ο ποιητής και ο προφήτης: ο θεσμός της μαντείας στη νεοελληνική δραματουργία»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 13-23.

³⁸ Βέβαια δεν λείπουν και οι περιπτώσεις της δεοντολογικά επιτρεπτής χρήσης της επιστήμης, όπως για παράδειγμα στο *Ανατολή και Δύσις*, όπου ο γιατρός προβαίνει σε τεκμηριωμένες και γι' αυτό πειστικές εκτιμήσεις της συμπεριφοράς των άλλων προσώπων.

δραματικά κείμενα η δράση παίρνει τη μορφή του ταξιδιού, το οποίο αναλύεται στα σημήματα «πορεία», «διαδρομή» και «αναζήτηση»· στα τελευταία εμπιρεύονται τα σήματα «αποστολή», «πλους», «θάλασσα», «δρόμοι» «περιδιάβαση» κλπ.

Στο σημασιακό μικροσύμπαν που αποκαλύπτεται από τη διερεύνηση του πιο πάνω σημασιακού πεδίου διακρίνονται σημήματα και από τις δύο βασικές ισοτοπίες (δηλαδή την κοσμολογική και τη νοολογική). Ειδικότερα, η άριστη γνώση που εξασφαλίζει ο Κικέρωνας για τις κινήσεις των συνωμοτών μέσω ενός καλά οργανωμένου δικτύου πληροφοριοδοτών υπάγεται στην κοσμολογική ισοτοπία, ενώ η αναγνώριση της πραγματικής ταυτότητας των εξισλαμισμένων γυναικών από τη Χατζημαρία στη «Χιώτισσα», η επίγνωση της εγκληματικής αρχαιοκαπηλίας του Τζονή και η παράλληλη διαφώτιση του αγγλικού λαού για τα δίκαια αιτήματα των Κυπρίων στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», αλλά και η επίγνωση της βαθύτερης ουσίας του γαλάζιου λουλουδιού από τον Αντρειωμένο, στο ομότιτλο παραμυθόδραμα, αποτελούν εκδηλώσεις της νοολογικής ισοτοπίας, αφού τα υποκείμενα, έπειτα από τη δράση οδηγούνται ταυτόχρονα στην αναγνώριση του εαυτού τους και στην αναγνώριση της νοοτροπίας και της αξιολογίας των άλλων.

1.6. /χρόνος/ ↔ /βίος/

Η άρθρωση /χρόνος/ ↔ /βίος/ μας ενδιαφέρει ως μερική αποτύπωση της μυθικής εκδήλωσης της σημασίας, δηλαδή η στόχευση της διερεύνησής μας περιορίζεται στην εξέταση του τρόπου με τον οποίο βιώνουν τον χρόνο τα δραματικά πρόσωπα, άλλοτε σε ατομικό και άλλοτε σε συλλογικό επίπεδο.³⁹ Επομένως, επικεντρωνόμαστε στη συνάρτηση του χρόνου ως αξίας, σε σχέση, αφενός, με τη βιωμένη εμπειρία των προσώπων και, αφετέρου, με το προδιαγραφόμενο από τα ίδια μέλλον. Η σημασιολογική προσέγγιση του χρόνου προϋποθέτει βέβαια τις χρονικές τροπικότητες,⁴⁰ δεδομένου ότι ποιητική και ιδεολογία διαπλέκονται και συνυφαίνονται σε ένα ενιαίο όλον.

α) παρελθόν vs παρόν

Όπως είναι φυσικό, στα ρομαντικά (ερωτικά και ιστορικά) δράματα το σημασιακό πεδίο /παρελθόν/ vs /παρόν/ δεσπόζει, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα δραματικά είδη στα οποία το παρελθόν εκτείνεται σε βάθος μόλις μερικών δεκαετιών και, επιπλέον, αφορά μόνο το ατομικό επίπεδο, και ειδικότερα την ερμηνεία της αναπαριστώμενης συμπεριφοράς των δραματικών προσώπων. Αντίθετα, στα ρομαντικά δράματα η ση-

³⁹ Βλ. Greimas (2005: 1966), 214-5.

⁴⁰ Για τις χρονικές τροπικότητες, βλ. στην εργασία αυτή: Κεφ. Δ', 268-270.

μασιοδότηση του χρόνου συναρτάται με το συλλογικό επίπεδο, και γενικότερα με την ιστορία και την πολιτική.

Από τη συνεξέταση της κοινής σε όλα τα ρομαντικά δράματα διάζευξης /παρελθόν/ vs /παρόν/ διαπιστώνεται ότι σε αυτά τα θεατρικά κείμενα το τάξιμα /παρελθόν/ αναλύεται στα σημήματα «μνήμη», «πολιτισμός», «δόξα», «εξιδανίκευση», που περιέχουν αρκετά κοινά σήματα, όπως «καταγωγή», «εύκλεια», «χρυσή εποχή», «αρχαιότητες», «γλώσσα», «διάλεκτος» κλπ. Εξάλλου, το τάξιμα /παρόν/ αναλύεται στα σημήματα «δουλεία», «παρακμή», «ξενομανία», «αθλιότητα». Επομένως, μέσα από μια ιστορικιστική θεώρηση του χρόνου, το παρελθόν προβάλλεται ως αξεπέραστο πρότυπο, που λειτουργεί ως καθοδηγητική αξία για τους συγχρόνους, οι οποίοι οφείλουν να υπερβούν τις αντιξοότητες του παρόντος και να αναστήσουν την περασμένη δόξα. Γι' αυτό, το παρόν σημασιοδοτείται ως μια οδυνηρή μεταβατική περίοδος και εκείνο που ενδιαφέρει είναι ο μετασχηματισμός του στο μέλλον, το οποίο προβάλλεται συχνά μέσα από τις τεχνικές του οράματος, του ονείρου και της παραίσθησης, παραμένοντας ωστόσο πάντα στο επίπεδο της ανεδαφικής επιθυμίας και της ευχετικής τροπικότητας.

β) παρελθόν vs μέλλον

Το τάξιμα /παρελθόν/ σε αυτό το σημασιακό πεδίο περιέχει τα σημήματα «μνήμη» και «αναβίωση», στα οποία ενυπάρχουν περισσότερα σήματα από όσα έχουν εντοπιστεί, κατά τη διερεύνηση της διάζευξης /παρελθόν/ vs /παρόν/. Μάλιστα, αρκετά από αυτά συνιστούν δυνητικά σκηνικά αντικείμενα για την αισθητοποίηση της παρέλευσης του ιστορικού χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, από τη μια, στην αναβίωση του παρελθόντος παραπέμπουν τα φαντάσματα, οι τάφοι, το νεκροταφείο και η νεκρανάσταση των ένδοξων ηρώων (στο δράμα *Αετός...*), και, από την άλλη, σήματα της συλλογικής μνήμης είναι, αφενός, για την ένδοξη αρχαιότητα η προγονική εύκλεια (*Κύπρος δούλη* και *Η δούλη Κύπρος*) ο βωμός των προγόνων (*Η δούλη Κύπρος*), τα αρχαιολογικά ευρήματα («Ρωμίος και Τζον Πουλλής...»), ο Όλυμπος, η Σαλαμίνα, ο Κίμωνας και ο Ευαγόρας (*Ο Διομήδης* και *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*) και, αφετέρου, για τη μεταγενέστερη παρατεταμένη δουλεία, το μαρτύριο της οθωμανικής τυραννίδας (*Κουτσούκ Μεχεμέτ*), τα κουρέλια της δούλης Κύπρου (*Η δούλη Κύπρος*), και το «ίλαντρον καβάτζιν» («9^η Ιουλίου 1821»).

Στο ίδιο σημασιακό πεδίο το τάξιμα /μέλλον/ περιέχει τα σημήματα «λόγος», «ελευθερία», «όραμα» και «όνειρο», και αυτά με τη σειρά τους τα σήματα «φως», «παλιγγενεσία», «ελπίδα», «ανάσταση», «[σπασμένες] αλυσίδες», «νερό», «λάβρο»,

«σημαία», «φουστανελοφόροι», «δάφνη», «στεφάνι», «παραπούλια», «θάλασσα» κ.ά. Το μέλλον του έθνους εξομοιώνεται με το ένδοξο παρελθόν του, είτε μέσω ενός τρομακτικού για τους αντίμαχους οράματος (λ.χ. του βασιλιά των Βανδάλων στον *Αετό...* και του Κουτσοúk στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ*)⁴¹ είτε μέσω ενός ονείρου (όπως είναι, για παράδειγμα, το όνειρο του Παύλου στον *Πέτρο Συγκλητικό*),⁴² είτε με μια προφητική και ευχετική ρήση (της Καρλόττας στο *Η Κύπρος δούλη*, του Κυπριανού στην «9^η Ιουλίου 1821», του Κακουλλή και του Νικολή στο «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...»)⁴³. Σε όλα τα πιο πάνω κείμενα, ως προϋπόθεση για την έλευση του προσδοκώμενου μέλλοντος θεωρείται η λύτρωση από τις αμαρτίες και τα σφάλματα, στα οποία αποδίδεται η συλλογική κακοδαιμονία.

γ) αμαρτία vs εξιλίωση

Η αμαρτία ως αιτία της κακοδαιμονίας στο παρόν δεν εντοπίζεται σε πολλά από τα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα. Στην *Κύπρο δούλη* οι επίγονοι τιμωρούνται για τις αμαρτίες των προγόνων,⁴⁴ στο *Η δούλη Κύπρος*, εξαιτίας των σφαλμάτων του παρελθόντος, η προσωποποιημένη Κύπρος είναι ντυμένη με κουρέλια και δυστυχεί. Εξάλλου, στον *Πέτρο Α'* η συλλογική δυστυχία οφείλεται στην αναισχυντία του βασιλιά, η οποία αναλύεται στα σήματα «βιασμοί», «ασωτία», «αθεΐα», «απιστία».

Στα πιο πάνω δράματα η εξιλίωση παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα τόσο της υπέρβασης των προγονικών λαθών από τους συγχρόνους (*Κύπρος δούλη*) όσο και της ευλαβικής επιστροφής στα ήθη των προγόνων, μπροστά από τον βωμό των οποίων καλούνται να αποπλύνουν τις αμαρτίες τους (*Η δούλη Κύπρος*).⁴⁵ Στην περίπτωση του βασιλιά Πέτρου, η λύτρωση από την αμαρτία δεν επέρχεται ουσιαστικά, ακόμη και όταν, βασανισμένος από τις έμμονες τύψεις του, δολοφονείται.⁴⁶

1.7. /τόπος/ ↔ /βίος/

Η άρθρωση τόπου-βίου δεν βασίζεται σε μια ντετερμινιστική θεώρηση της σχέσης των δύο όρων του σημασιακού άξονα, αλλά στοχεύει στη διερεύνηση της αξιολο-

⁴¹ Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 10-14· Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσοúk Μεχεμέτ...*, 95-6.

⁴² Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 22-3.

⁴³ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 25-26· Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 18, 19 *Άπαντα...*, 143-4· του ίδιου, «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...», στ. 253-264, 630-639, *ό.π.*, 210-211.

⁴⁴ Πιθανότατα τα δράματα αυτά απηχούν την ευρύτατα διαδεδομένη αντίληψη ότι τα δεινά του έθνους οφείλονταν στις αμαρτίες του λαού. Βλ. την αντίληψη αυτή, λ.χ., στον Αγαθάγγελο: «[...] η αμαρτία τούτου αγνώμονος λαού βόά ενώπιον του θρόνου του Θεού, ης ένεκα βιάζεται ο Θεός αυτόν κολάσαι». Βλ. Θεόκλητος Πολυεΐδης, *Οπτασία...*, 8.

⁴⁵ Βλ. Π. Λοϊζιάς, *ό.π.*, σημ. 43, 26.

⁴⁶ Στα υπόλοιπα δραματικά είδη το τάξιμα /αμαρτία/ δεν διαδραματίζει σημαντικό ρόλο. Για παράδειγμα, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* η ασωτία του Πέτρου διχάζει τα δραματικά πρόσωπα, άλλα από τα οποία τη θεωρούν ως ανεξιλέωτη συμπεριφορά και άλλα την εκλαμβάνουν ως κοινωνικά προσδιορισμένη στάση, που στο κατάλληλο περιβάλλον ενδέχεται να διαφοροποιηθεί.

γικής επένδυσης του τόπου από τα δραματικά πρόσωπα, η οποία συνδέεται άμεσα με τις τροπικότητες της αναπαράστασης του χώρου.⁴⁷ Η αξία (θετική ή αρνητική)⁴⁸, είτε προσδίδεται άμεσα από τα πρόσωπα στον διηγητικό ή στον παριστώμενο χώρο είτε συνυποδηλώνεται από το είδος της σχέσης τους με αυτόν, είναι ιδεολογικά σημαντική και συνδέεται με τη διαδικασία συμβολοποίησης του. Ο σημασιακός άξονας /τόπος/ \longleftrightarrow /βίος/ δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τις τροπικότητες της γνώσης, της οφειλής, της επιθυμίας και της δυνατότητας, καθότι εμπεριέχει τις στάσεις και τις νοοτροπίες, όπως επίσης και τα συναισθήματα και τις προκαταλήψεις των προσώπων για τον περιβάλλοντα κόσμο· επομένως, προϋποθέτει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ της κοσμολογικής και της νοολογικής διάστασης της σημασίας.

α) ελληνικό vs ευρωπαϊκό

Η διάζευξη μεταξύ ελληνικού και ευρωπαϊκού χώρου εντοπίζεται εμφανικά στις δομές βάθους τριών από τα εξεταζόμενα κείμενα. Στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* η Ευρώπη παρουσιάζεται ως χώρος φθοράς, ανηθικότητας και αθεΐας, σε αντίθεση με την Ελλάδα, που συνδέεται με τη θρησκευτικότητα και το ήθος. Η ίδια εξιδανίκευση της ελληνικότητας εντοπίζεται στον θεατρόμορφο διάλογο *Συνδιάλεξις του χορού των μουσών επί του Ελικώνος* της Σ. Λεοντιάδος, όπου στο τάξημα /ελληνικό/ ανιχνεύεται το σήμημα «ενίσχυση» ή «δύναμη», το οποίο εμπεριέχει τα σήματα «[ελληνικοί] χοροί», «γνησιότητα», «απλότητα», «χριστιανισμός», «[μίμηση] προγόνων», «λιτότητα».⁴⁹ Στο ίδιο σημασιακό πεδίο το τάξημα /ευρωπαϊκό/ εμπεριέχει το σήμημα «φθορά», στο οποίο παραπέμπουν τα σήματα «[ευρωπαϊκοί] χοροί», «συρμός», «επιτήδευση», «πολυτέλεια». Στα δύο πιο πάνω θεατρικά κείμενα η Ευρώπη σημασιοδοτείται ως αρνητική αξία και η Ελλάδα συνδέεται με την ηθικοποίηση, που είναι δυνατό να επέλθει ή με την επιστροφή στην ελληνική ύπαιθρο, που συμβολίζει την ελληνικότητα (*Ανατολή και Δύσις*), ή με την κατάλληλη ελληνοχριστιανική παιδεία (*Συνδιάλεξις...*).

Στην ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» η διπολική αντίθεση ελληνικό vs ευρωπαϊκό λειτουργεί μέσα σε πολιτικά συμφραζόμενα, επειδή εδώ, αφενός, το τάξημα /ελληνικό/ αναλύεται στα σημήματα «πολιτισμός και διαμαρτυρία»: τα σήματα «αρχαιότητες», «[κυπριακή] διάλεκτος» και «φωνόγραφος» παραπέμπουν στον ελληνικό πολιτισμό του νησιού, ενώ τα σήματα «διαδήλωση»,

⁴⁷ Για τις τροπικότητες της αναπαράστασης του χώρου, βλ. στην εργασία αυτή, Κεφ. Δ', 295 κ.ε.

⁴⁸ Βλ. Α. J. Greimas- J. Courtés, *Sémiotique...*, 414-5· ΑΙ. Greimas, *On meaning...*, 87, 93.

⁴⁹ Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Συνδιάλεξις του χορού...*, 10, 12, 20, 23, 43, 49-50, 52-7.

«διεκδίκηση» και «φωνόγραφος»⁵⁰ είναι σημασιακές εκδηλώσεις της διαμαρτυρίας του κυπριακού λαού εναντίον της άτεγκτης αποικιοκρατίας· αφετέρου, το τάξιμα /ευρωπαϊκό/ επιμερίζεται στα σημήματα «χρηματισμός», «εμπορία», «καπήλευση» «διπλωματία» και «υποκρισία», αφού τόσο οι κυπριακές αρχαιότητες, όσο και η κυπριακή διάλεκτος μετατρέπονται σε αντικείμενα οικονομικής εκμετάλλευσης.

β) αστικό vs εξωαστικό⁵¹

Το τάξιμα /αστικό/, όπως φαίνεται πιο κάτω (Πίνακας 3), αναλύεται σε σημήματα που εκφράζουν αρνητική σημασιοδότηση της πόλης. Στα ρομαντικά ερωτικά δράματα ο αστικός χώρος (της Λεμεσού και της Λάρνακας) συνδέεται με την απελπισία και τη διαφθορά, τον πόνο και τη δυστυχία· είναι ο τόπος της ταραχής, του δόλου και της μηχανορραφίας, του συρφετού και του όχλου. Στο ιστορικό δράμα *Ο αετός...* το τάξιμα /αστικό/ περιέχει το σήμημα «ανησυχία», στο οποίο παραπέμπουν τα σήματα «έριδες» και «[αυτοκρατορική] αυλή», ενώ στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* ο αστικός ευρωπαϊκός χώρος αναλύεται στα σημήματα «ανηθικότητα» και «ασωτία», που σημαίνουν τη διασπάθιση της πατρικής περιουσίας και τη μποέμικη ζωή. Παρόμοια, στο αστικό δράμα *Ο δικηγόρος* ο αστικός χώρος της Αθήνας σημασιοδοτείται, από τη μια, ως τόπος στον οποίο αρχίζουν να γίνονται εμφανή τα επιτεύγματα του τεχνολογικού πολιτισμού και, από την άλλη, ως χώρος του ψεύδους και της φθοράς.

Αρνητική είναι η εικόνα της πόλης και στις τρεις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη, με διαφορετικούς ωστόσο όρους, σε σύγκριση με τα πιο πάνω κείμενα. Παρά την επιφανειακή ειδυλλιακή νυχτερινή όψη της, η Λευκωσία (στην «9^η Ιουλίου 1821») επενδύεται με το σήμημα «σφαγή», το οποίο εμπεριέχει τα σήματα «αίμα», «δήμιοι», «αγχόνες», «σπαθιά», «σεράγιο» κ.ά., ενώ στη «Χιώτισσα», αφενός, η Λεμεσός είναι μια πόλη στην οποία βασιλεύει ο τρόμος (τον οποίο σημαίνουν τα σήματα «άρματα», «χάρος» και «[κατ' οίκον] περιορισμός», και, αφετέρου, η Χώρα της Χίου είναι τόπος εγκλεισμού, σφαγής και μακελειού. Τέλος, στο «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...» το Λονδίνο επενδύεται με το δεσπόζον σήμημα «καπηλεία», από τη στιγμή που εκτίθενται εκεί οι κυπριακές αρχαιότητες και ταυτόχρονα πραγματοποιείται δημόσια ακρόαση της κυπριακής διαλέκτου για κερδοσκοπικούς λόγους.

⁵⁰ Αξίζει εδώ να προσεχθεί η δεσπόζουσα λειτουργία του σήματος «φωνόγραφος», που όχι μόνο ενυπάρχει ταυτόχρονα σε δύο σημήματα, αλλά συνδηλώνει και την καπήλευση της γλώσσας και συνεκδοχικά του πολιτισμού της Κύπρου.

⁵¹ Για τη διχοτομία αστικός χώρος-ύπαιθρος στο νεοελληνικό δράμα, η οποία αρχικά «αποτελεί βασική λογοτεχνική σύμβαση του ρομαντισμού» και αργότερα «φορτίζεται με κοινωνικούς όρους, όπως τους ορίζει η αξιολογία της εποχής», βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Επί σκηνής...*, 93-95.

Ο εξωαστικός χώρος σημασιοδοτείται θετικά σε όλα τα κείμενα του Πίνακα 3, με εξαίρεση το ποίημα «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», όπου η κυπριακή ύπαιθρος είναι χώρος αφαιμάξης και άγριας εκμετάλλευσης του κυπριακού λαού από τους Άγγλους, όπως φαίνεται από τα σήματα «φορολογία», «κατάσχεση», «δασοφύλακες» και «φορτίο».

Στα υπόλοιπα θεατρικά κείμενα διακρίνονται, από τη μια, η ρομαντική εξιδανίκευση του εξωαστικού χώρου, ο οποίος προβάλλεται ως θετική αξία με τα σημάδια «αναχώρηση», «μόνωση», «αμεριμνησία» και «νοσταλγία», που συνδηλώνουν τη διάθεση φυγής των ρομαντικών ηρώων μακριά από την τύρβη και τη φθορά της πόλης (βλ. Πίν. 3: *Ο Διομήδης, Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* και *Ο αετός*)· από την άλλη, η ταύτισή του με τις αξίες της παράδοσης, του ήθους και της τιμής σε αντίστιξη προς τις αντίθετες αξίες που κυριαρχούν στον αστικό χώρο (στα αστικά δράματα *Ανατολή και Δύσις* και *Ο δικηγόρος*).

Εξιδανικευμένη είναι η αναπαράσταση του εξωαστικού χώρου (λειτουργώντας ως άλλοθι για την αντιηρωική στάση του βοσκού Δημήτρη) και στην «9^η Ιουλίου 1821», αφού στον τόπο αυτό παραπέμπει το σήμα «[ποιμενικός] βίος», που επιμερίζεται στα σήματα «πηδκιαύλιν», «κοπάδι» και «βοσκή». Όμως, στη «Χιώτισσα» το χωριό, στο οποίο βρισκόταν τη μέρα της σφαγής ο πατέρας της Ελένης, σημασιοδοτείται ουδέτερα ως χώρος της αγροτικής εργασίας, χωρίς οποιεσδήποτε θετικές συνδηλώσεις.

1.8. /λόγος/ ←→ /είναι/

Με την άρθρωση /λόγου/ και /είναι/, στον τελευταίο σημασιακό άξονα επικεντρωνόμαστε στη σχέση ανάμεσα στα δεδομένα του δραματικού κόσμου, δηλαδή τις ακολουθίες γεγονότων που συνιστούν την πλοκή, τις ψυχικές καταστάσεις, τις στάσεις και τις νοοτροπίες των δραματικών προσώπων, και στον λόγο τους, ο οποίος αναπαριστά ή περιγράφει ή σκόπιμα διαστρεβλώνει τα δεδομένα αυτά. Επομένως, η δυνατότητα του λόγου άλλοτε να καλύπτει και άλλοτε να αποκαλύπτει τη μυθοπλασιακή πραγματικότητα, ανάλογα με τις διαθέσεις, τους σκοπούς, τα συμφέροντα, τις στάσεις και τις αξίες του ομιλούντος προσώπου, εγγράφεται στη νοολογική ισοτοπία και αποκαλύπτει τη μυθική εκδήλωση της σημασίας.

α) άγνοια vs γνώση

Η διαλεκτική σχέση μεταξύ γνώσης και άγνοιας εντοπίζεται στις δομές βάθους σε όλα τα εξεταζόμενα δραματικά είδη, με διαφοροποιημένη λειτουργία σε καθένα από αυτά. Στα ιστορικά δράματα διακρίνονται δύο μοντέλα σημασιακών πεδίων στο

ΑΣΤΙΚΟ		ΕΞΩΑΣΤΙΚΟ	
ΣΗΜΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΑΤΑ	ΣΗΜΗΜΑΤΑ
<i>Ο Διομήδης</i>			
«απελπισία»	«ταραχή», «πόνος», «δυστυχία»	«δάσος», «φαράγγια», «καταφύγιο», «μοναξιά»	«αναχώρηση»
<i>Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...</i>			
«διαφθορά»	«ταραχή», «δόλος», «όχλος», «συρφετός», «επιτήδευση»	«φύση», «αγροί», «ευτυχία», «αγνότητα»	«μόνωση»
<i>Ο αετός...</i>			
«ανησυχία»	«αυλή», «έριδες»	«Κύπρος», «επαρχία»	«νόστος», «αμεριμνησία»
<i>Ανατολή και Δύσις</i>			
«ανηθικότητα» «ασωτία»	«διασπάθιση» «μποέμ»	«εργασία» «αλλαγή» «ηθικοποίηση»	«ήθος» «τιμή»
<i>Ο δικηγόρος</i>			
«τεχνολογία»	«πρόδος», «ψεύδος», «φθορά»	«παρελθόν», «αξίες», «αγνότητα», «αλήθεια»	«παράδοση»
<i>«9^η Ιουλίου 1821...»</i>			
«σφαγή»	«αίμα», «δήμιοι», «αγχόνες», «σεράγιο»	«πηδκιαύλιν», «κοπάδι», «βοσκή»	«ποιμενικός [βίος]»
<i>«Ρωμιάς και Τζον Πουλλής...»</i>			
«καπηλεία»	«αρχαιότητες» «διάλεκτος»	«φορολογία» «κατάσχεση» «δασοφύλακες» «φορτίο»	«αφαίμαξη»
<i>«Η Χιώτισσα»</i>			
«τρόμος»	«Αρναουτάες», «χάρος», «άρματα», «περιορισμός» [Λεμεσός], «σφαγή», «μακελειό», «εγκλεισμός» [χώρα της Χίου]	«χωριό» «εργασία» «φόβος»	«αγροτικός [βίος]»

Πίνακας 3: Το σημασιολογικό πεδίο αστικό vs εξωαστικό

πρώτο τα δραματικά πρόσωπα, εκτιμώντας, λόγω άγνοιας, λανθασμένα τα δεδομένα της περιρρέουσας πραγματικότητας, οδηγούνται σε εσφαλμένες ενέργειες, από τις καταστροφικές συνέπειες των οποίων δυσκολεύονται ή αδυνατούν να ξεφύγουν (βλ., λ.χ., την καταδίκη του Βελισάριου από τον Ιουστινιανό στον *Αετό...* και την αρχικά εφεκτική στάση του Κουτσοúk απέναντι στους Κυπρίους, που βασιζόταν στις λανθασμένες εκτιμήσεις για την απραξία τους, στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ*).⁵² Στο δεύτερο σημασιακό πεδίο το τάξιμα /γνώση/ εμπεριέχει τα σημήματα «δύναμη», «έλεγχος» και «εκδίκηση» και επενδύεται σε πρόσωπα που υπερτερούν από όλα τα άλλα, στο εκάστοτε θεατρικό κείμενο, ως προς τις γνώσεις που κατέχουν σχετικά με τις σύνθετες σχέσεις που αναπτύσσονται στα πλαίσια του δραματικού κόσμου. Ο Κικέρων, για παράδειγμα, στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα*, παραπέμπει στην ορθολογιστική γνώση, που είναι αποτέλεσμα της συστηματικής εμπειρικής παρατήρησης (μέσω του δικτύου πληροφοριοδοτών που διαθέτει), ενώ ο Ποδοκατάρος (στον *Πέτρο Συγκλητικό*) και ο Κιαρίων (στον *Πέτρο Α'...*) συμβολίζουν την υπερβατική γνώση, που απορρέει από τη μαγεία.

Στα ρομαντικά ερωτικά δράματα το τάξιμα /άγνοια/ αναλύεται στο σήμημα «προδοσία», γιατί οι ρομαντικές ηρωίδες (Δίρκη και Ευανθία), παγιδευμένες από τους αντίμαχους των αγαπημένων τους και νιώθοντας γι' αυτό προδομένες, αγνοούν τις πραγματικές διαθέσεις τους και οδηγούνται στην αυτοχειρία. Αντίθετα, στον *Διομήδη* το τάξιμα /γνώση/ εμπεριέχει το σήμημα «αμαρτία», με τις ειδικότερες σημασίες της επίγνωσης των πραγματικών συνθηκών της γέννησης του Εύβουλου, ο οποίος ήταν νόθος, και της αναγνώρισης του πραγματικού του πατέρα (Δομένικου).⁵³

Η διπολική αντίθεση /γνώση/ vs /άγνοια/ λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο σε καθεμιά από τις κωμωδίες του Κ. Παυλίδη *Δημαρχίτις* και *Τα ευχαριστήρια*. Στην πρώτη η άγνοια επενδύεται με τη σημασία της παθολογικής απώλειας κάθε επαφής με την πραγματικότητα, η οποία οδηγεί στη ματαιοδοξία και στην αδυναμία για συνειδητοποίηση της οριστικής και αμετάκλητης εκλογικής ήττας, ενώ στη δεύτερη, αφενός, η άγνοια καλύπτεται επιμελώς από τον τσαρλατάνο πίσω από την επίφαση της επιστημονικής γνώσης και, αφετέρου, στο τάξιμα /γνώση/ εντοπίζεται το σήμημα «αφαίμαξη», που αφορά την οικονομική εκμετάλλευση του κοινού από τον δημοσιογράφο Αφαιμάκτη, ο οποίος εσκεμμένα δεν αποκαλύπτει την αγυρτεία του ψευτογιατρού.

⁵² Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Ο αετός...*, 20-31' Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσοúk Μεχεμέτ...*, 1-19.

⁵³ Βλ. Ι. Πετρίδης, *Ο Διομήδης...*, 52-55.

Τέλος, στο παραμυθόδραμα *Το γαλάζιο λουλούδι* απέναντι στην άγνοια, που συνεπιφέρει τη δυστυχία και τον πόνο, αντιπαραβάλλεται η αυτογνωσία ως αποτέλεσμα μιας επίπονης και πολυήμερης διαδρομής, μετά την οποία κυριαρχούν η ευτυχία και η χαρά, καταστάσεις στις οποίες παραπέμπει το σήμα «γαλάζιο λουλούδι». Από την άλλη, στον θεατρόμορφο διάλογο της Σ. Λεοντιάδος *Συνέδριον των ηπείρων* η γνώση εμπεριέχει το τάξιμα /ευδαιμονία/ και η άγνοια την /κακοδαιμονία/· προϋποθέσεις της ευδαιμονίας του ανθρώπου είναι η αυτογνωσία, η θεογνωσία και η γνώση της ιστορίας.⁵⁴

β) απόκρυψη vs αποκάλυψη

Στις δομές βάθους ορισμένων από τα εξεταζόμενα δράματα εντοπίζεται το σήμημα «μεταμφίεση», που συνιστά μερική εκδήλωση του ταξήματος /απόκρυψη/, δηλαδή χρήση του ενδυματολογικού κώδικα για κάλυψη της πραγματικής ταυτότητας των προσώπων. Στα ιστορικά δράματα του Ι. Καραγεωργιάδη *Αετός...* και *Κύπρος δούλη* η μεταμφίεση λειτουργεί, από τη μια, με σκοπό την αποκάλυψη των πραγματικών προθέσεων του Ιουστινιανού απέναντι στη μεταμφιεσμένη σε αρχικυνηγό Αριάδνη (στο πρώτο δράμα) και, από την άλλη, με στόχο την παραπλάνηση του αντιπάλου, όταν ο Κύπριος ευπατρίδης Ιάκωβος μεταμφιέζεται σε μικρέμπορο και ο Ναΐτης Γοφρέδος σε κυνηγό (στο δεύτερο).⁵⁵

Διαφορετικά λειτουργεί η μεταμφίεση στον *Πέτρο Συγκλητικό*: ο μάγος Ποδοκατάρος, φορώντας στολή δερβίση, εξασφαλίζει ανεμπόδιστη είσοδο στο κελί του Ρουχιά και εκεί αποκαλύπτει την ταυτότητά του, μετά την εξιστόρηση της ανήθικης στάσης του τυράννου απέναντι στον ίδιο και στη μνηστή του. Με παρόμοιο τρόπο, ο Κιαρίων επιλέγει την κατάλληλη στιγμή και γνωστοποιεί στον αδύναμο πια βασιλιά Πέτρο την ταυτότητά του (στον *Πέτρο Α'...*).⁵⁶

Στη «Χιώτισσα» με τη μεταμφίεση, που λειτουργεί ως μέσο δραπέτευσης των δύο εξισλαμισμένων γυναικών, επιτελείται διπλός σκοπός: η απόκρυψη της οιονεί μουσουλμανικής τους ταυτότητας και η κάλυψη του φύλου τους. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή η μεταμφίεση συνιστά θετική αξία, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στην «9^η

⁵⁴ Στο τέλος του συνεδρίου τους οι ήπειροι συνοψίζουν «εν χορῶ» το συμπέρασμά τους: «[...] η ευδαιμονία του ανθρώπου συνίσταται εις την γνώσιν εαυτού και του αληθινού Θεού διά της αληθούς φιλοσοφίας και του χριστιανισμού». Βλ. Σ. Λεοντιάς, *Συνέδριον των ηπείρων...*, 26.

⁵⁵ Στον *Αετός...* η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της μεταμφιεσμένης γίνεται λίγα λεπτά πριν από τον θάνατό της, ενώ στο *Κύπρος δούλη* η αποκάλυψη δεν επέρχεται παρά τις εκφρασμένες και από τα δύο πρόσωπα υποψίες σχετικά με την απόκρυψη της πραγματικής ταυτότητας από τον συνομιλητή τους. Βλ. Ι. Καραγεωργιάδη, *Ο αετός...*, 52-6· του ίδιου, *Κύπρος δούλη...*, 15-6.

⁵⁶ Βλ. Θ. Θεοχαρίδης, *Πέτρος Συγκλητικός...*, 104-7· Θ. Κωνσταντινίδης, *Πέτρος Α'...*, 105-119.

Ιουλίου 1821», όπου η προτεινόμενη από τον Κιόρογλου και τον γιο του δραπέτευση του Κυπριανού εκλαμβάνεται από τον ήρωα ως αξία αρνητική, που ταυτίζεται με προδοσία και εγκατάλειψη του κυπριακού λαού. Αν ο αρχιεπίσκοπος υιοθετούσε τις υποδείξεις για μεταμφίεση (έμμεση από τον πατέρα και άμεση από τον γιο),⁵⁷ τότε θα είχαμε μια αντιστροφή του σημασιακού πεδίου της «Χιώτισσας», δεδομένου ότι εδώ η χριστιανική ταυτότητα θα καλυπτόταν με τη μωαμεθανική ενδυμασία.

Εξάλλου, στο «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...» η ευρωπαϊκή αμφίεση του Κακούλλη (στην οποία παραπέμπουν τα σήματα «άνθος κόκκινο», «φράκο», «καπέλο», «ομπρέλα», «γάντια», «βαρώνος»), που αποτελούσε προϋπόθεση για να γίνει δεκτός στους αγγλικούς αριστοκρατικούς κύκλους, μολονότι δεν συνιστά μεταμφίεση, δεν παύει να είναι φαλκίδευση και ψεύτισμα της φυσιογνωμίας του. Με την αποδοχή της φαλκίδευσης αυτής, βέβαια, ο ήρωας δεν απεμπολεί τις αξίες και τις ιδέες του, και επομένως η διάζευξη ανάμεσα στο ενδυματολογικό φαίνεσθαι και στο ιδεολογικό είναι ενισχύει τη σατιρική στόχευση του ποιήματος.⁵⁸

γ) ψεύδος vs αλήθεια

Στο τάξιμα /ψεύδος/ εμπεριέχονται τα σημήματα «ευφράδεια», «πλαστογραφία», «δόλος», «δοκιμασία» και «αθώωση». Στη *Δημαρχίτιδα* η προβαλλόμενη από τον επαγγελματία λογογράφο ευφράδεια και ρητορική δεινότητα αποδεικνύεται εκ των πραγμάτων ανύπαρκτη, όπως φαίνεται και από τον πολυχρησιμοποιημένο σε ποικίλες και διαφορετικές περιστάσεις λόγο του αλλά και από τα διάφορα γλωσσικά του λάθη. Επιπλέον, στην ίδια κωμωδία στο σήμημα «ευφράδεια» εμπεριέχεται το σήμα «υποσχέσεις», που σημαίνει τις διάφορες ανεδαφικές δεσμεύσεις του υποψήφιου δημάρχου.⁵⁹

Ως αρνητική αξία προβάλλεται η ευφράδεια και στο αστικό δράμα *Ο δικηγόρος*, καθώς συνδέεται με το σήμημα «αθώωση», και αντιπαραβάλλονται μαζί προς το σήμημα «καταδίκη». Στο θεατρικό αυτό κείμενο η αλήθεια αποτελεί την ύψιστη αξία για τον νεαρό δικηγόρο Παύλο, ο οποίος αδυνατεί να επιτύχει την αθώωση του ένο-

⁵⁷ Ο Κιόρογλου αναφέρει το παράδειγμα του Μουρούζη, που μεταμφιέστηκε και διέφυγε για να του υποδείξει ότι πρέπει να πράξει το ίδιο. Ο γιος του, που επισκέπτεται τον αρχιεπίσκοπο στη φυλακή, έχει μαζί του «παστρικόν ποζάν» με ρούχα του Κιόρογλου και τον καλεί να τα φορέσει, για να δραπέτεψει. Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», στρ. 6, 33: *Άπαντα...*, 138, 148.

⁵⁸ Η Μ. Μικέ έχει διερευνήσει διεξοδικά τις ποικίλες λειτουργίες και τα πολλαπλά επίπεδα της μεταμφίεσης (ή παρενδυσίας) στην ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα: «Προτείνω, λοιπόν, να τιλοφορήσουμε μερικούς από αυτούς τους οριζόντιους άξονες με τίτλους όπως “Παρενδυσία και (ερωτική) επιθυμία”, “Μεταμφίεση και τρέλα”, “Μεταμφίεση και εθνική ταυτότητα” ή, ακόμη, “Παρενδυσία και αναπαράσταση του γυναικείου σώματος”». Βλ. Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις...*, 357-8.

⁵⁹ Βλ. Κ. Παυλίδης, *Η δημαρχίτις...*, 4-5, 7-9.

χου πελάτη. Αντίθετα, στο ρομαντικό δράμα *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...* η αλήθεια αντιμετωπίζεται από τους αντίμαχους του ερωτικού ζεύγους ως εμπόδιο, και γι' αυτό καταφεύγουν στη δόλια πλαστογράφηση της επιστολής του Αγησίλαου, πράξη που αποκαλύπτεται αργά από έναν ωτακουστή. Το σήμημα «δόλος» εντοπίζεται, επίσης, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και αναλύεται στα σήματα «πίεση» και «εκβιασμός», όταν ο μηχανορράφος αυλικός Ερρίκος εξασφαλίζει από τον υπηρέτη της Ιουλίας Ριχάρδο την πληροφορία για τον χώρο και τον χρόνο της συνάντησής της με τον αγαπημένο της Γεώργιο.⁶⁰

Στα αστικά δράματα *Ανατολή και Δύσις* και *Μάριος* το τάξιμα /ψεύδος/ επενδύεται με τη σημασία της δοκιμασίας, η οποία στο πρώτο δράμα ταυτίζεται με τη σκόπιμη διαβεβαίωση του Πέτρου για τη δήθεν πρόθεσή του να μεταναστεύσει εκ νέου, και στο δεύτερο με την προσποίηση της Μάγδας (όπως φαίνεται από τα σήματα «αδιαφορία» και «παιχνίδι») ότι δεν είναι ερωτευμένη με τον Μάριο. Βέβαια, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στο *Ανατολή και Δύσις*, στον *Μάριο* τα όρια ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα είναι ρευστά,⁶¹ καθώς η συμπεριφορά των δραματικών προσώπων παραμένει μέχρι το τέλος αινιγματική και αμφιλεγόμενη.⁶²

2. Οι δεσπόζουσες ισοτοπίες

Με βάση τις στοιχειώδεις δομές της σημασίας, που έχουν περιγραφεί στην προηγούμενη Ενότητα, θα προσδιορίσουμε τις δεσπόζουσες ισοτοπίες, και με αυτό τον τρόπο, αφενός, θα αναδειχθούν οι ιδεολογικοί πυρήνες της σημασίας στα κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925, καθώς και οι συναρθρώσεις και οι σχέσεις των τριών σημασιολογικών επιπέδων που καθορίζουν τη σύστασή τους (παραστατικά σχήματα, θέματα και αξίες), και, αφετέρου, θα τεκμηριωθεί η διαλεκτική σχέση μεταξύ ποιητικής και ιδεολογίας ως διακριτών αλλά και αλληλένδετων κειμενικών παραμέτρων.

Το εγχείρημα για τον προσδιορισμό των ισοτοπιών δεν είναι βέβαια εύκολο, από τη στιγμή που το πεδίο της έρευνάς μας εκτείνεται σε θεατρικά κείμενα διάφορων συγγραφέων που, ως εκ τούτου, παρουσιάζουν ποικίλες υφολογικές διαφοροποιήσεις.⁶³

⁶⁰ Βλ. Ευγ. Ζήνων, *Ο δικηγόρος...*, 61-65· Θ. Κωνσταντινίδης, *Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...*, 66-78· Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 29-34.

⁶¹ Η ηθελημένη αυτή ρευστότητα που διέπει τις σχέσεις των δραματικών προσώπων είναι αποτέλεσμα της μαθητείας του Π. Βαλδασερίδη στον συμβολισμό.

⁶² Βλ. Αντ. Νίκας [=Ν. Αντωνιάδης], *Ανατολή και Δύσις...*, 28-30· Π. Βαλδασερίδης, *Μάριος...*, 17-22.

⁶³ Όπως σημειώνει ο Greimas, η διερεύνηση για αναγωγή ισοτοπιών μπορεί να επιχειρηθεί όχι μόνο σε μεμονωμένα κείμενα, αλλά και σε μια ομάδα από αυτά, αρκεί να είναι κατάλληλα επιλεγμένα: «Ένας ορισμένος αριθμός μεμονωμένων κειμένων, με την προϋπόθεση ότι επιλέγονται σύμφωνα με μη γλωσσι-

Επομένως, η διερεύνησή τους δεν προσλαμβάνει τον χαρακτήρα της εξονυχιστικής ανίχνευσης, αλλά τη μορφή μιας ενδεικτικής και παράλληλα αντιπροσωπευτικής παρουσίας των ισοτοπιών που δεσπόζουν στα θεατρικά κείμενα.

Οι ισοτοπίες, οι οποίες συγκροτούνται από τα ταξήματα που ανιχνεύονται στο στάδιο της μικροσημασιολογικής ανάλυσης,⁶⁴ ορίζονται από τον Greimas ως «*ιεραρχημένες ταξηματικές βάσεις*» με διαρκή παρουσία σε ένα κείμενο ή σε ένα corpus κειμένων και με ποικίλες παραλλαγές· ακόμη, θεωρούνται απαραίτητες για την κατανόηση της κοσμοθεωρίας, που εμπεριέχεται στο σημασιακό σύμπαν «*τόσο ως σημασία, όσο και ως προϋπόθεση αυτής της σημασίας*».⁶⁵ Η αναγωγή των ταξημάτων σε ισοτοπίες,⁶⁶ καθώς δεν αποτελεί αυτοσκοπό, δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να είναι εξαντλητική, δεδομένου ότι εξυπηρετεί τους περιορισμένους (και περιοριστικούς) σκοπούς μιας συγκεκριμένης κειμενικής ανάλυσης ή ερμηνευτικής προσέγγισης.⁶⁷

Με επίγνωση, λοιπόν, των επιφυλάξεων, ενστάσεων και κριτικών προσεγγίσεων (οι οποίες, κατά την άποψή μας, δεν είναι πειστικές) γύρω από τη μέθοδο αναγωγής των ταξημάτων σε ισοτοπίες, όπως αυτή προτείνεται από τον Greimas,⁶⁸ οι

κά κριτήρια, που εγγυώνται την ομοιογένειά τους, μπορούν να συγκροτηθούν σε corpus και το corpus αυτό μπορεί να θεωρηθεί σε ικανοποιητικό βαθμό ισότοπο». Βλ. Greimas (2005: 1966), 168.

⁶⁴ Για τη μικροσημασιολογική ανάλυση, βλ. J. Courtés, *Analyse sémiotique...*, 197. Για μια εφαρμογή της ανάλυσης αυτής στην ποίηση, βλ. ενδεικτικά Wayne Guymon, "An exercise in semantic analysis", *Journal of Literary Semantics* v. 4 (Jan. 1975) 73-97. Γενικότερα, για τη σημασιολογική ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων, βλ. ενδεικτικά Olga Meidner, "Semantics and literature", *Journal of Literary Semantics* v. 7 (2) (Jan. 2008) 78-89.

⁶⁵ Βλ. Greimas (2005: 1966), 172, 210. Ο ίδιος μελετητής, από τη μια, διευκρινίζει ότι η επιλογή της ισοτοπίας «*ξεκινά από τη διαπίστωση ότι ορισμένα λεξήματα, που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύουν την ισοτοπία που περιγράφεται, εμφανίζονται με περισσότερα μέσα στο κείμενο*» και, από την άλλη, υποδεικνύει ότι «*συνολικά η διαδικασία της επιλογής παρουσιάζεται ως μια σειρά διαδοχικών πράξεων [...]. Κάθε ευρετήριο συμφραζομένων που έχουν εξαχθεί επιτρέπει την επιλογή και άλλων συμφραζομένων, τα οποία διαμορφώνουν ένα νέο ευρετήριο. [...] Αυτό σημαίνει ότι το corpus που επιλέξαμε αρχικά και το χρησιμοποιήσαμε για να απομονώσουμε – με τη μέθοδο της επιλογής – τα στοιχεία της σημασίας που ανήκουν [λ.χ.] στην ισοτοπία της ζωής και του θανάτου έχει πλέον εξαντληθεί οριστικά*». Ό.π., 393, 395. Για τη διάκριση των ισοτοπιών σε κοσμολογικές και νοολογικές που εισηγείται ο Greimas, βλ. στην Ενότητα 1 αυτού του Κεφαλαίου, σσ. 397: σημ. 16, 403. Για την ισοτοπία, βλ. ακόμη ενδεικτικά François Rastier, "Système des isotopies": A. J. Greimas [et al.], *Essais de sémiotique poétique*, Παρίσι, Larousse, 1972, 80-106· Κάριν Boklund-Λαγοπούλου, «Οι σύγχρονες μέθοδοι ανάλυσης λογοτεχνικών κειμένων», *Φιλολόγος* 29 (Οκτ. 1982) 149-150· A. J. Greimas, *Maupassant...*, 18, 19, 36· J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique...*, 197-199· Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 173-174: «*Ως λειτουργικό εννοιολόγημα, η ισοτοπία δήλωνε στην αρχή επαναληπτικότητα, κατά μήκος μιας συνταγματικής αλυσίδας, ταξημάτων που βεβαιώνουν την ομοιογένεια του εκφωνήματος-λόγου*» Ερ. Καψομένος, *Ποιητική...*, 115-117.

⁶⁶ Για μια συνοπτική και εύληπτη επεξήγηση της μεθόδου που προτείνει ο Greimas σχετικά με τη συγκρότηση των ισοτοπιών, βλ. Ερατοσθένης Καψομένος, *Ποιητική*, Αθήνα, Πατάκης, 2005, 80-81.

⁶⁷ Για αυτές τις μεθοδολογικές εισηγήσεις, βλ. Er. Fischer-Lichte, 226.

⁶⁸ Για την κριτική αποτίμηση της θεωρίας του Greimas σχετικά με την αναγωγή των ισοτοπιών, βλ. ενδεικτικά Salvatore Attardo, *Linguistic theories of humor*, Βερολίνο, Νέα Υόρκη, Mouton De Gruyter, 1994, 75-81. Για τις απόψεις που σχολιάζει ο Attardo, βλ. T. Van Dijk, *Beiträge zur Generativen*, Μόναχο, Bayerischer Schulbuch, 200· U. Eco, *Lector in fabula*, Παρίσι, Grasset, 1985, 87-92.

ταξηματικές κατηγορίες χρησιμοποιούνται ως βάση για την αναγωγή των ισοτοπιών, όχι όμως κατά τρόπο περιοριστικό και δεσμευτικό. Επιπλέον, κρίνεται χρήσιμη η διερεύνηση των συναρθρώσεών τους σε τρία αλληλένδετα επίπεδα, δηλαδή το σχηματιστικό (figurative),⁶⁹ το θεματικό (thématique) και το αξιολογικό (axiologique), με απώτερο σκοπό την εξέταση των σημασιακών συναρθρώσεων που εντοπίζονται ανάμεσα στις ομόλογες ισοτοπίες του θεατρικού και του δημοσιογραφικού λόγου της περιόδου 1869-1925, στο επόμενο Κεφάλαιο.

Για τη συνεξέταση των συναρθρώσεων της σημασίας, είναι αναγκαία η διερεύνηση και στα δύο επίπεδα του λόγου, δηλαδή το σημειολογικό και το σημασιολογικό· εκκινώντας από τα παραστατικά σχήματα (figures) του σχηματιστικού επιπέδου, που συνιστούν έννοια ευρύτερη από την κατηγορία των συμβόλων, και από τις ποικίλες τροπικότητές τους (λ.χ. μεταφορά, μετωνυμία, συνεκδοχή, ειρωνεία),⁷⁰ βρισκόμαστε στο σημειολογικό επίπεδο, καθότι «οι σημειολογικές κατηγορίες αναπαριστούν, κατά κάποιον τρόπο, την εξωτερική όψη [της αντιληπτικής διαδικασίας], τη συνεισφορά του εξωτερικού κόσμου στη γέννηση της σημασίας».⁷¹ Επομένως, η διερεύνηση των συναρθρώσεων του πρώτου αυτού επιπέδου με το θεματικό και το αξιολογικό επίπεδο (που προϋποθέτει την εξέταση της συμβολοποίησης των δομών επιφανείας, όπως έχει περιγραφεί στα Κεφάλαια Δ' και Ε') είναι ταυτόχρονα σημειολογική και σημασιολογική, δηλαδή στοχεύει στη συνεξέταση σημαίνοντος και σημαινομένου στο επίπεδο των δομών βάθους.

Αξιοποιώντας τη μεθοδολογία για την περιγραφή της οργάνωσης του σημασιακού σύμπαντος, που εισηγείται ο Greimas στη *Δομική σημασιολογία*, ο J. Courtés υποστηρίζει ότι το επιστέγασμα της σημασιολογικής ανάλυσης (μετά την ανίχνευση των σημάτων και των σημημάτων, τον καταρτισμό των ταξηματικών κατηγοριών και τη συγκρότηση των ισοτοπιών), είναι η κατάταξη των ισοτοπικών κατηγοριών στο σχηματιστικό, θεματικό και αξιολογικό επίπεδο της σημασίας.⁷²

⁶⁹ Χρησιμοποιώ τον όρο *σχηματιστικός* (τον οποίο δανείζομαι από την Κ. Παπουτσά) και όχι *μεταφορικός* για την απόδοση του όρου *figurative*, επειδή τόσο ο Greimas όσο και ο Courtés κάνουν λόγο για σχήματα (figures) και για σχηματιστικό σημασιολογικό επίπεδο χρησιμοποιούν τους όρους με ευρύτερη σημασία, μέρος της οποίας είναι ο μεταφορικός λόγος. Βλ. Α. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 172-3. Αναλυτικότερα για το ίδιο θέμα, βλ. στη συνέχεια της εργασίας.

⁷⁰ Βλ. Paul Hernadi, *The rhetoric of interpretation and the interpretation of rhetoric*, Β. Καρολίνα, Duke University Press, 1989, viii.

⁷¹ Βλ. Greimas (2005: 1966), 111, 118.

⁷² J. Courtés, *Analyse sémiotique...*, 161-2, 198. Το μεθοδολογικό εργαλείο της διάκρισης των ισοτοπιών σε σχηματιστικές, θεματικές και αξιολογικές είχε ήδη χρησιμοποιηθεί νωρίτερα από τον Greimas. Βλ., λ.χ., ΑΙ. Greimas, *Maupassant...*, 36.

Όπως επεξηγεί ο J. Courtés, στο σχηματιστικό πεδίο της σημασίας περιλαμβάνεται οτιδήποτε αντιστοιχεί, στο επίπεδο του σημαίνοντος, με στοιχεία του φυσικού κόσμου και της αισθητής πραγματικότητας, και στο θεματικό (που έχει έκδηλα εννοιολογική υφή, αφού συντίθεται από αφηρημένες έννοιες) περιλαμβάνονται τα περιεχόμενα των συστημάτων της αναπαράστασης. Ο ίδιος μελετητής σημειώνει ότι στο αξιολογικό επίπεδο σημασιοδοτούνται, άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά, οι αξίες που έχουν ήδη καταταχθεί στο θεματικό πεδίο, με τη χρήση της θυμικής συνάρτησης /ευφορία/ vs /δυσφορία/.⁷³

Βέβαια, η αναγωγή των στοιχειωδών δομών της σημασίας σε ισοτοπίες δεν αποτελεί αυτοσκοπό στη διερεύνησή μας, αλλά μέσο για την ανάλυση των σχέσεων μεταξύ των τριών ισοτοπικών κατηγοριών (σχηματιστικής, θεματικής, αξιολογικής), καθώς και των σχέσεων μεταξύ των αξιών που συναπαρτίζουν την τρίτη κατηγορία. Για την περιγραφή του πλέγματος των σχέσεων αυτών επιλέγουμε την λεκτική περιγραφή (χωρίς να αποφεύγουμε τη σχηματοποίηση, όπου αυτή κρίνεται λειτουργική και χρήσιμη), καθότι, όπως έχει πειστικά αποδειχθεί τις τελευταίες δεκαετίες, η ανάλυση των πιο πάνω σχέσεων με τη χρήση μαθηματικών αλγόριθμων και «θεωρητικοτεχνικών εργαλείων» (λ.χ. σημειωτικό τετράγωνο,⁷⁴ τετράγωνο αληθολογίας κλπ.) αποπνέει «τεχνοκρατική ορθολογικότητα» και «αφελή θετικισμό»,⁷⁵ αφού καταλήγει συχνά σε μηχανιστικές σχηματοποιήσεις και κωδικοποιήσεις.

⁷³ J. Courtés, ό.π., 163-4, 173. Ο μελετητής παραθέτει το παράδειγμα της διάξευξης φυλία vs έχθρα (θεματικό επίπεδο) το οποίο αντιστοιχεί στις διαξευξεις του σχηματιστικού επιπέδου ανοιχτό vs κλειστό, κίνηση vs ακινησία, σιγή vs θόρυβος. Τα δύο προηγούμενα πεδία συναρθρώνονται με το αξιολογικό επίπεδο (ευφορία vs δυσφορία). Ό.π., 168.

⁷⁴ Για το σημειωτικό τετράγωνο, βλ. ενδεικτικά J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique...*, 30· N. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 73-75, 80· Al. Greimas, *On meaning...*, 93. A. J. Greimas, «Οι συντελεστές...», 165· Απ. Μπενάτσης, *Σημειωτική και κείμενο...*, 180.

⁷⁵ Βλ. M. González De Ávila, *Κριτική σημειωτική...*, 136, 164. Όπως σημειώνει ο μελετητής, η μοντελοποίηση, στην οποία προσφεύγει η απομονωτική σημειωτική, «μπορεί να τοποθετηθεί επιχειρησιακά πάνω από τις καταγραφές της κουλτούρας οποιασδήποτε κοινωνίας που παράγει κείμενα του τύπου που ανταποκρίνονται στο μοντέλο, χωρίς να είναι ανάγκη να πάρει υπόψη τις χωροχρονικές συντεταγμένες τους». Ό.π., 131. Σε βιβλιοκρισία του γι' αυτή τη μελέτη ο Γ. Παπαθεοδώρου συνοψίζει ως εξής τις αδυναμίες της «απομονωτικής» σημειωτικής, όπως αυτή είχε εφαρμοστεί αρχικά από τον Greimas και τους συνεργάτες του: «Μέσα από αυτήν την ακραία αντι-ιστορική οπτική γωνία, το “κείμενο” έγινε το πεδίο εφαρμογής ενός εργαλειακού λόγου που επινόησε άχρονες, άτοπες και καθολικές σημασιολογικές αρχές, οργανωμένες συνήθως σε δυαδικές αντιθέσεις μαθηματικο-λογικού τύπου. Φαίνεται πως ακόμα και όταν παίρνουν τον χάρακα για να χαράζουν το περίφημο “σημειωτικό τετράγωνο” των σημασιών του κειμένου, οι σημειολόγοι αυτής της σχολής δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να χαράζουν το πλήρες “σημειωτικό κενό”: την πλήρη, δηλαδή, διάρρηξη των σχέσεων του κειμένου με τον κόσμο, προς χάρην κάποιων θεωρητικοτεχνικών εργαλείων, που εντέλει προβάλλονται ως “ουσία” και “κρυμμένο μυστικό” του κειμένου. Απέναντι σε όλη αυτή την τεχνοκρατική ορθολογικότητα και τον αφελή θετικισμό αντιπροτείνεται η ανάλυση του λόγου ως κοινωνικής πρακτικής με πολλαπλές γενεαλογίες, με τη διερεύνηση των ποικίλων συνδηλώσεών του, με τη διαπλοκή των μετακωδίκων του, με τη συμπρακτική παραγωγή της σημασίας του». Βλ. Γ. Παπαθεοδώρου, «Το κείμενο...». Βλ. ακόμη την άποψη του Paul Ricoeur ότι στο σημειωτικό τετράγωνο δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν κατά δυναμικό και εξέλι-

2.1. Ο έρωτας

Η ερωτική ισοτοπία εντοπίζεται, όπως είναι αναμενόμενο, στα περισσότερα από τα εξεταζόμενα δράματα, και επομένως μας ενδιαφέρει η ειδολογική κατηγοριοποίησή της με στόχους τόσο τη διατύπωση της τυπολογίας των θεματικών διαδρομών (*parcours thématiques*), στις οποίες περιγράφεται «η κυκλοφορία των αξιών» στον συνταγματικό άξονα, όσο και την περιγραφή των σχέσεων και των συναρθρώσεων των αξιών αυτών στον παραδειγματικό άξονα.⁷⁶

Καταρτίζοντας, λοιπόν, την τυπολογία των θεματικών διαδρομών για την ερωτική ισοτοπία, διαπιστώνουμε ότι, πέρα από την κοινή και στα τρία είδη θεατρικών κειμένων λειτουργία της δοκιμασίας, στα ρομαντικά δράματα ο έρωτας σημασιοδοτείται ως ιερή αξία και προκρίνεται η αυτοχειρία για επιβεβαίωση της ερωτικής πίστης, σε ένα πατριωτικό (*Φιλοπατρία και έρωας*) και σε ένα αστικό δράμα (*Ανατολή και Δύσις*) η ερωτική σχέση επισφραγίζεται με τον γάμο, και τέλος, στα υπόλοιπα αστικά δράματα ο έρωτας, που πια δεν συνδηλώνει την αγνότητα, την ειλικρίνεια και την πίστη, καταλήγει στον χωρισμό.

Με την παραδειγματική αναδιάταξη των δεδομένων της πρώτης θεματικής διαδρομής καταδεικνύεται ότι η ερωτική πίστη (που είναι σημασιοδοτημένη θετικά) ταυτίζεται με την αλήθεια, σε αντίθεση με την ερωτική απιστία που είναι φαινομενική, καθώς προσάπτεται ψευδώς στο ζεύγος των ερωτευμένων νέων από τους αντεραστές (Πίνακας 4). Αν, τώρα, εξετάσουμε στην ειδολογική κατηγορία των ρομαντικών δραμάτων τη συνάρθρωση /ερωτική πίστη/ vs /θάνατος/ και επικεντρωθούμε στη διαλεκτική των πιο πάνω αξιών, διαπιστώνουμε ότι, ενώ αρχικά η ζωή σημασιοδοτείται θετικά και συνδέεται με την ευτυχία των δύο ερωτευμένων νέων και την προοπτική της ολοκλήρωσης του έρωτά τους, στο τέλος αυτή παρουσιάζεται ως αρνητική αξία, επειδή συνδέεται με την ταπείνωση και τη ντροπή που επιφέρει η προδοσία του ερωτικού συντρόφου. Αντίθετα, ο θάνατος, ο οποίος στην αρχή είχε σημασιοδοτηθεί ως αρνητική αξία, στο τέλος παρουσιάζεται ως θετική.

Ο πιο πάνω μετασχηματισμός ανιχνεύεται στις δομές βάθους των ιστορικών και των ρομαντικών ερωτικών δραμάτων, με μία σημαντική διαφοροποίηση: στα ερωτικά

κτικό τρόπο η δοκιμασία, η αναζήτηση και ο αγώνας (διεκδίκηση), που συνδέονται με την εκδίπλωση του μύθου σε ένα αφηγηματικό κείμενο. Βλ. Paul Ricoeur, "Entre hermeneutique et semiotique". *Nouveaux actes semiotiques* 7 (1990) 14-15. Αντλώ το παράθεμα από: Driss Ablali, "Semiotique et hermeneutique", *Semiotica* 168-1/4 (2008) 293.

⁷⁶ N. Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit...*, 75. Στο πλαίσιο της σημασιολογικής ανάλυσης, η θεματική διαδρομή ορίζεται ως «η ισότοπη αλλά διάσπαρτη εκδήλωση ενός θέματος, η οποία συναρτάται με έναν θεματικό ρόλο». Βλ. A. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique...*, 393.

δράματα η ερωτική πίστη καταδηλώνει αποκλειστικά την προσήλωση των νέων στον έρωτά τους, ενώ στα ιστορικά επιπρόσθετα συνδηλώνει την άρνηση για εξισλαμισμό και εκτουρκισμό, τον οποίο θα συνεπαγόταν η συγκατάθεση της νέας στις ερωτικές προτάσεις του δυνάστη. Επομένως, στα ιστορικά δράματα η θετική σημασιοδότηση του θανάτου εμπεριέχει την πρόσθετη σημασία της θυσίας για την εθνική και θρησκευτική ταυτότητα των ηρωίδων. Μόνη εξαίρεση η Νετζιμπέ, η οποία τολμά να παραβεί τους αυστηρούς κανόνες του Κορανίου για χάρη του αλλόδοξου εραστή της.

ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ	ΙΣΟΤΟΠΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	ΡΟΜΑΝΤΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ
1. αξιολογικό επίπεδο	ευφορία vs δυσφορία	όλα
2. θεματικό επίπεδο	/ερωτική πίστη / vs /ερωτική απιστία/ / θάνατος/ vs /ζωή/	όλα
3. σχηματιστικό επίπεδο	«όρκος» vs «δόλος» «φωτιά» vs «χαρέμι» «δηλητήριο» vs «γάμος» «θάλασσα» (πνιγμός) vs «γάμος» «μαχαίρι» vs «χαρέμι»	όλα <i>Πέτρος</i> <i>Συγκλητικός</i> <i>Διομήδης, Κύπρος</i> <i>και Ναΐται, Κύπρος</i> <i>δούλη</i> <i>Δύο εισέτι του</i> <i>έρωτος θύματα</i> <i>Κουτσούκ</i> <i>Μεχεμέτ</i>

Πίνακας 4: Η ερωτική ισοτοπία και η συνάρθρωση των τριών σημασιολογικών επιπέδων στα ρομαντικά δράματα

Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στο ρομαντικό δράμα, στα εξεταζόμενα αστικά δράματα (με εξαίρεση το *Ανατολή και Δύσις*, μολονότι και στο δράμα αυτό η ερωτική ζωή του Πέτρου, στο επίπεδο του λογόχωρου και του λογόχρονου, δεν ήταν ανεπίπλητη) η ερωτική σχέση δεν βασίζεται στην αξία της ερωτικής πίστης, αλλά είναι

μια πρόσκαιρη και παροδική εμπειρία που σημασιοδοτείται ως εγκεφαλική επινόηση, δοκιμασία και παίγνιο ανάμεσα στο ζευγάρι. Οι προθέσεις καθενός από τα δύο μέλη του ζεύγους αποκρύπτονται επιμελώς και το εγχείρημα για εξαπάτηση, με τη δοκιμασία των αισθημάτων, αποκαλύπτεται όταν πια δεν υπάρχει καμιά πιθανότητα για συνέχιση της αδιέξοδης σχέσης. Εδώ ο χωρισμός δεν σημασιοδοτείται αρνητικά, όπως στα ρομαντικά δράματα, ούτε βέβαια επιφέρει την αυτοκαταστροφική πορεία των ηρώων.

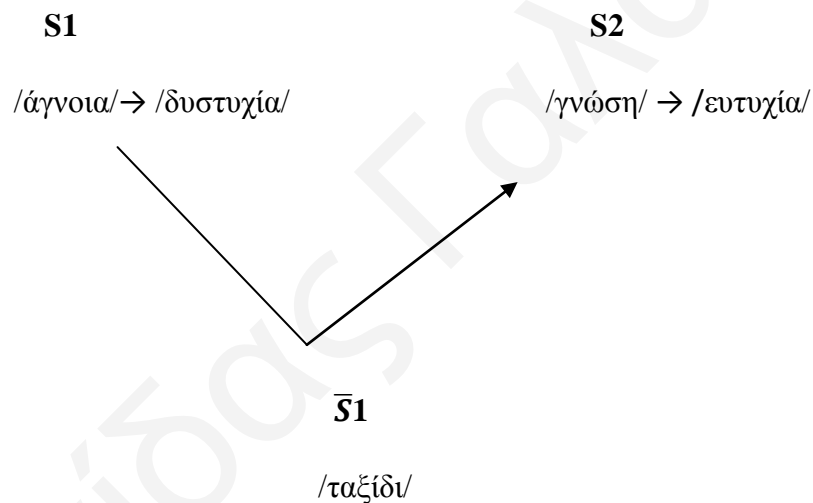
2.2. Η γνώση

Στα ιστορικά δράματα *Πέτρος Συγκλητικός* και *Πέτρος Α΄*... η γνώση σημασιοδοτείται ως δύναμη ελέγχου των άλλων προσώπων από τους μάγους Ποδοκατάρο και Κιαρίονα. Στο πρώτο δράμα ο Συγκλητικός, αναγνωρίζοντας τον ηθικό αυτουργό της δολοφονίας των αγαπημένων του προσώπων, χωρίς ενδοιασμούς προχωρεί στη συνεργασία με τους Τούρκους εισβολείς, ενώ στο δεύτερο ο βασιλιάς Πέτρος, αναγνωρίζοντας την άγνοιά του, δίχως αυταπάτες πια, οδηγείται σε τραγικό αδιέξοδο, που επισφραγίζεται με τη δολοφονία του.

Στον *Πέτρο Α΄*... ειδικότερα, μελετώντας τη θεματική διαδρομή της γνώσης, διαπιστώνουμε ότι στην αρχή πλεονάζει η άγνοια, που σημασιοδοτείται θετικά για τον Πέτρο (αίσθηση δύναμης και υπεροχής) και αρνητικά για τα υπόλοιπα πρόσωπα (αίσθηση αδυναμίας). Μοναδικός φορέας της πλεονάζουσας γνώσης είναι ο Κιαρίων, χωρίς ακόμη να τη μετασηματίζει σε δυναμική δράση. Αρχικά αυτός βρίσκεται σε κατάσταση αδυναμίας, παρά τις υπέρτερες γνώσεις που διαθέτει, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, ενώ ο βασιλιάς, παρά την άγνοιά του, αισθάνεται παντοδύναμος. Η σχέση αυτή μετασηματίζεται, καθώς στη συνέχεια η γνώση στα χέρια του Κιαρίονα μετατρέπεται σε δύναμη, ενώ η άγνοια του βασιλιά (είτε ως παραγνώριση των δυνατοτήτων του αντι-υποκειμένου είτε ως εσκεμμένη απέκδυση των ευθυνών του) συνιστά τραγικά αυτοκαταστροφική αδυναμία.

Στα ιστορικά δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Κουτσούκ Μεχμεμέτ* και *Κύπρος δούλη* η αρχική άγνοια των τυράννων τους οδηγεί σε επανάπαυση και σε λανθασμένη εκτίμηση της κατάστασης, ενώ η μεταγενέστερη επίγνωση των συνωμοτικών κινήσεων του λαού τους εξωθεί σε δράση, με στόχο την άτεγκτη καταστολή της εξέγερσης. Αντίθετα, στη *Συνωμοσία του Κατιλίνα* η αξία της γνώσης, με την ειδικότερη σημασία της συγκέντρωσης πληροφοριών για την καταστολή της επικείμενης στάσης, τίθεται εξαρχής στο δράμα, και η τελική ήττα των συνωμοτών οφείλεται στο ανεπαρκές δίκτυο πληροφοριοδοτών που διέθεταν.

Βέβαια, στα εξεταζόμενα θεατρικά κείμενα η ισοτοπία της γνώσης δεν σηματοδοτείται μόνο ως πρόσληψη των ερεθισμάτων του εξωτερικού κόσμου (κοσμολογική ισοτοπία), αλλά και ως επίγνωση του εσωτερικού κόσμου (νοολογική ισοτοπία).⁷⁷ Στους θεατρόμορφους διαλόγους της Σ. Λεοντιάδος η αυτογνωσία και η θεογνωσία παρουσιάζονται ως προϋποθέσεις της ευδαιμονίας, που δεν είναι νοητή έξω από τα όρια της ελληνοχριστιανικής μόρφωσης. Όλα αυτά, ωστόσο, παρουσιάζονται χωρίς ίχνος θεατρικότητας και ως καταστάσεις στατικές· αντίθετα, στο *Γαλάζιο λουλούδι* η κατάκτηση της εσωτερικής γνώσης αποδίδεται παραστατικά, όπως φαίνεται στη θεματική διαδρομή που έχει ως αφετηρία την άγνοια και τη συνεπακόλουθη δυστυχία, ενδιάμεση φάση το ταξίδι και τελική κατάσταση την κατάκτηση της ευτυχίας, ύστερα από την ανακάλυψη της εσωτερικής γνώσης:



Επιπλέον, διαπιστώνουμε ότι στο παραμυθόδραμα του Ν. Νικολαΐδη η άγνοια συνδέεται με το αίσθημα δυσφορίας (αρνητική αξία), ενώ η γνώση με το αίσθημα ευφορίας (θετική αξία). Ενδιαφέρουσα είναι η συνάρθρωση του αξιολογικού αυτού επιπέδου με το θεματικό και το σχηματιστικό (Πίνακας 5).

2.3. φαίνεσθαι και είναι

Η διάζευξη των ισοτοπικών κατηγοριών του φαινομενικού και του αληθινού δεσπόζει στο ιστορικό δράμα *Πέτρος Α'...*: αφενός, ο φαινομενικά παντοδύναμος βασιλιάς είναι ηθικά παράλυτος και ευάλωτος στα εκδικητικά σχέδια του επιφανειακά ανίσχυρου αντίμαχου Κιαρίονα και, αφετέρου, ο επίδοξος εκδικητής αναδεικνύεται σε ρυθμι-

⁷⁷ Για την κοσμολογική και τη νοολογική ισοτοπία, βλ. σε αυτό το Κεφάλαιο, σ. 397: σημ. 16.

στή της κατάστασης με τη σταδιακή αποδέσμευση πληροφοριών και την επακόλουθη ανάδειξη της πλάνης των υπόλοιπων δραματικών προσώπων.

<i>Το γαλάζιο λουλούδι</i>	
ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ	ΙΣΟΤΟΠΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
1.αξιολογικό επίπεδο	/δυσφορία/ vs /ευφορία/
2.θεματικό επίπεδο	/άγνοια/ vs /γνώση/ /δυστυχία/ vs /ευτυχία/
3.σημασιολογικό επίπεδο	«πύργος μελαγχολίας» vs «πύργος χαράς» «αγάπη» vs «σαρκικός έρωτας» «κούκος» vs «πουλί» «κυπαρίσσι» vs «τριανταφυλλιές» «χιλιετία» vs «ταξίδι» «επιστροφή» → εσωτερική γνώση

Πίνακας 5: Η ισοτοπία /γνώση/ και η συνάρθρωση των τριών σημασιολογικών επιπέδων στο *Γαλάζιο λουλούδι*.

Εξάλλου, στη *Νετζιμπέ* η διάζευξη ανάμεσα στο αληθινό και στο φαινομενικό εντοπίζεται στη στάση του Αλή πασά απέναντι στο ζήτημα της ερωτικής σχέσης του Καρέττου και της Νετζιμπέ, αφού η ανεξιθρησκία και η ανεκτικότητα του πασά στο τέλος αποδεικνύονται φαινομενικές, καθώς δεν κάνει τίποτα για να παρεμποδίσει τη μισαλλόδοξη στάση του πλήθους εναντίον της «αιρετικής» Τουρκάλας.

Ενώ όμως στη *Νετζιμπέ* η διάζευξη ανάμεσα στο φαινομενικό και στο αληθινό αφορά μόνο τη στάση ενός προσώπου, στη «Χιώτισσα» η δομική αυτή σχέση διέπει τη συνολική αφηγηματική δομή του ποιήματος και αποκαλύπτει το σύστημα αξιών που υπόκειται στις δομές βάθους της ποιητικής σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, η αρχική μωαμεθανική ταυτότητα της Άννας και της Ελένης (που έχουν εξισλαμιστεί βίαια) αποδεικνύεται φαινομενική, επειδή δεν παύουν (τουλάχιστον μυστικά και με προφυλάξεις) να είναι αφοσιωμένες στη χριστιανική τους πίστη. Επομένως, ο εγκλεισμός τους στο σπίτι του Τούρκου μπέη συνιστά εξαπάτηση της κοινωνίας της Λεμεσού, αν ληφθεί υπόψη

ότι ο ίδιος γνωρίζει την πραγματική τους ταυτότητα.

Είναι, ακόμη, αξιοσημείωτο ότι στην ίδια ποιητική σύνθεση εντοπίζεται και ένα δεύτερο επίπεδο διάζευξης ανάμεσα στο αληθινό και το φαινομενικό: η απόδραση των δύο γυναικών γίνεται κατορθωτή με τη μεταμφίεσή τους (στοιχείο εξαπάτησης), με την οποία κατορθώνουν να αποκρύψουν τη φαινομενική μουσουλμανική τους ταυτότητα και το αληθινό γυναικείο τους φύλο. Επομένως, η αληθινή ταυτότητα των γυναικών αποκρύπτεται από δύο επάλληλα στρώματα εξαπάτησης, μέσω των οποίων επιτυγχάνουν να αποδράσουν και να απελευθερωθούν. Με αυτούς τους μετασχηματισμούς του πραγματικού και του φαινομενικού αναδεικνύεται η κεντρική αξία του ποιήματος, που είναι η τιμή, σημασιοδοτημένη πρώτιστα ως διαφύλαξη με κάθε μέσο της εθνικής και θρησκευτικής ταυτότητας, όπως επίσης και ως αγωνία για την αξιοπρέπεια και την ηθική ακεραιότητα της γυναίκας.

Επιπλέον, από τη μελέτη των συναρθρώσεων των τριών σημασιολογικών επιπέδων στη «Χιώτισσα» (όπως παρουσιάζονται πιο κάτω, στον Πίνακα 6), συμπεραίνουμε ότι η αρχική κατάσταση δυσφορίας, που οφείλεται στον βίαιο εξισλαμισμό, στην υποδούλωση και στον εκπατρισμό και συμβολοποιείται με τα σήματα των αρμάτων, του χαρεμιού και της τούρκικης φορεσιάς, μετασχηματίζεται σε κατάσταση ευφορίας, που επέρχεται με την απόδραση και απελευθέρωση των δύο νεανίδων και συμβολοποιείται με τα σήματα του σταυρού, της εκκλησίας, του караβιού και του γαλιού. Επομένως, οι δύο όροι του αξιολογικού επιπέδου (εξισλαμισμός-απελευθέρωση) αντιστρέφονται και η θετική αξία υπερισχύει.

Εκτός από τα ρομαντικά ερωτικά δράματα, στα οποία η δοκιμασία της ερωτικής πίστης προσλαμβάνει τον χαρακτήρα της διαλεκτικής μεταξύ φαινομενικού και αληθινού, που καταλήγει στην υπερίσχυση του φαίνεσθαι και στην επακόλουθη τραγική λύση, με την αυτοχειρία των ερωτικών ζευγαριών, η διάζευξη μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι υπόκειται στη δραματική δομή των αστικών δραμάτων *Μάριος, Δικηγόρος* και *Ζητιάνος της ηδονής*. Στον *Μάριο* και στον *Ζητιάνο της ηδονής* ο αγνός και πηγαίος έρωτας, που συνιστά το ψεύδος, αντιπαρατίθεται στον εγκεφαλικό έρωτα, δηλαδή στην αδυναμία των πρωταγωνιστών να ερωτευτούν πηγαία, την οποία οι ίδιοι παρουσιάζουν ως δύναμη απόλυτου καθορισμού και ελέγχου των συναισθημάτων τους. Από την άλλη, ο ίδιος δεν ομολογούν ότι υποκύπτουν στη σεξουαλική έλξη (δεδομένου ότι η ομολογία

«Η Χιώτισσα»		
ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ	ΙΣΟΤΟΠΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	
1. αξιολογικό επίπεδο	δυσφορία	vs ευφορία
2. θεματικό επίπεδο	/εξισλαμισμός/ /δουλεία/	vs /χριστιανισμός/ /ελευθερία/
3. σχηματιστικό επίπεδο	«άρματα» «Τουρκολόιν» «τούρκικη φορεσιά» «χαρέμι» «μπέης» «Λεμεσός»	vs «σταυρός» «εκκλησιά» «ναυτικά ρούχα» «καράβι» «Χατζημαρία» «γιαλός»

Πίνακας 6: Η διάζευξη φαίνεσθαι-είναι και η συνάρθρωση των τριών σημασιολογικών επιπέδων της στη «Χιώτισσα»

αυτή θα συνιστούσε παραδοχή της αδυναμίας τους). Επομένως, από τη διερεύνηση των δομών βάθους στα δύο αυτά δράματα διαπιστώνουμε ότι η αξία του απόλυτου ελέγχου των συναισθημάτων (και, άρα, και της ερωτικής έλξης) αποδεικνύεται αρνητική και συνιστά αδυναμία.

Από την άλλη, στον *Δικηγόρο* η διάζευξη ανάμεσα στο φαινομενικό και στο αληθινό εντοπίζεται σε δύο παράλληλα και διαπλεκόμενα επίπεδα, το ερωτικό και το επαγγελματικό. Η αλήθεια και ο αγνός έρωτας, που για τον Παύλο σημασιοδοτούνται ως θετικές αξίες, για την αθηναϊκή αστική οικογένεια συνιστούν ιδεαλιστικές προσεγγίσεις, εντελώς ακατάλληλες για όποιον επιθυμεί να επιτύχει την κοινωνική και επαγγελματική άνοδο.

2.4. Η εξουσία

Η ιστοπία της εξουσίας δεσπόζει, όπως έχουμε διαπιστώσει, στα ιστορικά δράματα και σημασιοδοτείται συνήθως ως αρνητική αξία, καθώς συνδέεται με την τυραννική διακυβέρνηση. Γι' αυτό, δεν είναι μια στατική κατάσταση, αλλά υφίσταται μετασχηματισμούς, είτε εξαιτίας της δράσης αντίμαχων δυνάμεων είτε εξαιτίας της εγγενούς αδυναμίας των φορέων της εξουσίας να την ασκήσουν αποτελεσματικά.

Στον *Πέτρο Α'*... ανιχνεύεται ο μετασχηματισμός της εξουσιαστικής ισχύος του βασιλιά, η οποία εκδηλώνεται και ως δυναμική επιβολή στο εσωτερικό της Κύπρου και

ως νικηφόρα στρατιωτική δράση έξω από τα όριά της, σε απόλυτη αδυναμία και στον θάνατο. Η δραματική αυτή μεταβολή, που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την τραγική τύχη του σαιξπηρικού βασιλιά Ληρ, αποτυπώνεται στην αδυναμία του βασιλιά να σώσει τον ίδιο τον εαυτό του από την εκδικητική μανία του αντίμαχού του. Η αρχική αδυναμία του Κιαρίωνα μετασχηματίζεται, με την καταλυτική αξιοποίηση διάφορων πληροφοριών, σε δύναμη επιβολής εναντίον του φαινομενικά πανίσχυρου βασιλιά, στον παροπλισμό και τελικά στην εξόντωσή του.

Πιο σύνθετη είναι η λειτουργία της ισοτοπίας αυτής στο *Η δούλη Κύπρος*, όπου ανιχνεύονται και η θετική και η αρνητική σημασιοδότηση της εξουσίας. Στο επίπεδο των δομών επιφάνειας εντοπίζεται η διαδοχική ανάληψη της εξουσίας από τον Ιωάννη, την Καρλόττα και τον Ιάκωβο· στη συνταγματική αυτή ακολουθία υπόκεινται δύο διακριτά μοντέλα διακυβέρνησης, δηλαδή η καταπιεστική και λαομίσητη τυραννία (Ιωάννης και Ιάκωβος)⁷⁸ και η φωτισμένη και λαοφιλής ηγεσία.⁷⁹ Ενώ, λοιπόν, ο Ιωάννης και ο Ιάκωβος θεωρούν τη δίκαιη διοίκηση ως ένδειξη αδυναμίας του άρχοντα, η Καρλόττα εκλαμβάνει την τυραννική διακυβέρνηση ως ένδειξη αδυναμίας και φόβου του εξουσιαστή μήπως απολέσει τον έλεγχο, υιοθετώντας φιλολαϊκή πολιτική.

Χαρακτηριστική είναι η λειτουργία της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ εξουσίας και λαού στον *Αετό...*· αφενός, η όψιμη μεταμέλεια του Ιουστινιανού για την άτεγκτη στάση του απέναντι στον στρατηγό Βελισάριο είναι αναποτελεσματική και, αφετέρου, η σκληρή τυραννία οδηγεί στη συνωμοσία για την ανατροπή της. Η θετικά σημασιοδοτημένη μεταμέλεια του άρχοντα δεν λειτουργεί όπως θα ανέμενε ο ίδιος, από τη στιγμή που η απονομή χάριτος απορρίπτεται από τον άμεσα ενδιαφερόμενο, και γι' αυτό παραμένει ανεξιλέωτος φορέας της άτεγκτης και άδικης εξουσιαστικής αλαζονείας. Η άτεγκτη τυραννική εξουσία προκαλεί την εξέγερση του λαού, που επιζητεί τη χρηστή διοίκηση.

Παρόμοια, στο αλληγορικό δράμα *Η μητριά* αντιπαρατίθενται η εξουσιαστική υπεροψία της μεγάλης δύναμης και η αδυναμία του ανυπεράσπιστου λαού ο οποίος, εξουθενωμένος από την εκμετάλλευση, επιζητεί τη δικαιοσύνη (θεματικό επίπεδο). Η

⁷⁸ Το ίδιο μοντέλο διακυβέρνησης εντοπίζεται στα ιστορικά δράματα (με εξαίρεση τη *Συνωμοσία του Κατρίνα*) και στην «9^η Ιουλίου 1821...».

⁷⁹ Στη *Συνωμοσία του Κατρίνα* η εξουσία σημασιοδοτείται θετικά, καθώς ταυτίζεται με τη νομιμότητα και την προάσπιση των συμφερόντων του λαού. Στο δράμα αυτό (αντίθετα από τα άλλα) η συνωμοσία εκδηλώνεται ως αποτέλεσμα της αρχομανίας και της ματαιοδοξίας και όχι ως συνέπεια της σκληρής τυραννικής διακυβέρνησης. Η ασυδοσία των επίδοξων συνωμοτών αντιπαραβάλλεται προς τη νομιμοφροσύνη των δυνάμεων που συνεπικουρούν τον Κικέρωνα στον αγώνα του για προάσπιση της νόμιμης εξουσίας.

φύσει μητρότητα, που παραπέμπει στον εθνισμό των Ελλήνων της Κύπρου, συνδέεται με την ανιδιοτέλεια και την αποκατάσταση της διαταραγμένης ισορροπίας, ενώ η θέσει μητρότητα, που συνδηλώνει το αποικιοκρατικό status quo και την ανάληψη καθυπόταξη των Κυπρίων, σημασιοδοτείται ως ιδιότητα που επιφέρει την ιδιοτελή εκμετάλλευση (σχηματιστικό επίπεδο).

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 7, στη *Μητριά* το αρνητικά σημασιοδοτημένο θέμα της εξουσίας εκδηλώνεται στο σχηματιστικό επίπεδο με τα παραστατικά σχήματα του ξυλοδαρμού και της αφαίμαξης, που υφίστανται τα ορφανά από τη μητριά, ενώ το θέμα της δικαιοσύνης αποδίδεται με τις εικόνες της θείκης τιμωρίας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης (προσφυγή των αδικημένων στο δικαστήριο). Ωστόσο, με τη λύση του δράματος, καταδεικνύεται ο συμβατικός και, επομένως, ατελής χαρακτήρας της ανθρώπινης δικαιοσύνης, καθότι, παρά την εμφάνιση του πατέρα, δεν επέρχεται και ο οριστικός απεγκλωβισμός των ορφανών από τον ασφυκτικό εναγκαλισμό της μητριάς.

<i>Η μητριά</i>	
ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ	ΙΣΟΤΟΠΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
1.αξιολογικό επίπεδο	δυσφορία vs ευφορία
2.θεματικό επίπεδο	/εξουσία/ (δύναμη) vs /δικαιοσύνη/ /ιδιοτέλεια/ vs /ανιδιοτέλεια/
3.σχηματιστικό επίπεδο	«ξυλοδαρμός» vs «[θείκη] τιμωρία» «αφαίμαξη» vs «αναχώρηση» «διένεξη» vs «δίκη» «μητριά» vs «πατέρας»

Πίνακας 7: Η ισοτοπία της εξουσίας και η συνάρθρωση των τριών σημασιολογικών επιπέδων της στη *Μητριά*

Εξάλλου, στα αστικά δράματα *Μάριος* και *Ζητιάνος της ηδονής* η ισοτοπία της εξουσίας εκδηλώνεται σε συνάρτηση με τη διάζευξη /αρσενικό/ vs /θηλυκό/, καθότι και στα δύο κείμενα η διακηρυγμένη υπεροχή του άνδρα απέναντι στη γυναίκα και η συνακόλουθη δυνατότητά του να την ταπεινώνει και να την καθυποτάσσει αποδεικνύεται ανεδαιφική. Πιο συγκεκριμένα, η δύναμη επιβολής της λογικής και ο επακόλουθος έλεγχος των συναισθηματικών παρορμήσεων, που αρχικά φαίνεται να συνιστά ιδιότητα του

άντρα, μετασχηματίζεται και αντιστρέφεται προς όφελος της γυναίκας, που αποδεικνύεται δυναμικότερη.

2.5. Το δίκαιο

Επισημαίνοντας πιο πάνω τα μοντέλα διακυβέρνησης, όπως ανιχνεύονται στο *Η δούλη Κύπρος*, έχουμε δει ότι οι ισοτοπίες /εξουσία/ και /δικαιοσύνη/ διαπλέκονται. Η συνάρθρωση των δύο αυτών αξιών εντοπίζεται στο σύνολο των εξεταζόμενων ιστορικών δραμάτων και στην «9^η Ιουλίου 1821», όπου η αδικία προκαλεί τον αγώνα του λαού για εκδίκηση και η επιζητούμενη δικαιοσύνη ταυτίζεται με τη θεία τιμωρία.

Η θεώρηση της δικαιοσύνης ως αποτελέσματος θεϊκής παρέμβασης στο ιστορικό γίνεσθαι εντοπίζεται εμφαντικά στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και στα ομόθεμα *Κουτσούκ Μεχεμέτ* και «9^η Ιουλίου 1821». Ο ιερέας Φώτιος, στο πρώτο δράμα, και ο αρχιεπίσκοπος Κυπριανός, στα δύο άλλα κείμενα, προβάλλονται ως εκφραστές της συμπαράστασης του Θεού στον χειμαζόμενο λαό.⁸⁰ Ωστόσο, ενώ στο δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη η απόδοση της δικαιοσύνης συνδέεται με την εκδίκηση, η οποία σημασιοδοτείται εξαρχής θετικά και δεν μετασχηματίζεται, στο δράμα του Γ. Σιβιτανίδη η αξία αυτή δεν παρουσιάζεται στατική. Εκφραστής της αξίας της παραδειγματικής εκδίκησης των Ναϊτών είναι ο Ιάκωβος, ενώ οι Γεώργιος και Φώτιος, χωρίς να απορρίπτουν την εξέγερση, δεν επικροτούν τη μισαλλόδοξη τιμωρία των ξένων κατακτητών. Όμως, αργότερα ο Γεώργιος ευθυγραμμίζεται με τις απόψεις του πατέρα του, συνειδητοποιώντας ότι ήταν αδύνατο να υλοποιηθεί το όραμά του για συναδέλφωση και αλληλεγγύη ανάμεσα στους λαούς.

Στη *Μητροιά* και στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» η δύναμη και το συμφέρον συνεπιφέρουν την αδικία και, επομένως, οι αξίες αυτές συναρθρώνονται με σχέση συνεπαγωγής. Η κατάφωρη αδικία προκαλεί στο δράμα την προσφυγή των ορφανών στη δικαστική εξουσία, χωρίς ωστόσο να δικαιωθούν, και στην ποιητική σύνθεση την οργή των εξαθλιωμένων αγροτών, οι οποίοι εκφράζουν στο τέλος την πεποίθηση ότι με τη βοήθεια της θείας πρόνοιας ο κυπριακός λαός θα δικαιωθεί.

⁸⁰ Ο Φώτιος διαβεβαιώνει τους επαναστάτες ότι ο ιερός τους όρκος «ανεγράφη εις τας θείας δέλτους και ο Θεός τον απεδέχθη ως πολύτιμον θυμίαμα, αναδιδόμενον από του βωμού της ελευθερίας». Βλ. Γ. Σιβιτανίδη, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 32. Στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* ο Κυπριανός, αποδίδοντας τα δεινά του κυπριακού λαού στις προγονικές αμαρτίες, τονίζει ότι πια ο Θεός έχει εξιλεωθεί και είναι αρωγός στους αγώνες του: «Εάν αμαρτάδες των προπατόρων ημών εξήγειραν την οργήν του Υψίστου, τα βάσανα όμως ημών, οι πόνοι και τα μαρτύρια εξιλέωσαν αυτόν και ήλθε το πλήρωμα του χρόνου [...]. Βλ. Θ. Κωνσταντινίδη, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 53' στην «9^η Ιουλίου 1821» η πίστη του αρχιεπισκόπου στη διαχρονική επιβίωση του ελληνισμού, με τη βοήθεια του Θεού, αποδίδεται με μεγαλύτερη έμφαση. Βλ. Β. Μιχαηλίδης, «Η 9^η Ιουλίου 1821...», σπρ. 18: στ. 177-180, *Άπαντα...*, 143.

Διαφορετικά σημασιοδοτείται το δίκαιο στο αστικό δράμα *Ο δικηγόρος*, όπου η δικαιοσύνη συναρθρώνεται με την αλήθεια και η αδικία με το ψέμα. Εδώ η αδικία δεν είναι συνεπακόλουθο της δύναμης, αλλά του ψεύδους στα πλαίσια της δικαστικής διαδικασίας. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι, ενώ στην αρχή ο νεαρός δικηγόρος Παύλος πείθεται για την αξία του ψεύδους κατά την υπεράσπιση ενός κατηγορουμένου (θετική αξία), αργότερα επιλέγει συνειδητά να υπηρετεί μόνο την αλήθεια, και έτσι η αξιολογική επένδυση του ψεύδους μετασχηματίζεται σε αρνητική. Στην ιδεαλιστική προσέγγιση του νέου δικηγόρου δεν υπάρχουν περιθώρια για μια σχετικιστική σημασιοδότηση της δικαιοσύνης, ανάλογα με τα εκάστοτε επαγγελματικά του συμφέροντα. Επομένως, στην περίπτωση του η δεοντική τροπικότητα (οφείλω να κάνω) υπερισχύει και εξουδετερώνει την τροπικότητα της γνώσης.

2.6. Η ετερότητα

Στις δομές βάθους των ιστορικών δραμάτων, κυρίως, ανιχνεύεται η ισοτοπία της πολιτισμικής ετερότητας, της διαφορετικότητας ως προς τη θρησκεία, τη γλώσσα, τα ήθη και έθιμα, τις συνήθειες και τους θεσμούς. Άλλοτε η ετερότητα εκδηλώνεται θεματικά ως ερωτική σχέση μεταξύ αλλοφύλων και άλλοτε, αντίθετα, ως διάσταση μεταξύ δύο εκ διαμέτρου διαφορετικών κόσμων, δεδομένου ότι στα δράματα αυτής της ειδολογικής κατηγορίας κατέχει κεντρική θέση ο σημασιακός άξονας της ξενοκρατίας.

Η ερωτική σχέση μεταξύ αλλοφύλων, που προϋποθέτει την αποδοχή και τον σεβασμό της πολιτισμικής διαφορετικότητας, στα ομόθεμα δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται* και *Κύπρος δούλη* προκαλεί την αντίδραση του οικογενειακού και ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος των ερωτικών ζευγαριών, χωρίς αυτή να κορυφώνεται σε εκδηλώσεις μισαλλόδοξου φανατισμού, όπως συμβαίνει στη *Νετζιμπέ*. Σε αυτό το δράμα η ερωτική σχέση μιας Τουρκάλας με έναν Φράγκο είναι απαγορευμένη, και γι' αυτό προκαλεί την οργή του θρησκόληπτου πλήθους και την επακόλουθη διαπόμπευση και δολοφονία της κοπέλας. Στο ιστορικό δράμα του Μ. Φραγκούδη οι αξίες /θρησκευτικός φανατισμός/-/γάμος/ και /δολοφονία/-/ανεξιθρησκία/ συνδέονται, κατά ζεύγος, με τη σχέση της αντίφασης. Στον κλειστό κόσμο της μουσουλμανικής κοινότητας των Ιωαννίνων του 19^{ου} αιώνα δεν υπάρχουν περιθώρια για τη διαλλακτική αποδοχή της διαφορετικότητας, και οι αποκλίνουσες ή αιρετικές απόψεις γύρω από τον ηθικό κώδικα του Κορανίου τιμωρούνται παραδειγματικά.

Βέβαια, σε άλλα ιστορικά δράματα (*Πέτρος Συγκλητικός*, *Κουτσούκ Μεχμέτ*) και στη «Χιώτισσα» η ερωτική σχέση μεταξύ αλλοφύλων δεν ολοκληρώνεται, εξαιτίας της σθεναρής άρνησης των γυναικών να απεμπολήσουν τον εθνισμό και τη θρησκευτική

τους ταυτότητα: Η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό* αποτρέπει τον οριστικό εξισλαμισμό και την ταπείνωση στο χαρέμι του σουλτάνου, αυτοπυρπολούμενη η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* παραμένει προσηλωμένη στη θρησκεία και στο έθνος της, απορρίπτοντας αποφασιστικά τις συμβιβαστικές παραινέσεις τής βοηθού του πασά Σοφίας, και η Ελένη στη «Χιώτισσα» ταυτίζει την ευτυχία της με την απελευθέρωσή της και την επιστροφή της στον χριστιανισμό.

Επιπλέον, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η αρχικά ανεξίθρησκη στάση του πασά, ο οποίος διακηρύσσει την ετοιμότητά του να απαρνηθεί τη θρησκεία και τον εθνισμό του, υπό την προϋπόθεση ότι η Μαρία θα ανταποκρινόταν στον έρωτά του, αργότερα μετασηματίζεται σε μισαλλόδοξη εκδικητική συμπεριφορά. Έτσι, παρά τις λεκτικές διακηρύξεις του, ο πασάς επικροτεί την άκρως υβριστική και μισαλλόδοξη στάση του μουφτή απέναντι στον χριστιανισμό και προχωρεί δίχως ενδοιασμούς στην εκτέλεση των χριστιανών αρχιερέων και προκρίτων, χωρίς ωστόσο να κορεσθεί η εκδικητική του μανία, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στην παράνοια.⁸¹

Η ισοτοπία της πολιτισμικής ετερότητας δεν εμπεριέχει πάντα την ταξηματική κατηγορία /έρωτας μεταξύ αλλοφύλων/. Στην «9^η Ιουλίου 1821», για παράδειγμα, η ετερότητα ούτε συναρθρώνεται με τον έρωτα ούτε παρουσιάζεται μονοδιάστατα, αν ληφθεί υπόψη ότι ο μισαλλόδοξος φανατισμός του πασά και των εκτελεστικών του οργάνων αντιπαραβάλλεται με την ανεκτικότητα του Κιόρογλου, του γιου του και των υπόλοιπων Τουρκοκυπρίων, οι οποίοι, μολοντί δεν έχουν τη δύναμη να παρεμποδίσουν τον απαγχονισμό του αρχιεπισκόπου, δεν επιδοκιμάζουν την εκδικητική ωμότητα των ομοεθνών τους.

Λιγότερο πολωμένη εμφανίζεται η διάζευξη της αγγλοσαξονικής με την κυπριακή κοσμολογική ισοτοπία στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...», τουλάχιστο στις δομές επιφάνειας της ποιητικής σύνθεσης. Ωστόσο, η βαθύτατη σύγκρουση ανάμεσα στην αγγλική καπήλευση του πολιτισμού των Κυπρίων (αρχαιότητες και διάλεκτος) και στη διεκδίκηση της ελευθερίας από τους κατακτημένους (συνομιλίες Κακουλλή στο Λονδίνο, ηχογραφημένοι διάλογοι των αγροτών από τον φωνογράφο) αποκαλύπτει ότι η φιλία των δύο συνταξιδιωτών δεν συνιστά παρά μια επιφανειακή συμπόρευση, που δεν οδηγεί στη διαλεκτική σύνθεση του αξιολογικού κώδικα τον οποίο εκφράζει ο καθένας από αυτούς.

⁸¹ Ο μουφτής φτύνει τον αρχιεπίσκοπο Κυπριανό και αναρωτιέται ποια θρησκεία να σεβαστούν οι Τούρκοι, αφού οι χριστιανοί λατρεύουν τα ξύλα, πίνουν κρασί και τρώνε χοίρους. Αργότερα ο πασάς δηλώνει ότι, αν η Μαρία απορρίψει τον έρωτά του, θα μεταβληθεί σε «*τίγριν αιμοχαρή*» και ότι θα κατασπαράξει «*παν το προστυχόν*». Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσούκ Μεχεμέτ...*, 50, 70.

Στην ίδια ποιητική σύνθεση οι διακριτοί αξιολογικοί κώδικες αποδίδονται μετωνυμικά μέσω της διάζευξης «κοινή γλώσσα»⁸²-«κυπριακή διάλεκτος». Η κοινή γλώσσα σημασιοδοτείται αρνητικά, καθώς συνιστά φαλκίδευση και ψεύτισμα της αλήθειας, λειτουργώντας στο ποίημα ως γλώσσα της διπλωματίας, της προσποιητής ευγένειας και της απόκρυψης των πραγματικών προθέσεων και συναισθημάτων. Αντίθετα, η κυπριακή διάλεκτος παραπέμπει στην αυθεντικότητα, στη γνησιότητα και στην πηγαία και ειλικρινή διατύπωση των δίκαιων αιτημάτων των Κυπρίων.

Μολονότι, λοιπόν, η πολιτισμική ετερότητα πολύ συχνά εμπεριέχει τον σημασιακό άξονα /ξενοκρατία/, όπως συμβαίνει στα πιο πάνω κείμενα, σε άλλα θεατρικά κείμενα η ίδια ισοτοπία βασίζεται στις ταξηματικές διαζεύξεις /ελληνικό/ vs /ξένο/, /συρμός/ vs /παράδοση/, /επαρχία/ vs /άστυ/. Στον θεατρόμορφο διάλογο *Συνδιάλεξις των μουσών επί του Ελικώνος* ο ξενόφερτος συρμός, που επιφέρει τη διαφθορά, συνιστά μιαν αρνητική αξία, σε αντίθεση με την ελληνικότητα, που συνδηλώνει την απλότητα και τη γνησιότητα.

Με παρόμοιο τρόπο, στο αστικό δράμα *Ανατολή και Δύσις* ανιχνεύεται η αιτιοκρατική (και ταυτόχρονα δογματική) συνάρθρωση των ταξημάτων /ελληνική επαρχία/ και /ηθική προσωπικότητα/, σε αντίθεση με την /ανήθικη προσωπικότητα/ που συνιστά συνεπαγωγή της /μεγαλούπολης/. Ωστόσο, οι αξίες στο *Ανατολή και Δύσις* δεν είναι απaráβαρα στατικές, όπως συμβαίνει στους θεατρόμορφους διαλόγους της Σ. Λεοντιάδος. Σε αυτό το αστικό δράμα, λοιπόν, ενώ αρχικά η χαλάρωση των ηθών και η διαφθορά σημασιοδοτούνται ως συνεπακόλουθα της διαβίωσης σε μια μεγαλούπολη, τελικά η νεοελληνική επαρχία μετασχηματίζεται από χώρο αυστηρών ηθών σε χώρο αποσταθεροποίησης των αξιών και χαλάρωσης των ηθών, ενώ η αμερικάνικη μεγαλούπολη παραπέμπει σε χώρο αυτοεξορίας.

2.7. Ο χρόνος

Κατά την εξέταση των χρονικών τροπικοτήτων στα εξεταζόμενα δράματα⁸³ έχει ήδη αναδειχθεί η δεσπόζουσα σε πολλά δράματα (κυρίως τα ιστορικά) χρονική ισοτοπία. Επομένως, ενώ στο τέταρτο Κεφάλαιο το ενδιαφέρον μας επικεντρώθηκε στην ποιητική, δηλαδή στην περιγραφή των τρόπων αναπαράστασης του χρόνου, στο Κεφάλαιο αυτό μας ενδιαφέρουν οι σημασιοδοτήσεις του χρόνου ως αξίας.

⁸² Με τον όρο «κοινή γλώσσα» εννοούμε, αφενός, ως προς το σημειολογικό επίπεδο, τη συγκρατημένη καθαρεύουσα που χρησιμοποιείται στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, και, αφετέρου, στο σημασιολογικό επίπεδο, τη γλώσσα της αγγλικής διπλωματίας που εκφέρεται από τον Τζον Πουλλή, τον Τσάμπερλαιν και τους Άγγλους συνομιλητές του Κακουλλή στο ξενοδοχείο «Φέλιμ Πιξ».

⁸³ Βλ. Κεφ. Δ', σσ. 267-295.

Όπως φαίνεται στον δειγματοληπτικό Πίνακα 8, στο σύνολο των ρομαντικών δραμάτων (ερωτικών και ιστορικών) το παρόν σημασιοδοτείται ως αρνητική αξία, όντας χρόνος παρακμής, σε αντίθεση με το παρελθόν που συνδέεται με την ακμή και τη δόξα του ελληνικού έθνους. Σύμφωνα με αυτή την ιστοριοκρατική θεώρηση, οι απόγονοι έχουν χρέος να μιμηθούν τους προγόνους τους, αν θέλουν να επανακτήσουν την απολεσθείσα αρετή και δόξα και να παύσουν να θεωρούνται από τον κοινωνικό τους περίγυρο άτολμοι και άνανδροι.

Στο παρελθόν, που είναι μια χρονική περίοδος ακμής και ευτυχίας, παραπέμπουν οι τάφοι, τα φάσματα και οι οργανισμικές μεταφορές των νέων βλαστών (παραπούλια) (στην «9^η Ιουλίου») και της αρτηρίας του αιωνόβιου έθνους (στον *Πέτρο Συγκλητικό*), μέσω των οποίων οι τρεις χρονικές διαστάσεις συμφύρονται και, ουσιαστικά, καταργούνται. Στο άθλιο παρόν παραπέμπουν, ανάμεσα σε άλλα, τα παραστατικά σχήματα

Ο ΧΡΟΝΟΣ	
ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ	ΙΣΟΤΟΠΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
1.αξιολογικό επίπεδο	ευφορία vs δυσφορία
2.θεματικό επίπεδο	<p>/παρελθόν/ vs /παρόν/</p> <p>/ ακμή/ vs /παρακμή/</p> <p>/ευτυχία/ vs /δυστυχία/</p>
3.σημασιολογικό επίπεδο	<p>«αρχαία εύκλεια» vs «μισαρός ζυγός» [<i>Κύπρος και Ναΐται</i>]</p> <p>«τάφοι», «φάσματα» vs «εκβαρβάρωση» [<i>Αετός...</i>]</p> <p>«εύκλεια» vs «αλυσίδες» [<i>Κύπρος δούλη</i>]</p> <p>«δόξα» vs «ένδυμα δουλείας» [<i>Η δούλη Κύπρος</i>]</p> <p>«παραπούλια» vs «ίλιαντρον καβάτζιν» [<i>«Η 9^η Ιουλίου»</i>]</p> <p>«αρχαιότητες» vs «φωνόγραφος» [<i>«Φωμιάς και Τζον Πουλλής...»</i>]</p> <p>«δόξα» vs «γηραλέα δρυς», «γάγγραινα» [<i>Δύο εισέτι...</i>]</p> <p>«δόξα» vs «δουλεία» [<i>Ο Διομήδης</i>]</p> <p>«αρτηρία αιωνόβιου έθνους» vs δουλεία [<i>Πέτρος Συγκλητικός</i>]</p>

Πίνακας 8: Η χρονική ισοτοπία και η συνάρθρωση των τριών σημασιολογικών επιπέδων της στα ρομαντικά (ερωτικά και ιστορικά) δράματα και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη

του ζυγού, των αλυσίδων και της γάγγραινας, που αντιστοιχούν στο αξιολογικό επίπεδο της δυσφορίας και, επομένως, της απαξίωσης της ίδιας της ζωής μέσα σε συνθήκες ξε-

νοκρατίας. Ειδικότερα, στη σατιρική ποιητική σύνθεση «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» το παρελθόν προσλαμβάνει επιπρόσθετα τη σημασία του αντικειμένου καπηλείας, εκ μέρους των κατακτητών, μέσω του ευρήματος της υπαίθριας έκθεσης των κυπριακών αρχαιοτήτων, ενώ ο φωνογράφος συνιστά μετωνυμία του παρόντος (προκλητικές δηλώσεις Τσάμπερλαιν, διαδηλώσεις των εξαθλιωμένων Κυπρίων αγροτών τόσο για τα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα τους όσο και για διατύπωση των εθνικών τους πόθων).

Εξάλλου, η συνέχεια και η επιβίωση του ελληνικού έθνους είναι συνάρτηση, από τη μια, των αγώνων του εναντίον των ξένων που το επιβουλεύονται (βλ., λόγου χάρη, στον *Αετό...*, στο *Η Κύπρος δούλη* και στην «9^η Ιουλίου 1821»), και, από την άλλη, της χριστιανικής θρησκείας, χωρίς την ενίσχυση της οποίας δεν νοείται η διαχρονική επιβίωση του ελληνισμού (βλ. το *Παραστάσεις δραματικάί...*, το *Η δούλη Κύπρος* κ.ά.). Η σύζευξη της ελληνικής παιδείας με τη χριστιανική αγωγή οδηγούν στην αυτογνωσία και στη θεογνωσία, που συνιστούν απαραίτητες προϋποθέσεις για τη συνέχεια του ελληνικού έθνους.

Η θετική σημασιодότηση του απώτερου παρελθόντος ως εποχής χαράς και ευτυχίας εντοπίζεται και στο *Γαλάζιο λουλούδι*, μολονότι εδώ δεν εντοπίζονται οι σημασιακοί άξονες της ξενοκρατίας και της ελληνικότητας. Σε αυτό το παραμυθόδραμα το παρατεταμένο επώδυνο παρόν διευρύνεται μέσα στο χρονικό όριο μιας χιλιετίας και συνδηλώνει τις απεγνωσμένες προσπάθειες για απεγκλωβισμό από τον πόνο, τη σιγή και τη δυστυχία. Επομένως, η αρχική οδυνηρή κατάσταση μετασημασιάζεται, μετά τη συνειδητοποίηση ότι η ευτυχία είναι ζήτημα αυτογνωσίας (μυθική /νοολογική ισοτοπία) και ότι δεν βρίσκεται σε κάποιο απόμακρο μέρος του εξωτερικού κόσμου (κοσμολογική ισοτοπία).

2.8. Η δουλεία

Όπως έχουμε διαπιστώσει, το παρόν στα ιστορικά δράματα επενδύεται ως αρνητική αξία, καθότι στο αξιολογικό επίπεδο συναρθρώνεται με την κατάσταση δυσφορίας την οποία προκαλεί η δουλεία με όλα τα επακόλουθά της. Η σκλαβιά δεν αιτιολογείται ορθολογικά, αλλά αποδίδεται στα λάθη των προγόνων που προκάλεσαν τη θεία οργή και τιμωρία. Η ελευθερία θα επέλθει, ύστερα από παρέλευση μεγάλου χρονικού διαστήματος και μόνο με τη μεγαλοθυμία του Θεού, ο οποίος θα εξιλεωθεί από τον πόνο και τη δυστυχία των υποδούλων.⁸⁴

⁸⁴ Για τα δράματα στα οποία εντοπίζεται η σύζευξη αμαρτίας-δουλείας και για τον συσχετισμό με την αντίστοιχη σύζευξη στον *Αγαθάγγελο*, βλ. σε αυτό το Κεφ., σ. 413: σημ. 44. Για την αναμενόμενη από τη θεία πρόνοια ενίσχυση του απελευθερωτικού αγώνα, βλ. το χαρακτηριστικό παράδειγμα στο *Η*

Ωστόσο, η παράταση της δουλείας, αφενός, αποδίδεται (λόγου χάρη, στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, στην *Κύπρο δούλη* και στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ*) στην απραξία του υπόδουλου λαού, χωρίς τις θυσίες του οποίου η αποτίναξη της ξενοκρατίας είναι αδύνατη,⁸⁵ και, αφετέρου, σημασιοδοτείται ως κατάσταση φθοράς και ηθικής κατάπτωσης, σε αντίθεση με την ελευθερία που συντελεί στην εξύψωση του λαού (βλ., για παράδειγμα, τα δράματα *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, *Η δούλη Κύπρος*⁸⁶ και *Δραπέτης διδάσκαλος*). Λόγου χάρη, στον *Κουτσοúk Μεχεμέτ* την παθητική αποδοχή της δουλείας μέμφονται ο Πέτρος, λέγοντας ότι «η ελευθερία ουδέποτε κατέρχεται εις τόπους, όπου οι άνθρωποι υπολογίζουν τις θυσίας», και ο διάκονος του αρχιεπισκόπου, τονίζοντας ότι είναι «προτιμότερος ένδοξος υπέρ της ελευθερίας θάνατος παρά ζωή βασάνων, θλίψεων και εξευτελισμών».⁸⁷

Στον *Πέτρο Συγκλητικό* η ισοτοπία της δουλείας είναι σύνθετη,⁸⁸ καθώς σημασιοδοτείται άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά. Στο δράμα αυτό παρουσιάζεται η μετάβαση από την ενετική στην τουρκική κατοχή της Κύπρου και, επομένως, το όραμα της απελευθέρωσης τοποθετείται σε μιαν απομακρυσμένη μελλοντική εποχή. Η αγανάκτηση του πρωταγωνιστή εναντίον της ενετικής βαναυσότητας, και ειδικότερα της αιμοσταγούς στάσης του τυράννου Ρουχιά απέναντι στους συγγενείς του, τον οδηγούν στη φιλοτουρκική στάση, και έτσι η εναντίωση στην προγενέστερη δουλεία (αρνητική αξία) μετασχηματίζεται σε συνεργασία για την επιβολή της νέας κατοχής (οιονεί θετική αξία). Από την άλλη, στην περίπτωση της Αρνάλδας η δουλεία (που σημασιοδοτείται

Κύπρος και οι Ναΐται, όπου ο ιερέας Φώτιος λέει στους επαναστάτες μετά την ορκωμοσία τους ότι ο όρκος τους «ανεγράφη εις τας θείας δέλτους και ο Θεός τον απεδέχθη ως πολύτιμον θυμίαμα, αναδιδόμενον από του βωμού της ελευθερίας»: Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 27.

⁸⁵ Στην *Κύπρο δούλη*, αν και για την αναμενόμενη απελευθέρωση προβάλλεται καταλυτικός ο ρόλος της θείας πρόνοιας, παράλληλα θεωρείται αναγκαίος ο αιματηρός αγώνας γιατί, σύμφωνα με τον ευπατριδή Ιάκωβο, μόνο το αίμα καθαρίζει τις κηλίδες της δουλείας «κι είναι βαμμένος με αίμα της ελευθερίας ο δρόμος». Βλ. Ι. Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη...*, 29-30.

⁸⁶ Στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται* η εξαχρείωση των Κυπρίων, κατά την περίοδο της δουλείας, αντιπαραβάλλεται προς τον «φαιδρόν και ελεύθερον βίον», όταν το νησί ήταν απαλλαγμένο από ξένους κατακτητές, και μέσω ενός οράματος του Ιάκωβου διατυπώνεται η ελπίδα για την επάνοδο στην παλιά χρυσή εποχή: «[...] η πατρίς, συντρίβουσα τας δουλικάς αλύσεις της, ανεγείρει υπερήφανον την μέχρι τούδε κύπτουσαν κεφαλήν της. Ο αλαζών της τύραννος κατακρημνίζεται από του θρόνου [...] Γλυκεία πατρίς, χαίρε! Μετ' ολίγον το ευγενές σου μέτωπον θέλει κοσμήει φαεινόν ελευθερίας στέμμα και εις τα τέκνα σου θ' αποδίδεται ο πολύτιμος του ελευθέρου πολίτου τίτλος». Βλ. Γ. Σιβιτανίδης, *Η Κύπρος και οι Ναΐται...*, 16, 18, 24. Στο *Η δούλη Κύπρος* η δουλεία προκαλεί τον πρόωρο μαρτυρικό της νεότητας που αναζητεί διέξοδο στη μετανάστευση. Βλ. Π. Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος...*, 7, 12-13.

⁸⁷ Βλ. Θ. Κωνσταντινίδης, *Κουτσοúk Μεχεμέτ...*, 30, 35.

⁸⁸ Ο Greimas ορίζει τη σύνθετη ισοτοπία «ως την εκδήλωση, σε άτακτα διαστήματα, των σύνθετων αρθρώσεων μιας ταξηματικής κατηγορίας [...] που επιτρέπει την ανάπτυξη, μέσα σ' αυτά τα διαστήματα, αυτόνομων επιπέδων που αναδεικνύουν άλλοτε τη μια και άλλοτε την άλλη από τις δύο ισοτοπίες, πραγματώνοντας άλλοτε τον θετικό και άλλοτε τον αρνητικό όρο της ταξηματικής κατηγορίας που αμφισβητείται». Βλ. Greimas (2005: 1966), 174.

μόνο ως αρνητική αξία) συνεπάγεται την αιχμαλωσία, που προκαλεί την επιθυμία για εξέγερση και οδηγεί στην αυτοπυρπόληση (και άρα στην ελευθερία).

2.9. Ο λόγος και η πράξη

Η εξέταση της ισοτοπικής συνάρθρωσης /λόγος/ vs /πράξη/, που άλλοτε εκδηλώνεται ως σχέση σύζευξης και άλλοτε ως σχέση διάζευξης, βασίζεται στα αναλυτικά δεδομένα της διερεύνησης του σημασιακού άξονα /λόγος/ \longleftrightarrow /είναι/.⁸⁹ Από τη μελέτη των δεδομένων αυτών καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι σε μια πρώτη κατηγορία θεατρικών κειμένων ο λόγος και η πράξη συνιστούν θετικές αξίες, που η σύζευξή τους συντελεί στην καταξίωση των δραματικών προσώπων, και ότι σε μια δεύτερη κατηγορία ο λόγος σημασιοδοτείται ως αρνητική αξία, σε αντίθεση με την πράξη.

Επομένως, στα δράματα της πρώτης κατηγορίας ο λόγος συνεπάγεται την τήρηση της δέσμευσης, που εκφέρεται είτε ως όρκος είτε ως διακήρυξη προθέσεων ή υπόσχεση. Αυτή η θεματική επένδυση του λόγου εκδηλώνεται σε μια σειρά δραματικών προσώπων (όπως είναι, λ.χ., ο Κυπριανός στην «9^η Ιουλίου 1821», η Χατζημαρία στη «Χιώτισσα», η Αρνάλδα στον «Πέτρο Συγκλητικό»), τα οποία καταξιώνονται ως ιδεολόγοι, αποδεικνύοντας έμπρακτα την προσήλωσή τους στις αξίες που ένθερμα υποστηρίζουν. Επιπλέον, η σύζευξη λόγου-πράξης εκδηλώνεται στην ταξηματική κατηγορία της ερωτικής πίστης, την οποία έχουμε εντοπίσει κυρίως στα ερωτικά δράματα.

Αντίθετα, στη δεύτερη κατηγορία θεατρικών κειμένων ο λόγος σημασιοδοτείται ως αρνητική αξία και παραπέμπει στην παραπλάνηση, στην εξαπάτηση, στη συσκοτίση της πραγματικότητας, και γενικότερα στο ψεύδος, ενώ η πράξη ταυτίζεται με την αλήθεια. Στο ιστορικό δράμα *Αετός...*, όπου η ισοτοπία /λόγος/ εμπεριέχει την απονομή χάριτος, οι λεκτικές διακηρύξεις δεν γίνονται πιστευτές και, ως εκ τούτου, δεν ακυρώνουν το αποτέλεσμα της πράξης, που ήταν η άδικη φυλάκιση του Βελισάριου. Στην ποιητική σύνθεση «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...» η διάσταση λόγου και πράξης εντοπίζεται στην περίπτωση του Κακουλλή που, ενώ καταφέρεται εναντίον της αρχαιοκαπηλίας, δεν επιχειρεί να την αποτρέψει.

Εκτός από την αρνητική αξιολογική της επένδυση με τη σημασία του ψεύδους, η ισοτοπία /λόγος/ εμπεριέχει στα αστικά δράματα τη σημασία της παραπλάνησης. Στον *Μάριο* ο ισχυρισμός του κεντρικού ήρωα ότι μπορεί να ελέγχει απόλυτα τα συναισθήματά του, μέσω της ισχυρής θέλησης, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, ενώ στον *Δικηγόρο* ο λόγος (δέσμευση) του Παύλου για υπεράσπιση του Στέφανου στο δι-

⁸⁹ Βλ. σε αυτό το Κεφάλαιο, σσ. 416-421.

καστήριο, παρά την αποδεδειγμένη ενοχή του, συναρτάται με το ψεύδος, τη στιγμή που η αποτυχία της αθώωσης (πράξη) συνιστά επικράτηση της αλήθειας.

Στις κωμωδίες *Δημαρχίτιδα* και *Ευχαριστήρια* ο λόγος δεν χρησιμοποιείται μόνο για να παραπλανήσει το κοινό, αλλά επιπρόσθετα για να συσκοτίσει την πραγματικότητα. Ανάμεσα στον αποστεωμένο προεκλογικό λόγο του επίδοξου δημάρχου, στην πρώτη κωμωδία, και στην πραγματικότητα της εποχής του υπάρχει αγεφύρωτο χάσμα. Η παθολογική αδυναμία του ματαιόδοξου πολιτευτή να κατανοήσει την εξωτερική πραγματικότητα αναδεικνύεται στο τέλος της κωμωδίας, όταν ο λόγος του καλύπτει και συσκοτίζει τις πραγματικές εξελίξεις κάτω από ένα επικάλυμμα ευχολογίου και ανέφικτων επιθυμιών. Παρόμοια, στα *Ευχαριστήρια* ο κατ' επίφαση επιστημονικός λόγος δεν είναι τίποτε άλλο από συμπίλημα αφελούς λαϊκής μωροσοφίας για συγκάλυψη της εξαπάτησης του κοινού, αφού στην πράξη αποδεικνύεται η αμάθεια και η αγυρτεία του τσαρλατάνου.

3. Συμπεράσματα

Από την παραδειγματική αναδιάταξη των λειτουργιών και την ανάλυση των σημασιακών αξόνων, που προκύπτουν από αυτήν, έχουν αναδειχθεί τα δεσπόζοντα ταξήματα, και από αυτά οι ισοτοπίες, με βάση τις οποίες σχολιάστηκε ο ιδεολογικός κώδικας των θεατρικών κειμένων.

Τα ταξήματα που έχουν εντοπιστεί, αν κατηγοριοποιηθούν με μια δευτερογενή παραδειγματική ανάλυση, με κριτήριο το είδος της αξίας που επενδύεται σε αυτά, κατατάσσονται σε τρεις κατηγορίες: στην πρώτη περιέχονται οι θετικές αξίες, δηλαδή η εξέγερση και η πίστη, στη δεύτερη οι αρνητικές, δηλαδή η ξενοκρατία και η προδοσία, και στην τρίτη οι ουδέτερες αξίες, οι οποίες άλλοτε σημασιοδοτούνται θετικά και άλλοτε αρνητικά (εξουσία, συνωμοσία, επιδίωξη και δυνατότητα γάμου, τόπος, βίος, γνώση, δράση, χρόνος, λόγος, ύπαρξη).

Από τη δειγματοληπτική εξέταση των ισοτοπιών και των συναρθρώσεών τους στα τρία σημασιολογικά επίπεδα (αξιολογικό, θεματικό και σχηματιστικό) αποδεικνύεται ότι η ειδολογική παράμετρος καθορίζει αποφασιστικά όχι μόνο την κατανομή των τελεστικών ρόλων, όπως έχουμε δει στο Κεφάλαιο Ε',⁹⁰ αλλά και τη διαμόρφωση των σημασιακών δομών βάθους. Επομένως, ανάλογα με το θεατρικό είδος, διαφοροποιείται σημασιολογικά η λειτουργία κάθε ισοτοπίας και συναρθρώνεται με διαφορετικούς μετασχηματισμούς, που αντιστοιχούν σε διαφοροποιημένες αξίες.

⁹⁰ Βλ. σ. 336, σημ. 11.

Τα δεδομένα της σημασιολογικής ανάλυσης, από το επίπεδο των σημασιακών πεδίων και αξόνων έως το επίπεδο των ισοτοπιών, συνιστούν την αφετηρία για τη συνεξέταση, στο επόμενο Κεφάλαιο, του σημειωτικού συστήματος του θεατρικού λόγου με τα κοινωνικοπολιτικά του συμφραζόμενα, όπως αυτά αναπαρίστανται στον δημοσιογραφικό λόγο της περιόδου που εξετάζουμε.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΑΠΟ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

ΜΕΤΑΞΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

1. Μεθοδολογικές οριοθετήσεις

Η συνεξέταση της θεατρικής γραφής με το κοινωνικοοικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό συγκείμενο και με τις ιδεολογικές ζυμώσεις της περιόδου 1869-1925 βασίζεται, αφενός, στη σημασιολογική τους ανάλυση και, αφετέρου, στην υιοθέτηση της επιστημολογικής αρχής¹ ότι από τις σημασιακές ισοτοπίες των κειμένων αναγόμαστε στις ομόλογες εξωκειμενικές ισοτοπίες, με στόχο να διερευνήσουμε τις αρθρώσεις τους και τις τροπικότητες της θεατρικής μετάπλασης των πιο πάνω σημασιακών κατηγοριών (αναπαραγωγή, μετασηματισμός, διεύρυνση, περιορισμός κλπ.),² αποκλείοντας a priori την αφελή χρησιμοποίηση των θεατρικών κειμένων ως ντοκουμέντων, «που ερμηνεύονται ως απολιθωμένα μοντέλα», για τον μηχανιστικό εντοπισμό ιδεολογικών στοιχείων.³

Ας σημειωθεί ο αναπροσανατολισμός της σημειωτικής των λογοτεχνικών κειμένων, μετά την κρίση και την κάμψη που γνώρισε αυτή τις τελευταίες δεκαετίες,⁴ από την αυστηρή περιχαράκωσή της στο ίδιο το κείμενο (απομονωτική σημειωτική) στη συνεξέτασή του με το ιδεολογικό και κοινωνικό συγκείμενο, που όχι μόνο το περιβάλλει, αλλά την ίδια στιγμή το διαπερνά (συνδυαστική σημειωτική). Το λογοτεχνικό κείμενο εξετάζεται «μέσα στον κόσμο», καθώς η κειμενική ανάλυση εξετάζει τις ποικίλες σχέσεις του με την εξωκειμενική πραγματικότητα και τους όρους παραγωγής του.⁵

¹ Βλ. όσα σημειώνονται στην Εισαγωγή αυτής της εργασίας για την κοινωνιοσημειωτική μέθοδο, σσ. 34-37.

² Για το θέμα αυτό, που αφορά τις ευρύτερες σχέσεις λογοτεχνίας-ιδεολογίας, βλ. ενδεικτικά Terry Eagleton, *Criticism and ideology. A study in Marxist literary theory*, Λονδίνο, Verso, 1995 (1976), 36, 44, 45, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 58, 64-98, 100· του ίδιου, *Marxism and literary criticism*, Λονδίνο, Routledge, 1992 (1976), passim· στο εξής: *Marxism*· Raymond Williams, *Marxism and literature*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1977, 45-71, 96-105· Tony Bennet, *Φορμαλισμός και μαρξισμός* (μτφρ. Σπ. Τσακνιάς), Αθήνα, Νεφέλη, 1983 (1979), 200· στο εξής: *Φορμαλισμός...*· Ted Benton, *The rise and fall of structural Marxism. Althusser and his influence*, Νέα Υόρκη, St. Martin Press, 1984, 97-107· Ph. Hamon, *Texte et idéologie...*, passim· Robert Paul Resch, *Althusser and the renewal of Marxist social theory*, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1992, 283· στο εξής: *Althusser and the renewal...*

³ M. G. De Ávila, *Κριτική σημειωτική...*, 202.

⁴ Ειδικότερα για την κρίση από την οποία διήλθε η σημειωτική του θεάτρου, βλ. ενδεικτικά Yana Meerzon, "Theatrical semiosphere...", 1· Fernando de Toro, "The end...", 109-118·

⁵ Αυτές οι νέες τάσεις παρουσιάζονται στην *Κριτική σημειωτική και κριτική της κουλτούρας* από τον M. G. De Ávila, ο οποίος, από τη μια, σημειώνει πως «σχεδόν όλοι οι ερευνητές [...] γνωρίζουν ότι η σημειωτική του 21^{ου} αιώνα δεν μπορεί να συνεχίσει κλεισμένη στον νεοθεατρικό αντικειμενισμό, στη στενή κειμενικότητα και στην άγνοιά της για το υποκείμενο», και, από την άλλη, αντιπαραβάλλει την

Η εξέταση των σχέσεων αυτών βασίζεται, όπως σημειώσαμε στην Εισαγωγή, στις επιστημολογικές αρχές της κοινωνιοσημειωτικής προσέγγισης της λογοτεχνίας, χωρίς βέβαια να επιδιώκουμε να εξαντλήσουμε όλες τις ερευνητικές προοπτικές που αυτή προσφέρει. Η προσέγγιση αυτή θεωρείται κατάλληλη για την εξέταση των σχέσεων θεατρικού λόγου-κοινωνίας-ιδεολογίας, όχι όμως φυσικά και η μόνη δυνατή. Η επιλογή μας, λοιπόν, οφείλεται στο γεγονός ότι η ανάπτυξη και η εξέλιξη της κοινωνιοσημειωτικής συνδέθηκε⁶ με την ανάπτυξη (κυρίως μέσα στο πλαίσιο των θεωριών της λογοτεχνίας που οφείλονται στους εκπροσώπους του μαρξιστικού δομισμού και μεταδομισμού)⁷ ενός γόνιμου προβληματισμού και διαλόγου γύρω από τις πολύπλοκες σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και την ιδεολογία.

Για τη μελέτη των αρθρώσεων ανάμεσα στη θεατρική γραφή και στην κοινωνία και ιδεολογία της περιόδου που εξετάζουμε, καθώς δεν είναι δυνατό μέσα στα όρια αυτής της εργασίας να διερευνηθούν τα είδη λόγου (απλά και σύνθετα)⁸ στο σύνολό τους, επιλέγεται ο δημοσιογραφικός λόγος και χρησιμοποιούνται ως ερευνητικό πεδίο οι κυπριακές εφημερίδες της εποχής. Η επιλογή αυτή βασίστηκε στη διαπίστωση ότι, σε αντίθεση με τα βραχύβια περιοδικά και τα ημερολόγια,⁹ οι εφημερίδες ήταν μακροβιότερες (κάποιες από αυτές εξακολουθούσαν να εκδίδονται μέχρι τα μέσα του

απομονωτική σημειωτική, που «αποσπά το κείμενο από τον περίγυρό του και καταδικάζει σε ανυπαρξία τον κόσμο γύρω από αυτό», προς τη συνδυαστική σημειωτική, που εξετάζει το κείμενο «μέσα στον κόσμο» και στηρίζεται στην άποψη ότι «η μελέτη των κειμενικών φαινομένων προϋποθέτει τη συσχέτιση των γλωσσολογικών εργαλείων και υποθέσεων με μια εξωγλωσσολογική γνώση» και ότι «είναι αναγκαίο να αναρωτηθούμε πάνω στον χαρακτήρα αυτής της σχέσης και πάνω στον πιο κατάλληλο τρόπο για την ένταξή της στην κειμενική ανάλυση». Βλ. Μ. G. De Ávila, *ό.π.*, σημ. 3, 77, 113, 146.

⁶ Ο συνδυασμός της μαρξιστικής θεωρίας και των μεθόδων σημειωτικής ανάλυσης των κειμένων έχει ήδη δοκιμαστεί στην πράξη και είναι επιστημολογικά αποδεκτός. Βλ. ενδεικτικά Ερ. Καψωμένος, «Κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», *Η ζωή των σημείων...*, 454. Ο μελετητής σημειώνει ότι «ούτε ο φορμαλισμός ούτε η σημειωτική αρνούνται τη μαρξιστική θέση ότι η λογοτεχνία προσδιορίζεται από την κοινωνική δομή και την ιδεολογία. Εκείνο που συζητούν είναι το πώς προσδιορίζεται και σ' αυτό το επίπεδο απορρίπτονται τις απόψεις τού αφελούς μαρξισμού ότι η λογοτεχνία είναι άμεση αντανάκλαση των κοινωνικών σχέσεων και της ιδεολογίας ή ότι η μορφή είναι ένα απλό τέχνημα που επιβάλλεται εξωτερικά στα περιεχόμενα». Βλ. Ερ. Καψωμένος, «Μαρξισμός και σημειωτική», [Συλλογικό έργο], *Ο Karl Marx και η φιλοσοφία*, Αθήνα, Gutenberg, 1987, 335· στο εξής: «Μαρξισμός και σημειωτική...».

⁷ Για την παρουσίαση των συζητήσεων και αντιπαραθέσεων των κυριότερων εκπροσώπων των μαρξιστικών θεωριών της λογοτεχνίας (L. Althusser, T. Eagleton, P. Macherey), όπως αυτές αναπτύχθηκαν μετά τη θεωρία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, γύρω από το κεντρικό ζήτημα των σχέσεων ανάμεσα στην ιδεολογία και τη λογοτεχνία, βλ. ενδεικτικά Robert Paul Resch, *Althusser and the renewal...*, 260-307· Tony Bennet, *Φορμαλισμός...*, passim· Celia Britton, «Η μαρξιστική κριτική του Althusser»: R. Selden (επ.), *Από τον φορμαλισμό...*, 314-346· Jonathan Culler, *Αποδόμηση...*, 329-331.

⁸ Τη διάκριση ανάμεσα σε απλά και σύνθετα είδη λόγου προτείνει ο Μ. Μ. Bakhtin. Απλά είδη λόγου είναι λ.χ. η επιστολή, η διαταγή, ο καθημερινός διάλογος κλπ., ενώ σύνθετα είναι το μυθιστόρημα, το θέατρο, ο επιστημονικός και δημοσιογραφικός λόγος κ.ο.κ. Βλ. Μ. Μ. Bakhtin, *Speech genres...*, 62-3· Αγγελάτος (1997), 159-161.

⁹ Βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 12-13.

20^ο αιώνα)¹⁰ και, επομένως, προσφέρονταν για τη συστηματική διερεύνηση των εξωθεατρικών παραμέτρων της ιδεολογίας και της κοινωνίας.¹¹

Ο δημοσιογραφικός λόγος ως δευτερογενές ή σύνθετο είδος λόγου,¹² όπως έχει υποστηριχτεί, δεν «είναι απλώς ένα χρηστικό και ως εκ τούτου κατώτερο κειμενικό είδος», αλλά αντίθετα είναι πολυεπίπεδος και με ποικίλες ειδολογικές υποκατηγορίες.¹³ Εξάλλου, δεδομένου ότι και αυτός δεν ταυτίζεται με την αντικειμενική πραγματικότητα αλλά με την αναπαράστασή της, στην οποία, έστω και αν δεσπόζει η αναφορική λειτουργία της γλώσσας και η επικαιρική διάσταση, δεν παύουν να υπεισέρχονται παράγοντες όπως η ιδεολογική γραμμή της εκάστοτε εφημερίδας αλλά και οι υποκειμενικές επιλογές του γράφοντος υποκειμένου, ορθά έχει επισημανθεί ότι το όριο που διαχωρίζει τον δημοσιογραφικό λόγο από τη λογοτεχνία είναι ρευστό και δυσδιάκριτο.¹⁴ Ωστόσο, η ιδεολογική φόρτιση του δημοσιογραφικού λόγου μάς ενδιαφέρει, από τη στιγμή που επικεντρωνόμαστε στη διερεύνηση των συναρθρώσεων ανάμεσα στον θεατρικό λόγο και στις περιρρέουσες ιδεολογικές ζυμώσεις, καθώς, εξαιτίας της υβριδικής ιδιοσυστάσias του, εμπεριέχει ποικίλα είδη λόγου, όπως είναι, λόγου χάρη, το κήρυγμα (ή θρησκευτικός λόγος), η πολιτική ομιλία, η προκήρυξη κ.ά.

2. Το κοινωνικοοικονομικό και ιδεολογικό συγκείμενο του θεατρικού λόγου

Τα εξεταζόμενα κυπριακά θεατρικά κείμενα δημοσιεύονται σε μια περίοδο κατά την οποία, όπως έχει σημειωθεί, την τουρκική οικονομική εκμετάλλευση διαδέχεται η αγγλική «απομύζηση των πεινιχρών δυνατοτήτων του κυπριακού δημόσιου εισοδήματος», κυρίως μέσω του δυσβάστακτου φόρου υποτελείας. Τα οικονομικά προβλήματα της πλειονότητας του κυπριακού λαού συνεχίζονται μέχρι την περίοδο του μεσοπολέμου, όταν πια καταβάλλονται οι πρώτες προσπάθειες για εκβιομηχάνιση και κάνει την εμφάνισή της η εργατική τάξη.¹⁵

Ως κύρια αιτία της οικονομικής κακοδαιμονίας του νησιού προβάλλεται στον τύπο της εποχής ο φόρος υποτελείας, ο οποίος, από τη μια, προκαλεί τη στασιμότητα και την

¹⁰ Όπως, λ.χ., η *Σάλπιγξ*, η *Φωνή της Κύπρου*, η *Ελευθερία* και η *Αλήθεια*.

¹¹ Για τη ραγδαία ανάπτυξη του τύπου μετά το 1878, βλ. ενδεικτικά Ανδρέας Σοφοκλέους, *Συμβολή...*, τόμ. Α' (1995), 11, 13, 277· του ίδιου, *Συμβολή...*, τόμ. Β' (1998), 20, 279.

¹² Βλ. Μ. Μ. Bakhtin, *Speech genres...*, 62.

¹³ Βλ. Sophie Marnette, *Speech and thought presentation in French*, Άμστερνταμ, John Benjamins Publishing Company, 2005, 283.

¹⁴ Βλ. ενδεικτικά Sacran Bercovitch, Cyrus R. K. Patell, *The Cambridge history of American literature*, v. 6: prose writing, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2002, 433· Kate Campbell, *Journalism, literature and modernity*. From Hazlitt to modernism, Εδιμβούργο, Edinburg University Press, 2004, 121-2.

¹⁵ Βλ. Πασχάλης Κιτρομηλίδης, «Κύπρος»: [Συλλογικό έργο], *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1977, τόμ. ΙΔ', 387-395. Το παράθεμα: σ. 390' στο εξής: «Κύπρος»... του ίδιου, «Κύπρος 1914-1941», ό.π., τόμ. ΙΕ', 473-478' στο εξής: «Κύπρος 1914-1941»...

οικονομική παράλυση του λαού και, από την άλλη, στερεί το νησί «*πάντων εκείνων των αναγκαιούντων προς πρόοδον και ευημερίαν*».¹⁶ Η οικονομία της Κύπρου, που μέχρι το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου είχε πρωταρχικά γεωργικό χαρακτήρα, μαστιζείται από ποικίλα και δυσεπίλυτα προβλήματα, τα οποία πολύ συχνά προβάλλονται στις εφημερίδες της εποχής. Λόγου χάρη, σε μίαν ανασκόπηση του έτους 1894 διαβάζουμε:

Τίνων καλών πρόξενον εις τον ατυχή τούτον τόπον εγένετο το 1894; Μήπως η γεωργία της νήσου ανεπτύχθη, μήπως το εμπόριον προήχθη ή μήπως τα μέσα της συγκοινωνίας ηρύνθησαν; [...] Ουδέν, απολύτως ουδέν, το δε 1895 θα εύρη δυστυχώς την τάλαιναν πατρίδα μας εις οικτράν και αξιοδάκρυτον οικονομικήν θέσιν.¹⁷

Στην τριακονταετία που ακολουθεί, παρά τα κάποια έργα υποδομής, τα προβλήματα παραμένουν άλυτα, ενώ στον κυπριακό δημοσιογραφικό λόγο της ίδιας περιόδου διεκτραγωδεύεται η δεινή θέση του λαού και η κυβέρνηση καλείται να αναλάβει τις ευθύνες της με το επιχείρημα ότι η εγκατάλειψη του λαού «*θα ισοδυνάμει προς τυραννίαν, και πολύ δικαίως θα της απεστέρει τον τίτλον της πεπολιτισμένης κυβερνήσεως, τον οποίον μόνον εκτελούσα ανελλιπώς τα προς τον λαόν καθήκοντά της δύναται να έχη*».¹⁸

Όπως είναι φυσικό, στην κοινωνική διαστρωμάτωση του κυπριακού πληθυσμού,¹⁹ δεσπόζει η πολωτική σχέση, αφενός, ανάμεσα στους ελάχιστους μεγαλοαστούς και στους τοκογλύφους, των οποίων τα συμφέροντα εξυπηρετούνται από την αγγλική διοικητική ελίτ, και, αφετέρου, στη μεγάλη μάζα των εξαθλιωμένων χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων που ενίοτε αντιδρούν,²⁰ χωρίς όμως να επιτυγχάνουν τη βελτίωση του βιοτικού τους επιπέδου. Βραδείες αλλά σταθερές αλλαγές στη δομή της κυπριακής κοινωνίας παρατηρούνται κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, όταν πια οι κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις μετασχηματίζονται υπό την καταλυτική επίδραση μιας μεταβα-

¹⁶ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 30/11 Ιαν. 1895· *Σάλπιγξ*, 18 Νοεμβρ. 1904. Όπου δεν σημειώνεται όνομα συντάκτη, εξυπακούεται ότι το δημοσιογραφικό κείμενο δημοσιεύεται ανώνυμα.

¹⁷ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 30/11 Ιαν. 1895.

¹⁸ Βλ. ό.π., 13/26 Ιουν. 1915. Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης ενδεικτικά: *Φωνή της Κύπρου*, 28/9 Ιαν. 1891· ό.π., 29/10 Ιαν. 1894· *Σάλπιγξ*, 28 Δεκ. 1896· ό.π., 18 Νοεμβρ. 1904· ό.π., 4 Δεκ. 1914· *Αλήθεια*, 5 Νοεμβρ. 1922.

¹⁹ Με τον όρο *κυπριακός πληθυσμός* εννοείται το σύνολο των κατοίκων του νησιού, ανεξάρτητα από την εθνική τους καταγωγή. Για την πληθυσμιακή σύνθεση του νησιού στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. ενδεικτικά Mary Roussou-Sinclair, *Victorian Travellers in Cyprus: A garden of their own*, Λευκωσία, Cyprus Research Centre: Texts and studies of the History of Cyprus, XLIV, 2002, 34· στο εξής: *Victorian Travellers...*

²⁰ Για τις μορφές αντίδρασης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, βλ. ενδεικτικά Rolandos Katsiaounis, *Labour, society and politics in Cyprus during the second half of the nineteenth century*, Λευκωσία, Cyprus Research Centre, 1996, 242· στο εξής: *Labour, society and politics...*

τικής διαδικασίας εκσυγχρονισμού με αποτέλεσμα την αύξηση του αστικού πληθυσμού.²¹

Επομένως, οι δεδομένες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες δεν ευνοούσαν την ανάπτυξη πνευματικής και πολιτιστικής ζωής στο νησί, παρά τις επιδράσεις από τα μεγάλα αστικά κέντρα του μείζονος ελληνισμού.²² Η εγγενής παθολογία του αναλφαβητισμού,²³ η ανυπαρξία προγενέστερης εγχώριας εκδοτικής δραστηριότητας στο νησί (το πρώτο τυπογραφείο αρχίζει τη λειτουργία του στην Κύπρο μόλις το 1878) και η κοινωνική εξαθλίωση συνθέτουν ένα πλέγμα ανασταλτικών παραγόντων, που αντιμετώπισαν οι Κύπριοι δραματογράφοι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, παράλληλα με την ανάπτυξη του κυπριακού τύπου και τη σταδιακή ανάσχεση του αναλφαβητισμού, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη, όπως έχει σημειωθεί, «μιας επιτόπιας επιστημονικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας».²⁴

Οι βάσεις, ωστόσο, για τη δημιουργία εγχώριας πολιτιστικής δημιουργίας τίθενται ήδη από τις πρώτες δεκαετίες της αγγλοκρατίας με την κάθοδο στο νησί περιοδεύοντων θιάσων από τα μεγάλα αστικά κέντρα του ελληνισμού και με την ίδρυση συλλόγων και αναγνωστηρίων. Οι παραστάσεις των ελληνικών θιάσων στο νησί συντελούν, όπως έχει σημειωθεί, «στην ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης και του κοινού που έβγαине ταλαιπωρημένο από τον μεσαιωνισμό της τουρκοκρατίας» και στη δημιουργία των προϋποθέσεων για την πρόσληψη της νεοελληνικής δραματοουργίας από το κυπριακό κοινό.²⁵

²¹ Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, «Κύπρος»..., 389-390' του ίδιου: «Κύπρος 1914-1941»..., 474.

²² Για τις επιδράσεις αυτές, βλ. Μ. Roussou-Sinclair, *Victorian Travellers...*, 36.

²³ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ιωάννης Δ. Καρεμφυλάκης, που έλαβε μέρος στο συνέδριο των ελληνικών συλλόγων (1879), ως αντιπρόσωπος του κυπριακού συλλόγου «Ο Ζήνων», σε υπόμνημά του με τίτλο «Ολίγα λέξεις περί της εν Κύπρω εκπαιδύσεως» αναφέρεται στην καθολική παιδεία και τη «διανοητική ατροφία» που μαστίζουν την κυπριακή κοινωνία. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παραθέτει, στις αρχές της αγγλοκρατίας «επί 800 κομών και χωρίων, μόλις 70 διατηρούσι δημοτικές σχολάς, καθ' όλην δε την νήσον ουδέ εν γυμνάσιον, 3 δε μόνον ελληνικά σχολεία, και ταύτα από καιρού εις καιρόν, κατά την ευφορίαν ή αφορίαν, και σήμερον κατά τα ανήκουστα πρόστιμα και βάρη ενεργούσιν». Βλ. Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων, *Πρακτικά της πρώτης αυτού συνόδου συγκροτηθείσης εν Αθήναις εν έτει 1879*, Εν Αθήναις, Εκ του τυπογραφείου Πέτρου Περρή, Επί της πλατείας του Πανεπιστημίου, 1879, 238-9' στο εξής: Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων, *Πρακτικά...* Υπό αυτές τις συνθήκες, δεν είναι δυσεξήγητο το γεγονός ότι ακόμη το 1892 στην Κύπρο ήταν ευάριθμοι όσοι είχαν την τόλμη (ή τη δυνατότητα) να σπουδάσουν φιλολογία. Βλ. «Δεν έχομεν φιλόλογους», *Φωνή της Κύπρου*, 12/24 Μαρτ. 1892.

²⁴ Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, «Κύπρος»..., 395' του ίδιου: «Κύπρος 1914-1941»..., 477. Ειδικότερα για την εγχώρια εκδοτική δραστηριότητα στην Κύπρο η Ρωξάνη Αργυροπούλου σημειώνει ότι «στην τελευταία εικοσαετία του 19^{ου} αιώνα ο ρυθμός των εκδόσεων ολοένα και αυξάνει βρίσκοντας ανάλογη ανταπόκριση στο αναγνωστικό κοινό. [...] Επομένως στην καμή του αιώνα αυτού οι Κύπριοι έχουν κιόλας καλύψει ένα σημαντικό κενό στην πνευματική τους ζωή: έχουν αποκτήσει την εκδοτική τους αυτονομία». Βλ. Ρωξάνη Αργυροπούλου, «Το ελληνικό βιβλίο στην Κύπρο το 19^ο αιώνα», Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, *Πρακτικά του πρώτου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου*, τόμ. Γ', μέρος Β', Λευκωσία, 1973, 11-14. Το παράθεμα: 14.

²⁵ Βλ. Κατσούρης (2005), 40, 62, 64, 88.

Εξάλλου, η ίδρυση αναγνωστηρίων και συλλόγων²⁶ στην Κύπρο, ήδη κατά την ύστερη τουρκοκρατία και στις πρώτες δεκαετίες της αγγλοκρατίας,²⁷ δεν είναι ένα τοπικό φαινόμενο· οι ποικιλώνυμοι σύλλογοι που ιδρύονται στην επικράτεια του νεοελληνικού κράτους και ευρύτερα στις περιοχές του μείζονος ελληνισμού²⁸ έχουν, όπως επισημαίνει ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος στην εναρκτήρια ομιλία του στο «Πανελλήνιον συνέδριον των συλλόγων» (1879), ελληνοκεντρικό παιδευτικό προσανατολισμό:

Αλλ' οσονδήποτε ποικίλα και αν ήναι [sic] τα τμήματα του πολυμερούς τούτου οικοδομήματος, άπαντα αποκορυφούνται εις εν αέτωμα, επί του οποίου γράμμασι κεφαλαίοις υπάρχει αναγεγραμμένον· ελληνική γλώσσα, παιδεία και αγωγή.²⁹

Επομένως, η ίδρυση κυπριακών αναγνωστηρίων και συλλόγων λειτουργεί μέσα στις συνθήκες του «*επιχώριου κυπριακού διαφωτισμού*», ο οποίος προσαρμόζεται, όπως διαπιστώνει ο Π. Κιτρομηλίδης, «*στις συνθήκες του όψιμου δέκατου ένατου αιώνα*», και καταδεικνύει τον καταλυτικό ρόλο του εθνικού κέντρου το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, «*προβάλλει στη διανοητική ζωή της περιφέρειας τις πνευματικές, επιστημονικές και ιδεολογικές προτεραιότητες, που υπαγορεύονται εν πολλοίς από τις ανάγκες της αποκρυστάλλωσης της δικής του κοινωνικής συνοχής και συλλογικής ταυτότητας*».³⁰

Τα κυπριακά αναγνωστήρια, λοιπόν, ευθυγραμμίζονται πλήρως με την ιδεολογική γραμμή που χαράχθηκε στο Πανελλήνιον συνέδριον των συλλόγων, που δεν ήταν άλλη από την προβολή της συνέχειας και τη διασφάλιση της ενότητας του ελληνισμού μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της Μεγάλης Ιδέας· η ευθυγράμμιση αυτή αποκρυσταλλώνεται σε λόγο που εκφωνήθηκε από τον δικηγόρο και διηγηματογράφο Δ. Θ. Σταυρινίδη, κατά τα εγκαίνια του Συλλόγου ο Φοίνιζ στη Λευκωσία (1900). Ο ομιλητής, αφενός, προ-

²⁶ Το θέμα των κυπριακών αναγνωστηρίων, που δεν έχει ακόμη διερευνηθεί συστηματικά, αξίζει να μελετηθεί τόσο από την άποψη της ιδεολογικής τους λειτουργίας όσο και από την άποψη της πολιτιστικής τους προσφοράς, ειδικότερα στους τομείς της πρόσληψης του νεοελληνικού θεάτρου στην Κύπρο και της (πολύ περιορισμένης έστω) διάδοσης του ελληνικού βιβλίου στο νησί.

²⁷ Ένα από τα παλαιότερα αναγνωστήρια ήταν το *Γραικικόν Αναγνωστήριον Ο Κιτιεύς* (1878). Από τα υπόλοιπα που ιδρύθηκαν αργότερα, μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ξεχωρίζουν για τη δραστηριότητά τους ο *Κυπριακός Σύλλογος*, το *Αναγνωστήριον του Λαού*, η *Ισότης*, η *Ομόνοια* κ.ά. Βλ. Α. Σοφοκλέους, *Συμβολή Α'...*, 31· *Συμβολή Β'...*, 22.

²⁸ Όπως σημειώνει ο Κ. Θ. Δημαράς, η αρχή των συλλόγων τοποθετείται, «*ύστερα ίσως από κάποιες μεμονωμένες και βραχύβιες προσπάθειες [...] στην Πόλη το 1861*». Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός...*, 399-402. Το παράθεμα: 399.

²⁹ Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων, *Πρακτικά...*, 3. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο συνέδριο αυτό, που ο βασικός σκοπός του ήταν να εξακριβωθεί «*τι έκαστον των σωματείων έπραξεν άχρι τούδε υπέρ του κοινού αυτών σκοπού, όστις είναι η της ελληνικής γλώσσης, παιδείας και αγωγής επίδοσις*», η Κύπρος εκπροσωπήθηκε από τους Γεώργιο Σιβιτανίδη, Μιλτιάδη Ε. Έβερτ και Ιωάννη Καρεμφυλάκη. Ο.π., 7, 41, 75. Το παράθεμα: 41.

³⁰ Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, *Κυπριακή λογοισόνη...*, 58-9. Για το ίδιο θέμα, βλ. του ίδιου, «*Το ελληνικό κράτος ως εθνικό κέντρο*», [Συλλογικό έργο], *Ελληνισμός-ελληνικότητα*. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας (επ. Δ. Γ. Τσαούσης), Αθήνα, Εστία, 1983, 143-164· Παπαλεοντίου (1997), 38, 47.

βάλλει ως πρωταρχικούς σκοπούς του συλλόγου την ηθική και πνευματική μόρφωση του λαού και τη διαρκή προσήλωσή του στην εθνική ιδέα και τονίζει ότι χωρίς την εκπλήρωση των προϋποθέσεων αυτών «*όχι δυσχερής αλλ' ανέφικτος αποβαίνει η πλήρωση προαιωνίων του ελληνισμού πόθων, καταδικαζομένων ούτως αδυσωπήτως να παραμένωσι πάντοτε... ευσεβείς πόθοι*»³¹ αφετέρου, υποστηρίζει ότι μόνο με την ελληνοπρεπή και θρησκευτική αγωγή «*θα επιτευχθή η εργασία εκείνη, δι' ής θα καταστή ποτε δυνατή η συνένωσις των Πανελλήνων και των κατά χώρας και των εν διασπορᾷ υπό εν και μόνον σκήπτρον και θα χαιρετισθή Ελευθέρα η Μεγάλη Πατρίς, ής τμήμα μέγα βλέπει εισέτι διαδεχομένης αλλήλας μαύρης δουλείας στυγεράς ημέρας*», και θεωρεί ως αποστολή των σωματείων και των συλλόγων τη μόρφωση χαρακτήρων «*ευγενών και αδαμαντίνων, γενναίων και ελληνοπρεπών*».³¹

Ωστόσο, σε μια σειρά δημοσιογραφικών δημοσιευμάτων της εποχής γύρω από το ζήτημα των αναγνωστηρίων διαφαίνεται ότι οι αγαθές προθέσεις και οι ιδεαλιστικές διακηρύξεις δεν συνιστούσαν επαρκείς συνθήκες για την υλοποίηση των στόχων τους. Ο αναλφαβητισμός και η επακόλουθη διαφοροποίηση των συνδρομητών σε μορφωμένους και αναλόγους, το υψηλό κόστος της συνδρομής και η δυσνόητη αρχαϊζουσα, που χρησιμοποιούσαν οι ομιλητές, συντελούν στην παρακμή των αναγνωστηρίων,³² με αποτέλεσμα τη διασάλευση της κοινωνικής και πολιτικής συνοχής³³ και την ανάσχεση της πολιτιστικής ανάπτυξης. Ταυτόχρονα με την παρακμή των αναγνωστηρίων, στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, η δεσπίζουσα προηγουμένως στη λογοτεχνία τάση της ιστοριοκρατίας αρχίζει να υποτονίζεται, χωρίς βέβαια να εγκαταλείπεται.³⁴

Εκτός από το αδιάλειπτο ενδιαφέρον για την ανάπτυξη της παιδείας και την αναβάθμιση της πολιτιστικής ζωής μέσω του θεάτρου και των αναγνωστηρίων, στον κυπρι-

³¹ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 4/17 Αυγ. 1900. Πέρα από την καθαρά εθνική και ηθοπλαστική αποστολή των αναγνωστηρίων στην οποία επικεντρώνεται ο Δ. Σταυρινίδης, αλλού τονίζεται η γενικότερη παιδευτική αξία τους, δεδομένου ότι ο πολίτης που συχνάζει σε αυτά «*θα ωφεληθή και δια της αναγνώσεως διαφόρων εφημερίδων, περιοδικών και βιβλίων, άτινα ίσως πολλοί αφότου τα εδώλια των σχολείων εγκατέλειψαν δεν έλαβον εν χερσί· θα ωφεληθή εκ των δημοσίων αναγνωσμάτων και της συζητήσεως και αναπτύξεως διαφόρων ζητημάτων [...]*». Βλ. *Αλήθεια*, 18/30 Οκτ. 1891.

³² Βλ. *Σάλπιγξ*, 17 Απρ. 1885· ό.π., 24 Απρ. 1885. Βλ., επίσης, το ενδιαφέρον πρωτοσέλιδο άρθρο «*Είμεθα αφιλόμουσοι*», στο οποίο ο συντάκτης διαπιστώνει με απογοήτευση ότι, παρά την ύπαρξη αναγνωστηρίων και συλλόγων στην Κύπρο, ελάχιστοι διαβάζουν εφημερίδες ή βιβλία και καταλήγει: «*Όλοι οι λαοί, ο κόσμος σύμπας κατέχεται σήμερα ουχί υπό αγάπης και κλίσεως προς το αναγινώσκειν, αλλ' υπό λύσεως και βουλιμίας, ημείς δε δεν πρέπει να δεικνύμεθα τόσο νωθροί, τόσο αδιάφοροι, τόσο περιορισμένοι τας γνώσεις. Όλοι λοιπόν, μικροί και μεγάλοι ας αναγινώσκομεν!*»: *Φωνή της Κύπρου*, 15/27 Σεπτ. 1893. Ωστόσο, ακόμη και κατά τον μεσοπόλεμο δεν φαίνεται να διαφοροποιείται αισθητά η γενική αδιαφορία των Κυπρίων για το λογοτεχνικό βιβλίο: βλ. σχετικά Ν. Κλ. Λανίτης, «*Διαβάζομεν οι Κύπριοι*», *Αλήθεια*, 13 Νοεμβρ. 1916· Μ. Δ. Φραγκούδης, «*Γράφομεν οι Κύπριοι*», ό.π., 25 Νοεμβρ. 1916.

³³ Βλ. *Εθνος*, 17/20 Ιουν. 1892.

³⁴ Για τον ιστορισμό, βλ. στην Εισαγωγή αυτής της εργασίας: 39 κ.ε.

ακό τύπο της περιόδου που εξετάζουμε αποτυπώνεται η αγωνία για τις αρχαιότητες της Κύπρου. Από τη μια, το 1902 η βρετανική διοίκηση κατηγορείται για τη μεταφορά των αρχαιοτήτων της Έγκωμης στο Βρετανικό Μουσείο³⁵ από την άλλη, τρία χρόνια αργότερα, σχολιάζεται νομοσχέδιο για την ποινικοποίηση της αρχαιοκαπηλίας και της παράνομης εξαγωγής αρχαιοτήτων από το νησί, με την υπόδειξη ότι θα έπρεπε παράλληλα να επιδιωχθεί από την κυβέρνηση η προώθηση των συστηματικών ανασκαφών, γιατί, όσο οι αρχαιότητες παρέμεναν θαμμένες στην κυπριακή γη, το φαινόμενο της αρχαιοκαπηλίας θα συνεχιζόταν.³⁶

Η αδυναμία της αγγλικής διοίκησης της Κύπρου να επιλύσει τα χρονίζοντα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα και η επίμονη αμφισβήτηση της ελληνικότητας του μεγαλύτερου τμήματος του κυπριακού λαού αντανακλάται στο πολιτικό πεδίο ως δυναμική διάζευξη ανάμεσα στην αγγλοσαξονική ξενοκρατία και στον νεοελληνικό εθνισμό. Όπως υποστηρίχθηκε,³⁷ ο αλυτρωτικός εθνισμός (οι απαρχές του οποίου ανάγονται στην ύστερη τουρκοκρατία) ενισχύθηκε εξαιτίας της αποτυχίας των Άγγλων να επιλύσουν τα προβλήματα του νησιού. Σταδιακά το ιδεολόγημα της ένωσης της Κύπρου με τον εθνικό κορμό κυριαρχεί σε όλα τα στρώματα του λαού, χωρίς αυτό να σημαίνει την ιδεολογική μονολιθικότητα του κυπριακού ελληνισμού, δεδομένου ότι, σύμφωνα με μια διαπίστωση,³⁸ σε όλη την εξεταζόμενη περίοδο διακρίνονται τόσο η στάση της μαχητικής διεκδίκησης των δικαιωμάτων του λαού όσο και η μετριοπαθής αντιμετώπιση της ξενοκρατίας.

Οι δύο αυτές αντίθετες πολιτικές προσεγγίσεις αποκρυσταλλώνονται εντονότερα την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, κατά τη διάρκεια του εκκλησιαστικού ζητήμα-

³⁵ Βλ. *Νέον Έθνος*, 26/8 Αυγ. 1902. Πέρα από το συγκεκριμένο περιστατικό, η αρχαιοκαπηλία είχε προσλάβει ανησυχητικές διαστάσεις σε ολόκληρο το νησί. Βλ. ενδεικτικά τη μομφή κατά των μελών του Νομοθετικού Συμβουλίου, που δεν τόλμησαν να θέσουν το ζήτημα της αρπαγής των κυπριακών αρχαιοτήτων: «[...] εἰς δὲν ἐνρέθη βουλευτὴς νὰ υψώσῃ τὴν φωνὴν τοῦ ὑπὲρ τῶν προγονικῶν κειμηλίων, ἀτινα οἱ ξένοι ἀπάγουσι καθ' ἐκάστην [...]. Πρόκειται περὶ τῆς κυπριακῆς τιμῆς καὶ οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς Κύπρου σιωπῶσι»: «Αἱ ἀρχαιότητες», *Ἀλήθεια*, 18 Ἰουν. 1898' για το μέγεθος του προβλήματος σημειώνεται: «Ἀρχαιοκάπηλοι πάσης ἐθνικότητος καὶ γλώσσης διατρέχουσι [...] τὴν νήσον ἀπὸ Καρπασίας μέχρι Πάφου καὶ ἡ ἀπεμπόλησις τῶν προγονικῶν ἡμῶν κειμηλίων προσέλαβε διαστάσεις φανεράς καὶ επικερδεστάτης ἐμπορίας»: ὁ.π., 26 Σεπτ. 1903.

³⁶ Βλ. *Σάλπιγξ*, 2 Ἀπρ. 1905. Πιο αισιόδοξος εἶναι ὁ συντάκτης τῆς *Ἀλήθειας*, που θεωροῦσε ὅτι με τὸ νομοσχέδιο περὶ ἀρχαιοτήτων διασφαλιζόταν ἡ ἀνάσχεση τῆς ἀρχαιοκαπηλίας. Βλ. *Ἀλήθεια*, 8 Ἀπρ. 1905. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεταφορική καὶ μετωνυμική λειτουργία τῶν ἀρχαιοτήτων ὡς συμβόλων τοῦ παρελθόντος, καὶ εἰδικότερα τῆς περασμένης δόξας καὶ τοῦ προγονικοῦ κλέους (π.χ. στὴν *Κύπρου δούλη*, στὸν *Πέτρο Συγκλητικό* καὶ στὸ *Δύο εἰσέτι τοῦ ἔρωτος θύματα...*), στὸ «Φωμῖός καὶ Τζον Πουλλῆς...» τοῦ Β. Μιχαηλίδη τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαιοκαπηλίας προβάλλεται με ἔμφαση καὶ συνδέεται με τὸ πρόβλημα τῆς ξενοκρατίας.

³⁷ Βλ. Γιώργος Γεωργιάς, *Ἡ ἀγγλοκρατία στὴν Κύπρο*. Ἀπὸ τὸν ἀλυτρωτισμὸ στὸν ἀντιαποικιακὸ ἀγῶνα, Ἀθήνα, 1999, 27-31, 70-78· Π. Κιτρομηλίδης, «Κύπρος»..., 392.

³⁸ R. Katsiaounis, *Labour, society and politics...*, 244.

τος.³⁹ Προφανώς, η πολυετής εκκλησιαστική διένεξη και η συνεχής ενασχόληση του ανώτερου κλήρου με την εθναρχική αποστολή της κυπριακής εκκλησίας συντέειναν στην εμφάνιση και διαιώνιση διάφορων εσωτερικών δομικών και λειτουργικών προβλημάτων της εκκλησίας, και ιδίως στην κατάπτωση του κατώτερου κλήρου,⁴⁰ ο οποίος αδυνατούσε συχνά να επιτελέσει τον πνευματικό καθοδηγητικό του ρόλο, ώστε στο τέλος της εκκλησιαστικής κρίσης προβάλλει επιτακτικό το αίτημα για ανόρθωση του κλήρου και της κοινωνίας. Σε δημοσίευσμά του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ανορθώσωμεν κλήρον και κοινωνίαν» ο Ξενοφών Φαρμακίδης υποστηρίζει ότι οι «*λειτουργοί της θρησκείας*» είναι «*συντελεσταί της κοινωνικής προόδου*», και γι' αυτό πρέπει να ανταποκριθούν στην αποστολή τους για την «*ηθικοποίησιν του λαού*» και την «*περιστολήν των παντοίων εγκλημάτων, υφ' ων δεινώς πάσχει σήμερον η κυπριακή κοινωνία, και ων η τε μορφή και ο αριθμός προσάπτει αληθές στίγμα εις τον κυπριακόν λαόν*», ο οποίος δεν διακατέχεται από το θρησκευτικό συναίσθημα και υποπίπτει στην ακολασία και στον εκφυλισμό.⁴¹

Επομένως, το κοινωνικοοικονομικό και πολιτικό συγκείμενο των εξεταζόμενων θεατρικών κειμένων, όπως έχουν περιγραφεί σχηματικά πιο πάνω, συνιστά ως ενιαίο όλο τον συγκεκριμένο *κοινωνικό σχηματισμό* (social formation) μέσα στον οποίο εντάσσεται «*το σύνθετο πλέγμα*» των ιδεολογικών μηχανισμών (όπως είναι, λόγου χάρη, ο Τύπος, η Εκκλησία και η Εκπαίδευση), οι οποίοι συνδέονται με ποικίλες σχέσεις και, ως εκ τούτου, συχνά συγκρούονται.⁴² Βέβαια, όπως ορθά υποστηρίχθηκε από τον L. Altu-

³⁹ Κατά τη διάρκεια του αρχιεπισκοπικού ζητήματος «ο μητροπολίτης Κιτίου υποστηριζόταν από τα λαϊκά στρώματα των πόλεων και εκπροσωπούσε την πιο αδιάλλακτη ενωτική τοποθέτηση [...] για άμεση πραγματοποίηση της ενώσεως με την Ελλάδα. Ο μητροπολίτης Κυρηνείας αντίθετα υποστηριζόταν από την κατεστημένη αστική τάξη και τις ηγετικές οικογένειες των πόλεων, η εμπειρία των οποίων τους υπαγόρευε μετριοπαθέστερη στάση απέναντι στην αγγλική κατοχή [...]». Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, ό.π., σημ. 37, 394. Βλ. επίσης Νίκος Χριστοδούλου, *Το αρχιεπισκοπικό ζήτημα της Κύπρου κατά τα έτη 1900-1910*, Λευκωσία, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, 1999, 18-21. Ο Χριστοδούλου επισημαίνει ότι η ιδεολογική πόλωση επεκτείνεται και στους τομείς του τύπου («*δημοσιογραφικά όργανα των δύο αντίπαλων ιδεολογικών παρατάξεων ήταν υπέρ των εθνοκροφόνων και αδιάλλακτων οι εφημερίδες Έναγόρας, Αλήθεια και Νέον Έθνος και υπέρ των διαλλακτικών η Φωνή της Κύπρου, η Ένωσις και η Σάλπιγξ*»), των αναγνωστηρίων και των συλλόγων. Ό.π., 20-21.

⁴⁰ Για την κατάπτωση του κυπριακού κλήρου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο Γ. Σ. Φραγκούδης εκφράζει την απογοήτευσή του. Βλ. Γ. Φραγκούδης, «Μετά είκοσιν έτη», *Αλήθεια*, 25 Ιουν. 1898.

⁴¹ Βλ. Τριάστερος [=Ξενοφών Π. Φαρμακίδης], «Ανορθώσωμεν κλήρον και κοινωνίαν», *Σάλπιγξ*, 18 Μαρτ. 1910· Ν. Παναγιώτου-Π. Παρασκευάς, «Κυπριακά ψευδώνυμα»..., 41. Τρία χρόνια αργότερα, στην εφημερίδα *Αιών* διατυπώνεται η άποψη ότι ο κλήρος πρέπει να αρθεί στο ύψος της αποστολής του και να μην είναι «*κλήρος δι' αργυρολογίαν, [...] δι' επίδειξιν και ματαιοδοξίαν, κλήρος διά μικροζητήματα και διά μικροπράγματα, κλήρος του κουσκουρέματος, του διαίρει και βασίλευε, του θησαυρίζε, του Συβαριτικού βίου, της πολυτελείας [...], του Γαία πυρί μειχθήτω' αυτόν τον κλήρον δεν τον θέλει η Δημοσιογραφία, διότι δεν τον θέλει ο Θεός [...]*». Βλ. *Αιών*, 30/13 Δεκ. 1913. Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης *Σάλπιγξ*, 23/6 Δεκ. 1916.

⁴² Επεξηγώντας τον όρο *κοινωνικός σχηματισμός*, όπως αυτός χρησιμοποιείται στο έργο του L. Althusser, ο T. Bennet σημειώνει: «Ο *Αλτουσέρ* [...] βλέπει έναν “κοινωνικό σχηματισμό” – κάτι ισοδύναμο της

sser, η ιδεολογία, όντας «παράσταση της φαντασιακής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες της ύπαρξής του», δεν παράγεται μέσα στους ιδεολογικούς μηχανισμούς, αλλά από τις κοινωνικές τάξεις «που βρίσκονται σε διαρκή ταξικό ανταγωνισμό». Επομένως, παράλληλα με την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης, αναπτύσσονται και άλλες, εναλλακτικές ιδεολογίες.⁴³

Προφανώς, το ιδεολογικό συγκείμενο της κυπριακής δραματογραφίας (1869-1925) συγκροτείται, όπως έχει σημειωθεί στην Εισαγωγή, αφενός, από την εθνιστική-ελληνοκεντρική ιδεολογία (η οποία, εμπεριέχοντας τα ιδεολογικά στοιχεία της συνέχειας και ενότητας του ελληνισμού και του συνακόλουθου πόθου για ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα, υπηρετείται από την επίμονη αναζήτηση πειστηρίων για την ελληνικότητα της πλειονότητας των κατοίκων του νησιού) και, αφετέρου, από την αντίμαχη αποικιοκρατική-αγγλοσαξονική ιδεολογία (στο πλαίσιο της οποίας τα βρετανικά γεωπολιτικά και γεωστρατηγικά συμφέροντα ωραιοποιούνται με το ιδεολόγημα του «παράδεισου της Ανατολής»,⁴⁴ και η επιδίωξη για τη δημιουργία μιας επίπλαστης κυπριακής ταυτότητας επικουρείται από την αμφισβήτηση της ελληνικότητας του νησιού μέσω της παραχάραξης της ιστορίας του).

Η ένταση της διπολικής αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο πιο πάνω ιδεολογικών προσανατολισμών, παρά τις αργές αλλά σταθερές κοινωνικοοικονομικές μεταβολές που σημειώνονται στο νησί τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα,⁴⁵ παραμένει αναλλοίωτη σε όλη την περίοδο, όπως ακριβώς αποδίδεται το 1881, πιθανότατα από τη γραφίδα του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη, σε πρωτοσέλιδο άρθρο της εφημερίδας *Νέον Κίτιον*:

κοινωνιολογικής έννοιας της “κοινωνίας” – να απαρτίζεται από έναν αριθμό διακεκριμένων αλλά αλληλεξαρτημένων επιπέδων πρακτικής – το οικονομικό επίπεδο, το πολιτικό, και το ιδεολογικό – που το καθένα είναι σχετικά αυτόνομο ως προς τα άλλα». Βλ. T. Bennet, *Φορμαλισμός...*, 130. Για τους ιδεολογικούς μηχανισμούς, βλ. τη μελέτη του L. Althusser «Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους», όπου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι «αν είναι αλήθεια πως οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους [= ΙΜΚ] αντιπροσωπεύουν τη μορφή με την οποία πρέπει αναγκαστικά να πραγματοποιηθεί η ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης, και τη μορφή με την οποία η ιδεολογία των υποτελών τάξεων πρέπει αναγκαστικά να αναμετρηθεί και να συγκρουστεί, άλλο τόσο είναι αλήθεια πως οι ιδεολογίες δεν “γεννιούνται” μέσα στους ΙΜΚ, αλλά από τις κοινωνικές τάξεις που βρίσκονται σε διαρκή ταξικό ανταγωνισμό [...]. Βλ. Louis Althusser, *Θέσεις* (μτφρ. Ξενοφών Γιαταγάνας), Αθήνα, Θεμέλιο, 1999 (1976), 120-121· στο εξής: *Θέσεις...*

⁴³ Βλ. L. Althusser, *ό.π.*, 99, 121. Για το ίδιο θέμα, βλ. T. Bennet, *ό.π.*, 136-137· Terry Eagleton, *Marxism...*, 18.

⁴⁴ Εισηγητής του ιδεολογήματος αυτού ήταν ο πρωθυπουργός της Μ. Βρετανίας Ντισραέλι, που υποστήριζε ότι η «Κύπρος υπό την Αγγλίαν θα μετεβάλλετο εις παράδεισον». Βλ. ενδεικτικά *Εναγόρας*, 28 Απρ. 1895. Για τη λογοτεχνική μετάπλαση του ίδιου θέματος στα βικτωριανά περί Κύπρου ταξιδιωτικά κείμενα, βλ. M. Roussou-Sinclair, *Victorian travellers...*, passim.

⁴⁵ Παράλληλα με τις αργές κοινωνικοοικονομικές αλλαγές, στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα εμφανίζονται στο νησί και νέες ιδεολογικές κατευθύνσεις, όπως είναι λ.χ. ο σοσιαλισμός, ο φεμινισμός κλπ., χωρίς να επηρεάζουν όμως δραστικά τη θεατρική γραφή της περιόδου που εξετάζουμε.

[Οι Άγγλοι] ηγόρασαν δίκην ανδραπόδων πληθυσμόν διακοσίων χιλιάδων, ο οποίος οφείλει διά του ιδρώτος αυτού να τρέφη τους νέους δεσπότης του, να απαρνηθή τον εθνισμόν του, την γλώσσαν του, την θρησκείαν του και ό,τι ιερόν έχει, και ουδέποτε να τολμήσει να υψώσει το μέτωπον και να διεκδικήσει τα απαράγραπτα δικαιώματά του. Εντεύθεν δε, από των πρώτων της κατοχής ημερών, ήρξατο πάλη ζωής ή θανάτου μεταξύ των δεσποτών και των θεωρουμένων ειλώτων, πάλη αναίμακτος αληθώς, αλλά πεισματώδης και φοβερή.⁴⁶

3. Μεταξύ θεατρικού και δημοσιογραφικού λόγου: οι ομόλογες ιστοτοπίες

3.1. Από την απαρασάλευτη ερωτική πίστη στη γυναικεία χειραφέτηση

Όπως έχουμε διαπιστώσει στο έκτο Κεφάλαιο,⁴⁷ η ειδολογική παράμετρος καθορίζει δραστικά τον μετασχηματισμό της ερωτικής πίστης (που δεσπάζει στα ρομαντικά ερωτικά και ιστορικά δράματα και στο πατριωτικό δράμα *Φιλοπατρία και έρως*) σε ερωτική ελευθεριότητα, η οποία συνεπάγεται τον απεγκλωβισμό της γυναίκας από τα πατριαρχικά στερεότυπα και τη χειραφέτησή της (στοιχεία που εντοπίζονται στα αστικά δράματα). Στον δημοσιογραφικό λόγο ανιχνεύεται η ομόλογη διάζευξη ανάμεσα στην προσήλωση της γυναίκας στον οικιακό βίο και στο αίτημά της για αυτοδιάθεση.

Ειδικότερα, σε διάλεξη του Νικόλαου Καταλάνου με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Η γυνή και ο οίκος» (1894), μολονότι αρχικά υποστηρίζεται ότι «*διαφορά ειδική και ουσιώδης δεν υπάρχει μεταξύ ανδρός και γυναικός*», στη συνέχεια παρουσιάζονται οι σημαντικότερες διαφορές μεταξύ των δύο φύλων, οι οποίες τεκμηριώνουν τη διαφορετικότητα τους και δικαιολογούν, κατά την άποψη του ομιλητή, τον διακριτό και υποβαθμισμένο ρόλο της γυναίκας. Ως χαρακτηριστικά, αφενός, του ανδρικού φύλου σημειώνονται το «*αυτενεργόν*» και «*αυτόθυμον*» και, αφετέρου, του γυναικείου το «*δεητικόν*» και «*τηρητικόν*»: «*εξάλλου, ο άνδρας παρουσιάζεται περισσότερο εύστροφος και ικανός να μεταβαίνει ταχύτερα από τις επιμέρους εμπειρικές παραστάσεις σε γενικεύσεις, «η δε γυνή τουναντίον παραμένει εις τας μερικές παραστάσεις και τα καθέκαστα και, αδυνατούσα ένεκα τούτου να συλλάβη και διαμορφώσει γενικόν τι και όλον, είνε [sic] μάλλον **υπηρητική***». Συνεπώς, προορισμός της γυναίκας, σύμφωνα με τον ομιλητή, είναι η ερωτική πίστη και η άγρυπνη φύλαξη της οικίας, στην οποία οφείλει να περι-

⁴⁶ Βλ. «Ανακρίβεια και παρεξηγήσεις», *Νέον Κίτιον*, 21/2 Σεπτ. 1881. Σε εντονότερο ύφος η *Αλήθεια* καταφέρεται κατά της αγγλόφωνης εφημερίδας *Cyprus Herald* της οποίας οι συντάκτες «*διαρρήγγονται μονονοχί κρώζοντες και εξεμούντες κατά του ελληνικού της νήσου πληθυσμού άπασαν την εν εαυτοίς χολήν [...], λέγοντες ότι ουδόλως εστίν άζιος να μετέχη της διοικήσεως των πραγμάτων του τόπου του, ωσει ετέθη υπό του θεού [sic] ίν' αείποτε παχύνη τους εαυτού δυνάστας διά των ιδρώτων του δίκην ειλώτος και κτήνους!*». Βλ. «Ο “*Cyprus Herald*”», *Αλήθεια*, 3/15 Απρ. 1882. Για την ίδρυση του φιλοκυβερνητικού *Cyprus Herald* (1881), βλ. ό.π., 2/14 Ιαν. 1882.

⁴⁷ Βλ. σσ. 425-427.

ορίσει τη ζωή της, «*υφαινούσα τον ατελεύτητον της πίστεως και της αγάπης ιστόν, ως άλλη περίφρων Πηνελόπη*».⁴⁸

Η ρήξη με τις πιο πάνω πατριαρχικές αντιλήψεις γύρω από τη φύση, τον ρόλο και τον προορισμό της γυναίκας επέρχεται στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, όταν πια οι φεμινιστικές ιδέες διαδίδονται στην Κύπρο. Έκδηλα φεμινιστικός ήταν ο χαρακτήρας της δεκαπενθήμερης φιλολογικής εφημερίδας *Εστιάδες* (Αμμόχωστος, 1913-1915), που «*από το πρώτο φύλλο [της] προκάλεσε αντιδράσεις*».⁴⁹ Σε αυτές αναφέρεται ο συγγραφέας του *Ανατολή και Δύσις* Ν. Θ. Αντωνιάδης, ο οποίος υποστηρίζει ότι, πέρα από την καθαρεύουσα γλώσσα της εφημερίδας, που ενόχλησε τους δημοτικιστές (και κυρίως τον Μ. Δ. Φραγκούδη), αίσθηση προκάλεσαν οι ανατρεπτικές, για τα κυπριακά δεδομένα, ιδέες της:

Αι *Εστιάδες* με το πρώτον άρθρον φαίνονται καθαρά αντιπρόσωποι πληρεξούσιοι εν Κύπρω του φεμινισμού, δηλαδή των ωραίων εκείνων ιδεών, αι οποίαι ήρχισαν με την ιδεάν της εξισώσεως επί του αυτού επιπέδου των δύο φύλων [...] και κατέληξαν εις την ιδεάν να φορέσουν οι γυναίκες παντελόνια, φουγάρα, να πάρουν μαστουόνη [...] και να μας κλείσουν εις το σπίτι με μίαν σκούπαν [...] και αυτές να αναλάβουν την εις την αγοράν άγουσαν [...].

Στο ίδιο δημοσίευμα ο Αντωνιάδης, με ανάλαφρο ειρωνικό και αποστασιοποιημένο ύφος, συμβουλεύει τους άντρες να προσέχουν, «*διότι εάν προς το παρόν έχομεν μόνον*

⁴⁸ Βλ. Νικόλαος Καταλάνος, «Η γυνή και ο οίκος», *Εναγόρας*, 3 Ιουν. 1894. Η διάλεξη δόθηκε στο αναγνωστήριο της Λευκωσίας «Η Αγάπη του Λαού». Οι υπογραμμίσεις στα παραθέματα είναι δικές μου. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρόμοιες απόψεις για τον υποβαθμισμένο ρόλο της γυναίκας διατυπώνονται λίγα χρόνια αργότερα και από τη Σ. Λεοντιάδα: *Ως προς τας σχέσεις ανδρός και γυναικός προς αλλήλους ο μιν είναι πάντοτε κύριος και άρχων της οικογενείας, ή αρκούντως αυστηρός και εγκριστικός και πολλάκις δεσποτικός, ή επιεικής και συγκραταβατικός. [...] Η δε γυνή, είτε ως θυγάτηρ είτε ως αδελφή είτε ως σύζυγος και μήτηρ, διατηρεί εισέτι προς τον άνδρα μητροπαράδοτον αφοσίωσιν και ευλάβειαν, – ενόσω και αυτή διά την κενόδοξον απομίμησιν ξενοτρόπων ηθών και εθίμων δεν απώλεσε μέρος του εθνικού αυτής χαρακτήρος – και ούτω καθίσταται μετά του ανδρός η συνεκτική δύναμις της οικογενείας [...]*. Βλ. Σαπφώ Λεοντιάς, *Ο ανήρ και η γυνή*. Διαλέξεις τρεις αναγνωσθείσαι εν τῷ Ἑλληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλογῷ και πέντε ποιήματα, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ἀδελφῶν Γεράρδων, 1899, 49. Εγώ υπογραμμίζω. Αν εξαιρέσουμε το πιο πάνω απόσπασμα (και ίσως και ορισμένα άλλα που θα μπορούσαν να εντοπιστούν στα δημοσιευμένα στον περιοδικό τύπο κείμενα της Σ. Λεοντιάδος), η συγγραφέας αναδείχθηκε, όπως αποδεικνύει η Ελ. Βαρίκα, και με τη γενικότερη δράση της και με δημοσιεύματά της στην *Εφημερίδα των Κυριών* και σε άλλα έντυπα, σε μια από τις πρωτοπόρες για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων της γυναίκας. Η προσφορά αυτή της Σ. Λεοντιάδος αξίζει να διερευνηθεί διεξοδικά. Βλ. Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών*. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα (1833-1907), Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987, 151, 257-258, 262-263.

⁴⁹ Βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Κυπριακά περιοδικά...*, 166. Για το σημείωμα με το οποίο προαναγγέλλεται η έκδοση της εφημερίδας *Εστιάδες* (*Νέον Έθνος*, 9/22 Νοεμβρ. 1913) και το εγκωμιαστικό κείμενο με το οποίο ο Μ. Φραγκούδης υποδέχεται «*την ωραίαν και ηρωικήν προσπάθειαν της δεσποινίδος Παπαδοπούλου*» (Αλήθεια, 22 Νοεμβρ. 1913), βλ. Γιώτα Παρασκευά-Χατζηκώστα, *Περσεφόνη Παπαδοπούλου*. Ψηφίδες ζωής, Λευκωσία, 2006, 147-8' στο εξής: *Περσεφόνη Παπαδοπούλου...* Για τις αρνητικές αντιδράσεις σχετικά με την έκδοση των *Εστιάδων*, βλ. ό.π., 123.

παράπονα, μεθαύριον θα έχωμεν διαμαρτυρίας, κατόπιν συλλαλητήρια, και τελευταία κάτι γυναικείες απεργίες – τρομερόν ειπείν – που θα μας αναγκάσουν ή να υποταχθώμεν άνευ όρων εις τας γυναικείας αξιώσεις και να νανουρίζουμε τους χαριτόβρυτους μπεμπέδες, ή να μην έχουμε καθόλου απ' αυτούς».⁵⁰

Επομένως, όπως φαίνεται στον Πίνακα 1, η ειδολογικά προσδιορισμένη στα θεατρικά κείμενα διάζευξη ανάμεσα στην ερωτική πίστη και στην ερωτική ελευθεριότητα είναι αντίστοιχη με την ομόλογη διάζευξη ανάμεσα στην ερωτική πίστη και τον συνακόλουθο περιορισμό της γυναίκας στα οικιακά της καθήκοντα, αφενός, και στο αίτημα για εξίσωση των δύο φύλων, όπως έχει εντοπιστεί στον δημοσιογραφικό λόγο, αφετέρου:

ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ⁵¹

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

ΡΟΜΑΝΤΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ # ΑΣΤΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ

ερωτική πίστη vs ερωτική ελευθεριότητα ≈ ερωτική πίστη vs εξίσωση
οικιακός βίος φύλων

Πίνακας 1: Ερωτική πίστη-γυναικεία χειραφέτηση

Αν, βέβαια, στα αστικά δράματα η ερωτική ελευθεριότητα παρουσιάζεται μέσα στα συμφραζόμενα της αθηναϊκής κοινωνίας του μεσοπολέμου (Τ. Ανθίας, *Ο ζητιάνος της ηδονής*) ή της κοσμοπολίτικης Λάρνακας των αρχών του αιώνα, όπου μια παρέα νεαρών αστών μεταφέρει σε ξένο έδαφος γαλλικά ήθη (Π. Βαλδασεριδής, *Μάριος*), στον εξωκειμενικό κοινωνικό σχηματισμό της περιόδου δεν υπήρχαν ευνοϊκές συνθήκες για την αποδοχή τού πρώιμου αιτήματος για την εξίσωση των δύο φύλων. Από την άλλη, η κοινωνική διαστρωμάτωση του γυναικείου πληθυσμού στα ρομαντικά δράματα (κατώτερη τάξη: υπηρέτριες, λαϊκές γυναίκες· ανώτερη τάξη: γυναίκες της ηγετικής τάξης) συνεπάγεται ασφαλώς ότι οι επιφανείς γυναίκες (λ.χ. η Ιουλία στο *Η Κύπρος και οι Ναΐται*, η Αρνάλδα στον *Πέτρο Συγκλητικό* και η Μαρία στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ*) διαφοροποιούνται από τον κανόνα των υπόλοιπων υποταγμένων γυναικών, δίνοντας με τον θάνατό τους μαθήματα χειραφέτησης από τα κελεύσματα της πολιτικής εξουσίας.⁵² Αντίθετα, στον δημοσιογραφικό λόγο, η χειραφέτηση σε καμιά περίπτωση δεν παρουσιάζεται ως συντελεσμένη κατάκτηση, αφού η κυπριακή κοινωνία βρισκόταν ακόμη σε

⁵⁰ Βλ. *Αιών*, 30/13 Δεκ. 1913. Ο Ν. Αντωνιάδης υπογράφει το δημοσίευμα με το ψευδώνυμο «Ανάπ.». Βλ. Ν. Παναγιώτου-Π. Παρασκευάς, *Κυπριακά ψευδώνυμα...*, 12.

⁵¹ Εφεξής, ο όρος «θεατρικός λόγος» σημαίνει τα εξεταζόμενα κυπριακά θεατρικά κείμενα.

⁵² Για το ίδιο θέμα, βλ. Κεφ. Στ', σ. 400-401.

ένα πρώιμο μεταβατικό στάδιο απεγκλωβισμού από τους περιορισμούς της κλειστής πατριαρχικής κοινωνίας.⁵³

3.2. Η διαλεκτική γνώσης και δράσης

Όπως έχει διαπιστωθεί στο έκτο Κεφάλαιο,⁵⁴ ο σημασιακός άξονας /γνώση/ ↔ /δράση/, όντας πολυδιάστατος, συναρτάται με διάφορες ιστοπικές κατηγορίες. Για τους σκοπούς της εξέτασης των αρθρώσεων μεταξύ θεατρικού και δημοσιογραφικού λόγου επιλέγουμε την πολιτική ισοτοπία, και ειδικότερα τη σχέση μεταξύ πολιτικής εξουσίας και λαού. Στην περίπτωση αυτή, αντίθετα με ό,τι έχουμε διαπιστώσει σχετικά με το γυναικείο ζήτημα, η θεατρική γραφή δεν αναπαράγει τις μεταβολές που επέρχονται στον κοινωνικό σχηματισμό.

Η διπολική αντίθεση μεταξύ πολιτικής εξουσίας και λαού δεσπόζει στα ιστορικά δράματα και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη. Αν εξαιρέσουμε τη *Συνωμοσία του Κατλίνα* και το «Ρωμίος και Τζον Πουλλής...», στα υπόλοιπα δράματα ο κυπριακός λαός με μυστικές συνωμοτικές ενέργειες προετοιμάζει εξέγερση κατά του άτεγκτου ξενοκρατικού καθεστώτος, τη στιγμή που οι τύραννοι αδρανούν, αγνοώντας τα συνωμοτικά σχέδια και τις επαναστατικές προετοιμασίες του λαού. Η αγωνιστική δράση του λαού, που παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της επίγνωσης του ένδοξου ιστορικού του παρελθόντος και της επιθυμίας για διεκδίκηση ενός αντάξιου παρόντος, αντιπαράβάζεται προς την αρχική αδράνεια των κατακτητών, η οποία μετασχηματίζεται σε λυσσαλέα ένοπλη αντεκδίκηση, μόλις πληροφορούνται τις προθέσεις των υποδούλων.

Αντίθετα, η εναντίωση του λαού κατά της αγγλικής αποικιοκρατικής εξουσίας, όπως αποτυπώνεται στον δημοσιογραφικό λόγο της εξεταζόμενης περιόδου, εκδηλώνεται μέσω ιδεολογικών μηχανισμών (όπως είναι ο Τύπος, η Εκκλησία, η Παιδεία) ή μαζικών εκδηλώσεων και συλλαλητηρίων, χωρίς ποτέ να προσλαμβάνει τη μορφή μυστικών συνωμοτικών ενεργειών ή ένοπλων συγκρούσεων. Η ικανοποίηση των αιτημάτων του λαού για κοινωνική και οικονομική πρόοδο, και ιδίως για την ένωσή του με τον εθνικό κορμό, εναποτίθενται στη μεγαλοψυχία της βρετανικής διοίκησης, η οποία επιδιώκει την εδραίωσή της όχι με την ένοπλη δράση εναντίον του λαού, αλλά με πολιτικές ενέργειες που στόχευαν στον αφελληνισμό και την ανάσχεση της ενωτικής ιδεολογίας.

Επομένως, από τη μελέτη της άρθρωσης του σημασιακού άξονα /γνώση/ ↔ /δράση/, όπως αυτός ανιχνεύεται στον θεατρικό και στον δημοσιογραφικό λόγο, εξά-

⁵³ Όσα γράφει η Περσεφόνη Παπαδοπούλου στα 1917 για την πνευματική απελευθέρωση της γυναίκας και για την αξία της μόρφωσής της είναι ακόμη ριζοσπαστικές ιδέες, για τα κυπριακά δεδομένα. Βλ. Γ. Παρασκευά-Χατζηκώστα, *Περσεφόνη Παπαδοπούλου...*, 130.

⁵⁴ Βλ. σσ. 409-411.

γεται το συμπέρασμα ότι στα ρομαντικά ιστορικά δράματα δεν εντοπίζεται η φυγή από την τρέχουσα πολιτική πραγματικότητα· αντίθετα, τα καυτά προβλήματα του λαού συνυποδηλώνονται μέσα από παρόμοιες παρελθοντικές καταστάσεις, οι οποίες συχνά (μέσω της τεχνικής του αναχρονισμού)⁵⁵ συνυφαίνονται με τις παροντικές. Αν επιπλέον ληφθούν υπόψη και οι ρητά διατυπωμένες σε αρκετούς προλόγους των δραμάτων αυτών πατριωτικές και φρονηματιστικές συγγραφικές προθέσεις,⁵⁶ καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι η ιδεολογική τους λειτουργία συνίσταται στο γεγονός ότι, κατά τη διατύπωση του Fr. Jameson, «προτείνουν φαντασιακές [...] “λύσεις” για άλυτες κοινωνικές [και πολιτικές, θα προσθέταμε] αντιπαραθέσεις».⁵⁷

Από την άλλη, η σχετικά μετριοπαθής (παρά τις συχνές εκδηλώσεις διαμαρτυρίας) στάση των Κυπρίων έναντι των Άγγλων, που καταγράφεται στον δημοσιογραφικό λόγο, γίνεται συχνά αντικείμενο σκληρής κριτικής και σατιρικής στόχευσης. Από τον απογοητευτικό απολογισμό των αγωνιστικών κινητοποιήσεων του κυπριακού λαού κατά την εικοσαετία 1878-1898⁵⁸ μέχρι την έμμετρη επικαιρική στηλίτευση της τακτικής να υποβάλλονται τα αιτήματά του απευθείας στη βρετανική κυβέρνηση από αλληλέγγυους πρεσβείες (1919),⁵⁹ η μεθόδευση της ήπιας αντίδρασης απέναντι στην ξενοκρατία δεν μεταβάλλεται.

⁵⁵ Για την τεχνική του αναχρονισμού στα κυπριακά ιστορικά δράματα, βλ. Κεφ. Δ', σ. 270 κ.ε.

⁵⁶ Βλ. Κεφ. Β', σ. 216-224.

⁵⁷ Βλ. Fr. Jameson, *The political unconscious...*, 79.

⁵⁸ Σε πρωτοσέλιδο ανυπόγραφο άρθρο της *Αλήθειας* υπό τον τίτλο «Το αιώνιον ζήτημα» σημειώνεται ότι «Όταν κατελήφθη η Κύπρος υπό της Αγγλίας ουδείς εφρανόζετο, αναγινώσκων τας πανηγυρικές επαγγελίας του Δισραέλη, ότι δύο μόνον δεν θα παρήρχοντο ετών δεκάδες και οι Κύπριοι, εντελώς πλέον εξητλημένοι, θα έβαλλον κραυγήν απέλπιδα απογνώσεως και θα εξελιπάρουν επιμόνος βοήθειαν [...]». Στη συνέχεια, υποστηρίζεται ότι ο λαός οφείλει να μην αναμένει παθητικά να βελτιωθεί η κατάσταση από μόνη της: «*Ημείς λοιπόν πρέπει να ζυπνήσωμεν και να ενεργήσωμεν ανδρικά. Φτάνουν πλέον τα λόγια· ας αρχίσουν τα έργα. Εις εκείνα εφάνημεν έως τώρα αριστοτέχνη· ας ίδωμεν εις αυτά*». Βλ. *Αλήθεια*, 18 Ιουν. 1898. Παρόμοιες απόψεις διατυπώνονται από τον πολιτευτή Γ. Σ. Φραγκούδη, ο οποίος, ανάμεσα σε άλλα, υπογραμμίζει: «[...] καθήκον μας δεν είναι [sic] μόνον να τρώγομεν και να πίνωμεν και να λεσχηνεύωμεν, αλλά και να εργαζώμεθα υπέρ των κοινών και να μοχθώμεν και να κινδυνεύωμεν υπέρ της πατρίδος». Βλ. Γ. Σ. Φραγκούδης, «Μετά είκοσιν έτη», ό.π., 25 Ιουν. 1898.

⁵⁹ Με τη λήξη του Α' Παγκόσμιου πολέμου κυπριακή πρεσβεία μεταβαίνει στη Λονδίνο για να θέσει εκ νέου στη βρετανική κυβέρνηση τα αιτήματα των Κυπρίων, ενόψει του συνεδρίου των Βερσαλλιών. Ο Ν. Θ. Αντωνιάδης (χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Ανάπ.) θεωρεί, εκ προοιμίου, ανεπιτυχές το εγχείρημα των συμπατριωτών του: «*Τι διάλογο καθόσατε εκεί και τσαμπουνάτε / και τι γινόμενα εμείς καθόλου δεν ρωτάτε / τι θέτε σιτουέισον βέρν γουέλ σιγκούρο / κι αν βρίσκετε τον Λόυδ Τζωρτζ ακλόνητο και ντούρο [...]. [...] και μουνσκουρούδια, ένωση, αρλούμπες, αναγούλες / εδώ καράβια χάνονται και κλαίνε τις βαρκούλες; Εμείς εδώ πνιγόμενα από την αγωνία / τη δάφνη ποιος εκέρδισε στη σκυταλοδρομία / και ποιος θα ειν' ο ευτυχής που θα' χη μες στο πιάτο / ροζμπίφ δαφνοσεφάνωτο, σιφάδο μυρωδάτο*». Από τον ίδιο συντάσσεται και η υποθετική «Απάντησις της κυπριακής αποστολής», στην οποία συνυποδηλώνεται η απογοήτευσή του για την ανικανότητα των εκπροσώπων του κυπριακού λαού να θέσουν, κατά τρόπο αποτελεσματικό, τα αιτήματά του. Βλ. *Αλήθεια*, 2 Μαΐου 1919' ό.π., 16 Μαΐου 1919. Την ίδια περίοδο, πλήθος σατιρικών στίχων δημοσιεύονται σε έντυπα όπως ο *Ραγιάς*, ο *Χωριάτης* κ.ά.

3.3. Μεταξύ φαινομενικού και πραγματικού

Η διάζευξη των ισοτοπικών κατηγοριών του /φαίνεσθαι/ και του /είναι/ στα κυπριακά θεατρικά κείμενα (1869-1925), όπως έχουμε διαπιστώσει στο προηγούμενο Κεφάλαιο, συναρτάται με ποικίλα επίπεδα, όπως είναι το πολιτικό, το θρησκευτικό, το εθνικό, το ερωτικό και το οντολογικό. Από τη διερεύνηση του κυπριακού δημοσιογραφικού λόγου της περιόδου 1869-1925 εντοπίζονται δημοσιεύματα που περιέχουν τη διάζευξη φαινομενικού και πραγματικού στα τρία πρώτα σημασιακά επίπεδα και όχι στα δύο τελευταία,⁶⁰ που δεν αφορούν άμεσα τον δημόσιο βίο ή τα μείζονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα.

Η διάζευξη ανάμεσα στη φαινομενική δύναμη του λαοφιλούς, μέχρι τέλους, βασιλιά και στην πραγματική ηθική του παράλυση (πολιτικό επίπεδο), που εντοπίζεται στον θεατρικό λόγο (*Πέτρος Α΄*), δεν εντοπίζεται στον δημοσιογραφικό. Αντίθετα, σε αυτόν ανιχνεύεται η διάζευξη ανάμεσα στην άτεγκτη αγγλική διοίκηση του νησιού, που είναι αντιλαϊκή, και στην εγγενή αδυναμία του λαού ο οποίος, μολονότι δεν φτάνει μέχρι την ένοπλη αντιπαράθεση με τους δυνάστες του, παρουσιάζεται να μέμφεται με παρρησία την αναληψία τους. Ωστόσο, ο λαός τόσο στον θεατρικό όσο και στον δημοσιογραφικό λόγο εμφανίζεται ως αντικείμενο εξαπάτησης από την πολιτική εξουσία: αφενός, στον θεατρικό λόγο (δηλ. στο πιο πάνω δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη) οι πολεμικές νίκες αποπροσανατολίζουν τον λαό, που δεν αναγνωρίζει τον ηθικό ξεπεσμό του βασιλιά του, και, αφετέρου, στον δημοσιογραφικό λόγο η οιονεί φιλοδίκαιη αγγλική διακυβέρνηση ωθεί τους Κυπρίους, παρά τις κατά καιρούς διαμαρτυρίες τους, να εναποθέτουν τη λύση των προβλημάτων τους στην καλή θέληση των κυβερνώντων.⁶¹

Η αντίθεση ανάμεσα στο φιλελεύθερο φαίνεσθαι και στο τυραννικό είναι εντοπίζεται στον δημοσιογραφικό λόγο από την αρχή της αγγλοκρατίας. Ήδη, το 1879 ο λόγιος Ονούφριος Ιασονίδης (1846-1916) αναρωτιέται αν οι υποσχέσεις των Άγγλων στον κυπριακό λαό για ελευθερία και ισότητα «ήσαν άραγε πομπώδεις προκηρύξεις προς το

⁶⁰ Στο πεδίο της διερεύνησής μας δεν περιλαμβάνονται τα λογοτεχνικά κείμενα, που έχουν δημοσιευτεί στις κυπριακές εφημερίδες της υπό εξέταση περιόδου. Ωστόσο, από τη διερεύνησή μας δεν αποκλείονται τα επικαιρικά στιχουργήματα πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου, που εντάσσονται στον δημοσιογραφικό λόγο και όχι στη λογοτεχνία, αν ληφθεί υπόψη ότι σε αυτά εντοπίζονται ελάχιστα ίχνη λογοτεχνικότητας.

⁶¹ Στο πιο κάτω επικαιρικό στιχούργημα του Ν. Κυπριανού αποτυπώνεται η αντίθεση ανάμεσα στη φαινομενικά φιλοδίκαιη πολιτική της βασίλισσας και στη σκληρή και άδικη πολιτική των Άγγλων στην Κύπρο: «*Βασίλισσα Βικτώρια, θρόνε δικαιοσύνης / και ποταμέ της αφθονιάς και της αγαθωσύνης / Βοήθει μας τους δυστυχείς και κάμε μας μιαν χάριν / εμείναν μας τα κόκκαλα, μας πήραν το τομάρι [...]* / *Μα ζεύρετε, πατριώται μου, δούλοι της τυραννίας/ οι Άγγλοι βάλλουσιν στ' αυτιά κερίν της Ισπανίας./ Στα κλάματά μας χείρονται, στα γέλια μας λυπούνται / και τα σκυλιά που τρέφουσι καλιόν μας εκτιμούνται*». Νικόλαος Κυπριανού, «Παράπονα χωρικού», *Σάλπιγξ*, 19 Αυγ. 1889.

θεαθῆναι απλῶς και φενακίζεῖν» και υπογραμμίζει: «Το κατ' ἐμέ, αποστρέφομαι την δουλειαν, αλλ' ἐτι πλέον μισῶ την ψευδή ελευθεριαν». ⁶² Εξάλλου, στον δημοσιογραφικό απολογισμό της δεκαετίας 1878-1888 αποτυπώνεται η αποκαρδίωση του λαού, όταν ο ανώνυμος συντάκτης διαπιστώνει ότι οι αρχικές ἐλπίδες των συμπατριωτών του ἔχουν οριστικά ἐξανεμιστεῖ: «Αἱ ἐλπίδες μας ως χρυσόπτεροι χρυσαλλίδες ἐπέτων υπέρ τας κεφαλὰς μας, μυρίας επαγγελόμεναι πολιτικάς και ἐμπορικάς ωφελείας. Δυστυχῶς ὁμως αἱ ἐλπίδες ημῶν διεσπάσθησαν ως ἀράχναι και ἀπεσβέσθησαν». ⁶³

Η διάζευξη του /φαίνεσθαι/ και του /εἶναι/ στο εθνικό και θρησκευτικό ἐπίπεδο δεν εἶναι, βέβαια, πολιτικά ουδέτερη, αν ληφθεῖ υπόψη ότι στον θεατρικό λόγο αὐτή αφορά, ἀπό τη μια, τη σχέση της ξενοκρατίας με τους υποδούλους και, ἀπό την ἄλλη, τον συγχρωτισμό των τελευταίων με τον ετερόδοξο και αλλοεθνή πληθυσμό. Πιο συγκεκριμένα, στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ* η αρχική φαινομενικά ανεξίθρησκη και ανεκτική στάση τού πασά ἀπέναντι στην ἀντίμαχη εθνότητα ἀποδεικνύεται λεκτική διακήρυξη χωρὶς ἀντίκρισμα, ἀφού στο τέλος οι πρώτες «αγαθές προθέσεις» ἀποδεικνύονται φρούδες. Εξάλλου, στο «Ρωμιός και Τζον Πουλλής...» οι εκδηλώσεις κατανόησης και συμπάθειας ἀπό τους Ἄγγλους συνομιλητές του Κακουλλή δεν υπερβαίνουν το ὄριο του λέγειν, δηλαδή δεν μετουσιώνονται σε πράξη. Με ἄλλα λόγια, στο ποῖημα κυριαρχεῖ η δομική ἀντίθεση ἀνάμεσα στη φαινομενική συμπάθεια και κατανόηση των αιτημάτων τού κυπριακού λαοῦ ἀπό τους Ἄγγλους και στην πραγματική εχθρική τους στάση.

Πιο σύνθετη και ἀρτιότερη λογοτεχνικά εἶναι η διάζευξη του /φαίνεσθαι/ και του /εἶναι/ στη «Χιώτισσα», γιατί αὐτή η δομική σχέση αφορά την εθνική και θρησκευτική ταυτότητα των δύο ἐξισλαμισμένων γυναικῶν και την ἀπόκρυψη της φαινομενικής μουσουλμανικής τους ταυτότητας και του φύλου τους, με στόχο την ἀπόδρασή τους. Επιπλέον, πίσω ἀπό τη φαινομενική κοινωνική υπεροχή της Ελένης (δέσποινα, κυρά με πολλές σκλάβες) καλύπτεται η πραγματική της κατάσταση (αιχμαλωσία).

Μέσω της διπολικής ἀντίθεσης ἀνάμεσα στο φαινομενικό και το πραγματικό, που ἐντοπίζεται στις δομές βάθους των τριῶν πιο πάνω κειμένων, προβάλλεται η ἀξία της ἐλληνικότητας, η οποία δεσπάζει και στον δημοσιογραφικό λόγο, ὅπως θα δούμε στη συνέχεια. Σε αὐτό το εἶδος λόγου η ἐλληνικότητα της πλειονότητας των Κυπρίων θεωρεῖται αὐτονόητη και, επομένως, καταδικάζονται με δριμύτητα οι ἀρχαιοκάπηλοι, που

⁶² Βλ. *Νέον Κίτιον*, 29/10 Σεπτ. 1879· Κουδουνάρης (2005), 131-2.

⁶³ *Φωνή της Κύπρου*, 9/21 Ιουλ. 1888. Για το ἴδιο θέμα, βλ. ἐνδεικτικά Θεοφάνης Θεοδότου, «Κυπριακή ἐκκλήσις προς τον βρετανικόν λαόν», *Ἀλήθεια*, 18/30 Μαρτ. 1893· του ἴδιου, «Λόγος του κ. Θεοφ. Θεοδότου ἐκφωνηθεῖς την 16 Ἀπριλίου κατὰ το ἐν Λευκωσίᾳ συλλαλητήριον», *Εὐαγόρας*, 28 Ἀπρ. 1895.

απογυμνώνουν το νησί από τα πειστήρια της ελληνικής καταγωγής των κατοίκων του και της αρχαίας του δόξας.⁶⁴

3.4. Η δουλεία και η τυραννική εξουσία

Στον θεατρικό λόγο (και ειδικότερα στα ρομαντικά δράματα) η δουλεία σημασιοδοτείται, όπως έχουμε διαπιστώσει στο προηγούμενο Κεφάλαιο,⁶⁵ ως επακόλουθο των προγονικών αμαρτιών που επιφέρουν τη θεϊκή τιμωρία, η οποία ωστόσο, όντας προσωρινή, διαρκεί μέχρι να εξιλεωθεί ο Θεός και να συγκατανεύσει για την απελευθέρωση του υπόδουλου έθνους. Στα θεατρικά κείμενα ενσωματώνονται και αφομοιώνονται χρησιμοί, οι οποίοι προέρχονται από την προφορική παράδοση και από τις λαϊκές εκδόσεις του Αγαθάγγελου, που γνώρισαν ευρεία διάδοση στην Κύπρο, όπως και στον υπόλοιπο ελληνισμό, από την περίοδο της τουρκοκρατίας μέχρι τις αρχές της τρίτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα.⁶⁶

Όμοια σημασιodότηση της δουλείας στον δημοσιογραφικό λόγο εντοπίζεται σε δημοσιεύματα του πολιτευτή Γεώργιου Μαληκίδη (1842-1911),⁶⁷ τα οποία συνιστούν ένα ενδεικτικό δείγμα από μια πλούσια κατηγορία ομοειδών και ομόθεμων κειμένων.

⁶⁴ Στο *Νέον Κίτιον* σημειώνεται ότι, αν ο κυπριακός λαός δεν έχει καμιά σχέση με τους Έλληνες, που κατάγονται από την «ακτινοβόλο αρχαιότητα», «τότε δυνάμεθα να παραδεχθώμεν ότι και ο ήλιος φαίνεται την νύκτα και ότι η τάξις του παντός ανετράπη χωρίς να το εννοώμεν». Βλ. *Νέον Κίτιον*, 2/14 Φεβρ. 1880. Εξάλλου, το 1897 μετά από επίσκεψή του στο Βρετανικό Μουσείο, όπου είδε τις κυπριακές αρχαιότητες, ο Νικόλαος Κλ. Λανίτης (1872-1958) κατηγορεί με δριμύτητα τους άρπαγες της προγονικής κληρονομιάς των Κυπρίων: «*Αρπαγή! Σάζωνες Σεις και Νορμανδοί, τι έχετε κοινόν με την Αθηνάν, ην ηρπάσατε εκ Σαλαμίνας, την Αφροδίτην, ην ηρπάσατε εξ Ιδαλίου; Τι συγγένειαν είχεν Ερρίκος ο Η΄ με τον Ονήσιλον ή με τον Ευαγόραν Γουλιέλμος ο Δορυκότητωρ; Δεν σας αρκούν λοιπόν τόσα πλούτη [...]; Ημείς δεν έχομεν οι πτωχοί τον όγκον της δυνάμεώς Σας, πόρρωθεν καν δεν ατενίζομεν τους θησαυρούς του πλούτου Σας, τους πακτωλούς του χρυσού. Έχομεν ένα μονάχα, ω Βρεττανοί, διά το οποίον είμεθα πολύ, πάρα πολύ υπερήφανοι: είναι η καταγωγή μας και η δόξα μας η απωχημένη. Μη μας παίρνετε τα τεκμήρια του παρελθόντος αυτού μεγαλείου μας: τα θέλομεν εκεί εν μέσφ ημών [...]*». Βλ. Λντς [=Νικόλαος Κλ. Λανίτης], «Μολυβιές εδώ κι εκεί», *Αλήθεια*, 30 Οκτ. 1897. Για την εθνική δράση και τη δημοσιογραφική δραστηριότητα του Ν. Κλ. Λανίτη, βλ. ενδεικτικά Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 277, 281, 299-300.

⁶⁵ Βλ. σσ. 412-413, 439-441.

⁶⁶ Βλ. τις αναφορές στα προηγούμενα Κεφάλαια: Εισαγωγή, σ. 42: σημ. 104· Κεφ. Στ΄, σ. 413: σημ. 44· ό.π., σ. 439-440: σημ. 84. Για τις εκδόσεις του Αγαθάγγελου και για κρίσεις γύρω από αυτό το χρησιμοποιολογικό κείμενο, βλ. ενδεικτικά Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός...*, 309, 404· του ίδιου, *Ελληνικός ρομαντισμός...*, 238, 375, 382· Γ. Κεχαγιόγλου, «Θεόκλητος Πολυείδης», [Συλλογικό έργο], *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, Αθήνα, Σοκόλης, 1999, τόμ. Β΄1 (15^{ος} αιώνας-1830), 434-439. Ο Αγαθάγγελος ήταν ένα από τα βιβλία που περιλάμβανε συχνά στα βιβλιογραφικά της δελτία η εφημερίδα *Αλήθεια* και το διέθετε προς πώληση από το τυπογραφείο της. Βλ. ενδεικτικά *Αλήθεια*, 5/17 Νοεμβρ. 1892. Για ευνόητους λόγους, το αναγνωστικό ενδιαφέρον για τον Αγαθάγγελο στην Κύπρο κορυφώνεται κατά την περίοδο 1912-1922, όπως φαίνεται από τα δημοσιογραφικά δημοσιεύματα της εποχής: *Ελευθερία*, 22/4 Σεπτ. 1915: «*Αι προφητεΐαι λοιπόν του Αγαθαγγέλου είπερ ποτε σήμερον ευρίσκονται εις μεγαλειτέραν [sic] εκτίμησιν υπό των πιστευόντων εις αυτάς*» ό.π., 6/19 Φεβρ. 1916, *Πατρίς*, 18/31 Οκτ. 1912' ό.π., 2/15 Οκτ. 1914: διατυπώνεται το ερώτημα αν πρέπει να περιφρονηθεί ο «Αγαθάγγελος» ως «*όργανον απάτης, ως όργανον ψεύδους*», και υποστηρίζεται ότι το κείμενο δεν πρέπει να καταδικαστεί «*ως άτεχνον κατασκεύασμα του Πολυειδούς [...], ότι επέρρωσε τας ελπίδας του έθνους περί απελευθερώσεως και ανακτήσεως της πατρώου χώρας*» ό.π., 3/16 Ιουν. 1915' ό.π., 23/5 Μαρτ. 1916.

⁶⁷ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 242· Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 243.

Στους λόγους του Γ. Μαληκίδη η δουλεία, που ταυτίζεται με θεϊκή τιμωρία, αποδίδεται στις παρεκτροπές και διαιρέσεις του ελληνικού έθνους (=αμαρτίες)· προϋπόθεση για την υπέρβασή της είναι η μετάνοια του λαού, που θα έχει ως αποτέλεσμα την εξιλέωση της θείας πρόνοιας, «*ήτις οτέ μεν διά θαυμάτων ανταμείβει και δικαιοί τ' αδικούμενα ή μετανοούντα άτομα και έθνη, οτέ δε διά θαυμάτων πάλιν τιμωρεί και εις μετάνοιαν άγει τα αμετανόητα και αδικούντα άτομα επίσης και έθνη*». Ειδικότερα, όπως επισημαίνει σε άλλη ευκαιρία ο ίδιος ομιλητής, το ελληνικό έθνος, μολονότι για αιώνες υπόδουλο, είχε δύο εξαιρετικά προνόμια, δηλαδή να αποτελεί «*τον κεντρικόν της ιστορίας άξονα*» και «*να διακατέχη ακεραίαν και φθοράς ανεπίδεκτον την εθνικήν του προσωπικότητα*».⁶⁸

Ωστόσο, στον δημοσιογραφικό λόγο της περιόδου 1869-1925 εντοπίζονται δημοσιεύματα στα οποία η δουλεία αποδίδεται στην υποτέλεια και τη μοιρολατρία του λαού, ο οποίος δεν επιχειρεί να την αποσειεί, ενώ αντίθετα θεωρείται ότι, αν οι πολίτες διακατέχονταν από θέληση και ενθουσιασμό, η υποδούλωση θα τερματιζόταν. Ενδεικτικός για τη σημασιολόγηση αυτή της δουλείας είναι ο απολογισμός της εικοσαετίας 1878-1898 από τον ενθουσιώδη και ιδεαλιστή λόγιο Γεώργιο Φραγκούδη (1869-1939),⁶⁹ ο οποίος πρεσβεύει ότι οι Κύπριοι δεν πρέπει να είναι ευχαριστημένοι με τον εαυτό τους:

Το ηθικόν μας δεν ευρίσκεται εις το αρμόζον ύψος και η ψυχή μας έχει ανάγκην καθαρισμού, όπως αποβάλλωμεν τον ρύπον της ραγιαδωσύνης, το μίasma του εκφυλισμού, την λατρείαν του ανατολικού κισμέτ, όπως μορφωθώμεν εις αληθινούς άνδρας, άνδρας με χαρακτήρα, με θέλησιν, με ενθουσιασμόν, εγείροντες μεθ' ημών από την ταπεινώσιν και την δυστυχίαν και την καυμένην αυτήν πατρίδα.⁷⁰

Επομένως, η θεοκρατική αιτιολόγηση της δουλείας που εντοπίζεται στον θεατρικό λόγο και σε δημοσιογραφικά κείμενα, στα οποία διατυπώνονται απόψεις παρόμοιες με εκείνες του Γ. Μαληκίδη (και κυρίως η θέση ότι πίσω από το ιστορικό γίνεσθαι βρίσκεται ο δάκτυλος της «*παντοδυνάμου προνοίας*»), μετασχηματίζεται από τον Γ. Φρα-

⁶⁸ Βλ. Γεώργιος Μαληκίδης, «Λόγος εκφωνηθείς υπό του αξιοτίμου κ. Γ. Μ., προέδρου του αναγνωστηρίου "Ισότης", κατά την 21^{ην} Μαΐου, επέτειον αυτού, *Σάλπιγξ*, 30 Μαΐου 1892, (πρώτο παράθεμα) του ίδιου, «Λόγος εκφωνηθείς τη 21^η Μαΐου εν τω αναγνωστηρίω "Ισότης" υπό του κ. Γ. Μ.», ό.π., 25 Μαΐου 1896 (δευτερο παράθεμα).

⁶⁹ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 451· Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 324-325: σημ. 31.

⁷⁰ *Αλήθεια*, 25 Ιουνίου 1898, αρ. (903) 38. Ο Γ. Φραγκούδης δεν είναι ο μόνος που μέμφεται τους συγχρόνους του για αδράνεια και ολιγωρία. Από τον ανώνυμο συντάκτη της εφ. *Εναγώρας* κατηγορούνται αρκετοί Κύπριοι ότι επιδεικνύουν δουλοπρεπή στάση απέναντι στους Άγγλους, «*πάσαν κακόζηλον θηρεύοντες ευκαιρίαν όπως κάμψωσι την εύκαμπτον αυτών οσφύν και τον τράχηλον [...]*». Επιπλέον, σημειώνεται ότι σε μερικές θεατρικές παραστάσεις η σκηνή και η είσοδος του θεάτρου καλύπτονται με αγγλικές σημαίες και «*νομίζει τις ότι ευρίσκεται ουχί εν οικοδομήματι του ελληνικού ορθοδόξου ναού της Φανερωμένης αλλ' εν αγγλική αιθούσῃ*»: «Δουλοφροσύνη και άνοια», *Εναγώρας*, 11 Νοεμβρ. 1897.

γκούδη σε μίαν ορθολογική θεώρηση της υποδούλωσης, που είναι δυνατό να ανατραπεί μόνο με την εγρήγορση και την πατριωτική δράση.

3.5. Το πάθος της δικαιοσύνης

Όπως η ελευθερία, έτσι και η δικαιοσύνη στα ρομαντικά ιστορικά δράματα και στις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη παρουσιάζεται, όπως έχουμε διαπιστώσει στο προηγούμενο Κεφάλαιο,⁷¹ ως αποτέλεσμα θεϊκής παρέμβασης στο ιστορικό γίνεσθαι. Σχετικός είναι ο προβληματισμός αν εν ονόματι της αποκατάστασης της δικαιοσύνης είναι επιτρεπτή η παραδειγματική εκδίκηση ή αν αυτή είναι καταδικαστέα εκ των προτέρων.⁷² Από την άλλη, στα αστικά δράματα το πάθος της δικαιοσύνης τοποθετείται στο κοινωνικό, και ειδικότερα στο επαγγελματικό επίπεδο, και ταυτίζεται με την επίπονη και βασανιστική αναζήτηση της αλήθειας, που στον *Δικηγόρο* του Ευγ. Ζήνωνος αναδεικνύεται σε κομβικό σημείο της πλοκής και πεδίο σύγκρουσης των χαρακτήρων του δράματος.

Στον δημοσιογραφικό λόγο, ενώ λείπουν οι φιλοσοφικοί προβληματισμοί γύρω από τη σχέση της δικαιοσύνης με την αλήθεια, πλεονάζουν κείμενα στα οποία οι Άγγλοι κυρίαρχοι της Κύπρου παρουσιάζονται ως πολέμιοι της δικαιοσύνης, που η αποκατάστασή της εναποτίθεται στην παρέμβαση της θείας πρόνοιας. Λόγου χάρι, ο ανώνυμος συντάκτης της *Αλήθειας* καταφέρεται με σθένος εναντίον των συντακτών της αγγλόγλωσσης εφημερίδας *Cyprus Herald* για την υβριστική τους στάση απέναντι στους Κυπρίους, σημειώνοντας: «*Θέλντες ως βαρείς εφιάλται να επικάθησθε αείποτε επί του στήθους ημών, πονηρά σκέπτεσθε και ενεργείτε· αλλ' έστι δίκης οφθαλμός ος τα πανθ' ορά*».⁷³

Από την άλλη, σε πολιτικό λόγο του δικηγόρου και πολιτευτή Θεοφάνη Θεοδότου (1863-1942),⁷⁴ που εκφωνήθηκε κατά το πολυτάραχο έτος 1895,⁷⁵ σημειώνεται ότι, παρά τις διαμαρτυρίες των Κυπρίων, «*και πάλιν το αγγλικόν φλέγμα έμεινεν απαθές και της δικαιοσύνης και της φιλανθρωπίας το στόμα εφιμώθη χάριν του ειδώλου των Άγγλων, χάριν του υλικού συμφέροντος*» ότι, ακόμη, οι νόμοι υπάρχουν για την προστασία των

⁷¹ Βλ. Κεφ. Στ', 434-435.

⁷² Ο.π.

⁷³ Βλ. «Ο *Cyprus Herald*», *Αλήθεια*, 3/15 Απρ. 1882. Εγώ υπογραμμίζω. Η αγγλόγλωσση εφημερίδα *Cyprus Herald* εκδιδόταν στη Λεμεσό από το 1881 μέχρι το 1887. Βλ. Α. Σοφοκλέους, *Συμβολή Α'...*, 200.

⁷⁴ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 124.

⁷⁵ Τον Απρίλιο του 1895 πραγματοποιούνται συλλαλητήρια σε όλες τις πόλεις της Κύπρου, μετά από δηλώσεις του υπουργού της Μ. Βρετανίας Άρκουρ: «*Ο υπουργός προσκληθείς υπό βουλευτών κατηγορηματικώς ηρνήθη άρσιν ή μείωσιν του υποτελικού φόρου (πλεονάσματος), ως ηρνήθη πάσαν σκέψιν περί εκχωρήσεως της νήσου εις την Ελλάδα*». Βλ. Φίλιος Ζαννέτος, *Η Κύπρος κατά τον αιώνα της παλιγγενεσίας: 1821-1930*, Αθήνησιν, Τύποις Δ. Δελη και Ι. Τσίπη, 1930, 58.

αναφαίρετων δικαιωμάτων του ανθρώπου και της ύπαρξής του ως νοήμονος όντος, «και ουχί ως είλωτος, ως ανθρώπου και ουχί ως κτήνους ή ως πράγματος ανταλλασομένου κατά το δοκούν τοις εκάστοτε κυριάρχους αυτού».⁷⁶ Επομένως, όπως και στον θεατρικό λόγο, η αδικία παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της ιδιοτέλειας και της επιδίωξης του υλικού συμφέροντος, ενώ η δικαιοσύνη είναι ένδειξη φιλανθρωπίας.

3.6. «Είμεθα τέκνα της Ελλάδος»: ετερότητα και ελληνικότητα

Στον κυπριακό θεατρικό λόγο της περιόδου 1869-1925 (και ιδιαίτερα στα ιστορικά και πατριωτικά δράματα) η αδικία συχνά συναρτάται με την επίμονη επιδίωξη των κατακτητών να αφελληνίσουν τους Κυπρίους. Η στάση αυτή, όπως επισημάνθηκε στο Κεφάλαιο Στ',⁷⁷ προκαλεί την απόρριψη της εθνικής ετερότητας από τα δραματικά πρόσωπα τα οποία, ωστόσο, δεν υιοθετούν μισαλλόδοξη προοπτική, αλλά διεκδικούν την ελευθερία, παραμένοντας προσηλωμένα στις αξίες του εθνισμού και της ορθοδοξίας, και γενικότερα στην ιδέα της ελληνικότητας που συχνά εξιδανικεύεται και αντιπαράβάζεται προς τη φθοροποιό επίδραση του ξενόφερτου συρμού.⁷⁸

Η επίμονη, λοιπόν, προβολή της ελληνικότητας μέσω της θεατρικής γραφής δεν θα ήταν ορθό να αποδοθεί απόλυτα στη δεσπόζουσα τάση του ιστορισμού και σε μια διάθεση ευθυγράμμισης με τους κοινούς, τότε, τόπους της ευρύτερης νεοελληνικής δραματοουργίας. Η θέση που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι με τα κείμενά τους οι Κύπριοι δραματογράφοι επιχειρούν να απαντήσουν σε συγκεκριμένες προκλήσεις και αμφισβητήσεις της ελληνικότητας των Κυπρίων, όπως αυτές αποτυπώνονται στον δημοσιογραφικό λόγο, ως κριτικές αποτιμήσεις και ανασκευαστικά επιχειρήματα για μια σειρά αγγλικών ταξιδιωτικών κειμένων. Επομένως, η επικέντρωση στο πολιτικό συγκείμενο, και γενικότερα στους όρους και στη διαδικασία παραγωγής των θεατρικών κειμένων, θεωρείται όρος *sine qua non* για την ερμηνευτική τους ανάγνωση.

Συνεπώς, αν ληφθούν υπόψη, για παράδειγμα, οι ακραίες απόψεις με τις οποίες η Esmé Scott-Stevenson (1880) και η E. A. Lewis (1894) αμφισβητούσαν την ελληνική καταγωγή των Κυπρίων και η θύελλα αντιδράσεων που προκάλεσαν αυτές, όπως φαίνεται από τα σχετικά δημοσιεύματα στον κυπριακό τύπο της εποχής,⁷⁹ διαφαίνεται ότι οι επίμονες ιστοριοδιφικές διερευνήσεις της εποχής γύρω από το ζήτημα της καταγωγής

⁷⁶ Βλ. Θεοφάνης Θεοδότου, «Λόγος του κ. Θ. Θ. εκφωνηθείς την 16 Απριλίου κατά το εν Λευκωσίε συλλαλητήριον», *Εναγόρας*, 28 Απρ. 1895.

⁷⁷ Βλ. σ. 435-437.

⁷⁸ Βλ. σ. 437.

⁷⁹ Βλ. Εισαγωγή, σ. 43

των Κυπρίων⁸⁰ δεν ικανοποιούσαν θεωρητικά ενδιαφέροντα αλλά επείγουσες πολιτικές ανάγκες, ώστε να δοθούν πειστικές απαντήσεις στην αντίμαχη αγγλοσαξονική ιδεολογία.

Κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, η αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Κυπρίων από τους Henry Rider Haggard (*A winter pilgrimage*, 1901) και Basil Stewart (*My experiences of Cyprus*, 1906)⁸¹ προκαλούν νέα σειρά επικριτικών και ανασκευαστικών κειμένων στις κυπριακές εφημερίδες. Ιδιαίτερη αίσθηση προκάλεσαν, από τη μια, η διατύπωση του Haggard ότι «*αι καλλίτεραι τάξεις των Κυπρίων βαπτίζονται δι' ελληνικών ονομάτων, πράγματι όμως ολίγιστοι είνε [sic] Έλληνες, έχουσι δε εν εαυτοίς τόσον ελληνισμόν, όσον μυκηναϊκόν αίμα διατηρείται εις τας φλέβας των*»⁸² και, από την άλλη, η επικριτική του διάθεση απέναντι στη συνήθεια των κατοίκων του νησιού να υψώνουν ελληνικές σημαίες:

Όπως η μέρα ήταν δημόσια αργία, θα περίμενε κανείς πως αυτή η σημαία θα ήταν αγγλική ή, ίσως ίσως, πού και πού καιμιά οθωμανική εις ένδειξη σεβασμού προς το παλιό καθιερωμένο έθιμο. Δεν ήταν όμως ούτε η μια ούτε η άλλη. Ήταν ελληνική. Εκείνη η σημαία κυμάτιζε παντού επιδεικτικά, πράγμα όχι και τόσο ευχάριστο να το βλέπεις. Ρώτησα να μάθω το γιατί, αλλά κανένας δεν φαινόταν να ξέρει την απάντηση. Μου έδωσαν όμως να καταλάβω ότι το γεγονός είχε κάποια σχέση με τις ελληνικές εκκλησιές και με πληροφόρησαν ότι πάντα υψώνουν ελληνικές σημαίες οι Κύπριοι της ανώτερης τάξης, *οι οποίοι αποκαλούν τους εαυτούς τους Έλληνες, χωρίς να είναι.*⁸³

Οι θέσεις αυτές του Haggard σχολιάζονται από τον Ν. Κλ. Λανίτη, που υποδεικνύει ότι «*η απόδειξις της εθνότητος διά χυμικής [sic] του αίματος αναλύσεως δεν είναι εισέτι γνωστή, καθ' όσον τουλάχιστον ημείς γνωρίζομεν*»⁸⁴ και από τον νομομαθή Νεοπτόλεμο Πασχάλη (1880-1946),⁸⁵ ο οποίος υπογραμμίζει: «*Είμεθα τέκνα της Ελλάδος παρ' όλας τας περί του εναντίου διαβεβαιώσεις του κ. Haggard, διαβεβαιώσεις, αίτινες είνε*

⁸⁰ Το ζήτημα της καταγωγής των Κυπρίων επανέρχεται πολύ συχνά στις στήλες των κυπριακών εφημερίδων, ιδιαίτερα μέχρι τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα. Βλ. ενδεικτικά: *Φωνή της Κύπρου*, 24/8 Μαρτ. 1890' ό.π., 24/5 Απρ. 1893' ό.π., 1/13 Απρ. 1893' ό.π., 24/6 Οκτ. 1894' 30/12 Απρ. 1902' *Νέον Έθνος*, 13/26 Δεκ. 1908' ό.π., 25/7 Ιαν. 1909' ό.π., 10/23 Ιαν. 1909' ό.π., 6/19 Ιουν. 1909.

⁸¹ Τα πλήρη στοιχεία των εκδόσεων αυτών είναι: Henry Rider Haggard, *A winter pilgrimage*; being an account of travels through Palestine, Italy, and the island of Cyprus, accomplished in the year 1900, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Longmans, Green, and Co., 1901. Στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται η ελληνική μετάφραση του βιβλίου: Η. Ridder Haggard, *Ταξίδι στην Κύπρο το 1900* (μτφρ., εισ., σχ. Ελένη Χαπελή), Αθήνα, Ειρμός, 1994 (1901)' στο εξής: *Ταξίδι στην Κύπρο...*' Basil Stewart, *My experiences of Cyprus*, Λονδίνο, George Routledge & Sons Limited, 1908 (1906)' στο εξής: *My experiences...*

⁸² Βλ. Ν. Κλ. Λ[ανίτης], «Ο Rider Haggard και η Κύπρος», *Αλήθεια*, 2 Μαρτ. 1902 [Αναδημοσίευση από την εφ. *Νέα Ημέρα* Τεργέστης].

⁸³ Βλ. Η. Ridder Haggard, *Ταξίδι στην Κύπρο...*, 167. Εγώ υπογραμμίζω.

⁸⁴ Βλ. Ν. Κλ. Λανίτης, ό.π., σημ. 82.

⁸⁵ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 334.

[sic] *ανάξια και ενός ακόμη συγγραφέως μυθιστοριών*». Από τον δεύτερο παρατίθενται ως τεκμήρια της ελληνικότητας των Κυπρίων η ιστορία και οι αρχαιολογικοί τους θησαυροί, η γλώσσα, οι παραδόσεις και τα ήθη τους και εκφράζεται η ελπίδα ότι το αγγλικό έθνος θα συγκατένευε στην ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα.⁸⁶

Παρόμοιες αντιδράσεις προκάλεσε, τέσσερα χρόνια αργότερα, το πιο κάτω χωρίο από το βιβλίο του Basil Stewart *My experiences of Cyprus*:

Ομιλών περί των ιθαγενών περιέγραφα αυτούς ως διηρημένους εις Τούρκους και Έλληνας. Αλλ' ο χριστιανικός πληθυσμός, αυστηρώς ομιλούντες, δεν είνε ποσώς Έλληνες. Πολλά επιμιξία διαφόρων κατοίκων εδημιούργησαν ιδίαν φυλήν, το μόνον δε παρ' αυτοίς ελληνικόν είνε η γλώσσα και η θρησκεία των ήτις είνε η αυτή της ελληνικής Εκκλησίας. Ορθότερον θα ήτο να είπη τις ότι ο πληθυσμός σύγκειται εκ Τούρκων και Κυπρίων.⁸⁷

Σχολιάζοντας την άποψη αυτή, ο ανώνυμος συντάκτης της *Φωνής της Κύπρου* διαπιστώνει ότι «*από της εποχής καθ' ήν εξηνέχθησαν αι βαρείαι κατά του εθνισμού των Κυπρίων ύβρεις, ήτοι κατά τα πρώτα έτη της βρετανικής κατοχής, ουδέποτε άλλοτε ερρίφθη επί χάρτου χυδαιότερα και τερατωδεστέρα ύβρις εκείνης ήν ο κ. Στιούαρτ ζητεί να ρίψη εναντίον των Ελλήνων Κυπρίων*»· ακόμη, τον κατηγορεί για επίμεμπτη απλοϊκότητα, επειδή τολμά «*να θεωρήση ως ανεπαρκή της εθνικότητος συστατικά την γλώσσαν και την θρησκείαν*», και του υποδεικνύει ότι «*καλώς θα πράξη ν' αφοσιωθή περισσότερο εις το χωρομετρικόν έργον του, παρά να ζητή να αρπάση τον εθνισμόν λαού όστις όχι μόνον επίγνωσιν της ιδίας αυτού ιστορίας έχει, αλλά και την ξένην δύναται εις πολλούς να διδάξη*».⁸⁸

Επιπλέον, παράλληλα με τους αντιρρητικά δημοσιεύματα, στα οποία οι διάφοροι συντάκτες υπεραμύνονται της ελληνικότητας των Κυπρίων, σε ένα μεγάλο αριθμό πολιτικών και δημοσιογραφικών κειμένων προβάλλονται η ενότητα και η συνέχεια του ελληνικού έθνους και ο πόθος για ένωση και ενσωμάτωση του νησιού στον εθνικό κορμό, επιδιώξεις που συνοψίζονται από τον σχολάρχη της Λάρνακας Νικόλαο Δ. Λανίτη (1852-1896):⁸⁹

⁸⁶ Νεοπτόλεμος Πασχάλης, «Εκ του περί Κύπρου φυλλαδίου», *Αλήθεια*, 13 Δεκ. 1902.

⁸⁷ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 18/1 Δεκ. 1906 [=Basil Stewart, *My experiences...*, 106-7].

⁸⁸ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, ό.π. Βλ. επίσης τις ενδιαφέρουσες απόψεις που διατυπώνονται στην *Εφημερίδα του Λαού* μια βδομάδα αργότερα. Ο ανώνυμος αρθρογράφος θεωρεί ως κυριότερα γνωρίσματα του *My experiences of Cyprus* τις ακρισίες και την ανακρίβεια και υποδεικνύει ότι ο Basil Stewart «*καταντά εις έλλειψιν παντελούς σοβαρότητος, όταν ζητή να επαγγελθή τον εθνολόγον. Αποφαίνεται ότι οι Κύπριοι δεν είναι Έλληνες και αναφέρει εις απόδειξιν τούτου ότι πολλάι φυλαί ήλθον εις επιμειξίαν προς τους κατοίκους της νήσου και ότι οι χωρικοί δεν ενδιαφέρονται διά την ελληνικήν ιδέαν [...]*». Βλ. «Ο νέος Αμπού», *Εφημερίς του Λαού*, 25/8 Δεκ. 1906.

⁸⁹ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 212.

Ναι, θέλομεν έν, θέλομεν την εθνικήν ημών αποκατάστασιν. Δεν ηγλοίωσαν, Κύριοι, τα αισθήματα ημών, δεν μετέβαλον τα φρονήματα ούτε η πιναρά εκείνη δουλεία ούτε η νυν αβρά και φιλόφρων δεσποτεία: Έλληνες ήμεθα και τότε, Έλληνες είμεθα και νυν, Έλληνες μενούμεν, Έλληνες αποθανούμεθα! Εάν η Κύπρος υπάρχη πολιτικώς απεσπασμένη του ελληνικού βασιλείου, αλλ' εθνολογικώς και ιστορικώς ήτο, είνε και θα είνε κλάδος του μεγάλου ελληνικού δένδρου, όπερ [...] προβάλλει υπερήφανον εν θυέλλαις και καταιγίσιν, φερομέναις επ' αυτό υπό της ροής των καιρών. Το ελληνικόν έθνος ουδέποτε εξέλιπεν, έπεσε μόνον ως ο μυθολογούμενος Ανταίος, όπως εξεγερθή και εις ύψος αρθή· εκαλύφθη υπό τραυμάτων αλλ' εφύλασσε ζωήν, όπως ακμαίον και λαμπρόν αναφανή, ως κρύπτεται υπό πέτραν ρείθρον ποταμού, ίνα διαυγέστερον και καθαρότερον εκρεύση.⁹⁰

Συνεξετάζοντας, λοιπόν, τον δημοσιογραφικό με τον θεατρικό λόγο, ως προς τη σημασιακή διάζευξη /ετερότητα/ vs /ελληνικότητα/, διαπιστώνουμε ότι και στα δύο είδη λόγου τόσο ο εξαναγκασμός για απεμπόληση της ελληνικότητας όσο και η αμφισβήτησή της προκαλούν την οργή και τον θυμό των θυμάτων αλλά ταυτόχρονα και την προσήλωσή τους στις αξίες του εθνισμού και της χριστιανικής πίστης.

Από τη διερεύνηση της τροπικότητας των δύο αντίθετων συναισθημάτων (οργή/θυμός vs περηφάνια), με βάση τις μεθοδολογικές εισηγήσεις των Α. J. Greimas και J. Fontanille σχετικά με τη σημειωτική των παθών,⁹¹ συμπεραίνουμε ότι αυτά δεν είναι στιγμιαία και παροδικά, αλλά εκτείνονται σε βάθος χρόνου και ταυτίζονται με την σθεναρή αντίσταση απέναντι στην επίβουλη ετερότητα. Στον θεατρικό λόγο ο συντελεσμένος ή επαπειλούμενος εξισλαμισμός, που βιώνεται ως κατάσταση δυσφορίας,⁹² προκαλεί την έντονη επιθυμία για την άρση (λόγου χάρη στη «Χιώτισσα») ή την αποτροπή του (σε δράματα όπως ο *Πέτρος Συγκλητικός* και ο *Κουτσούκ Μεχεμέτ*)· επομένως, τα υποκείμενα κατάστασης, ενεργώντας με βάση τις τροπικότητες του επιθυμείν και του οφείλιν, είτε απεγκλωβίζονται από τα δεσμά του εκτουρκισμού (όπως οι ηρωίδες στη «Χιώτισσα») είτε τον ματαιώνουν οριστικά, επιλέγοντας τον θάνατο (η Αρνάλδα στην τραγωδία του Θ. Θεοχαρίδη και η Μαρία στο ιστορικό δράμα του Θ. Κωνσταντινίδη). Επομένως, ο μετασχηματισμός της δυσφορίας σε ευφορία συναρθρώνεται με τον αντίστοιχο μετασχηματισμό των υποκειμένων κατάστασης σε υποκείμενα δράσης.

Εξάλλου, στον δημοσιογραφικό λόγο η αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Κυ-

⁹⁰ Βλ. Νικόλαος Δ. Λανίτης, «Λόγος επί τοις αργυροίς γάμοις του βασιλικού ζεύγους της Ελλάδος εν τω Κιτιακῷ Συλλόγῳ», *Το Έθνος*, 22/3 Νοεμβρ. 1892.

⁹¹ Α. J. Greimas-Jacques Fontanille, *The semiotics of passions...*, 115-7.

⁹² Ο.π., 44.

πρίων, που βιώνεται από το συλλογικό υποκείμενο (κυπριακός λαός) ως κατάσταση δυσφορίας, προκαλεί μίαν αντίρροπη κίνηση για την επιβεβαίωση της ελληνικής καταγωγής μέσω της τροπικότητας της γνώσης, και ειδικότερα της ιστορικής έρευνας γύρω από την καταγωγή των Κυπρίων. Αντίθετα από τον θεατρικό λόγο, στον οποίο τα υποκείμενα δράσης συμβολοποιούνται συνδηλώνοντας την καθαρτήρια υπέρβαση της προσηλυτιστικής επιβουλής από την αντίμαχη εθνότητα, στα δημοσιογραφικά κείμενα η επίμονη αναζήτηση της εθνικής αυτογνωσίας και η τεκμηρίωση της ελληνικότητας, ως άμυνα απέναντι στην αγγλοσαξονική προπαγάνδα, αντί να συνεπιφέρουν την ευφορία, επιτείνουν την κατάσταση δυσφορίας του κυπριακού ελληνισμού, καθώς αδυνατεί να υλοποιήσει τους εθνικούς του πόθους.

3.7. «Εἰς τον αχανή των αἰώνων ὠκεανόν». Από το ἔνδοξο παρελθόν στο ἄθλιο παρόν.

Μελετώντας τις τροπικότητες του δραματικού χρόνου, έχουμε διαπιστώσει ότι στα ιστορικά δράματα δεσπόζει η ιδεολογική φόρτιση και η ιστορικιστική αποθέωση του παρελθόντος,⁹³ το οποίο σημασιοδοτείται ως περίοδος ακμής, δόξας και εύκλειας για το ελληνικό έθνος, τόσο στο ελλαδικό κέντρο όσο και στην κυπριακή περιφέρεια, σε αντίθεση με το παρόν, που βιώνεται ως διάστημα παρακμής και αθλιότητας, και με το μέλλον, που συχνά μέσω της τεχνικής του οράματος εξομοιώνεται με το ἔνδοξο παρελθόν.⁹⁴ Το παρελθόν, λοιπόν, εμπνέοντας στα δραματικά πρόσωπα την έντονη επιθυμία να αγωνιστούν για την αναβίωσή του, προκαλεί σε αυτά την κατάσταση της ευφορίας και της ανάτασης, καθώς οραματίζονται την υπέρβαση των περιορισμών και της αποτελμάτωσης του παρόντος.⁹⁵

Από τη σύγκριση της σημασιακής διάζευξης /παρελθόν/ vs /παρόν/, όπως ανιχνεύεται στα δημοσιογραφικά κείμενα, με την ομολογία της διάζευξης, που εντοπίστηκε στον θεατρικό λόγο, διαπιστώνουμε ότι αυτές αρθρώνονται με σχέση ομοιότητας στο ρομαντικό ιστορικό και ερωτικό δράμα, την τραγωδία και το πατριωτικό δράμα. Σε μια σειρά δημοσιογραφικών ανασκοπήσεων με την ευκαιρία της λήξης του εκάστοτε έτους, το παρόν σημασιοδοτείται ως χρονικό διάστημα μαρασμού, φθοράς και στασιμότητας.⁹⁶ Η οικονομικοκοινωνική στασιμότητα και η διάψευση των εθνικών επιδιώξεων

⁹³ Βλ. Κεφ. Δ', σσ. 270-274.

⁹⁴ Βλ. Κεφ. Στ', σ. 412-413.

⁹⁵ Ο.π., σσ. 437-439.

⁹⁶ «Ὡς παν ἐν τῷ προσκαίρῳ τούτῳ κόσμῳ μαραίνεται καὶ φθίνει, οὕτω καὶ τὰ ἐτὴ ἐρχονται καὶ παρέρχονται ρέοντα ἀκαταπαύστως εἰς τὸν αχανή των αἰώνων ὠκεανόν [...]. Ἀλλ' ἐκπνέει καὶ τὸ ἐτος τοῦτο καὶ ἡμεῖς δὲν βλέπομεν τίποτε πραγματοποιούμενον. Τὶ λοιπὸν προσεπορίσατο τῇ νήσῳ τὸ 1890; Τίποτε, τίποτε, τίποτε». Βλ. *Φωνὴ τῆς Κύπρου*, 28/9 Ιαν. 1891.

ωθούν τους συντάκτες των ανασκοπήσεων, από τη μια, να μην προβλέπουν τίποτε άλλο, παρά «την εξαφάνισιν και καταστροφήν των χρυσοπτέρων ημών ελπίδων, αίτινες εφεγγοβόλουν εν τω σκότει και δι' ών άχρι τούδε ετρεφόμεθα [...]»,⁹⁷ και από την άλλη να διαπιστώνουν την ακινητοποίηση του χρόνου, την αποτελμάτωση και την αδράνεια.⁹⁸

Αντίθετα από την αρνητική σημασιολόγηση του παρόντος, το εγγύς παρελθόν στον δημοσιογραφικό λόγο επενδύεται ως θετική αξία, όπως φαίνεται από τη διαπίστωση ότι «ημών έργον έλαχε φαίνεται, άμα τη γεννήσει νέου έτους, ν' αναφωνώμεν την κυπριακήν παροιμίαν “κάθε πέρυσι καλλίτερα”. Η παρελθούσα ενδεκαετία αρκούντως έπεισεν ημάς περί τούτου».⁹⁹ Επομένως, από τη στιγμή που το παρόν βιώνεται ως αρνητική αξία, οι αναγνώστες καλούνται να επαναπαυτούν στις δάφνες του παρελθόντος: «Χώρα ήτις εναντίον παντός κοινωνικού κανόνος, αντί να προβαίνει, καρκινοβατεί και της οποίας το μέλλον θα είνε πάντοτε πλήρες υποσχέσεων ουδέποτε πραγματοποιούμενων, δεν έχει, πιστεύομεν, άδικον αν, αντί μετ' αγαλλιάσεως να χαιρετίση την ηώ του νέου έτους, αρκεστή ευχαριστουμένη εις το παρελθόν».¹⁰⁰

Εξάλλου, το απώτατο παρελθόν συνδηλώνει την προγονική αρετή και το εθνικό μεγαλείο, μετά το οποίο ακολούθησαν αιώνες δουλείας και οπισθοδρόμησης του έθνους. Ως προϋπόθεση της προόδου και της υπέρβασης των περιορισμών του άθλιου παρόντος δεν θεωρείται η αγωνιστική διεκδίκηση και η πραγματιστική αντιμετώπιση των κρίσιμων προβλημάτων αλλά η επιστροφή στο παρελθόν: «Και το μέλλον τούτο θα επιζητήσωμεν ημείς εν τω απωτάτω παρελθόντι». Με βάση αυτή την ιστορικοστική οπτική, όπως φαίνεται, λόγου χάρη, σε λόγο του ιδεολόγου παιδαγωγού Ανδρέα Θεμιστοκλέους (1843-1918),¹⁰¹ χωρίς την αναβίωση των αξιών και των αρετών στις οποίες βασίστηκε ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, δεν θα είναι δυνατή η ολοκλήρωση της ενσωμάτωσης των αλύτρωτων περιοχών του ελληνισμού στον εθνικό κορμό, και ειδικότερα η ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα: «[...] και σήμερα την μίαν μεγάλην και ενιαίαν Ελλάδα θα

⁹⁷ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 30/11 Ιαν. 1890.

⁹⁸ «Κατά τα λοιπά ο δημόσιος βίος της νήσου διήλθε κατά το μάλλον ή ήσσον ομαλώς [...] και επεκράτησεν εν μιᾷ λέξει μία γαλήνη προσομοιάζουσα προς την των ακινήτων νερών, υπό την πρασίνην επιφάνειαν των οποίων ελλοχεύει ουχί σπανίως ο θάνατος κρυμμένος μέσα εις τα πρασινοσμένα νερά του έλους, τα οποία προκειμένου περί λαών ονομάζονται **στασιμότης και αποκάρωσις!**». *Αλήθεια*, 5 Ιαν. 1896. Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου.

⁹⁹ *Φωνή της Κύπρου*, ό.π., σημ. 97.

¹⁰⁰ *Φωνή της Κύπρου*, 29/10 Ιαν. 1894.

¹⁰¹ Βλ. Κουδουνάρης (2005), 121· Π. Προδρόμου, *Κύπριοι πολιτευτές...*, 134, 298.

*δημιουργήσωμεν δια των μέσων εκείνων, δι' ών εμεγαλύνθη η Ελλάς των Θερμοπυλών και του Μαραθώνος ανελθούσα εις ανέφικτον ύψος μεγαλείου και δόξης».*¹⁰²

Η δεσπόζουσα στα ιστορικά δράματα, στην τραγωδία και το πατριωτικό δράμα εξιδανίκευση του παρελθόντος δεν ανιχνεύεται στα υπόλοιπα δραματικά είδη, με εξαίρεση τα ρομαντικά ερωτικά δράματα. Στα περισσότερα κυπριακά θεατρικά κείμενα του πρώτου τέταρτου του εικοστού αιώνα το βάθος του διηγητικού χρόνου περιορίζεται αισθητά και έτσι, *e silentio*, αποτυπώνεται η απομάκρυνση των δραματογράφων από την ιστορικιστική και ιδεοληπτική αποθέωση του παρελθόντος, χωρίς η ρήξη αυτή να γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, καθώς λείπει το έργο-σταθμός, στο οποίο να αποκρυσταλλώνεται κριτικά η αμφισβήτηση των συμβάσεων του ιστοριοκρατούμενου ρομαντισμού.

Επομένως, φαίνεται ότι στον κυπριακό θεατρικό λόγο δεν αναπαράγεται πιστά η σημασιακή διάζευξη /παρόν/-/παρελθόν/, όπως αυτή εντοπίζεται στα δημοσιογραφικά κείμενα, αν ληφθεί υπόψη ότι μέχρι και το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε σε ένα πλήθος από αυτά δεσπάζει η ιστορικιστική εξιδανίκευση του παρελθόντος και κατακεραυνώνονται οι ελάχιστοι που τολμούν να την αμφισβητήσουν.

Ένας από τους αμφισβητίες, ο δημοτικιστής συγγραφέας της *Νετζιμπέ* Μ. Δ. Φραγκούδης, όχι μόνο έγινε στόχος εμπαιχούς αποδοκιμασίας και θεωρήθηκε «*απόστολος ανατρεπτικών ιδεών*», αλλά ακόμη κλήθηκε να ετοιμάσει τη διαθήκη του, καθώς οι Κύπριοι δάσκαλοι προτρέπονταν να ζητήσουν «*επί πίνακι την κεφαλήν του κυρίου αυτού*».¹⁰³ Ο Φραγκούδης επιρρίπτει την ευθύνη στις γενιές των καθαρευουσιάνων λογίων, που δημιούργησαν στο ελληνικό έθνος την αντίληψη «*πως υπάρχει ελέω των αρχαίων και πως προορισμός της καινούργιας Ελλάδας είναι να γείνη [sic] μόνο ο φύλακας των μνημείων της περασμένης δόξας*»· ο ίδιος παρομοιάζει την προγονολατρία με δηλητήριο, που παρ' ολίγο να οδηγήσει στον αφανισμό του έθνους, «*αφού και τώρα, ζαλισμένο ακόμα [...], στέκεται σαν αποβλακωμένο από τη δασκαλική στρυχνίνη και φαίνεται να αναρωτιέται αν δεν είναι καλλίτερα να γείρη να πεθάνη μέσα στα πορφυρένια όνειρα της "προγονικής ευκλείας"*».¹⁰⁴

Στη μεταβατική δεκαετία 1910-1920 οι πιο πάνω ριζοσπαστικές απόψεις συνυπάρχουν με τα συντηρητικότερα κελεύσματα για αντιμετώπιση των αδιεξόδων του παρόντος μέσω της επιστροφής στα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής αγωγής.¹⁰⁵ Επιπλέον,

¹⁰² Βλ. *Αλήθεια*, 23/5 Ιουλ. 1895.

¹⁰³ Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 5/18 Νοεμβρ. 1911.

¹⁰⁴ Μ. Δ. Φραγκούδης, «Γενηθήτω φως», *Αλήθεια*, 19 Ιαν. 1912.

¹⁰⁵ Όπως υποστηρίζει, λόγου χάρη, ο λόγιος γιατρός Ευέλθων Γλυκός (1868-1935), ο κυπριακός ελληνισμός, αξιοποιώντας τα προγονικά κειμήλια θα «*δυνηθή να συνεχίση την ένδοξον προγονικήν ιστορίαν*»,

εκτός από τις ιστορικιστικές απόψεις Κυπρίων αρθρογράφων, συχνά (και ιδίως μέχρι το 1922) αναδημοσιεύονται από τον ελλαδικό τύπο παρόμοιες απόψεις. Για παράδειγμα, στην εφημερίδα της Λάρνακας *Αρμονία* αναδημοσιεύεται άρθρο του διαπρεπούς γλωσσολόγου Γεώργιου Ν. Χατζηδάκι, στο οποίο διατυπώνεται η ιστορικιστική άποψη για τον υπερβατικό προορισμό του ελληνικού έθνους και για την ενεργό παρέμβαση της θείας πρόνοιας στο ελληνικό ιστορικό γίνεσθαι, με απώτερο στόχο τη σωτηρία ολόκληρου του ανθρώπινου γένους.¹⁰⁶

4. Συμπεράσματα

Από τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους αρθρώνονται οι δεσπόμενες στον κυπριακό θεατρικό λόγο (1869-1925) ισοτοπίες με τις αντίστοιχες σημασιακές κατηγορίες, που ανιχνεύθηκαν στον δημοσιογραφικό λόγο, εξάγεται το συμπέρασμα ότι στα θεατρικά κείμενα δεν αναπαράγεται πάντοτε πιστά η αποτελεσματωμένη πολιτικοκοινωνική κατάσταση που δεσπάζει στον κοινωνικό σχηματισμό, αλλά συχνά προτείνονται φαντασιακές λύσεις για τις άλυτες πολιτικές και κοινωνικές αντιπαραθέσεις.

Από τις εξωθεατρικές ισοτοπίες του δημοσιογραφικού λόγου ορισμένες αναπαράγονται στον θεατρικό λόγο, άλλες μετασχηματίζονται και άλλες διευρύνονται. Όπως έχουμε διαπιστώσει, στα ρομαντικά δράματα αναπαράγονται πιστά η προγονολατρική αποθέωση του παρελθόντος, η απαξίωση του άθλιου παρόντος και η ιδεαλιστική και ουτοπιστική προδιαγραφή του μέλλοντος. Από την άλλη, εξωθεατρικές ισοτοπίες, όπως είναι η γυναικεία χειραφέτηση, η ξενοκρατία και η διάζευξη μεταξύ ελληνικότητας και της αντίμαχης αγγλοσαξονικής αμφισβήτησής της, μετασχηματίζονται και ταυτόχρονα διευρύνονται στα διάφορα δραματικά είδη με τρόπους που καταδεικνύουν ότι στον θεατρικό λόγο προτείνονται λύσεις για τα καίρια πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα περισσότερο προωθημένες από την περιρρέουσα πραγματικότητα.

Συνεπώς, εδώ έγκειται η δεσπόμενα στην κυπριακά θεατρικά κείμενα της περιόδου 1869-1925 ιδεολογική λειτουργία, δεδομένου ότι όχι μόνο σε αυτά δεν δεσπάζει η φυγή από την πραγματικότητα ή η παράκαμψη και εξιδανίκευσή της, αλλά προτείνονται παραδειγματικοί τρόποι υπέρβασης των καίριων προβλημάτων του λαού, με τη θεατρική αναπαράσταση της «φαντασιακής σχέσης του με τις πραγματικές συνθήκες της ύπαρξής του».¹⁰⁷

και με αυτό τον τρόπο θα αποδειχθεί ότι «δεν εστείρευσε η πηγή της ελληνικής δράσεως και μεγαλοουργίας εν τη ατέρμονι κυκλική των ενιαυτών φορέων». Βλ. *Φωνή της Κύπρου*, 21/3 Ιουν. 1916.

¹⁰⁶ Βλ. Γ. Ν. Χατζηδάκις, «Και τρίτην φοράν», *Αρμονία*, 29 Φεβρ. 1920.

¹⁰⁷ Βλ. L. Althusser, *Θέσεις...*, 99. Για την αντίστοιχη ιδεολογική λειτουργία του ιστορικού δράματος και της ιστορικής τραγωδίας στην ευρύτερη νεοελληνική δραματολογία του 19^{ου} αιώνα, όπου «ήρωες από

ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Από την ειδολογική κατηγοριοποίηση των κυπριακών θεατρικών κειμένων της περιόδου 1869-1925 καταδεικνύεται ότι δεν ευσταθεί η άποψη, σύμφωνα με την οποία οι Κύπριοι θεατρικοί συγγραφείς αναπαράγουν σε ολόκληρο αυτό το διάστημα παρωχημένες και αποστεωμένες μορφές θεατρικής έκφρασης. Η ειδολογική ποικιλία, χωρίς να αποτελεί αξιολογικό κριτήριο για τα θεατρικά κείμενα που έχουμε εξετάσει, μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι το ιστορικό δράμα δεσπόζει μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (παράλληλα με την κυριαρχία της ιστοριοκρατίας στη λογοτεχνία και στα εξωλογοτεχνικά είδη λόγου), ενώ στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αποτυπώνονται σε ορισμένα δράματα, από τη μια, η ρήξη απέναντι στις ρομαντικές υπερβολές του ιστορικού δράματος και, από την άλλη, το εντονότερο και απροκάλυπτο ενδιαφέρον για τα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, καθώς και για την κοινή νεοελληνική γλώσσα και (σπανιότερα) για το κυπριακό ιδίωμα.

Λανθασμένη αποδεικνύεται επίσης η άποψη ότι στα κυπριακά θεατρικά κείμενα που έχουμε εξετάσει (και ιδίως στα δράματα του 19^{ου} αιώνα) παρατηρείται μια τάση φυγής από τη σύγχρονη πραγματικότητα. Αναγνωρίζοντας ότι η «ανάγνωση» της πολιτικοκοινωνικής πραγματικότητας, που προτείνεται σε ένα θεατρικό (και γενικότερα, λογοτεχνικό) κείμενο, συναρτάται σε μεγάλο βαθμό με την ειδολογική του ταυτότητα, υποστηρίζουμε ότι ακόμη και στα ιστορικά δράματα δεν εντοπίζεται η παραγνώριση των σύγχρονων προβλημάτων, καθότι η ιδεολογική τους λειτουργία συνίσταται, αφενός, στο γεγονός ότι σε αυτά προτείνονται φαντασιακές λύσεις για το καίριο και δυσεπίλυτο ζήτημα της ξενοκρατίας και, αφετέρου, στη διαπίστωση ότι με τα ίδια οι Κύπριοι δραματογράφοι επιχειρούν να απαντήσουν σε συγκεκριμένες προκλήσεις, όπως ήταν η επίμονη και μεθοδική αγγλοσαξονική αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Κυπρίων. Επομένως, τόσο στα ιστορικά δράματα του 19^{ου} αιώνα, όσο και στα υπόλοιπα θεατρικά είδη ολόκληρης της περιόδου που εξετάζουμε, δεν αναπαράγονται πιστά τα πολιτικοκοινωνικά αδιέξοδα που δεσπόζουν στον κοινωνικό σχηματισμό· αντίθετα, συχνά στον θεατρικό λόγο προτείνονται τρόποι για την υπέρβαση των προβλημάτων, που είναι περισσότερο προωθημένοι από τα δεδομένα και τους περιορισμούς της εξωθεατρικής πραγματικότητας.

τον αρχαιοελληνικό και τον βυζαντινό κόσμο [...] προτείνουν στο κοινό τη δική τους αγωνιστικότητα και καρτερία για την αντιμετώπιση των οξύτατων πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε στην καθημερινή του πραγματικότητα», βλ. ενδεικτικά Θ. Γραμματάς, Το ελληνικό θέατρο..., τόμ. Α', 110.

Η διαλεκτική συνύφανση της ποιητικής των θεατρικών κειμένων με την ιδεολογική τους λειτουργία αποδεικνύεται τόσο από τη μελέτη των παρακειμενικών στοιχείων όσο και από την ανάλυση των υπόλοιπων δομών επιφανείας. Ειδικότερα, από την προσέγγιση των ποικίλων όψεων του παρακειμένου στα ιστορικά δράματα, έχουμε επισημάνει τη δεσπόζουσα ιδεολογική τους επένδυση, καθώς η έκδοση του θεατρικού κειμένου παρουσιάζεται ως γεγονός με ευρύτερη (κοινωνική, πολιτική και πατριωτική) σημασία, με στόχο τη θεατρική ανάπλαση της ιστορίας σε μια περίοδο αλυτρωτισμού. Εξάλλου, παρά τη διαπίστωση ότι η ακολουθία των λειτουργιών και η αφηγηματική σύνταξη είναι ειδολογικά προσδιορισμένες, τα κειμενικά δεδομένα δεν μας επέτρεψαν να καταλήξουμε στην αναγωγή ενός τύπου αφηγηματικής δομής αντιπροσωπευτικού για κάθε δραματικό είδος. Η ειδολογική παράμετρος επηρεάζει, επίσης, δραστικά τις χρονικές τροπικότητες, τους τρόπους αναπαράστασης του δραματικού χώρου και τα είδη του χρονότοπου· το διαφορεικό θεατρικό είδος καθορίζει, επιπλέον, το εύρος και την ένταση της ιδεολογικής λειτουργίας του χώρου και του χρόνου.

Το ίδιο ισχύει και για τα δραματικά πρόσωπα, καθώς η οργάνωση των συντελεστικών και των θεματικών ρόλων καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις συμβάσεις του εκάστοτε θεατρικού είδους. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν θεματικοί ρόλοι που εντοπίζονται σε μεγάλο αριθμό θεατρικών κειμένων και σε ποικίλα είδη (λ.χ. η υπηρέτρια), καθώς προσφέρονται για τη μελέτη των σημασιολογικών και λειτουργικών διαφοροποιήσεων του ρόλου στα διάφορα είδη. Από την άλλη, έχουμε διαπιστώσει ότι η συσσώρευση πολλών συντελεστικών ρόλων σε έναν και μόνο τελεστή είναι δείκτης επεξεργασμένης θεατρικής γραφής και ότι, από αυτή την άποψη, το *Η Κύπρος και οι Ναΐται* του Γ. Σιβιτανίδη, στο οποίο έχουμε εντοπίσει την τεχνική αυτή, είναι ένα από τα λίγα δράματα της περιόδου που εξετάζουμε το οποίο δικαιούται μια θέση στην ιστορία του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου.

Τέλος, από τη μελέτη των δομών βάθους διαπιστώνουμε ότι ανάλογα με το θεατρικό είδος διαφοροποιείται σημασιολογικά η λειτουργία κάθε ισοτοπίας, καθώς αυτή συναρθρώνεται με διαφορετικούς μετασχηματισμούς αξιών. Η σημασιολογική ανάλυση μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στον αξιολογικό κώδικα των θεατρικών κειμένων η πίστη και η εξέγερση σημασιοδοτούνται θετικά, ενώ η ξενοκρατία και η προδοσία παρουσιάζονται ως αρνητικές αξίες. Περισσότερες είναι οι ουδέτερες αξίες (εξουσία, συνωμοσία, γάμος, τόπος, βίος, γνώση, δράση, ύπαρξη, αλήθεια), καθώς σε άλλα κείμενα σημασιοδοτούνται ως θετικές και σε άλλα ως αρνητικές. Προφανώς, η σχετικιστική θεώρηση

των αξιών γίνεται εμφανέστερη όσο απομακρυνόμαστε από τη ρομαντική ιστοριοκρατία του 19^{ου} αιώνα.

Τέλος, χωρίς καμιά λανθάνουσα πρόθεση για υπερτίμηση των θεατρικών κειμένων που έχουμε εξετάσει, υποστηρίζουμε ότι εξίσου λανθασμένη είναι και η απαξίωση με την οποία αυτά αντιμετωπίστηκαν μέχρι σήμερα. Αν δεν ενδιαφέρουν τον σύγχρονο μέσο αναγνώστη και θεατή, ωστόσο, ενδιαφέρουν τον μελετητή τόσο για την ιδεολογική τους λειτουργία, όσο και για τα ποικίλα και, συχνά, γοητευτικά θεωρητικά ζητήματα που προκαλεί η εξέτασή τους γύρω από τις σύνθετες σχέσεις μεταξύ θεάτρου, κοινωνίας και ιδεολογίας. Ενδιαφέρουν, επίσης, τον ιστορικό του νεοελληνικού θεάτρου, γιατί, χωρίς την προγενέστερη μελέτη της θεατρικής παραγωγής όχι μόνο του μητροπολιτικού αλλά και του μείζονος ελληνισμού (είτε ευτύχησε να δώσει έργα-σταθμούς είτε όχι), είναι αδύνατο να επιχειρηθεί η συγγραφή μιας συνθετικής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Λεωνίδας Γαλάζης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΚΥΠΡΙΑΚΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ (1869-1925). ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΥΤΟΤΕΛΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΥΤΕΡΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΥ ΑΝΕΒΑΣΤΗΚΑΝ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ.

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1869	Γ. Σιβιτανίδης, <i>Η Κύπρος και οι Ναΐται</i>	Σπ. Βασιλειάδης, <i>Οι Καλλέργαι</i> / Δ. Παπαρρηγόπουλος, <i>Συζύγου εκλογή</i>	F. Cameroni, <i>Κηδεία και χορός</i> (Γ. Κ. Σφήκας) / J.-H. Ferdinand Lamartiere, <i>Ο αρχιληστής Ροβέρτος</i> (Ν. Α. Άμποτ) / P. Metastasio, <i>Ιώας</i> (Π. Ματαράγκας)
1870		Αντ. Αντωνιάδης, <i>Κρίσπος, ο συκοφαντηθείς υιός του Μεγάλου Κωνσταντίνου</i> / Ι. Καμπούρογλου, <i>Στα κρύα του λουτρού</i>	Ch. Paul de Kock, <i>Η μοσχομάγκα των Παρισίων</i> (***) / P.-Al. Ponson du Terrail, <i>Οι άθλοι του Ροκαμβόλ</i> (Δημ. Βελλής)
1871	Σ. Λεοντιάς, <i>Παραστάσεις δραματικά...</i>	Ν. Σ. Πρωιμάδης, <i>Ο εκδικούμενος υπηρέτης</i>	B. Aubigny, <i>Οι δύο λοχία</i> (***) / P. Giacometti, <i>Σάρα και Κάρολος</i> (Γ.Κ. Σφήκας) / Molière, <i>Ο φιλάργυρος</i> (Ι. Ισιδωρίδης Σκυλίσης)
1872		Δ. Κ. Μισιτζής, <i>Ο Φιάκας</i>	M. Pichat, <i>Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις</i> (Άγγ. Βλάχος) / J. Christoph von Schmid, <i>Η Γενοβέφα ή η Αρετή θριαμβεύουσα</i> (***)
1873	Θ. Κωνσταντινίδης, <i>Δύο εισέτι του έρωτος θύματα...</i>	Σπ. Βασιλειάδης, <i>Αλέξανδρος Υψηλάντης, Γαλάτεια, Σκύλλα</i>	W. Shakespeare, <i>Ρωμαίος και Ιουλία</i> (***)
1874	Θ. Κωνσταντινίδης, <i>Πέτρος Α΄ βασιλεύς Κύπρου...</i>		G. F. Lessing, <i>Αιμιλία Γαλόττη</i> (***) / (***), <i>Η μαγνητιζομένη</i> (Γρ. Σ. Βυζάντιος) / M. Pichat, <i>Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις</i> (***) / (***), <i>Ο μανιώδης</i> (***) / (***), <i>Πίστις, ελπίς και έλεος</i> (Αλέξ. Σταματιάδης) / W. Shakespeare, <i>Η τρικομία</i> (Παντολέων Καβάφης)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1875			Molière, <i>Ο προς βίαν ιατρός</i> (G. Wyndham) / Eug. Nus-Alphonse Brot, <i>Ιωάννα Γρέϋ ή Αι δύο βασίλισσαι</i> (Φωκ. Βουτζινάς)
1876			Molière, <i>Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης</i> (Π. Σούτσας), <i>Αρχοντοχωριάτης</i> (Π. Σούτσας) / (***) , <i>Όμοιος τον όμοιον</i> (Η. Ποταμιάνος)
1878		Δημ. Κορομηλάς, <i>Παγκάστη</i>	
1877	Θ. Θεοχαρίδης, <i>Πέτρος ο Συγκλητικός</i>		J. Boussardu, <i>Ο ναύτης Βερτράμ</i> (Α. Γ. Σκαλίδης) / Molière, <i>Αμφιτρόων</i> (Ιω. Φραγκιάς)
1879		Π. Δ. Ζάνος, <i>Η ανεργία του θείου της</i>	Ad. Ph. D' Ennery-Eugène Cormon, <i>Αι δύο ορφαναί</i> (Στέφ. Παπαμιχάλης)
1880			N. Fournier-A. Meyer, <i>Ιωσία ο ακτοφύλαξ</i> (***) / G. Monticchini, <i>Γαλιλαίος Γαλιλέη</i> (Σπυρ. Ματσούκης) / Fr. Schiller, <i>Οι λησταί</i> (***) / (***) , <i>Έχασα το σπίτι μου και οι πετεινόμαλοι</i> (Γ. Νικηφόρος)
1881		Γ. Σουρής, <i>Η επιδημία</i>	Cicconi, <i>Το ένσαρκον άγαλμα</i> (Χαρ. Άννινος) / Eug. Nus- Éd. Brisebarre, <i>Σωσάννα Ιμβέρτ</i> (Δ. Ταβουλάρης) / Sil. Pellico, <i>Φραγκίσκη εξ Αρμινίου</i> (Ανδρ. Ν. Καλύβας) / Ph.- Fr. Pinel (Dumanoir)-Ad.- Ph. D' Ennery, <i>Ο γερω- δεκανεύς</i> (Στέφανος Ν. Μ.) / Fr. Schiller, <i>Οι λησταί</i> (Κωνστ. Ξανθόπουλος)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1882	I. Πετρίδης, <i>Ο Διομήδης</i>	Δ. Βερναρδάκης, <i>Ευφροσύνη</i> / Δημ. Κορομηλάς, <i>Κακή ώρα</i> / Γ. Σουρής, <i>Ο Αραμπής</i>	Aug. Anicet-Bourgeois, <i>Ο δήμιος της Ενετίας</i> (***) / L. Battu-J. Adolphe, <i>Λουκία Διδιέ</i> (Αλβέρ Άμποτ-Άγγ. Δ. Γεωργιάδης) / Ed. G. Bulwer-Lytton, <i>Η δέσποινα της Λυών ή Έρωσ και έπαρσις</i> (Μ. Ν. Δαμιράλης) / Ad. Ph. D' Ennery-J.-H. Bresil, <i>Ο ταχυδακτυλουργός</i> (Γ. Α. Ξανθόπουλος) / Oct. Feuillet, <i>Δαλιδά</i> (Ιω. Καμπούρογλου) / Ch. Garand, <i>Τα ορφανά της Ενετίας</i> (Π. Ι. Τυπάλδος) / P. Giacometti, <i>Η έκθετος του ορφανοτροφείου της Αγίας Μαρίας</i> (Γ. Κ. Σφήκας) / J. W. Goethe, <i>Ο Κλαβίγιος</i> (Αγ. Βλάχος) / Ferd. Gregorovius, <i>Αθηναΐς</i> (Σπ. Λάμπρος) / Ph.-Fr. Pinel (Dumanoir)- A. de Kerpeniou, <i>Ιωάννα των δακρύων και Ιωάννα των γελώτων</i> (Ι. Καμπούρογλου) / Ph.-Fr. Pinel (Dumanoir)-Ad.-Ph. D' Ennery, <i>Δον Καίσαρ του Βαζάν</i> (Λάμπρος Ενουάλης) / Ém.-J. Richebourg, <i>Η εκπεσούσα γυνή</i> (Ζάνος Βασιλάρος) / W. Shakespeare, <i>Μάκβεθ, Αμλέτος</i> (Δ. Βικέλας)
1883			Alb. Delpit, <i>Ο υιός της Κοραλίας</i> (Κ. Α. Ξανθόπουλος) / Al. Dumas, <i>Ο Λιθόξοος</i> (Λ. Ενουάλης) / W. Shakespeare, <i>Οθέλλος</i> (***) , <i>Αμλέτος</i> (Ιω. Περβανόγλου)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1884		Κορομηλάς, <i>Ο θάνατος του Περικλέους</i>	A. Debay, <i>Λαΐς η Κορινθία</i> (Διον. Πατρίκιος) / W. Shakespeare, <i>Ο έμπορος της Βενετίας</i> (Δ. Βικέλας)
1885		Γ. Σουρής, <i>Δεν έχει τα προσόντα</i>	J. W. Goethe, <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i> (Α. Ρ. Ραγκαβής) / G. Ohnet, <i>Ο αρχισιδηρουργός</i> (Θ. Θεοδορίδης) / W. Shakespeare, <i>Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Οθέλλος</i> (Δ. Βικέλας)
1886		Αντ. Αντωνιάδης, <i>Οδυσσεύς Ανδρούτσος</i> / Δημ. Καλαποθάκης, <i>Ρήγας Φεραίος</i>	Al. Dumas, <i>Ο Κόμης του Μοντεχρίστου</i> (Π. Μοράκης) / V. Hugo, <i>Μαρία η Τυδορίς</i> (***)
1887		Αλεξ. Σταματιάδης, <i>Σαμία η ορφανή</i>	(***) <i>Αργυρώ και Θανάσης</i> (Γ. Νικηφόρος)
1888	Θ. Κωνσταντινίδης, <i>Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ...</i>		V. Hugo, <i>Άγγελος τύραννος Παταϊού</i> (Μ. Ραπτάρης) / Fr. Schiller, <i>Λουίζα Μίλλερ ή Ραδιουργία και έρωσ</i> (Σ.)
1889			G. Donizetti, <i>Η Λουκία του Λαμερμούρ</i> (Ευφροσύνη Βικέλα) / Al. Dumas (fils), <i>Η σύζυγος του Κλαυδίου</i> (Λέων Π. Κανελλόπουλος) / G. E. Lessing, <i>Αιμυλία Γαλόττη</i> (Βερνάρδος πρίγκηψ διάδοχος της Σαξωνίας-Μάινεγγεν) / Molière, <i>Ταρτούφος</i> (Ι. Ισιδωρίδης-Σκυλίσης)
1890	Π. Λοϊζιάς, <i>Η δούλη Κύπρος...</i>		
1891		Σπ. Βασιλειάδης, <i>Γαλάτεια</i> / Δ. Κόκκος, <i>Η λύρα του Γερονικόλα</i> / Δ. Κορομηλάς, <i>Η τύχη της Μαρούλας</i> / Λ. Μελάς, <i>Αθανάσιος Διάκος</i>	L. Halévy, <i>Ο αββάς Κωνστάντιος</i> (***)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑ- ΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1892		Δ. Κόκκος, <i>Ο μπαρμπα- Λινάρδος, Καπετάν Για- κουμής</i> / Δ. Κορομηλάς, <i>Ο αγαπητικός της βοσκοπού- λας</i>	
1893	Ευγ. Ζήνων, <i>Η συνωμοσία του Κατλίνα</i> / Στ. Χουρ- μούζιος, <i>Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης</i>	Δ. Βερναρδάκης, <i>Φάουστα</i> / Π. Μελισιώτης, <i>Θυμούλα η Γαλαξειδιώτισσα</i>	J. Echegaray, <i>Ο μέγας Γαλεότος</i> (Δ. Βικέλας)
1894		Σπ. Περεσιάδης, <i>Γκόλφω</i>	P. Giacometti, <i>Σάρα και Κάρολος ή Παράπτωμα δια παραπτώματος εκδικούμενον</i> (Γ.Κ. Σφήκας) / Ch.-P. de Kock, <i>Μοδιστρούλες</i> (***)
1895			L. N. Tolstoj, <i>Το κράτος του ζόφου</i> (Αγαθ. Γ. Κωνσταντινίδης)
1896	Α. Δ. Οικονομίδης, <i>Ο μποναμάς, Τα νεύρα μου</i>	Παν. Μελισσιώτης, <i>Θυ- μούλα η Γαλαξειδιώτισ- σα</i> / Σπ. Περεσιάδης, <i>Ε- σμέ η τουρκοπούλα</i>	Cam. Flammarion, <i>Το τέλος του κόσμου</i> (Διον. Χ. Σταυρόπουλος)
1897			F. Piat, <i>Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων</i> (***)
1898	Ι. Καραγεωργιάδης, <i>Κύπρος δούλη</i>	Χαρ. Άννινος, <i>Ζητείται υπηρέτης, Η νίκη του Λεωνίδα</i>	H. Sudermann, <i>Η τιμή</i> (Ανδρ. Σακαλής)
1899			H. Sudermann, <i>Μάγδα</i> (Μιλτιάδης Αθηναίος)
1900	N. Καταλάνος, <i>Περικοπαί δράματος</i>		F. Cavallotti, <i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> (Σ. Π. Λοβέρδος) / François Coppée, <i>Ο βαρβι- τοποιός της Κρεμώνης</i> (Κ. Καιροφύλας) / Al. Dumas (fils), <i>Η κυρία με τας καμελίας</i> (Φ. Μπάρλας) / P. Mascagni, <i>Καβαλλέρια ρουσικάνα</i> (Κ. Καιροφύλας) / (***) <i>Το φίλημα</i> (Ιω. Δρακάκης)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1900			(***), <i>Δύο αστειότατοι κωμωδία: Οι παραβοτσακισμένοι, Τα πείσματα των γυναικών</i> (Γ. Νικηφόρος)
1901	Θρασύβουλος Κορέντης, <i>Επ' αυτοφώρῳ</i>	Νικόλαος Λάσκαρης, <i>Κωμωδία μονόπρακται: Δημοπρασία, Η Ελενίτσα της οδού Αγγέσιμου, Η πώλησις της Αθηνάς, Μουσική συναυλία, Ο μύλος της έριδος, Σε μια ταράτσα</i>	
1903		Δ. Κόκκος, <i>Ο μπαρμπα-Λινάρδος</i> / Ν. Λάσκαρης, <i>Ακόμη δεν τον είδαμε, Το σκάνδαλον του δήμου Βουπρασιών</i> / Κ. Παλαμάς, <i>Τρισεύγενη</i>	Al. Bisson, <i>Ο μακαρίτης Τουπινέλ</i> (***)/ Th. Brandon, <i>Η θεία του Καρόλου</i> (Μπ. Άννινος) / H. Ibsen, <i>Οι βρυκόλακες</i> (Μιχ. Δ. Γιαννουκάκης)/ Vict. Sardou, <i>Η Φαιδόρα</i> (***) / V. Sejour, <i>Ο υιός της νυκτός</i> (***)
1904		Ιω. Βουλοδήμος, <i>Νυξ ελεημοσύνης</i> / Νικ. Λάσκαρης, <i>Δραμάτια: Να μη ζηλεύεις, Πικ-νικ</i> / Χρ. Χρηστοβασιλίας, <i>Για την τιμή</i>	
1905	Μ. Φραγκούδης, <i>Νετζιμπέ</i>	Δ. Βερναρδάκης, <i>Νικηφόρος Φωκάς</i>	Marion Du Mersan, <i>Γουλιέλμος ο αχθοφόρος</i> (Αμ. Κτενά-Λεοντιάς) / Iv. S. Turgenev, <i>Το ξένο ψωμί</i> (***)
1906		Πολ. Δημητρακόπουλος και Αρ. Κυριακός, <i>Η έξωσις του Όθωνος</i>	
1907		Αρ. Κυριακός, <i>Κασσιανή</i> / Σπ. Μελάς, <i>Ο γιος του ίσκιου</i>	Oscar Wilde, <i>Σαλώμη</i> (Ν. Ποριώτης)
1908		Ρήγας Γκόλφης, <i>Ο Γήταυρος</i>	

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1909		Π. Νιρβάνας, <i>Μαρία Πενταγιώτισσα</i> / Δημ. Ταγκόπουλος, <i>Στην οζώπορτα</i>	Leo Stein, <i>Η εύθυμη χήρα</i> (Β. Βεκιαρέλλη)
1910	Κ. Παυλίδης, <i>Η δημορχίτις</i>		
1911	Β. Μιχαηλίδης, <i>Ποιήματα: «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου», «Η Χιώτισσα»</i> / Κ. Παυλίδης, <i>Τα ευχαριστήρια</i>	Μπ. Άννινος [κ.ά], <i>Παναθήναια</i> / Θεόφρ. Σακελλαρίδης-Ι. Τσοκόπουλος, <i>Περουζέ</i>	
1912			Molière, <i>Αρχοντοχωριάτης</i> (Π. Σούτσας)
1913	Ν. Αντωνιάδης, <i>Ανατολή και δύσις</i> / Π. Βαλδασερίδης, <i>Μάριος</i> / Ι. Καραγεωργιάδης, <i>Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα</i>	Γρ. Ξενόπουλος, <i>Ο πειρασμός, Στέλλα Βιολάντη, Φωτεινή Σάντρη</i>	H. Ibsen, <i>Ο εχθρός του λαού</i> (Μιχ. Γιαννουκάκης), <i>Ρόσμερσολμ</i> (Μ. Αυγέρης) <i>Σόλνες</i> (Ιω. Ζερβός), <i>Το σπίτι της κούκλας</i> (Ι. Τσακόπουλος)/W. Shakespeare, <i>Η τρικυμία</i> (Ιάκ. Πολυλάς)
1914	Χρ. Περισιτιανίδης, <i>Η απάτη</i>	Σπ. Μελάς, <i>Το άσπρο και το μαύρο</i> / Γρ. Ξενόπουλος, <i>Στέλλα Βιολάντη ή έρωσ εσταυρωμένος</i> / Σπ. Περεσιιάδης, <i>Η Μόρφω</i>	W. Shakespeare, <i>Ο έμπορος της Βενετίας</i> (Δ. Βικέλας)
1915		Μπ. Άννινος, <i>Ζητείται υπηρέτης</i> / Στ. Δάφνης, <i>Το πατρικό σπίτι</i> / Τιμ. Δεπάστας, <i>Το τζιζώτικο ραβαΐσι</i> / Σπ. Περεσιιάδης, <i>Θεατρικά έργα: Ο χορός του Ζαλόγγου, Εσμέ, Σκλάβο, Γκόλφω</i> / Αρ. Προβελέγγιος, <i>Νικηφόρος Φωκάς</i>	
1916			Goethe, <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i> (Κ. Χατζόπουλος)/ Shakespeare, <i>Ο έμπορος της Βενετίας</i> (Μ. Αυγέρης), O. Wilde, <i>Σαλώμη</i> (Ν. Ποριώτης)

ΕΤΟΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΞΕΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ
1917			Henr. Levadan, <i>Για την πατρίδα. Τι θα γίνει σαν βροντήσει το κανόνι</i> (Κ. Βασιλειάδης, Ιω. Ράλλης) / L.N.Tolstoj, <i>Το ζωντανό πτώμα</i> (Σπ.Φραγκόπουλος) / Osc. Wilde, <i>Η αγία εταίρα και η φλωρεντιανή τραγωδία</i> (Ν. Ποριώτης)
1918		Θ. Σακελλαρίδης, <i>Ο βαφτιστικός</i>	
1919	Ν. Νικολαΐδης, <i>Το γαλάζιο λουλούδι</i>	Γρ. Ξενόπουλος, <i>Οι φοιτηταί</i>	
1920		Σπ. Μελάς, <i>Ο γυιός του ίσκιου</i>	L.N.Tolstoj, <i>Η σονάτα του Κρόνζερ</i> (Αθηνά Σαραντίδη)
1921	Ι. Περισιτιάνη, <i>Φιλοπατρία και έρωσ, Μία παρεξήγησις, Ο Πιθηκίδης</i> / Λ. Πηγασιού, <i>Ο δραπέτης διδάσκαλος</i> / Γ. Πιερίδης, <i>Οι ναυαγοί</i> / Γ. Σταυρίδης, <i>Μπαμ-μουμ</i>	Νίκος Χατζηποστόλου, <i>Οι απάχηδες των Αθηνών</i>	H. Ibsen, <i>Η αγριόπαπια</i> (Λ. Κουκούλας) / D. Niccodemi, <i>Η δασκαλίτσα</i> (Ε. Βονασέρα)
1923	Ευγ. Ζήνων, <i>Ο δικηγόρος</i> / Ι. Καραγεωργιάδης, <i>Ατλαντίς</i> / Ι. Περισιτιάνη, <i>Η κόμησσα ζητιάνα, Οι επιστήμονες</i>	Γρ. Ξενόπουλος, <i>Στέλλα Βιολάντη ή έρωσ εσταυρωμένος</i> / Π. Χορν, <i>Το φιντανάκι</i>	Al. Dumas (fils), <i>Η κυρία με τας καμελίας (***)</i> / H. Ibsen, <i>Οι Βρυκόλακες</i> (Λέων Κουκούλας / Ιω. Ζερβός)
1924	Χρ. Χριστοδουλίδης, <i>Η μοιραία στιγμή</i>	Ν. Λάσκαρης, <i>Ενοικιάζεται, Υπό εχεμύθειαν</i> / Δημ. Μπόγρης, <i>Αρραβονιάσματα</i> / Θεοδ. Ν. Συναδινός, <i>Εσύ φταίς</i>	Th. Baudoin- Daubigny, <i>Οι δύο λοχίαι (***)</i> / Rudolph Lothar, <i>Ο αρλεκίνος βασιλιάς</i> (Σπ. Μάρκελλος) / L.N.Tolstoj, <i>Η σονάτα του Κρόνζερ</i> (Αθηνά Σαραντίδη)
1925	Τ. Ανθίας, <i>Ο ζητιάνος της ηδονής</i> / Α.Χ. Γαλανός, <i>Η μητριά, Η αρπαγή της Ελένης</i>	Δημ. Μπόγρης, <i>Ιατρός Μαυρίδης</i>	Osc.Wilde, <i>Σαλώμη</i> (Ν. Ποριώτης)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πρώτη στήλη σημειώνεται το έτος πρώτης έκδοσης των κυπριακών θεατρικών κειμένων, είτε έχουν εκδοθεί αυτοτελώς είτε έχουν δημοσιευτεί στον τύπο. Με βάση το ίδιο έτος, καταγράφονται αυτοτελείς εκδόσεις έργων του ευρύτερου νεοελληνικού και παγκόσμιου δραματολογίου, υπό την προϋπόθεση ότι αυτά τα δράματα ανεβάστηκαν στην Κύπρο [βλ. Κατσούρης (2005), τόμ. Α', *passim*]. Ο περιορισμός αυτός τίθεται, επειδή η θεατρική παράσταση, ως δημόσια εκδήλωση, αποτελεί τεκμήριο για την πρόσληψη ενός θεατρικού κειμένου, τη στιγμή που δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για την κυκλοφορία των νεοελληνικών και μεταφρασμένων δραματικών έργων στην Κύπρο του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, σε μια περίοδο που (έτσι και αλλιώς) οι δυνητικοί αναγνώστες θεατρικών και άλλων λογοτεχνικών κειμένων ήταν ελάχιστοι.

2. Στη δεύτερη και τρίτη στήλη δεν καταγράφονται οι πρώτες εκδόσεις των θεατρικών κειμένων αλλά οι παλαιότερες που έχουν εντοπιστεί, υπό τον περιορισμό να έχουν πραγματοποιηθεί κατά την περίοδο 1869-1925. Ως εκ τούτου, στο χρονολόγιο δεν περιλαμβάνονται θεατρικά κείμενα τα οποία έχουν εκδοθεί πριν από το 1869 (λ.χ. οι τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου) και απηχίσεις τους εντοπίζονται στα εξεταζόμενα κυπριακά δράματα. Επιπλέον, καταγράφονται οι επανεκδόσεις των θεατρικών κειμένων ως τεκμήρια της ευρείας αναγνωστικής ανταπόκρισης, της οποίας έτυχαν.

3. Για τον καταρτισμό της δεύτερης στήλης (έργα του ευρύτερου νεοελληνικού θεάτρου) χρησιμοποιήθηκαν τα εξής βοηθήματα: Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου* (Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879), Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1982· Παπαλεοντίου (1997)· Σιδέρης (1999)· Πούχγερ, *Ανθολογία* (2006): τόμ. Β'1, Β'2. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν οι βάσεις δεδομένων της ψηφιακής βιβλιοθήκης «Ανέμη» του Πανεπιστημίου Κρήτης και του Συλλογικού Καταλόγου Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

4. Για τον καταρτισμό της τρίτης στήλης χρησιμοποιήθηκαν τα βοηθήματα: Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές...* Παπαλεοντίου (1997)· Κ. Γ. Κασίνας, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας (10', Κ' αι.)*. Αυτοτελείς εκδόσεις, Αθήναι, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006, τόμ. Α', και οι βάσεις δεδομένων που σημειώνονται πιο πάνω.

5. Τα κυπριακά θεατρικά κείμενα καταγράφονται αναλυτικά, χωρίς να αποκλείεται κανένα με αξιολογικά κριτήρια. Δεν καταγράφεται η ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη «Ρωμικός και Τζον Πουλλής...» (1903), που δημοσιεύτηκε το 1984. **Η καταγραφή των θεατρικών έργων στις δύο άλλες στήλες είναι δειγματοληπτική, και συνεπώς ενδεικτική.** Πιο συγκεκριμένα, στις στήλες αυτές καταχωρίζονται θεατρικά έργα τα οποία ανεβάστηκαν στη σκηνή (Κύπρος, 1869-1925), αλλά ταυτόχρονα κυκλοφορούσαν και σε αυτοτελείς εκδόσεις· επομένως, δεν καταχωρίζονται αρκετά θεατρικά κείμενα, τα οποία ανεβάστηκαν χωρίς να κυκλοφορούν σε αυτοτελή έκδοση και το αντίστροφο· για παράδειγμα, θεατρικά έργα του Ίβεν ανεβάζονται στην Κύπρο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και όχι από το 1903. (Βλ. σχετικά Παπαλεοντίου: 1997, 321-4· Κατσούρης: 2005, 53).

6. Όπου δεν σημειώνεται όνομα συγγραφέα στις μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων, εξυπακούεται ότι δεν είναι γνωστό το όνομα του θεατρικού συγγραφέα και, ως εκ τούτου, δεν καταχωρίζεται στις βιβλιογραφικές μελέτες, που έχουν χρησιμοποιηθεί. Σε αυτή την περίπτωση, το σύμβολο (***) σημαίνει ότι το όνομα του θεατρικού συγγραφέα είναι άγνωστο. Το ίδιο σύμβολο χρησιμοποιείται και σε όσες περιπτώσεις αγνοούμε το όνομα του μεταφραστή.

7. Στόχοι της συγκριτικής παράθεσης των θεατρικών έργων είναι, αφενός, να δοθεί μια ενδεικτική εικόνα για την πρόσληψη του ευρύτερου νεοελληνικού και παγκόσμιου θεάτρου στην Κύπρο, και αφετέρου να καταρτιστεί ένα corpus δεδομένων στο οποίο μπορεί να βασιστεί μια ενδεχόμενη αναλυτική διερεύνηση των διακειμενικών σχέσεων ανάμεσα στο κυπριακό, το ευρύτερο νεοελληνικό και το παγκόσμιο θέατρο της υπό εξέταση περιόδου, πέρα από τις συνοπτικές νύξεις γύρω από το ζήτημα αυτό, που γίνονται σε διάφορα σημεία αυτής της μελέτης.

Λεωνίδας Γαλάζης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄

ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ (1875-1950)¹

1. Θεμιστοκλής Θεοχαρίδης, *Πέτρος ο Συγκλητικός* (1877)

1.1. Η κρίσις του Βουτσιναίου Ποητικού Αγώνος

Το δράμα τούτο, οὐ δύσκολος η ἀνάλυσις, τόσον πολλαί εἶναι αἱ περιπέτειαι καὶ τόσον ἐπάλληλα τα ἐπεισόδια, ἀνελίσσει μίαν θλιβεράν σκηνήν του βίου των Ἑλλήνων κατὰ τον μεσαιῶνα, καθ' ὃν οὗτοι ἀδυνατοῦντες νὰ ἀποσεύσων τὴν επικαθημένην δουλείαν ἀφ' εαυτῶν, εἰνόντο οἱ ποδηγέται νέων κατακτητῶν, δι' ὧν ἐξεδιώκοντο μεν οἱ τέως, ἀλλ' αἰ βαθύτερον κατεκρημνίζετο ἡ Ἑλλάς εἰς τὸ βάραθρον τῆς δουλείας. Θέατρον αγῶνων ἦτον ἡ πατρίς ἀπὸ περάτων ἕως περάτων, εἰς οὐς ἐνεπλέκοντο οἱ Ἕλληνας ἀπὸ πείσμα ἐκδικήσεως· ἀλλ' ἀπέβαινον αὐτοὶ πάντοτε ἡ ἔτοιμος λεία των Μυσῶν. Οἱ Τούρκοι πολιορκοῦν τὴν Λευκοσίαν [sic] τῆς Κύπρου καὶ τοὺς ἐν αὐτῇ Βενετούς ὑπὸ τον Ρουχιάν· ὁ Πέτρος ὁ συγκλητικός, ἀπόγονος των Βυζαντινῶν αυτοκρατόρων, ἐραστής τῆς Ἀρνάλδας θυγατρὸς του Ρουχιά, καὶ ἐρώμενος ὑπ' αὐτῆς, καταδεδιωγμένος δε ὑπὸ του Ρουχιά, ὁδηγεῖ τοὺς Τούρκους εἰς τὰς ἐπάλξεις του φρουρίου καὶ πρωταγωνιστεῖ μετὰ των ἐντοπίων Κυπρίων. Ἡ ἡμισέληνος ἀναστηλόνεται [sic] ὑπ' αὐτοῦ ἐπὶ των τειχῶν τῆς Λευκοσίας. Ὁ Μουσταφάς γίνεται κύριος του φρουρίου, ἀφοπλίζονται οἱ ἐντόπιοι, ἡ Ἀρνάλδα μετὰ 30 παρθένων Κυπρίων ἀπάγονται αἰχμάλωτοι καὶ ἀποβιβάζονται εἰς πλοῖον, δῶρον τῷ Σουλτάνῳ παρά τῷ Μουσταφᾶ μετὰ των κλειδῶν τῆς Λευκοσίας. Ὁ Πέτρος, ὁ τέως πιστεύων ὅτι γέρας τῆς νίκης ἤθελε δοθῆ αὐτῷ ἡ Ἀρνάλδα, βλέπει τὴν φοβεράν τῆς πατρίδος δουλείαν· ἐν ᾧ δε ἀπελπισ καὶ ἔτοιμος εἰς αυτοχειρίαν περιφέρεται ἐπὶ τῆς ακτῆς, ἀντικρύζων τὸ πλοῖον τὸ φέρον τὴν Ἀρνάλδαν ἐν εαυτῷ καὶ ἐπαίρον τὴν ἄγκυραν εἰς ἀπόπλουν, βλέπει αἴφνης φλόγας ἐν τῷ πλοίῳ, τὴν δε Ἀρνάλδαν κρατοῦσαν δαυλὸν ἐπὶ τῆς πρύμνης καὶ ριπτομένην εἰς τὴν θάλασσαν. Εἰσπηδά ὁ Πέτρος εἰς σωτηρίαν, ἀλλ' ἀμφοτέρω νεκροὶ ἐκβράζονται ὑπὸ των κυμάτων ἐπὶ τῆς ἄμμου, ὁ δε μυστηριώδης Ποδοκατάρως, ὁ μετὰ πνευμάτων συγκοινωνῶν καὶ ἀναστρεφόμενος ἐν τοῖς τάφοις, δηλητηριάζεται ἐπὶ των νεκρῶν.

¹ Στο «Ανθολόγιο κριτικῶν κειμένων καὶ σχολίων» καταχωρίζονται ἀγγελίες των συγγραφέων, δυσεῦρετα σήμερα δημοσιογραφικὰ σημεῖωματα ἢ ἀναλυτικότερα κριτικὰ κείμενα γύρω ἀπὸ τὰ ἐξεταζόμενα θεατρικὰ ἔργα, που δημοσιεύτηκαν κατὰ τὴν περίοδο 1875-1950. Για ὅσα ἀπὸ τὰ ἀνθολογούμενα κείμενα ἔχουν δημοσιευτεῖ ἀνώνυμα, χρησιμοποιεῖται τὸ σύμβολο (***) . Περιορίζομαστε στὴν κειμενικὴ ὄψη των θεατρικῶν κειμένων καὶ ὄχι στὴν κριτικογραφία θεατρικῶν παραστάσεων, ἐκτὸς ἀν στο ἴδιο σημεῖωμα ἐντοπίζουμε τον συνδυασμὸ τῆς φιλολογικῆς κριτικῆς καὶ ἐρμηνείας με τον σχολιασμὸ συγκεκριμένης θεατρικῆς παράστασης. Τὸ ἀρχικὸ χρονικὸ ὄριο του πεδίου διερεύνησης ἐπιλέγεται, γιατί σε αὐτὸ ἀνάγεται ἡ παλαιότερη κριτικὴ ἀποτίμησις κυπριακοῦ θεατρικοῦ κειμένου που διαθέτομε. Κρίθηκε εὐλόγο νὰ ἀνθολογηθοῦν σημεῖωματα ἢ κριτικὰ κείμενα μέχρι τὸ τέλος του πρώτου ἡμίσεως του εικοστοῦ αἰῶνα, δεδομένου ὅτι τὰ μεταγενέστερα σχετικὰ κείμενα περιέχονται σε προσιτὰ ἔντυπα καὶ, κατὰ κανόνα, ἐντάσσονται σε ἐντετικὲς συνθετικὲς ἐργασίες, οἱ οἱοῖς σχολιάζονται σε διάφορα σημεία αὐτῆς τῆς μελέτης. Δὲν γίνονται ἐπεμβάσεις στὴν ὀρθογραφία των ἀνθολογούμενων κειμένων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προσαρμογὴ τους στο μονοτονικὸ σύστημα γραφῆς. Ὅσα κείμενα δὲν περιλαμβάνονται σε αὐτὸ τὸ Ἀνθολόγιο (λ.χ. τὸ *Ἡ Κύπρος καὶ οἱ Ναῖται* ἢ τὸ «Ρωμῖός καὶ Τζον Πουλλῆς...») δὲν ἔχουν ἀποκλειστεί με ἀξιολογικὰ κριτήρια· ἡ μὴ συμπερίληψή τους οφείλεται στο γεγονός ὅτι δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ γι' αὐτὰ σημεῖωματα ἢ κριτικὲς ἀποτιμήσεις, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐξεταζόμενης περιόδου μέχρι τὸ 1950.

Τοιούτον είναι, ασθενέστατα εσκιαγραφημένον, το μέγα τούτο δράμα, το πενταμερές, το συγκείμενον εκ τριών και ημισείας χιλιάδων στίχων, το παραπλήσιον προς αρχαίον ογκώδες και άτεχνον γοθτικόν μέγαρον, εν φ ατελεύτητοι αλληλουχούνται οι λαβυρινθοειδείς δόμοι και συγκοινωνούσι δι' υπογείων και θόλων σκοτεινών. Ο ποιητής φαίνεται πολύ μελετήσας την επί της Ενετοκρατίας ιστορίαν της Κύπρου και τα δημόδη λόγια, αλλά μοίρα κακή δεν κατώρθωσε να δώση εις το δράμα τον τύπον, ον η τέχνη απαιτεί· σωρεύει αδιαλείπτους περιπετείας και συγκινεί μεν ενιαχού, αλλά και πολύ καταβαρύνει τον αναγνώστην· διότι η συγκίνησις δεν πρέπει να προέρχεται, ούτε προέρχεται εκ της μεγάλης επισωρεύσεως καταστροφών, αλλ' εκ της εξεικονίσεως ευγενών αισθημάτων και εκ της ζωηράς παραστάσεως των χαρακτήρων· περί αμφοτέρα δε ταύτα δεν φαίνεται επιτυχής ο ποιητής. Απετιμήθη [sic] εν πολλοίς τον *Αμπλέτον* και τον *Μακβέθ* του Σαικσπήρου, εισάγει φαντάσματα, ανιστά νεκρούς διά μαγικού ύδατος ως ο Βίκτωρ Ουγκώ εν τη *Λουκρητία Βοργία*, και ζητεί διά τούτων να καταπλήξη την όψιν και την φαντασίαν του θεατού.

Η δραματογραφούσα ελληνική νεολαία πρέπει να ενθυμήται, ότι παρά τω Σεκσπήρω [sic] η μεγάλη τέχνη είναι μεγαλοφυΐα υπερτάτη, και ότι τον ήλιον του δαιμονίου εκείνου πνεύματος δεν δύναται τις να προσπελάση με πτέρυγας κολλημένας διά κηρού· άλλως θα πάθη το λεχθέν παρά του Οράτιου²

Pindarum quis quis studet aemulari,
Julle, ceratis ope daedalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.

Τους Έλληνας ποιητάς και την απaráμιλλον αυτών τέχνην πρέπει να έχωσι προ οφθαλμών οι Έλληνες ποιηταί:

... Vos exemplaria Graeca
diurna versate manu, nocturna versate.³

Ο ποιητής πολλαχού πράττει και άτοπα, αναστηλόνει [sic] τουρκικήν σημαίαν επί επάλξεων ελληνικών διά χειρός Ελλήνων, αποκαλύπτων ιδία χειρί εν πλήθοντι τω θεάτρω την αισχύνην την πατρικήν· δις ο ήρως του ρίπτει το ξίφος ενώπιον των εχθρών χωρίς καν να το συντρίβη· παριστάνει δαιμόνια και μοίρας και διαλόγους αυτών και άλλα πολλά, τα οποία οι κριταί δεν δύνανται να επιδοκιμάσωσιν. Αλλ' έχει όμως και εν μέγα καλόν, ότι η φρασεολογία του είναι δραματική, πολλαχού γραφικωτάτη, δι' αλληπαλλήλων εικόνων απομιμουμένη ωχράν τινα λάμπσιν του Σαικσπηρικού λόγου· και τοι βρίθει φράσεων τολμηρών, ψυχρών δε πολλαχού διά τούτο, και πολυλογίας πολλής. Συγχαίρομεν όμως τω ποιητή διά την επιβολήν, επαινούμεν αυτου την γραφικότητα και καλά προοιωνιζόμεθα περί αυτου εν τω μέλλοντι και ευχόμεθα αυτώ.

Κρίσις του Βουτσιναιού ποιητικού αγώνος του έτους 1875. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου τη 18 Μαΐου 1875 υπό του εισηγητού Θ. Αφεντούλη. Εξεδόθη δαπάνη

² Στο σημείο αυτό παρατίθενται οι πρώτοι τέσσερις στίχοι της δεύτερης ωδής από το τέταρτο βιβλίο των *Ωδών* του Οράτιου (Hor. *Carm.* 4. 2.). Στο ποίημα ο Οράτιος προτρέπεται από τον γιο του Μάρκου Αντώνιου και της Φουλβίας να υμνήσει με πινδαρικό τρόπο μιαν επιτυχή εκστρατεία του Αυγούστου. Παρατίθεται η μετάφραση των πιο πάνω στίχων από τον Δ. Γούναρη: «*Τον Πίνδαρον οσισηποτε σπουδάξει να μιμηθή, Τυλε, ερείδεται εις κήρινα πτερά Δαιδαλείου τέχνης, μέλλων να δώση ονόματα εις υάλινον πόντον*». Βλ. Κόντος Οράτιος Φλάκκος, *Ωδαί τινες*. Εις την ελληνικήν εκ της λατινικής μεθερμηνευθείσαι υπό Δημητρίου Γούναρη Τριπολίτου. Έκδοσις Δευτέρα. Εν Πειραιεί, Τύποις Εκτυπωτικής Εταιρίας «Ποσειδών», 1874, 38-9.

³ Βλ. Οράτιος, *Ποιητική τέχνη*, στ. 268-9.

του φιλογενούς αγωνοθέτου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Ιωάννου Αγγελοπούλου, 1875, 46-8.

1.2. Για τη δεύτερη έκδοση του 1907

1.2.1. «Δελτίον»

Ανετυπώθη η πεντάπρακτος Τραγωδία του αιμνήστου Θεμιστοκλέους Θεοχαρίδου *Πέτρος ο Συγκλητικός*. Ο συγγραφεύς δεν ητύχησε να τύχη επιστημονικής μορφώσεως. Απόφοιτος Γυμνασίου και πρωτοετής φοιτητής του Εθνικού Πανεπιστημίου επεδόθη εις το διδασκαλικόν επάγγελμα και κατά τα πρώτα έτη της αγγλικής κατοχής εις την δημοσιογραφίαν, ιδρύσας τον «Στασίον», ον μετωνόμασε κατόπιν «Φωνήν της Κύπρου». Η δημοσιογραφική δράσις του μνημονεύεται μετά πολλής εκτιμήσεως. Ελάτρευσεν επίσης τας Μούσας, επιδειξάμενος σπάνια ποιητικά χαρίσματα και αποκτήσας πολλούς θαυμαστάς, ων η κρίσις και σήμερον και εις το μέλλον δύναται να θεωρηται ως γνώμων ασφαλέστατος. Εις των θαυμαστών αυτού υπήρξε και ο αλυσμόνητος σχολάρχης της Λάρνακος, ο Νικόλαος Δημ. Λανίτης, ο των ελληνικών γραμμάτων ακάματος σκαπανεύς, της εθνικής ιδέας τετιμημένος ιεροφάντης και της νεολαίας της πόλεως ευγενής αναμορφωτής, θρηνήσας διά θαυμασίου επικηδείου ως αναπλήρωτον το κενόν, το οποίον διά της τελευτής του κατέλιπεν εν Κύπρω ο ποιητής. Οι κατωτέρω αριστοτεχνικοί στίχοι, τους οποίους εφιλοτέχνησεν ο υμνητής του ποιητού, κατά τον ύστατον αυτού χαιρετισμόν, είναι ισχυρόν μαρτύριον της απεριορίστου προς αυτόν εκτιμήσεώς του:

Απέθανε πλέον εν Κύπρω η Μούσα
 Η Λύρα εθραύσθη
 Το μέλος εχάθη
 Η ποίησις ώδε λατρείαν ευρούσα
 Απέπτη, διότι
 Ο Μύστης ετάφη.

Αλλά και αν δεν είχε να επιδείξη άλλην πνευματικήν εργασίαν ο συγγραφεύς *Πέτρου του Συγκλητικού*, η Τραγωδία αυτή θα ήρκει και μόνη όπως διατηρήση αγήρω την μνήμην του. Υποβληθείσα εις τον εν έτει 1875 Βουτσιναίον Διαγωνισμόν, έτυχε του α' επαίνου. Ως φαίνεται, ο συγγραφεύς προσεδόκα το γέρας της νίκης, πεποithώς ότι παρήγαγεν έργον απαράμιλλον εν τη συγχρόνῳ αυτῷ ελληνικῇ δραματοουργίᾳ. Αλλ' η προσδοκία του διεψεύσθη, ένεκα λόγων προφανώς τυπικών. Ως εξάγεται εκ των βραχέων προλεγομένων του, εστερήθη του βραβείου, μη τηρήσας εν τῷ έργῳ του τους κανόνες του Αριστοτέλους. Παρά ταύτα όμως ουδέν απόλλουσιν ο ποιητής, ο φιλόσοφος, ο ακραιφνής Έλλην. Αι πτήσεις του είναι αιθέριαι, τα νοήματά του βαθύτατα· η φιλοπατρία του εκχύνεται ως λάβα ηφαιστείου, εν γένει δε το έργον έχει χαρακτήρα φέροντα εις την μνήμην του αναγνώστου τα αριστουργήματα του μεγάλου Σαίξπηρ.

Ανάλυσις της Τραγωδίας ταύτης δεν είναι ευχερής, ουδ' εφικτή εν τῷ περιορισμένῳ χώρῳ της ημετέρας εφημερίδος, πολλῶ δε μάλλον κριτική ανάλυσις, ήτις άλλως τε προσήκει εις ειδικούς τεχνοκρίτας.

(***), *Νέον Έθνος*, 3/16 Νοεμβρ. 1907.

1.2.2. «Πέτρος ο Συγκλητικός»

Ανετυπώθη υπό των κληρονόμων του αιμνήστου Θ. Θεοχαρίδου το ωραιότατον των έργων αυτού, τραγωδία επιγραφομένη *Πέτρος ο Συγκλητικός*.

Περιλαμβάνει πέντε πράξεις πλήρεις δυνάμεως και πλοκής, καθ' ας μετά τέχνης εκτυλίσσονται συγκινητικά σκηναί ειλημμένοι εκ της αποφράδος ιστορικής περιόδου, καθ' ην οι ατυ-

χείς Κύπριοι ευρίσκοντο μεταξύ δύο τυράννων κακοπίστων και αιμοχαρών, των Ενετών και των Τούρκων.

Πρωταγωνιστούντα πρόσωπα εν τῷ δράματι παρίστανται ο Πέτρος ο Συγκλητικός, Κύπριος σπλαρχηγός ἐξ οὐ και ἡ επωνυμία του ἔργου, ἡ Ἀρνάλδα μνηστή αὐτοῦ και θυγάτηρ του Ρουχιά, ἄρχοντας Ενετοῦ. Ο Συγκλητικός μετὰ των λοιπῶν Κυπρίων, ἐκδικούμενος τον ὑπὸ των Ενετῶν προδοτικόν φόνον του πατρός και πάππου αὐτοῦ, συμμαχεῖ μετὰ των Τούρκων και νικηφόρος πρώτος χωρεῖ ανερχόμενος εἰς τα τείχη και βοηθεῖ τους Τούρκους εἰς την ἄλωσιν της πόλεως Λευκωσίας και ἐκδίωξιν των Ενετῶν.

Ο Μουσταφά Πασσάς [sic], ο ἀρχηγός των τουρκικῶν στρατευμάτων, γενόμενος κύριος της πόλεως και νικητής, ἀθετῶν τας προς τους Κυπρίους υποσχέσεις του, κατορθώνει ἐπιτηδεῖως τον ἀφοπλισμόν αὐτῶν και ἐκλέγει τριάκοντα ἐκ των ευγενεστέρων παρθένων, ἐν αἷς και ἡ Ἀρνάλδα, μνηστή του Συγκλητικοῦ, προς ἀποστολήν εἰς τα παλάτια του Πατισάχ. Ἀλλ' ἐνῶ ευρίσκοντο ἐπὶ του πλοίου προς ἀναχώρησιν διὰ τον ρηθέντα βδελυρόν σκοπόν, ἡ Ἀρνάλδα διὰ δαυλῶν θέτει πυρ και ἀνατινάσσει αὐτό, ευρίσκουσα ἐν θαλάσῃ τον θάνατον μετὰ των λοιπῶν παρθένων. Ο Συγκλητικός βλέπων την Ἀρνάλδαν φερομένην ἐπὶ των κυμάτων, ρίπτεται εἰς την θάλασσαν ἀλλὰ μὴ δυνάμενος να σώσῃ αὐτήν, ευρίσκει τον θάνατον ἐν τῇ θαλάσῃ παρά το πλευρόν αὐτῆς.

Το ὅλον ἔργον εἶνε [sic] γεγραμμένον εἰς γλώσσαν καθαρῆς και ἐμμέτρως. Ἡ δε ἐν αὐτῷ διὰ φαντασμάτων γενομένη ἐν τῇ ἀρχῇ ἀποκάλυψις εἰς τον Συγκλητικόν του ἐγκλήματος κατὰ του πατρός και πάππου αὐτοῦ, ὡς και ἡ λύσις διὰ του τραγικοῦ θανάτου ὅλων των δρώντων του δράματος προσώπων παρουσιάζει το ἔργον ἐν μεγάλῃ ὁμοιότητι προς τα του Σαϊκ-σπὴρ ἔργα, και ἰδίᾳ προς τον *Ἀμλέτον*.

Ἱστορικῶς παρουσιάζει ἀνακριβείας τινάς, αἱ ὁποῖαι ὁμως θεωροῦνται ἀναγκαῖαι διὰ την του δράματος οικονομίαν, ὡς ἡ της συμμαχίας δῆθεν των Κυπρίων μετὰ των Τούρκων και Ενετῶν. Ἐν γένει δε, το ἔργον δύναται να θεωρηθῇ ὡς ἐν των ἀρίστων πνευματικῶν προϊόντων ἐν τῇ ἐλληνικῇ δραματολογίᾳ.

(***), *Ἐφημερίς του Λαοῦ*, 17 / 30 Νοεμβρ. 1907.



2. Θεόδουλος Κωνσταντινίδης, *Ο Κουτσοῦκ Μεχεμέτ ἢ το 1821 ἐν Κύπρῳ* (1888)

2.1. «*Ο Κουτσοῦκ Μεχεμέτ ἢ το 1821 ἐν Κύπρῳ*»

Δράμα ἱστορικόν εἰς πράξεις πέντε διδαχθέν τῇ 21^η Ἰανουαρίου 1887 ὑπὸ του Πανελληνίου Δραματικοῦ Θιάσου ἐν Ἀλεξανδρείᾳ.

Ἡ ευμενῆς ἡς ἔτυχε παρά των ἐνταῦθα ὁμογενῶν το νέον τούτο ἔργον μου, δι' οὐ ἐκτυλίσσειται μία ἀιματηρὰ σελίς της πολυπαθοῦς ἰδίως Πατρίδος μου, μ' ἐνθαρρύνει εἰς την ἐκδοσιν αὐτοῦ μεθ' ἱστορικῶν μάλιστα σημειώσεων και μετὰ πάσης πληροφορίας, δυναμένης να ρίψῃ φως εἰς πλείσθ' ὅσα κατὰ το 1821 ἐπισυμβάντα ἐν τῇ Πατρίδι του Εὐαγόρου και μὴ παραδοθέντα δυστυχῶς ἔτι εἰς τας δέλτους της ἱστορίας.

Ἡ τιμὴ του βιβλίου τούτου, φιλοκάλως ἐκτετυπωμένου, ὠρίσθη εἰς φράγκα πέντε, πληρωτέα ἅμα τῇ παραλαβῇ αὐτοῦ.

Ἐχω δι' ἐλπίδος, ὅτι πας φιλόμουσος και φιλόπατρις οὐκ ἀρνηθήσεται μοι την συνδρομήν του, ἀφοῦ μάλιστα το ἀσθενές τούτο ἔργον μου ἔτυχε της κοινῆς ἐπιδοκιμασίας και ἡ ἐνταῦθα δημοσιογραφία ἐποιήσατο ευφῆμως λόγον περὶ της πρώτης αὐτοῦ ἀπὸ σκηνῆς διδαχῆς, αἰτήσατο ὁμοφώνως και την ἐκ δευτέρου ἐπανάληψίν του.

Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῇ 10 Φεβρ. 1887

Ο συγγραφέας
Θ. Φ. Κωνσταντινίδης
διευθυντής ιδιοσυντηρήτου εν Αλεξανδρείᾳ Λυκείου

Σ.Σ. Το αξιόλογον αληθώς δι' ημάς τούτο βιβλίον εκτυπείται εν Λειψίᾳ, ἔσται δε χρυσοδεμένον και μετά πέντε ωραίων εικόνων ιστορικών.

Σάλπιγξ, 16 Φεβρ. 1887 [= *Αλήθεια*, 21/5 Μαρτ. 1887· *Φωνή της Κύπρου*, 14/26 Φεβρ. 1887]

2.2. [«Χάριν αυτής της αληθείας...»]

Μανθάνομεν μετ' ευχαριστήσεως ότι το δράμα του συμπολίτου μας κ. Θ. Κωνσταντινίδου, το τοσούτω χειροκροτηθέν πέρυσι κατά την πρώτην αυτού παράστασιν εν Αλεξανδρείᾳ, παρασταθήσεται εφέτος εν Κύπρῳ. [...]

Ὅσον δε αφορά αὐτό τούτο το δράμα, επειδή οφείλεται εἰς κάλαμον, του οποιου την δύναμιν ουδείς Κύπριος αγνοεῖ, εσμέν βέβαιοι ὅτι ἡ εποχή εκείνη των δεινοπαθημάτων ημών εξωγραφήθη διά των επιτυχεστέρων χρωμάτων και τούτου ἔνεκα εθαυμάσθη το ἔργον και ὑπ' αὐτῶν των μη αμέσως ενδιαφερομένων εἰς τα πράγματα ημών ξένων. Τον *Κουτσοῦκ Μεχεμέτ* πρέπει πάντες να ἴδωμεν και να ενθυμηθῶμεν εκείνον, ο οποίος πρώτος διά του καλάμου του, του εν τῇ φιλοπατρίᾳ βεβαμμένου ανέλαβε την υπεράσπισιν της δεινοπαθοῦς ημών πατρίδος εἰς ημέρας μάλιστα, καθ' ἃς ὡς σπάθη Δαμοκλέους ἐκρέματο ἐπὶ της κεφαλῆς του ο στρατιωτικός νόμος. Το *Νέον Κίτιον* ουδείς Κύπριος ἐλησμόνησεν ἢ θα λησμονήσῃ. Εἴμεθα πεπεισμένοι ὅτι κατά την παράστασιν τούτου περὶ οὗ ο λόγος δράματος και πολλοί εκ των χωρίων θα κατέλθωσιν εἰς τας πόλεις, διότι ἡ περιγραφομένη αιματηρά σελὶς της ιστορίας ημών, ἡ οποία συνέδεσεν ημάς σφιγκτότερα [sic] προς τους ἄλλους ἀδελφούς και ἡ οποία διαψεύδει διά πραγμάτων την περὶ ημών επικρατούσαν γνώμην, ὅτι δεν ἐκινήθημεν κατά το '21, ἀλλ' ἀφέθημεν να σφαγῶμεν ὡς πρόβατα, ἀξίζει μεγαλοφώνως εἰς ἐπήκοον πάντων ν' αναγνωσθῇ χάριν αὐτῆς της αληθείας, και ὅπως ἐννοήσωσιν οἱ ξένοι ὅτι ουδέποτε ἐπαύσαμεν ἔχοντες τα ακραιφνέστερα ἐλληνικά αἰσθήματα.

(***), *Φωνή της Κύπρου*, 7/19 Νοεμβρ. 1887.

2.3. «Διάφορα»

Ἐξεδόθη εν Αλεξανδρείᾳ τύποις Βιτάλη και Μανουσάκη ὁ *Κουτσοῦκ Μεχεμέτ ἢ το 1821 εν Κύπρῳ*, δράμα ιστορικόν εἰς πράξεις πέντε ὑπὸ του συμπατριώτου ημών κ. Θεοδούλου Φ. Κωνσταντινίδου, πρώην συντάκτου του *Νέου Κιτίου*, νυν δε διευθυντοῦ ιδιοσυντηρήτου εν Αλεξανδρείᾳ ἰδιωτικῷ Λυκείου. Διά του ιστορικοῦ τούτου δράματος του κ. Κωνσταντινίδου, «δι' οὗ ἐκτυλίσσεται μία αιματηρά σελὶς της πολυπαθοῦς ἰδίας ἐλληνικωτάτης πατρίδος του», προστίθεται μία ἐτι σελὶς εἰς την ὡς προς τούτο ἀδικήσαν την Κύπρον ἱστορίαν, διότι εἶνε συγγραφὴ ἀκριβῆς των λαβόντων τότε χώραν, εν ἣ ουδὲ γραμμὴ ἐχαράχθη πλείοτερον του δέοντος χάριν ἐπιδείξεως, ουδὲ σκηνὴ τις φαντασιώδης προσετέθη χάριν δραματικῆς οικονομίας, μετασχηματισθεῖσα ἐπιτυχῶς εἰς δράμα, ὅπως ἀπὸ σκηνῆς διδάσκηται εὐληπτότερον και καθαρότερον και αὐτός ο ἀγράμματος Κύπριος τα λαβόντα χώραν εν τῇ πατρίδι του κατά την ἱεράν εκείνην ἐποχὴν της ἀναστάσεως του ἔθνους, και μετὰ δικαίας υπερηφανείας ἀναμνησκεται ὅτι, καίπερ λίαν ἀπομεμακρυσμένη του κέντρου της ἐνεργείας και εν τῷ μυχῷ της Ἀνατολικῆς ἀγκάλῃς ὡς εἰς στόμα λύκου εὐρισκομένη ἡ πατρίς του, ἐπραξεν ὅτι ἠδύνατο, προσενεγκούσα και αὐτὴ τα ὀλοκαυτώματά της τῷ ἱερῷ της ἐλευθερίας βωμῷ.

Το δράμα τούτο του κ. Κωνσταντινίδου, ἐκτετυπωμένον ἐπὶ λαμπροῦ χάρτου ἐξ 122 σελίδων και διά λαμπρῶν χαρακτήρων, τιμάται φρ. 5.

(***), *Σάλπιγξ*, 16 Απρ. 1888.

2.4. «Ο Κουτσοúk Μεχμέτ»

Τη παρελθούση Κυριακή ο παρ' ημίν θίασος του κ. Σ. Πέρβελη ανεβίβασεν επί σκηνης το υπό του εν Αλεξανδρεία συμπατριώτου ημών κ. Θ. Κωνσταντινίδου ποιηθέν δράμα *Ο Κουτσοúk Μεχμέτ ή Το 1821 εν Κύπρω*. Το δράμα τούτο γραφέν εις γλώσσαν όσω καθαρεύουσαν όσω και εύληπτον, εκτυλίσσει μίαν σελίδα της κυπριακής ιστορίας αναγομένην εις τας ευτυχείς μεν εκείνας ημέρας της εξεγέρσεως των Ελλήνων, ήτις εβράβευσεν αυτούς διά της ανεξαρτησίας, μαύρας δε διά πολλούς υποδούλους Έλληνας, υποστάντας τα πάνδεινα υπό των Τούρκων. Παρίσταται ο Κουτσοúk Μεχμέτ, Μουσελίμης τότε της νήσου, ως υποκινούμενος υπό των προκρίτων Οθωμανών Μετές αγά και Τταχίρ αγά να απαγονίση τον Αρχιεπίσκοπον και τους λοιπούς Αρχιερείς και προκρίτους της νήσου, ως συνεννοηθέντας και αυτούς μετά της Φιλικής Εταιρείας να επαναστατήσωσι την νήσον. Αλλ' ο Κουτσοúk Μεχμέτ, ερασθείς της θυγατρός του Χατζηγεωργάκη κοτζάμπαση Μαρίας, κατ' αρχάς ανθίσταται, δυσχυριζόμενος ότι τοιούτο δεν θα αποφασίσωσιν οι Κύπριοι, μαθών όμως κατόπιν ότι η Μαρία μνηστεύεται μετά του ανδρείου Πέτρου, γίνεται τότε έξαλλος κατ' αυτού και μελετά πανωλεθρίαν καθ' όλων' μαθών δε παρά των ραδιούργων Οθωμανών ότι η οικία του κοτζάμπαση μετεβλήθη εις αίθουσαν νυκτερινών συνεδριάσεων των αρχιερέων και λοιπών προκρίτων, όπως εξεγείρωσι την νήσον, και ότι ο ναός της Αρχιεπισκοπής έγινε αποθήκη όπλων, επισκέπτεται νύκτωρ αίφνης τον ναόν, ένθα ευρίσκει τα όπλα, και την οικίαν του κοτζάμπαση, ένθα εύρε συνηθροισμένους όλους τους αρχιερείς, όπως τελέσωσι τους αρραβώνας της Μαρίας. Εκεί εκ των απαντήσεων ας έλαβε δεν πείθεται ότι περί των αρραβώνων επρόκειτο, αλλ' ότι περί στάσεως συνεννοούντο και απάγει δεσμίους εις το Σαράιον και αρχιερείς και κοτζάμπασην, του Πέτρου αναχωρήσαντος, όπως διεγείρη τους Παφίους, την δε Μαρίαν απάγει και εγκλείει εν τω χαρεμίω του, προς ην παρουσιάζεται κατόπιν ικετεύων γονυκλινής να δεχθή τον έρωτά του υποσχόμενος την ζωήν εις όλους και την αλλαγήν θρησκείας και εθνικότητας. Αύτη αρνείται και τότε ενώπιόν της σύρουν δέσμιον τον πατέρα της, ον επί τέλους κατατομούν, αυτή δ' ηυτοκτόνησεν δι' εγχειριδίου. Τοιούτο εν ατελεί όλωσ σκιαγραφία το δράμα του κ. Θ. Κωνσταντινίδου. Εξέχοντα εν αυτῶ μέρη προς τοις άλλοις είναι η τολμηρά γλώσσα του Αρχιεπισκόπου και της Μαρίας προς τον Κουτσοúk Μεχμέτην, τον οποίον άριστα υπεκρίθη ο αξιόλογος ηθοποιός κ. Βενιέρης [...]. Τον Αρχιεπίσκοπον υπεδύθη λαμπρώς ο θιασάρχης κ. Πέρβελης [...].

(***), *Σάλπιγξ*, 9 Δεκ. 1888.



3. Πολυξένη Λοϊζιάς, *Η δούλη Κύπρος* (1890)

3.1. [*Η δούλη Κύπρος* στη σκηνή]

Τη παρελθούση Παρασκευή εν τη αιθούση του Παρθεναγωγείου ημών παρόντων των εφόρων, των διδασκάλων και πλείστων κυριών και κυρίων, παρεστάθη υπό των μαθητών της ανωτάτης του Παρθεναγωγείου τάξεως *Η δούλη Κύπρος*, δραματικόν ειδύλλιον εις πράξεις τρεις, συντεθέν υπό της ευπαιδευτού Παρθεναγωγού ημών κ. Πολυξένης Λοϊζου. Το δραμάτιον φαίνεται αρκούντως επιτυχές, νομίζομεν δε ότι προσεχώς δημοσιεύεται. [...]

(***), *Αλήθεια*, 21/5 Μαρτ. 1887.

3.2. «Αγγελία: Δραματικόν ειδύλλιον *Η δούλη Κύπρος*»

Εἰ κεν σμικρόν ἐπί σμικρόν καταθεῖτο, καί θαμά
τοῦτ' ἔρδοις τάχα κεν καί τό μέγα γένοιτο.

(Πλούταρχος, «Ησιόδειον»)

Αγγέλλουσα την έκδοσιν ποιήματός μου τινος υπό τον τίτλον «Δραματικόν ειδύλλιον *Η δούλη Κύπρος*», ελπίζω ότι πάσα ελληνική καρδιά θα μοι παράσχη την συνδρομήν της προθύμως διά την δαπάνην της εκτυπώσεως, υποβοηθούσα ούτως, όπως θέσωμεν και ημεῖς μικρόν τινα λίθον εις το μέγα οικοδόμημα του μέλλοντος της τλήμονος πατρίδος Κύπρου. [...]

[Πολυξένη Λοϊζιάς]

Σάλπιγξ, 21 Απρ. 1890.

3.3. «Βιβλία και περιοδικά»

Η δούλη Κύπρος. Υπό της γνωστής λογίας κυρίας Πολυξένης Λοϊζιάδος εκ Λεμεσσοῦ της Κύπρου αγγέλλεται η έκδοσις δραματικῶν ειδυλλίων υπό τον τίτλον «*Η δούλη Κύπρος*». Ελπίζομεν ότι αι κ. κ. αναγνώστριαι ημών θέλουσιν ευχαρίστως σπεύσει να εγγραφώσι συνδρομήτριαι εις το ωραῖον τούτο ἔργον, υποστηρίζουσαι ούτω κυρίαν φιλομαθή και φιλοπρόοδον, επιθυμούσαν να εργασθῆ υπέρ βελτιώσεως της τύχης της πατρίδος της.

(***), *Εφημερίς των Κυριών* 165 (12 Μαΐου 1890) 7 [= Θ. Πυλαρινός, «*Η Πολυξένη Λοϊζιάς...*», 12].

3.4. «Βιβλία»

Η δούλη Κύπρος. Η γνωστή εν Λεμεσσοῦ της Κύπρου ποιήτρια κ. Πολυξένη Λοϊζιάς εξέδωκε το πρό τινος αγγελθέν ἔμμετρον δραματικῶν ειδυλλίων της *Η δούλη Κύπρος*.

Η κ. Λοϊζιάς, ως γυνή και ποιήτρια, φλεγόμενη υπό θερμοτάτου πατριωτικοῦ ενθουσιασμοῦ, ηθέλησε διά του ἔργου της τούτου να απεικονίσῃ μίαν των πολλῶν και αλλεπαλλήλων περιόδων της τρομεράς δουλείας, υφ' ἣν ἀπό αἰώνων ἦδε στένει η πολυπαθῆς Κύπρος.

Η υπόθεσις του δραματίου ελήφθη εκ της εκπνεούσης βασιλείας των Λουζιανιῶν, ἐπί της εποχῆς του τυράννου Ιωάννου, οὔτινος την βασιλείαν διεδέχθη η ἐξ Ἑλληνίδος μητρός θυγάτηρ αὐτοῦ Καρλόττα. Εν πλοκῇ δε επιτυχεῖ ἐξελλίσσεται η ευεργετική δράσις της Ἑλληνίδος ἀνάσσης, ἣτις βαθμηδόν και κατ' ὀλίγον επιτελεῖ την κατάργησιν της δουλείας, ἀλλ' ἣτις ἐπί τέλους πίπτει θύμα προδοσίας και ἀναγκάζεται ου μόνον το στέμμα να εγκαταλείψῃ εις χεῖρας συνωμότου τυράννου, ἀλλά και να εκπατρισθῆ μετὰ της πιστῆς Κυπρίας υπασπιστρίας και συμβούλου αὐτῆς Ευανθίας και του πιστοῦ ἐκείνης μνηστοῦ Κλεομένου.

Το δραματίον τούτο εις γλώσσαν καθαρεύουσαν ελληνικήν ἐγένετο δεκτόν μετ' ενθουσιασμοῦ παρά των συμπολιτῶν της κ. Λοϊζιάδος, Κυπρίων, ἐλπίζομεν δε ότι και πολλαί εκ των κ. κ. ἀναγνωστριῶν μας θα θελήσωσι να ἀποκτήσωσιν αὐτό, ἐνθαρρύνουσαι οὔτω την φιλόπατριν συγγραφέα. Τιμή του ἔργου ὠρίσθη 1 σελλίνιον.

(***), *Εφημερίς των Κυριών* 184 (21 Οκτ. 1890) 7 [= Θ. Πυλαρινός, ὁ.π., 13].

3.5. «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το ἔργο της Πολυξένης Λοϊζιάδος»

[...] Το δραματικόν ειδύλλιον της Πολυξένης Λοϊζιάδος *Η δούλη Κύπρος* εἶναι καθαρηνισιανικόν θεατρικόν ἔργο σε 3 πράξεις σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, γραμμένο στο 1882. Ακολούθησε η συγγραφέα[ς] το παράδειγμα του Σιβιτανίδη, του Θεοχαρίδη, του Θεόδουλου Κωνσταντινίδη στη δραματουργία. Μα το δικό της ἔργο με θέμα βγαλμένο ἀπό τα χρόνια της φραγκοκρατίας, ὅταν το θρόνον της Κύπρου κατείχε η Καρλόττα, κόρη Παλαιολογίνας, χωρίς δράση και ἀναγκασμένο να συμμορφωθεῖ, ὅσο και αν ἤθελε να ξανοιχτεῖ στις σκέψεις και τα αἰσθήματα της κορασιακῆς νεολαίας, γράφτηκε με πρόθεσι να ἀποτελέσει πιο πολύ

την απαρχή ενός τοπικού παιδικού θεάτρου.

Ο πατριωτικός τόνος που το διαπνέει από τη μια ίσαμε την άλλη άκρη δεν ήταν βέβαια ο λιγότερο σπουδαίος λόγος γιατί γράφτηκε.

[...] Η συγγραφική σταδιοδρομία της Πολυξένης Λοϊζιάδος, εκείνη βέβαια που δεν έχει άμεση σχέση με την παιδαγωγική της δράση, δεν είναι δυνατό να χαιρετισθεί απόλυτα κρινομένη ως εξαιρετική. Αν δεν μελετηθεί στενά ένα με την εποχή της, καθώς και συγκριτικά με την πνευματική περιουσία του τόπου, δεν μπορεί παρά να παρανοηθεί και δεν θα εκτιμηθεί ορθά και δίκαια.

Μ' όλα ταύτα, παραμένει ακόμη το πρώτο και μοναδικό γυναικείο όνομα που έχει και οφείλει να επιδείξει η τοπική μας λογοτεχνική γραμματολογία. Δεν βλέπω ακόμη μιαν άλλη που υπόσχεται να συνεχίσει το πνευματικό της έργο στο δρόμο της σημερινής λογοτεχνικής εξέλιξης και προόδου!

Αντώνης Ιντιάνος

Κυπριακά Γράμματα 63 (Σεπτ. 1940) 250-254.



4. Ευγένιος Ζήνων, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα*

4.1. «*Η συνωμοσία του Κατιλίνα. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας*»

Υπό του νεαρού και ευέλπιδος μαθητού του εν Σάμω Πυθαγορείου Γυμνασίου κ. Ευγενίου Ν. Ζήνωνος, συμπολίτου ημών, εξεδόθη εις δράμα τετράπρακτον *Η συνωμοσία του Κατιλίνα*, του τρομερού εκείνου κακούργου όστις μικρού δειν παρέδιδεν εις την πυρκαϊάν και κατέστρεφεν εκ θεμελίων την κοσμοκράτειραν Ρώμην, όπως εξαφανίση τας αποδείξεις των πολλών χρεών αυτού τε και άλλων ομοίων του διεφθαρμένων και διανεμηθή μετ' αυτών την ανωτάτην αρχήν.

Δεν δυνάμεθα να αποφανθώμεν εγκαίρως περί της επιτυχίας της δραματοποιήσεως του ιστορικού τούτου συμβάντος, αλλά δυνάμεθα παραβάλλοντες αυτό προς άλλα να είπωμεν ότι ο κ. Ευγένιος κέκτηται τάλαντον, όπερ εν βραχεί θα πολλαπλασιασθή και θα εκπλήξη. Η γλαφυρότης της γλώσσης, αι τεχνικαί εναλλαγαί των προσώπων και σκηνών και η επιτυχής διαίρεσις των 4 πράξεων είνε προσόντα αναφαίρετα εκ του δράματος του καλού νέου.

(***), *Σάλπιγξ*, 2 Οκτ. 1893.

4.2. [Για την κλεψίτυπη έκδοση του Ζ. Κλεοβούλου]

Φίλε κ. συντάκτα της *Σάλπιγος*,

Μετά πολλής απορίας είδον φυλλάδιον τιτλοφορούμενον *Έρωσ και πατρίς ή Η πυρπόλησις της Ρώμης*, δράμα εις πράξεις τέσσαρας, φέρον εν επιγραφή ως συντάκτην τον κ. Ζήωνα Κλεοβούλου, το οποίον όμως είναι αντιγραφή πιστοτάτη του υπό του υιού μου Ευγενίου ποιηθέντος δράματος υπό τον τίτλον *Η συνωμοσία του Κατιλίνα* και τύποις *Σάλπιγος* εκτυπωθέντος το 1893. Ουδεμίαν λέξιν ο κύριος αυτός <δεν> μετέβαλεν από του προλόγου μέχρι του τέλους και όμως έθεσε την υπογραφήν του ως ποιητής και μάλιστα το αφιέρωσε και εις τον εν Καίρω κ. Γ. Νούγκοβιτς. Το κοινόν ας χαρακτηρίση την πράξιν αυτήν του κ. Ζήωνος Κλεοβούλου, αυτός δ' ας γνωρίση ότι επιφυλάττομεν τα δικαιώματά μας προς καταδίωξιν νομικήν.

Διατελώ κτλ.

Λεμησσώ 10 Αυγ. 1895

Ν[ικόλαος] Ζήωνος



5. Βασίλης Μιχαηλίδης, «Ενάτη Ιουλίου 1821 εν Λευκωσία Κύπρου» (1895)⁴

5.1. «Αντί προλόγου»

[Οι δημόσιες αναγνώσεις του έργου]

Το περί του μαρτυρίου των Κυπρίων αρχιερέων έπος (όπερ, όπως σημειωτέον εγράφη επί τη βάσει προφορικών αφηγήσεων και πληροφοριών παρά πολλών αξιοπίστων γερόντων και άλλων πηγών) παντού όπου ανεγνώσθη προκάλεσε βαθείαν εντύπωσιν. [...] Το ποίημα ανεγνώσθη πρό τινος εν Λεμεσῶ και εν Λευκωσίᾳ [sic], από σκηνης, προ διετίας, επί τοις αποκαλυπτηρίοις του μνημείου του Κυπριανού, προκαλέσαν βαθείαν την συγκίνησιν του ακροατηρίου και τυχόν των ενθουσιωδεστάτων κρίσεων του παγκυπρίου τύπου, αποκαλέσαντος τον ποιητήν «Μιστράλ της Κύπρου».

Χρ. Σ. Χουρμούζιος

Βασίλης Μιχαηλίδης, *Ποιήματα*, Λευκωσία, Κ. Επιφανίου, 1998, 13
[=φωτομηχανική ανατύπωση της 1^{ης} έκδοσης των Ποιημάτων (1911)].

5.2. «Ένας Κυπριώτης ποιητής»

[Κατ' εξοχήν επικό ποίημα]

[Η «9η Ιουλίου 1821»] δείχνει όλα τα σημάδια μεγάλου έπους, που πρέπει ν' ακουστή σ' όλην τη Ρωμιοσύνη και να ξεταστή πιο βαθειά και πιο πλατειά από άλλους αξιωτέρους μας. Δήγηση [sic] που κυλά αβίαστα με φυσικότη και ζωντάνια περιγραφική υπέροχη πάνου στην τεχνοτροπία και στην ψυχροσύνη του δημοτικού τραγουδιού. Επικό τραγούδι π' άγγισε την κυπριώτικη ψυχή στ' απόβαθιά της και που θα φαίνεται πάντα σαν το πιο γνήσιό της παιδί. Κι αξίζει δωπέρα ν' αναφέρω κάτι το πολύ σημαντικό για την αξιότη του τραγουδιού αφτού. Πολλούς άκουσα ν' απαγγέλλουνε κομμάτια του. Σαν τους ρώτησα αν ξέρουνε τον ποιητή τους, μ' απαντήσανε πως είναι δημοτικό κυπριώτικο... Και δω, μου φαίνεται, στέκει όλη η αναγνώριση της αξίας του επικού κατέξοχα τραγουδιού. Να στοχαστή ο ποιητής του όπως στοχάζεται ο λαός ο ίδιος που τον εμπνέει, να αιστανθή όπως κείνος αιστάνεται σε βαθμό που να μην ξεχωρίζεται η υποκειμενική ψυχή από την αντικειμενική. Μήπως ο Ψυχάρης σ' αφτό δε βρήκε πως στέκεται η μεγαλύτερη [sic] δόξα του Σολωμού;

[...] Ανάμεσ' απ' όλο το τραγούδι περνάει μια λυπητερή, μελαγχολικά πνοή, που ώρες-ώρες παίρνει τον πόνο πλατειού και αβάσταγου μοιρολογιού. Είναι η ίδια η ψυχή του ποιητή που κλαίει για τα πάθια των ηρώων της πατρίδας του, η ψυχή, που όσο και αν τ' απαιτεί το έπος να μείνη όξω από τα πρόσωπα και τα πράματα της διήγησης, δεν μπόρεσε να βασταχτή...

Πολλά 'ναι τα μέρη που 'πρεπε κανείς να ξηγήση και να λεφτολογήση πάνου σ' αφτά. Μα το έμπασμα στην επική σκηνή ενός αγαθού βοσκού και τα λόγια του, που στάζουνε νοσταλγία για τη σάνη και το[v] λέφτερο βουνίσιο αέρα, με τη λεχτική απλότη του μπιστικού πιστά αποδομένη, εμένα τουλάχιστο ξεχωριστά με συγκινεί και μ' αρέσει. Οι εικόνες του και οι παραβολές του οι απλόχερα σκορπισμένες είναι, αληθινά, πολύ αξιοπρόσεχτες.

Αλάκερο το τραγούδι αποτελείται από 500 κι απάνω στίχους. Παρατηριέται και σ' αφτούς το ίδιο που βρίσκεται σ' όλα ίσως τα τραγούδια μικρά και μεγάλα, λυρικά και επικά, μα προ πάντων επικά. Μερικοί στίχοι δυνατοί όσο παίρνει κι άφταστα δουλεμένοι, κι ύστερα

⁴ Για τις ποιητικές συνθέσεις του Β. Μιχαηλίδη ανθολογούνται μόνο κριτικά κείμενα που συνδέονται άμεσα με το αντικείμενο αυτής της μελέτης και όχι με το σύνολο των φιλολογικών ζητημάτων γύρω από το ποιητικό του έργο.

οι άλλοι σαν ξεπεσμένοι, σαν πιο αδύναμοι. Μα μια που αφτό απαντιέται και στα έργα συγγραφιάδων, που πρέπει στ' όνομά τους μοναχά να σκύφτει κανείς το κεφάλι, βέβαια είναι φυσικό ναν το περιμένουμε από τους άλλους σε ένα πολύ μεγαλύτερο βαθμό. Κάποτε ο Ψυχάρης είπεν πως ούτε κι ο Σοφοκλής ούτε κι οι άλλοι αρχαίοι, κι ούτε ακόμα κανείς σκεδόν από τους νεώτερους ποιητές, αποτελέσανε εξαίρεση στο[v] γενικό τούτο ποιητικό νόμο, που κι αληθινά είναι πολύ φυσικός στην ανθρώπινη διάνοηση.

Γιάγκος Ηλιάδης

Γράμματα 39 (Ιαν.-Ιουλ. 1918) 696-7.

5.3. «Ο Βασίλης Μιχαηλίδης και το έργο του»

[...] Η περιγραφή μάλιστα της «μουλλομένης» [sic] χώρας στην αρχή του τραγουδιού είναι αριστουργηματική.

Κ' α[v] δε φοβόμουνα μήπως παρεξηγηθώ θα την έβαζα πλάι σε μια τέτια [sic] περιγραφή που έχει ο Γκαίτε στον *Ερμάνο* και τη *Δοροθέα* του, και που δεν είνε και τόσο πράμα κοντά σ' αφτή του Βασίλη. Και πιο κάτω η εικόνα που μας δίνει της αβγής που χαράζει γλυκά, ενώ το σήμαντρο χτυπάει, είνε τόσο υποβλητική και ποιητική που απορώ πως δεν την πρόσεξε ο κ. Συκουτρής. Μα κείνο που μου κάνει περισσότερη εντύπωση μέσα σ' όλο το τραγούδι είνε οι στίχοι που βάζει ο ποιητής στο στόμα του φτωχού βοσκού. Στίχοι που θυμίζουν πολύ τον αετό του Κρυστάλλη. Στίχοι με ψηλό νόημα, γιομάτοι πόνο και λυρισμό, που δείχνουν τι μπορούσε να κάνει ο ποιητής μας, αν δεν του ψαλίδιζε τα φτερά η φτώχεια και η καθαρέβουσα. Είναι παράπονο του σκλάβου οι στίχοι αφτοί. [...] Τέτια τραγούδια σε άλλους τόπους γίνονται τα εθνικά εγερτήρια των λαών. Εμείς τα περιφρονούμε ή τα βρίζουμε γιατί δεν μπορούμε να νιώσουμε τη σημασία τους. Τι λέτε, κ. Συκουτρή;

Ο Εκείνος [= Γιάννης Λέφκης]

Σάλπιγξ, 21 Δεκ. 1923.

5.4. «Β. Μιχαηλίδης»

[Ο επικός χαρακτήρας της ποιητικής σύνθεσης]

[...] Το μέτρο της δυνάμεώς του στα κυριώτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του, ο Μιχαηλίδης το έδωσε, όπως όλοι νομίζω πιστεύομεν, με το έπος του «η 9η Ιουλίου 1821». Σ' αυτό φαίνεται ο επικός, γιατί αυτό κυρίως ήταν νομίζω, κι ας μην το είχε ξεκαθαρίσει κι ο ίδιος μέσα του με όλες τις σπουδαίες αρετές του. Όσες φορές διάβασα το ποίημα αυτό με συγκίνησε, όχι βέβαια μονάχα γιατί είναι πατριωτικό, αλλά κυρίως ως έργο τέχνης. Επικό, το καθαρότερο όσο ξαίρω [sic], επικό νεοελληνικό ποίημα. Υψηλά σοφό και συγκρατημένο. Η διήγηση τρέχει αβίαστα και φυσικά. Διαβάζοντάς το, όπως όταν διαβάζεις τον Όμηρο, ξεχνάς τελείως τον ποιητή. Είσαι διαρκώς βυθισμένος στο ποίημα, σαν να είναι δικό σου όραμα. Και αυτό είναι το κυριώτερο γνώρισμα του επικού. Πουθενά δεν σκοντάφτει σε παθιαρικούς ρομαντικούς πλατυασμούς. Στο ποίημα αυτό κυριαρχεί η ελληνική επική υγεία. [...]

Βασίλειος Τατάκης

Κυπριακά Γράμματα 62 (Αύγ. 1940) 80.

5.5. «Ο ποιητής Βασίλης Μιχαηλίδης»

[Ο επικολυρικός χαρακτήρας της «Ενάτης Ιουλίου...» και το δραματικό στοιχείο]

Η «9^η Ιουλίου...» είναι άρτιον και συμπληρωμένον έργον. Μεγαλόπνευστο στη σύλληψη και αριστοτεχνικό στην εκτέλεση. Η δραματικότητα και ενάργεια των περιγραφικών του στοιχείων, η πρωτοτυπία των εικόνων, οι φιλοσοφικές σκέψεις που διανθίζουν το πολύπτυχον έργον, η πλούσια και αβίαστη ρίμα και τέλος η αρχιτεκτονική του το καθιστούν υπόδειγμα και μεγάλον πίνακα επικολυρικής συνθέσεως.

Παύλος Κριναίος

5.6. «Βασίλης Μιχαηλίδης»

[Η δραματική παραστατικότητα και η ψυχογράφιση των ηρώων]

[...] Σε 560 στίχους κατώρθωσε να κλείσει μια τραγική εθνική σελίδα. Μας ζωντανεύει, με άπειρη φρίκη, το[v] μαρτυρικό θάνατο του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού και των τριών Δεσποτάδων του νησιού μας, τον Ιούλιο του 1821.

Βάσισε το ποίημά του στις προφορικές μαρτυρίες πολλών γερόντων. Γι' αυτό βρίσκουμε στους υπέροχους στίχους της β' στροφής όλο το[v] μυστικό φόβο, που νοιώθαν [sic] οι σκλάβοι ραγιάδες στο άκουσμα των Τούρκων. Πόσο θαυμάσια ζωγράφισε ο ποιητής την τρομερή και βουβή εκείνη νύχτα που, οι Τούρκοι μες στο Σεράι της Λευκωσίας κλεισμένοι, σχεδίαζαν τις προγραφές. Οι στίχοι του γιομάτοι μυστικοπάθεια σε προδιαθέτουν για κάτι φοβερό, που η τραγική νύχτα ειν' έτοιμη να σκεπάσει κάτω απ' τα ολόμαυρα φτερά της. Νοιώθης [sic] πως θα γεννηθή μια συνωμοσία και θ' ακολουθήσουν φριχτά εγκλήματα. [...]

Πώς μας παρουσίασε ψυχολογικά τον εθνομάρτυρα ήρώα του; Ο εθνικός εγωισμός φυσικά τον ήθελε αποφασισμένο και πρόθυμο να θυσιαστή. Κ' έτσι μας τον παρουσιάζει ο ποιητής στις στροφές 18^η και 19^η, με ρητορικές εικόνες και με σπάνια αντιπαραβολή, καθώς το απαιτούσε η τιμή κ' η συνείδηση του κόσμου κ' η εθνική αξιοπρέπεια. Μα δεν παράλειψε να μας δώσει και την ψυχική αγωνία, την εσωτερική πάλη του ανθρώπου, σε στίχους γλυκούς και παθητικούς, και να μας αποδείξει την ανώτερη αντίληψη κι ανθρωπισμό του.

Γλαύκος Αλιθέρης
Ο.π., 77.

5.7. «Το τεύχος του Βασίλη Μιχαηλίδη»

[Επικό στοιχείο, λυρική έξαρση και απεικόνιση χαρακτήρων]

[...] Το μικρό έπος π.χ. της «9^{ης} Ιουλίου» παρουσιάζει όλη την ηρωική δραματικότητα του ελληνικού 1821 και ζωγραφίζει με τα δυνατότερα και καταλληλότερα χρώματα το κυπριακό επεισόδιο, που συντάραξε τότε την Κύπρο. Το ιδανικό της ελευθερίας κ' η πίστη στη ζωτικότητα της φυλής, η μεγαλοψυχία και η αυτοθυσία των ιεραρχών, του Κυπριανού ιδιαίτερα, αποτελούν έντονη αντίθεση προς τη σκλαβιά και την καταστροφή που σπέρνει ο ισχυρός της ημέρας, προς την άγρια σκληρότητα και τη μικρόψυχη εκδικητικότητα των τότε τυράννων της Κύπρου.

[...] Το επικό στοιχείο, πλούσιο στην «9^η Ιουλίου», πλέκεται θαυμάσια με τη λυρική έξαρση και γίνεται εντονότερο με τις λαμπρές περιγραφές και τη σωστή απεικόνιση των διάφορων χαρακτήρων που παρουσιάζονται στο ποίημα είτε σαν πρωταγωνιστές είτε και σαν περαστικά πρόσωπα. Η έντονη γνωμική φλέβα, που ποτίζει με τη σοφία της τον κυπριακό λόγο, κυλάει κ' εδώ πλούσια μέσα στο λόγο του ποιητή, κ' έτσι δίνει ακόμα ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό της κυπριακής ψυχής. [...]

Κώστας Προυσής
Ο.π., 111.

5.8. «Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Λευκωσία (Κύπρου)»

[Για τη δεσπόζουσα θεατρικότητα]

[...] Η 1^η στροφή [της «9^{ης} Ιουλίου...»] αποτελεί το ηχηρό προανάκρουσμα – *allegriissimo* – που ξεθυμαίνει απότομα, σαν αλλάζει η σκηνή, σε *pianissimo* στη 2^η στροφή, που γεμίζει την ψυχήν, κατά τον πληρέστερο δυνατό τρόπο, μ' ένα απόλυτο αίσθημα γαλήνης, της γαλήνης εκείνης που έρχεται μπροστά από το ξέσπασμα μιας συγκλονιστικής, ανατρεπτικής των πάντων, καταιγίδας. Το μεγαλείο της ούτε περιγράφεται ούτε αναπαριστάνεται [...]. Ποιος

ποιητής ποιητών δε θα φιλοδοξούσε να μονογραφήσει ένα τόσο μεγάλο ποιητικό δημιούργημα;

Στη στρ. 8 μεταφερόμαστε στην εκκλησία, στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Πίπυ [...]. Η σκηνή θυμίζει την αντίστοιχη παθητική σκηνή στον Κήπο της Γεσθημανής. Γονατισμένος μπροστά στην Παναγία κάτι ψιθυρίζει και δακρύζει, σταυρώνει τα χέρια, προσκυνά με πάθος δυο και τρεις φορές την εικόνα, μ' ένα τέτοιο πάθος που λες κι αποχαιρετούσε τον κόσμο και την εκκλησία [...]. Και μπαίνει στο Άγιο Βήμα για να χαρεί ακόμη μια φορά την αναίμακτη θυσία, αναμνηστική της θυσίας του Μεγάλου Αρχιερέα, που το παράδειγμά του και την τύχη του έπρεπε να ακολουθήσει και να αναπαραστήσει πρωταγωνιστής ο ίδιος, με τον εαυτό του, το Θείο Δράμα. Ακολουθεί η σύλληψή του, η προσαγωγή του μπροστά στον Κουτσούκ Μεχμέτ και τους Συνέδρους του κ' η απολογία του που φτάνει σε ύψος δυσθεώρατο πατριωτικού λυρισμού [...].

Ευθύς κατόπι από τούτη την ηλεχτρισμένη σκηνή, υπερπληρωμένη από πάθος και ένταση, η παρατραβηγμένη χορδή αποδίδει λιγότερες εντάσεις, ηρεμίζει σιγά-σιγά κ' εξισώνεται με την απόλυτη γαλήνη, τον κοπασμό και την ανάπαυση [...]. Γι' αυτό παρεμβάλλεται μια διάμεση σκηνή, ένας ξεκουραστικός σταθμός στο δύσκολο ανέβασμα προς την κορφή. Η σκηνή του θυρωρού ακολουθεί κατόπι από τη δολοφονία του βασιλιά από τον *Μάκβεθ*. Εδώ η ανάπαυση εκπορεύεται από την απλοϊκή, την αβίαστη σκηνή του βοσκού που σέρνεται απ' τη φυλακή του για να μαρτυρήσει ενάντια των Επισκόπων [sic].

Με τη σκηνή στη στενοκοπημένη φυλακή, που μέσα της στριμωγμένοι οι κατάδικοι περιμένουν με αγωνία το μοιραίο (στρ. 31-42), μας δίνεται η ευκαιρία να θαυμάσουμε την πλοκή του ποιήματος όπως βγαίνει από τα αντιμαχόμενα αισθήματα [...]. Το κορύφωμα της δραματικής στιγμής στη σειρά αυτών των επεισοδίων είναι η σιγαλή τώρα προσευχή των πολυβασανισμένων κι απέλπιδων ψυχών των μαρτύρων. Με τις υπόλοιπες στροφές (42-56) προχωρούμε προς την εκτέλεση, τον αποκεφαλισμό των τριών Επισκόπων και τον απαγχονισμό του Αρχηγού των.

Το τέλος επισφραγίζεται με τον πηγαίο τεσσάρων ιερέων κι άλλων προεστών για να ζητήσουν τα σώματα των θυμάτων για ενταφιασμό: η ίδια χειρονομία όπως του Ιωσήφ από Αριμαθίας. [...]

Αντώνης Ιντιάνος

Κυπριακά Γράμματα (Ε') 67 (Γεν. 1941) 347-349.



6. Βασίλης Μιχαηλίδης, «Η Χιώτισσα» (1895)

6.1. «Ο Βασίλης Μιχαηλίδης και η πολύμορφη σάτυρά του».

[...] Μια παρέκβαση δώ πέρα διαφωτιστική της δημοτικότητας του ποιητή είναι πως κι εγώ έχω ακούσει, όπως κι άλλοι, χωρικούς να απαγγέλλουν στροφές από τη «Χιώτισσα» που τες νόμιζαν στροφές ενός δημοτικού τραγουδιού. Ο Passow που δημοσίευσε μια συλλογή από δημοτικά τραγούδια δε ξεγέλαστηκε και πήρε τραγούδια του Σολωμού για δημοτικά τραγούδια; Μ' αν ο Βασίλης αφοσιονόταν [sic] στα κυπριώτικα, κι αν το Βασίλη δεν τον επηρέαζε το γραμματισμένο περιβάλλο[v] του δασκάλου Αντρέα Θεμιστοκλέους (σε μερικά πράγματα τον ωφέλησε) για να λοξοδρομήσει και να φανή όχι μόνο ένας Κυπριώτης μα κι ένας Πανελλήνιος πέρνοντας [sic] ως πρότυπα τα λυρικά του Παράσχου [...] και τα σατυρικά του Σούτσου, η εσοδεία θα 'τανε αφθονότερη κι οι τίτλοι των τραγουδιώ[v] του δε θα παρουσίαζαν τη σημερινή παραμορφωτική τους νοθεία [...].

Αντώνης Ιντιάνος

Πρωινή, 27 Αυγ. 1933.

6.2. «Ο λυρικός και αισθηματικός Βασίλης Μιχαηλίδης. Μια αγάπη, ένας θάνατος, μια απογοήτευση. Οι τελευταίες ημέρες της ζωής του».

Ο Βασίλης Μιχαηλίδης, που για το σατιρικό του έργο αφιέρωσα ένα άρθρο μου την περασμένη βδομάδα, έγραψε εκτός από τα σατιρικά του, το έπος της 9^{ης} Ιουλίου, ένα έπος που σχεδιάστηκε από ένστικτο να 'ναι αρμονισμένο με τους κανόνες της ποιητικής του πρώτου Έλληνα τεχνοκρίτη και που δεν είναι βέβαια, συγκριτικά με τα μεγαλόστομα αρχαία ομηρικά έπη, παρά μια μικρή επική ποίηση κατά τον κανόνα που μας δίνει ο Λασκαράτος, στο δοκίμιο της ποιητικής του [...].

Αντώνης Ιντιάνος
Πρωινή, 3 Σεπτ. 1933.

6.3. «Βασίλης Μιχαηλίδης: ο ποιητής της Κύπρου»

[Δραματικότητα, τρυφερότητα και συγκίνηση]

[...] Το άλλο [ποίημα], η «Χιώτισσα», είναι το πιο μουσικό και παθητικό απ' όλα του τα τραγούδια, γραμμένο σ' εναλλασσόμενους δεκασύλλαβους και εννιάσύλλαβους στίχους. Είναι καμωμένο απάνω στην ιστορία μιας Χιωτοπούλας σκλάβας που τη φέρανε οι Τούρκοι στη Λεμεσό μετά τις σφαγές που γίνανε στην πατρίδα της το 1821. Όλο το κομμάτι είναι γιομάτο από δραματικότητα, τρυφερότητα και συγκίνηση.

Γιάννης Λεύκης
Κυπριακά Γράμματα 62 (Αύγ. 1940) 32.

6.4. «Βασίλης Μιχαηλίδης»

[Η «Χιώτισσα» επικολυρική μπαλάντα]

Η «Χιώτισσα» είν' ένα είδος μπαλάντας' επικολυρικό και τούτο ποίημα, μουσικώτατο και μορφικά το τελειότερο του. Αφηγείται το γλυτωμό μιας Χιωτοπούλας, που αρπαγμένη στη μεγάλη καταστροφή του νησιού της, πουλήθηκε στην Κύπρο και ζούσε σκλάβα στο χαρέμι ενός μπέη. Μια μέρα ήρθε ο αδερφός της με το καράβι του και την έκλεψε. Οι περιγραφές της σπιτικής ζωής και χαράς είναι από τα πιο σπάνια ευρήματα που σ' αυτά δείχνονταν η δύναμή του. Έξαφνα σα διηγείται η κόρη τη μέρα της καταστροφής: Τι μοναδική αφέλεια! Η όμορφη κόρη με το λυγρό της κορμί, το αδρά μεστωμένο στην τέλειά του άνθηση, το ερύθημα της παρθενικής αιδώς και ο ιδρωτας, που ξάναβε πιο πολύ τη χτηνώδικη επιθυμία του διώχτη της, το νερό που τρέχει στ' αυλάκια με τις λεύκες, και τα πολυτρίχια που κάθε λίγο στάλωναν το νερό, στο πείσμα της δουλεύτρας. Η εικόνα της καλής νοικοκυράς, της γρίγορης [sic] και άξι-ας, που απασχολημένη στου σπιτιού τις δουλειές, βιάζεται κιόλας να ζυμώσει, αυτά όλα καθώς διαβάζουμε τους μουσικούς στίχους του, περνούνε σαν όραμα μουσικό μπρος στα μάτια μας.

Γλαύκος Αλιθέρης
Ο.π., 78.

6.5. «Πρόλογος»

[Ζωντανή και ζωηρότατη περιγραφικότητα]

[...] Η «Χιώτισσα» [...] είναι ένα παραστατικό επικολυρικό ποίημα γύρω από ένα επεισόδιο της εποχής του ξεσηκωμού του Έθνους, γύρω από την περιπέτεια μιας προσφυγοπούλας από τη Χίο, που αιχμαλωτίστηκε και πουλήθηκε, για να κοσμήσει το χαρέμι ενός Μπέη στη Λεμεσό. Είναι η ιστορία της λύτρωσης μιας δυστυχισμένης ύπαρξης, που συμβολίζει ίσως βαθειά μέσα της την αρετή πως είναι των αδυνάτων αδύνατο μια ελληνική ψυχή, μ' όλα τα ξένα καλά κι αγαθά που απολαμβάνει, να ζήσει σκλαβωμένη. Είναι γραμμένη κατά το μέτρο της *Τουρκομάχου Ελλάδος* του Σούτσου, κυλά ήρεμα εδώ, θυμωμένα εκεί, μα μένει πάντα ένα αληθινό καλλιτέχνημα. Μερικές στροφές με τη ζωντανή και ζωηρότατη περιγραφικότητά τους, με την προεξοχικήν εικόνα τους, μπορούν άφοβα να σταθούν δίπλα από στροφές στον ύμνο του Σολωμού και σ' άλλα παλαιά και νέα κλασσικά πρότυπα.

Αντώνης Ιντιάνος

Εκλογή από τα ποιήματα του Βασίλη Μιχαηλίδη (επιμ., πρόλ.: Αντώνης Ιντιάνος), Γενικών Πρακτορείου Τύπου, Λευκωσία, 1942, ιγ'.



7. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Κύπρος δούλη* (1898)

7.1. [*Η Κύπρος δούλη στη σκηνή*]

Τη παρελθούση Κυριακή ανεβιβάσθη επί σκηνής δραματοποιηθέν προχείρως το επικόν ποίημα του ιατρού κ. Ιωάννου Καραγεωργιάδου *Κύπρος δούλη*, όπερ εξέδωκε πρό τινος. Το ποίημα τούτο εκτυλίσσει μίαν σελίδα της ιστορίας της νήσου υπό τους Ναΐτας, καθ' ων εξηγήθησαν οι Κύπριοι, είναι δε γεγραμμένον εις εξάμετρον δακτυλικόν μεθ' ομοιοκαταληξίας και εν γλώσση αρχαϊζούση. Επιμελέστερον δραματοποιούμενον το ποίημα τούτο (ως πρόκειται να γείνη [sic]) δύναται λίαν ευπροσώπως να αναβιβάζεται επί σκηνής. Και εν τούτοις, μ' όλον το πρόχειρον και το βεβιασμένον της δραματοποιήσεως και το δύσληπτον της γλώσσης, ήρρεσαν εις το κοινόν, προσκληθείς δ' επί σκηνής ο κ. Καραγεωργιάδης χειροκροτήθη παταγώδως, ούτος δ' απήντησεν ως εξής: «Αποδέχομαι μετ' ευχαριστήσεως τας επιδοκμασίας του σεβαστού κοινού ως δείγματα σεβασμού και θαυμασμού προς τους πεσόντας υπέρ της ταλαίηνης αυτής γης». [...]

(***), *Σάλπιγξ*, 16 Δεκ. 1895.

7.2. «*Η Κύπρος δούλη- Ποιήσεις λυρικά και μεταφράσεις*»

Υπό των εν Αθήναις εκδοτικών καταστημάτων του κ. Ανέστη Κωνσταντινίδου εξεδόθησαν υπό τους άνω τίτλους 2 τομίδια οφειλόμενα εις την ακούραστον φιλοπονίαν του παρ' ημίν ιατρού και προέδρου της Δημοτικής Επιτροπής κ. Ιωάννου Καραγεωργιάδου.

Η Κύπρος δούλη εξεδόθη άλλοτε ως έπος πραγματευόμενον τα των Ναϊτών εν Κύπρω· ήδη μετεσκευάσθη υπό του συγγραφέως εις δράμα και ως τούτο παρεστάθη προ δύο ετών εν ταύθα. Ο άλλος τόμος περιλαμβάνει εκτός πολλών μεταφράσεων [...] και όσα από της νεότητος αυτού ο κ. Καραγεωργιάδης έγραψε ποιήματα.

(***), *Αλήθεια*, 3 Σεπτ. 1898.

7.3. «*Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο του ποιητή Ι. Καραγεωργιάδη*»

Η δραματοποίηση του ποιήματος *Κύπρος δούλη* κατόπι δεν δικαιολογεί οποιαδήποτε αλλαγή γνώμης για τη λογοτεχνική του αξία.

Αντώνης Ιντιάνος

Κυπριακά Γράμματα 81-82 (Μάρτ.-Απρ. 1942) 216.



8. Μ. Α. Φραγκούδης, *Νετζιμπέ* (1905)

8.1. «*Νεκιβέ, δράμα ιστορικό σε πράξεις τρεις*»

[*Από την «Κρίσιν» του Λασσάνειου Δραματικού Αγώνα* (1896)]

Η Οθωμανίς των Ιωαννίνων καταλαμβάνεται υπό θερμού έρωτος προς τον εν τη αυλή του Αλή πασά Ιταλόν λοχαγόν του μηχανικού Καρέττον. Εν ερημικόν μέρος παρά την λίμνην των Ιωαννίνων γίνεται η πρώτη συνέντευξις των δύο ερωμένων, συμπαρισταμένης της εμπίστου της Νεκιβέ Φατμάς, της τροφού αυτής. Αλλά την συνέντευξιν διακόπτει επιφανόμενον το φάσμα της Κυρα-Φροσύνης. Εν τούτοις δε ο Αλής μανθάνει μεν τα κατά τας έκτοτε θερμότερας γενομένας ερωτικές σχέσεις του Καρέττον και της Νεκιβέ αλλά μέχρι τινος ανέχεται αυτάς, ει και η μετά Χριστιανού αθέμιτος σχέσις ήτο παράβασις της πίστεως και αυτόχρημα έγκλημα άξιον θανάτου. Η ανοχή αύτη του Αλή παρέχει μεγάλας υπονοίας και

προκαλεί τας σκέψεις των δύο Μωαμεθανών στρατηγών του τυράννου, του Ταχίρ-αμπά και του Άγου Βεσσιάρη. Ούτοι εννοούσιν ότι ο Αλής, υποπτευόμενος την υπεράγαν μεγάλην αυτών αύξησιν και τας προς τον Χουρσίτην συνεννοήσεις, ήθελε μεταχειρισθή κατ' αυτών τον Καρέττον, ού ήλπιζε δυνατήν εκ του προς την Νεκιβέ έρωτος την εις την πίστιν του Μωάμεθ μετάστασιν. Εφ' ω χάριν ιδίου συμφέροντος αποφασίζουσιν οι δύο στρατηγοί να εξολοθρεύσωσι τον παραβάτην Ιταλόν

που πάτησε το νόμο μας μια Τούρκισσ' αγαπόντας

Το ερωτικόν ζεύγος τρυφά υπό έρωτος εν αυτώ τω οίκω της Νεκιβέ, ότε εισέρχεται καθ' υπόδειξιν των δύο συνομοσάντων [sic] στρατηγών ο καδής μετά στρατιωτικής δυνάμεως, και συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω τους ερώντας. Και την μεν αρνησίθησκον Νεκιβέ απειλεί διά της κεκανονισμένης ποινής, ήτις συνίστατο εις το να λιθοβοληθή και να ταφή ζώσα, εις δε τον Καρέττον προβάλλει το δίλημμα της εξωμοσίας ή του θανάτου. Ο δε λοχαγός μεταξύ πίστεως και έρωτος κυμαινόμενος, ζητεί προς απάντησιν προθεσμίαν μέχρι της υστεραίας, εν τούτω δε τω μεταξύ διατάσσεται η προφυλάκισις αυτού.

Αλλ' ενώ ο Καρέττος απάγεται εις την φυλακήν, εξ-επτά ένοπλοι επιτίθενται κατά των απαγόντων αυτόν και τραυματίσαντες δύο των στρατιωτών, σώζουσι τον απαγόμενον. Ηγείτο δε των επιτιθέντων ο Θανάσης Βάγιας. Ο καδής, μανθάνων ταύτα, εννοεί ότι ο Βάγιας ενήργει κατά βούλησιν του Αλή και αναγκάζεται ν' αποστή της περαιτέρω διώξεως του Καρέττου, αλλ' αποφασίζει να εκτελέση τον ιερόν νόμον κατά της ατυχούς Νεκιβέ.

[...] Ούτως η Νεκιβέ φαίνεται ήδη καταδεδικασμένη. Ουχ ήττον δ' ελπίζει να σώση αυτήν ο Καρέττος, όστις κατά την υπό του Θανάση Βάγια διάσωσιν αυτού εκ των χειρών των απαγόντων είχεν εγκλεισθή εις κάστρο μοναχιασμένο έξω απ' τα Γιάννενα κατά τους προμαχώνας. Εκείθεν δ' έστειλε προς τον Αλήν γράμμα, δεόμενος αυτού να σώση την ερωμένην, αλλ' η απάντησις είναι ότι: «Αυτά τα πράγματα είνε δουλειά του καδή και μ' εκείνον κάμε καλά. Τι εξουσία έχω εγώ στα ιερά; Δε φτάνει που για μεγάλη σου χάρη εχάλασα μια φορά το νόμο, και σ' άρπαξα κρυφά απ' του καδή τα χέρια; Να χαλάσω και δεύτερη φορά το νόμο δε γίνεται». Τεταραγμένος δε ήδη υπό της ανελεήμονος απαντήσεως του τυράννου, ακούει έξωθεν του κάστρου φωνάς. «Τη Νεκιβέ στο λάκκο» φωνάζουσι τα πλήθη.

[...] Είτα δε δι' αλλαγής της σκηνης μεταφερόμεθα εις το μαρτύριον της Νεκιβέ ήτις απάγεται εις θάνατον, του Καρέττου ακόμη το όνομα έχουσα επί των χειλέων.

Η υπόθεσις της Νεκιβέ έχει βάσιν ιστορικήν, στηριζομένη επί της περι του έρωτος του Καρέττου και της χανούμισσας Γκιουλσούμ διηγήσεως του Άγγλου Smart Hughes. Αλλ' ο ποιητής, όστις αγνοούμεν διά τίνα λόγον μετήλλαξε το όνομα της Γκιουλσούμ, χωρίς να θελήσωμεν να κακίσωμεν αυτόν διά τούτο, δεν κατώρθωσε να πλέξη την υπόθεσιν εις δράμα, παρέσχε δε μάλλον σκηνάς άνευ πολλής εσωτερικής συνοχής, ερωτικόν ειδύλλιον, μόνον σκιαγραφίαν δραματικήν έχον. Ούτε η πλοκή έχει τι το έντεχνον ούτε οι χαρακτήρες έχουσι τι το ευπερίγραφον και ιδιάζον. Λείπει δε και ο ειδικός χαρακτηρισμός εκείνος των προσώπων και πραγμάτων ον ονομάζουσιν οι Γάλλοι «couleur locale». Αν οι ήρωες δεν ονομάζοντο Καρέττος και Νεκιβέ, αλλ' είχαν άλλο όνομα, δεν θα είμεθα ηναγκασμένοι να παραδεχθώμεν ότι το ερωτικόν δράμα υπόκειται εις την λίμνην των Ιωαννίνων και εν τοις χρόνοις του Αλή.

Περί δε της γλώσσης του ποιητού παρατηρούμεν ότι αι λέξεις «εσπέρα, συνέντευξη, προαίστημα, η κόρη των ονείρων μου, φλοίσβος» και άλλα τοιαύτα δεν προσιδιάζουσι εις την άλλως ομαλήν δημώδη, ην εξέλεξεν. Ομοίως δε δεν προσήκουσιν εις τα χείλη της χανούμισσας Νεκιβέ αι κλασικαί αναμνήσεις της Κλυμένης και της ωχράς Εκάτης.

Εν τέλει δε παρατηρούμεν ότι η αποτυχία της Νεκιβέ ως δράματος δεν πρέπει ν' αποθαρρύνη τον γράψαντα αυτήν, διότι δεν είνε αμφιβολία ότι άλλως δεν είνε αμέτοχος ποιητικών αρετών.

Λασσάνειος Δραματικός Αγών, Κρίσις αναγνωσθείσα εν τη μεγάλῃ αιθούσῃ του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 21^η Απριλίου 1896 υπό του εισηγητοῦ Σπυρ. Π. Λάμπρου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου της Εστίας, 1896, 55-8.

8.2. [«εις γλώσσαν αμιγή καθαρεύουσαν...»]

Την προσεχῆ εβδομάδα αναβιβάζεται ἐπὶ της ενταύθα σκηνῆς ἡ *Νετζιμπέ*, τρίπρακτον δράμα του κ. Μενελάου Δ. Φραγκοῦδη. Το ἔργον εἶναι γεγραμμένον μετ' επιμελείας εἰς γλώσσαν αμιγή καθαρεύουσαν και εἰς στίχον δεκαπεντασύλλαβον, ἡ δε υπόθεσις του εἶναι εἰλημμένη εκ της ιστορίας της Ηπείρου ἐπὶ Ἀλή.

(***), *Ἀλήθεια*, 23/4 Φεβρ. 1897.

8.3. «εις αμιγή δημοτικὴν...»

Φίλε κύριε,

Στο περασμένο φύλλο της *Ἀληθείας*, στο διάφορο εκείνο που ἔχατε την καλωσύνην να βάλετε για την *Νετζιμπέ* μου εἶδα με μεγάλη μου απορία πως το δράμα μου εἶναι γραμμένο «μετ' επιμελείας εἰς αμιγή καθαρεύουσαν».

Ἄμα το διάβασα, σκέφθηκα ὅτι ἢ ἔπρεπε να φωνάξω με ὅλη μου τη δύναμη πως τούτο δεν εἶναι διόλου αληθινὸ κι ἔτσι να βγάλω ἀπὸ πάνω μου την προσβολή ἢ να στείλω κλήση «ἐπὶ δυσφημίσει» στο φίλο διαφορογράφο που ἔναι, φαίνεται, ἀπόστολος της «χαριεστέρας λαλιάς».

Προτίμησα το πρώτο και σας παρακαλῶ να γράψετε – και τούτο το λέγω με υπερηφάνεια μου – ὅτι ἀπὸ την πρώτη ως την τελευταία λέξη ἡ *Νετζιμπέ* εἶναι γραμμένη εἰς αμιγή δημοτικὴν.

Ο φίλος σας
Μ. Δ. Φραγκοῦδης
Ἀλήθεια, 30/11 Φεβρ. 1897.

8.4. «Θεατρικὴ ἠχώ»

Το ἔργον βεβαίως δεν εἶναι ἀνευ ελλείψεων και παρατηρεῖται ἰδίᾳ ποιά τις χαλαρότης περὶ την δράσιν, ἀλλὰ δεν δύναμαι παρά να συγχαρῶ τον ποιητὴν διὰ την τέχνην, μετ' ἧς ἐκλείσει την σκηνὴν καθ' ἣν ο Καρέττος ἀπὸ του φρουρίου ανταλλάσσει προς την *Νετζιμπέ* την θρησκείαν του· δεν μας ἐπαρουσίασε τον Καρέττον ἀλλαξοπιστούντα· ἀνήγαγε εἰς το ὕψος του το αἶσθημα του ἡρώος του, χωρὶς ταυτοχρόνως να τον κηλιδώσει και διὰ της ἀπαρνήσεως της θρησκείας του. Και τούτο δεν εἶναι ολίγον.

Ἀλλὰ το βέβαιον εἶναι ὅτι το ἔργον θα εἶχε μεγαλειτέραν [sic] ἀξίαν, εἴαν ο φίλος ποιητὴς μᾶς το ἐπαρουσίαζεν ως ἐπικολυρικὸν ποίημα μόνον· ἔχει μερικὰς πολὺ ωραίας ἐξάρσεις ποιητικῆς ἐμπνεύσεως· αὐτὴ ἡ κατωτέρω περιγραφή της δύσεως βεβαίως δεν εἶναι ἀπὸ εκείνας τας ὁποίας δύναται να παρέλθῃ τις δι' ἀδιαφόρου βλέμματος:

*Ἦταν βραδιά καλοκαιρῆ, ζωὴ, χαρὲς γιομάτη
ζαφεῖρι πάνω ο ουρανός, χρυσάφι κάτω ἡ δύση
και πέρα ἀσήμι τα νερά της κοιμισμένης λίμνης·
[...]*

και αυτοὶ οἱ στίχοι οἱ γεμάτοι αἶσθημα του Καρέττου προς τη *Νετζιμπέ*:

*Ἐλα, ἀγάπη μου, μαζί να κάτσουμε δω πέρα
αγκαλιαστοὶ να μείνουμε στῆς λίμνης δω την ἄκρη
τη μουσικὴ ν' ακούουμε που μέσα στα χαλίκια*

*της λίμνης κάνει το νερό και ν' αδελφώνουντ' έτσι
οι μουσικές οι δυο μαζί της λίμνης, της καρδιάς μας.*

Και τόσοι άλλοι γλυκείς ευωδιάζοντες στίχοι, τους οποίους λυπούμεθα, διότι τα στενά όρια της εφημερίδος δεν μοι επιτρέπουν να παραθέσω, αξίζουν να σφίγξη κανείς το χέρι του ποιητού με όλην του την καρδιά!

Η δς Χριστοφορίδου, ως *Νετζιμπέ*, και ο κ. Κόκκος, ως *Καρέττος*, έπαιξαν αριστουργηματικά.

[...]

Όλυμπος Κέρκης [=Ευγένιος Ζήνων]
Σάλπιγξ, 22 Φεβρ. 1897.

8.5. «*Μ. Δ. Φραγκούδη, Νετζιμπέ. Δράμα σε πράξεις τρεις. Λεμεσός*»

[...] Λόγω λυρισμού το έργον υπήρξεν αντάξιον της ποιητικής καρδιάς του συγγραφέως εν τοις μονολόγοις της *Νετζιμπές* και του *Καρέττου* εκχειλίζει πάθος αισθήματος εις στίχους εμμελείς και ρυθμικούς. Η παρά την λίμνην των Ιωαννίνων συνδιάλεξις των δύο εραστών ενέχει μεταρσιούντα λυρισμόν, αλλ' έπρεπε νομίζομεν να υπάρξη εκεί ποιά τις πάλη αισθημάτων. Εκ της πάλης ταύτης του αισθήματος αναδεικνύονται τα πλείστα έργα, αλλ' εις την *Νετζιμπέ* τοιαύτη πάλη υφίσταται μόνον μικρά εν τω *Καρέττω*, εν ω συγκρούονται θρησκεία και έρωσ, πάλη όχι ισχυρά και πείσμων. Προ της λίμνης ηδύνατο ευρύτερον να εκτυλιχθή η σκηνή της ερωτικής συναντήσεως και η έννοια ην ενείχεν η εμφάνισις του φάσματος της κυρα-Φροσύνης ηδύνατο να εκδηλωθή εν τη συνδιάλεξι εκείνη, διότι η επιτυχία της εμφανίσεως φασμάτων δεν είναι τόσον ευχερής, μόλις επιτυγχάνουσα εις τα σεξπήρια δράματα. Η μετάπτωσις από της ηρέμου σκηνης της ερωτικής συναντήσεως, καθ' ην η ψυχή κλίνει γόνυ προ της πλημμύρας αισθήματος ανικητού και καθ' ην την καρδίαν του θεατού πληροί η ήρεμος γλυκύτης του παρά τους καλαμώνας της λίμνης τελουμένου ειδυλλίου εις την ειδεχθή εικόνα αποτροπαίου φάσματος, κακά φθεγγομένου, είναι τόσον απότομος, ώστε το φάσμα προξενεί παν άλλο ή το αναμενόμενον συναίσθημα. Ίσως εάν εν τη μέθη της ερωτικής συναντήσεως εκεί παρά την λίμνην όπου επνίγησαν «*οι δεκαχτώ με την Κυρά Φροσύνην*» ηγειρόντο φόβοι και ενδοιασμοί, οίτινες αυξανόμενοι μικρόν κατά μικρόν εκ της φρικώδους αναμνήσεως του στυγερού θανάτου ευγενών παρθένων να προκαλέσωσιν τον φόβον και να εξεγείρωσι του θεατού την φρίκην από του μέρους εκείνου, όπου ηκούσθησαν αι τελευταίαι οιωγαί αθών θυμάτων, ίσως τότε η εμφάνισις του φάσματος, έχουσα προ αυτής υψωμένην την φρίκην θα ήτο ευλογοφανής και θα συνέτεινεν εις του δράματος την οικονομίαν.

Αι τελευταίαι κραυγαί του *Καρέττου* προς τους απόγοντας την *Νετζιμπέ* [...] και συγχρόνως η ως εκ του αδυνάτου των περιστάσεων μη εκτέλεσις της εξαγγελιομένης αλλαξοπιστίας είνε αληθές ότι αφ' ενός εξυψούσι το προς την *Νετζιμπέ* αίσθημα του *Καρέττου*, ενώ αφ' ετέρου εντέχνως παρακάμπτεται ο σκόπελος της αλλαξοπιστίας' αλλά διατί εις το ειδυλλιακόν αυτό δράμα να μη δοθή όσον αφορά τον *Καρέττον* η αυτή λύσις, ην παραδίδει εις ημάς η ιστορία; Ο *Καρέττος* εκδικούμενος τον Αλήν φεύγει προς το στρατόπεδον του Χουρσίτ πηδήσας εκ του φρουρίου όπου ην εγκαθειργμένος' ως έχει το δράμα, περιοριζόμενον ως προς τον *Καρέττον* μέχρι της εις το φρούριον εγκαθείρξεως και παρασιωπωμένης της περαιτέρω τύχης του, ενυπάρχει τι το κενόν, κενόν το οποίον δύναται άριστα να πληρωθή διά της επί σκηνης εκτυλίξεως των ιστορικών αυτού περιπετειών.

Εν τω δράματι παρατηρείται ποιητική ίσως αδειχ και πλεονασμός τις των μεταξύ των δύο εραστών ανταλλασσομένων φιλημάτων. Ευχαρίστως θα το παρηρχόμεθα απαρατήρητον, αν ηδυνάμεθα τουλάχιστον να είπωμεν την αφελή του Μπάρμπα Χρόνη της *Βοσκοπούλας* ανα-

φώνησιν: «Αυτό δεν είνε πρέποντας αν κ' είνε φυσικόντας».

Εν συνόλω το έργον ενέχει ποιητικές εμπνεύσεις ουχί κοινάς και λυρισμόν εν πολλοίς μεταρσιούντα ήρεμον και κομψόν με σκηνάς φυσικώς εκτυλισσομένας άνευ λέξεων κενών προωρισμένων διά στομφώδεις απαγγελίας, είναι αναντιρρήτως – καίτοι τούτο γνωρίζομεν ότι δεν αποτελεί σοβαράν σύστασιν του έργου – το κράτιστον των μέχρι τούδε γνωστών δραματικών έργων της Κυπριακής Μούσης, συμπληρούμενον δε δύναται επιτυχώς να παιχθή από της σκηνής των αθηναϊκών θεάτρων, όταν μάλιστα επιτύχη ως *Νετζιμπέν* μίαν Αντίπτην Χριστοφορίδου και ως *Καρέττον* ένα *Κόκκον*. Το ευχόμεθα από καρδίας και το ελπίζομεν μετά πεποιθήσεως.

Λντς [= Ν. Κλ. Λανίτης]
Αλήθεια, 27/11 Μαρτ. 1897.

8.6. «Αναμνήσεις»

Μια ξεχωριστή φυσιογνωμία ήταν ο Μενέλαος Φραγκούδης. Μακαρίως ήρεμος, ουδέποτε οργιζόμενος, ψυχή και σκέψις ραφιναρισμένη. [...] Μας ήρεσε πολύ το θέατρον και ιδρύσαμεν εδώ ένα ερασιτεχνικόν θεατρικόν όμιλον. [Ο Μ. Φραγκούδης] αιφνιδίως παρουσιάσθη εις τον όμιλον ως θεατρικός συγγραφέυς. Έγραψε την *Νετζιμπέ*. Και επαίχθη διά πρώτην φοράν μέσα σε κοσμοπλήμμυραν εις την υπαίθριον πλατείαν της λέσχης «Ενώσεως» [...] από κάποιον ελληνικόν θίασον. Και επανελήφθη. Σε γλώσσαν δημοτικήν. Τι απέγινεν η *Νετζιμπέ* αγνώω' αλλά μου φαίνεται ότι κάποιος την απήγαγε και την παρουσίασεν ως ιδικήν του.

Νικ. Κλ. Λανίτης
Κυπριακά Γράμματα 175 (Ιαν. 1950) 77.



9. Παύλος Βάλδας [=Βαλδασερίδης], *Μάριος* (1913)

9.1. «Η τέχνη»

[...] Είναι η τέχνη έκφρασις, με ωραία μέσα, των αισθημάτων και των στοχασμών που αξίζουν μια τέτοια έκφρασι. Με το τελευταίο μέρος του ορισμού μου, θέλω να αποκλείσω καθετί που σχετίζεται με την ασχημία. [...]

Η πραγματικότης δεν είναι σ' όλες τις περιστάσεις άξια να κυττάξη τον εαυτό της μες στον μαγικό καθρέφτη της Τέχνης. Γνωρίζω, βέβαια, πως ο αφορισμός αυτός θα δυσανεστούσε δασκάλους και μαθητές της σχολής του ρεαλισμού, που συχνά παραμελήσανε την ομορφιά για χάρη της πραγματικότητας.

[...] Και ιδού, τώρα [sic], μπορώ να βεβαιώσω πως όχι μόνο η πραγματικότης δεν μας ενδιαφέρει, αλλά και πως το φανερό ψέμα επιτρέπεται στην τέχνη, όταν δικαιολογήται από την ομορφιά. Αν δεν έχει την ομορφιά μαζί του, είν' εγκληματικό, αν όμως τη γεννήση, το κέρδος είνε [sic] μεγάλο [...]

Η τέχνη δεν μιμείται δουλικά, δεν φωτογραφίζει απλά τη ζωή, μα ξαναπλάθει με καλλίτερο γούστο κάθε ωραίο και συγκινητικό της ζωής φανέρωμα ή δημιουργεί ομορφιές που η ζωή δεν τις έχει. [...] Συνηθέστερα η ζωή μιμείται την τέχνη. Πόσες φορές που διαβάζομε ωραία βιβλία προσπαθούμε να μιμηθούμε τον ήρωά τους. Θα σκεφθή κανείς ίσως ότι ο συγγραφέυς απ' τη ζωή πάλι παίρνει τον ήρωα που θέλουμε να μιμηθούμε. Αυτό δεν συμβαίνει πάντα. Η ζωή προσφέρει τα πρώτα υλικά στο συγγραφέα κι αυτός πλάθει τον άνθρωπο. [...] Η ζωή λοιπόν μιμείται συχνά την Τέχνη. Και τώρα φαντάζεσθε τι θέσι μπορεί να έχη μεταξύ των αριστουργημάτων της ανθρώπινης δημιουργίας ένα προϊόν στενού ρεαλισμού; Απορεί κανείς πως υπήρξαν πνεύματα, καθώς το πνεύμα του Ζολά, που λατρέψανε της ζωής

τα πρόστυχα φανερώματα και τους αφιερώσανε την πέννα τους, ενώ αλλοιώτικα θα μας χάριζαν ωραία πράγματα.

[...] Τελευταίως ακόμα διαβάζοντας τους *Στοχασμούς* του Όσκαρ Ουάιλντ παρατήρησα πως είχα την τιμή να συμφωνώ μαζί του σε πολλά ουσιαστικά σημεία, και χρόνια πολλά ξέρω τώρα, πως ο Jean Moréas, ο μεγάλος Έλληνας ποιητής που συγκινούσε την Ευρώπη ως το 1910 με τα υπέροχα ποιήματά του, είχε την αισθητική της ομορφιάς. [...]

Παύλος Βαλδασεριδής

Νέον Έθνος, 8/21 Φεβρ.-22/6 Μαρτ. 1920



10. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα* (1913)

10.1. «Στοιχεία για τη βιογράφηση...»

Γραμμένο στο Παρίσι και στο Βισύ σε άτεχνο και ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο περιστρέφεται γύρω από μια σελίδα της ιστορίας του Βυζαντίου της εποχής του Ιουστινιανού με το Βελισάριο προδομένο από τον αυτοκράτορα, θύμα των δολοπλοκίων των αυλικών του. Μικρές σκηνές διαδέχονται γοργά, σχεδόν απνευστί, η μια την άλλη κατά τη σαιξπηρική τεχνοτροπία. Μα το ράσο δεν κάνει τον παπά και τα φαντάσματα του Αννίβα, Μιλτιάδη, Θεμιστοκλή κλπ. που παρεμβαίνουν, θυμίζοντας παρόμοιες σκηνές από τον *Μάκβεθ*, η τρελή Ελένη που παρωδεί την Οφήλια στον *Χάμλετ* πλαταίνουν «κατ' αντιδιαστολήν» το τραγικό χάσμα που υπάρχει ανάμεσω [sic] του σκηνικού αυτού έργου και των κλασικών σαιξπηρικών τραγωδιών.

Αντώνης Ιντιάνος

Κυπριακά Γράμματα 81-82 (Μάρτ.-Απρ. 1942) 217.



11. Νίκος Νικολαΐδης, *Το γαλάζιο λουλούδι* (1919).

11.1. «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*»

[...] Ο κόσμος της ανώτερης ψυχικής δυνάμεως και της πλατύτερης σκέψεως και αισθήσεως, ο κόσμος της δρώσης μελαγχολίας και της ευγενικής ηδονής, ο κόσμος της σαφούς και καθαρής γνώσεως που οδηγά στην ωραϊαν πάλην και των φυσικών και εξιδανικευμένων ορμών που φέρουν την υψηλήν απόλαυσιν.

Και αυτή ακριβώς είναι η έννοια του *Γαλάζιου λουλουδιού*. Ο αφωρισμένος πύργος της Λύπης και του Πόνου, με τον στενόν ορίζοντα και τες κλεισμένες στράτες, όπου βασιλεύει η Ξανθή, είναι η μοιραία σκλαβιά της απελπισμένης αντιλήψεως της ζωής, η οποία κρατεί δεσμευμένην αποπνικτικά την ανθρώπινην ψυχήν. Και ο Πύργος της Ηδονής και της Ασέλγειας, με τα συμπόσια και τα όργια των παντοτεινών μεθυσμένων, των μπουχτισμένων και των δυσारेστημένων, όπου βασιλεύει η Μελαχροινή, είναι η θεληματική σκλαβιά της κτηνώδους αντιλήψεως της ζωής, η οποία κρατεί δεσμευμένην αποπνικτικά την ανθρώπινην ψυχήν. Αλλ' ο Αντρειωμένος, ο άνθρωπος της μεγάλης και δυνατής θελήσεως, σπάζει και της μιας και της άλλης σκλαβιάς τες αλυσίδες. Χωρίς ν' αποναρκωθεί από την πρώτην, παλαίει με την δεύτερην, και νικά. Και τότε, νικητής των ταπεινών παθών, ξανάρχεται στον πρώτον πύργον, για να ζήση εκεί μιαν νέαν ζωήν, που την συμβολίζει ο σφιγμένος αναπόσπαστα στο χέρι του αρραβώνας μεταξύ της Μελαγχολίας που παλαίει και της Χαράς που υποτάσσεται, της ήσυχης Αγάπης και των δυνατών Παθών, την ζωήν, από την οποίαν δεν λείπουν βέβαια τα μαύρα κυπαρίσσια και το κράξιμο του κούκου, αλλά τουλάχιστον «τα κυπαρίσσια/ ίσια/ πασκίζουν να γδυθούν/ την αγριάδα,/ σαν λειμονιές να φουντωθούν.../ Κι' αν κράξ' ο Κούκος θλιβερά,/ δε θα ξαφνιάση φοβερά:/ θα κελαιδήσουν τα πουλιά,/ το κράξιμο να κρύψουν».

Γύρω από την κεντρική αυτήν ιδέαν έπλεξε το έργον του ο Νίκος Νικολαΐδης. Με την ωραϊαν και υψηλήν έμπνευσίν του εις την ψυχήν, επήρε στο χέρι του – καλλιτέχνης ζωγράφος, καθώς είνε – το πινέλλο του· και βυθίζοντάς το στα πολυποίκιλα χρώματα διαφόρων δημοτικών παραμυθιών, τραγουδιών και θρύλων, μας εσχημάτισε την υπέροχην ζωγραφιάν του έργου του – όχι απλήν απεικόνισιν, αλλά μεγάλην και λαμπράν δημιουργίαν, όχι μεγέθυνσιν απλήν, αλλά βαθείαν και πλατυτάτην ενσάκωσιν ιδεών και σκέψεων ανωτέρων – η οποία εξαγνίζει την ψυχήν και εξυψώνει το πνεύμα.

[...]

Ποιος δεν θα γεμίση από συγκίνησιν γλυκειάν και ποιος δεν θα ξεχειλίση από σέβας και θαυμασμόν μπροστά στην υπέροχην πάλην του Αντρειωμένου με την γόησσαν Ρήγισσαν; Ποιος δεν θα αναλυθή εις δάκρυα φυσικώτατα ενώπιον του θρήνου της Ξανθής και ποιος δε θα εξυψωθή και δεν θα μεγαλυνθή εις την διήγησιν του Νικητού;

Και ιδού οι φυσιογνωμίες της: καθεμιά και μια ιδέα ενσαρκωμένη, αδρή και επιβάλλουσα, εμφανιζομένη ομοιομερώς και ομοιομόρφως εις το έργον ολόκληρον. Και ιδού οι πινελιές της: καθεμιά και ένα νόημα, καθεμιά και μια έννοια, καθεμιά και μια αρμονία, που φωτίζει και γλυκαίνει τα γύρω.

Και ιδού κατόπιν το σύνολόν της: όλο φως και όλο μουσική, όλο νους και όλο ψυχή, όλο ιδέα και όλο αίσθημα· ένα συμμετρικόν και κανονικόν όλον, συγκεντρώνον μέσα του κάθε υψηλήν σκέψιν και κάθε ευγενικήν τάσιν· ένα σύμβολον ωραίων και εμπνευσμένων – σύμβολον του μεγάλου ξυπνημάτου, που θα συντρίψη της Μοιρολατρείας και της Ανηθικότητος τα είδωλα και θα στήση στον τόπο τους του Καθαρού Νου και της Καθαράς Καρδιάς τες θείες εικόνες.

Αυτή είναι η ζωγραφιά, που ο Καλλιτέχνης της ωνόμασε *Γαλάζιο λουλούδι*. Κι αλήθεια, πώς άλλως θα ημπορούσε να ονομασθή, αφού αυτή καθ' εαυτήν είναι μια μυρωμένη πνοή κι ένα διαλεχτόν πέταλον του ίδιου εκείνου που αναζητεί: του αμάραντου κι αθάνατου *Γαλάζιου λουλουδιού*.

Μ. Π. Ν. [= Μελής Νικολαΐδης]

Γράμματα 40 (Ιούλ.- Σεπτ. 1919) 162-165 (= *Ηχώ της Κύπρου*, 3 Οκτ. 1919).

11.2. «Ν. Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*»

Στη σημερινή μας εποχή, αντιθέτως με την αρχαία, είναι σπάνια εκείνα τα έργα που προωρισμένα για τη σκηνή λαμποκοπούν λουσμένα στο χάρμα της ποιητικής ωμορφιάς. Και γι' αυτό επειδή είναι σπάνια, κατανοούν πειο [sic] ευπρόσδεκτα άμα ξεχειλίζει από μέσα τους η ποίησι. Έμμετρα έργα για το θέατρο γράφτηκαν άφθονα· μα σήμερα είναι πασίγνωστο πως ο πεζός λόγος μπορεί να είναι ποιητικώτερος από τους στίχους. Παραβάλετε έναν Ουάιλντ με τους βιομηχάνους του πατριωτικού στίχου που ωργίασε τελευταία και θα οργιάζη ενόσω εμπνέεται από κυβερνητικές χορηγίες είτε από στρατιωτικά τενεκεδάκια που λένε παράσημα: θα ιδήτε τη διαφορά. *Το γαλάζιο λουλούδι* ήταν για μένα μια σχετική καλλιτεχνική απόλαυσι στον κατακλυσμό των ξεθωριασμένων Τυρταίων. Συνδυάζει δύο προτερήματα πρώτης γραμμής. Είναι ταυτόχρονα δημιούργημα ποιητικό και θεατρικό. Ο Πήγασος όσο ψηλά και αν πετά δεν μπορεί να κάμη τον ποιητή να λησμονήσει τη μαγική οπτασία της Θυμέλης που θα δώση σάρκα στην έμπνευσί του. Έτσι θα εξετάσω το *Γαλάζιο λουλούδι* από την διπλήν άποψι, την ποιητική και τη θεατρική.

Ας δούμε στην αρχή τι μας λέει η ποίησι.

Την αρχική ιδέα, το έμβρυο της σκέψεως του κ. Νικολαΐδη δεν μπορώ να το ξέρω για τον απλούστατο λόγο που μονάχα το πρώτο μέρος της τριλογίας του είδε το φως. Ο γριφώδης τίτλος *Αποκατάσταση των πάντων* εξακολουθεί να είναι για μένα μια σφραγισμένη λήκηθο. Θα εξετάσω το *Γαλάζιο λουλούδι* σαν κάτι αυτοτελές, δίχως να γελαστώ αφού το έργο έχει μια συνοχή ή μια συμμετρία που πλησιάζουν την αρχαία γραμμική ωμορφιά.

Το *Γαλάζιο λουλούδι* δεν είναι παρά ένα σύμβολο ωραίο και ανθρώπινο, συνεπώς ποιητικό. Ταράζει τον ποιητή το αιώνιο πρόβλημα που ποτέ δε λύθηκε και που δε φαίνεται πως κοντεύει να λυθή σύντομα. Και μόλα ταύτα ο κ. Νικολαΐδης προτείνει τη συμβιβαστικότερη λύσι, ένα happy medium που θα κάμη το σωτήρα της ανθρωπότητας να μη βγη ανεπηρεάστος εντελώς από τη δοκιμασία όπου θα τον βάλη ο έρωτάς του για τη Ξανθή. Το δαχτυλίδι της Μελαχροινής ριζοβολά στο δάκτυλό του, η δε Ξανθή δεν έχει παρά να δεχθή την αμετάκλητη απόφασι της ειμαρμένης. Η ανθρώπινη μεριά του ποιήματος σύγκειται ακριβώς στο ότι ο ποιητής είχε την καλαισθησία να μη φτειάση υπερανθρώπους για να τους υποβάλη ως υπόδειγμα στη γενεά του. Ο Αντρειωμένος του, καθώς ο κάθε θνητός πιάνεται στη σαγήνη της ηδύπαθης ματιάς της Μελαχροινής που τάζει τόσες κρυφές ανείπωτες χλιδές. Η θύμησι όμως, το λουλούδι της καρδιάς δεν τον κάμνει να ξεχάση τη γλυκειά του ηλιομαλούσα που χάνεται στο νεφελώδη ορίζοντα μιας γλυκειάς μελαγχολίας.

Αυτός ο συμβολισμός αδιάκοπα μου θυμίζει το Μαίτερλιγκ και ιδιαίτερα το *Oiseau Bleu*. Κι' ακόμα πόσες θύμησες δε μου 'ρχονται απ' την *Υψίπυλη* του Χιούλετ ή από τον Πάρζιφαλ του Βάγκνερ (στη δεύτερη πράξη στο γήτεμα των λουλουδονεράιδων)! Αραδιάζω αυτά τα ονόματα από κριτική ευσυνειδησία, δίχως καμμιά άλλη κρυφή πρόθεσι. Το να ξέρη το βαγκνερικό αριστούργημα δε σημαίνει μ' αυτό καθόλου πως ο κ. Νικολαΐδης υποδουλώθηκε στη μίμησι. Φαίνεται μολαταύτα πολύ επηρεασμένος από τη συμβολιστική σχολή, της οποίας δείχνεται μ' αυτό του το ποίημα ένας από τους πρώτους νεοέλληνες θιασώτες. Οπωσδήποτε το ζήτημα των αναποφεύκτων παρομοιώσεων έχει τριπλήν όψι. Είτε ο ποιητής αντέγραψε απευθείας ξένους, πράγμα ανυπόφορο και που δεν υποθέτω ούτε στιγμή πως να 'κανε, είτε όλως διόλου τυχαίως να συμπίπτουν η [sic] ιδέες (κανένας ειρωνιστής θα ξεπετούσε πως τα μεγάλα πνεύματα συναντώνται) είτε πεια, ενδιάμεση λύσι, ο ποιητής δίχως να θέλη δεν έμεινε ανεπηρεάστος από αναμφισβήτητες ποιητικές ωμορφιές. Αλλά και ακόμα στην ειδική αυτή περίπτωσι ξεδεσμεύεται από κάθε υποχρέωσι, όταν δώση στην ιδέα του την ατομική του πρωτοτυπία. Μπορεί στις [sic] γενικές γραμμές να υπάρχουν κοινά σημεία· στο δούλεμα όμως το έργο ανήκει αποκλειστικά στην προσωπικήν ιδιοσυγκρασία του ποιητή και για τούτο θαρρώ πως δυο λόγια για την ποιητική μορφή και το στίχο του κ. Νικολαΐδη δεν είναι άσκοπα.

Όλο το ποίημα δίνει την εντύπωσι ενός μαγευτικού τοπίου γεμάτου ιδανικά λουλούδια και γραμμωτά δέντρα, μα που άμα κανείς πλησιάση μπορεί να πατήση βαθρακούς ή να τσιμπηθή σε γαϊδουράγκαθα. Είναι όμως ευτύχημα που σπάνια γίνονται τέτοια συναπαντήματα. Το βέβαιο όμως είναι πως είναι πιθανά και πιστεύω πως για τον κ. Νικολαΐδη θα είναι ένα παιγνιδάκι να εξυγιάνη το έργο του.

Ορίστε μερικά απ' αυτά τα κακά συναπαντήματα.

Πρώτα- πρώτα μερικές ποιητικές υπερβολές. «Μουσική απόδοσι της αίσθησις της Σιγής» αυτό μου θυμίζει τη μονομαχία των νέγκρων σ' ένα τουνέλι, θαυμάσια μαυρομπογιαντισμένη σανίδα. «Γδύθηκε τη σάρκα της». Άλλη ανάμνησι του Μαρσύα που αυτόν αρκέστηκε ο Απόλλων μονάχα να τότε γδύση από το πετσί του. Λάθη βέβαια λεκτικού, μικρές απροσεξίες που δεν έχουν υπόστασι σ' ένα έργο της καλλονής και της ρυμοτομίας του *Γαλάζιου λουλουδιού*. Βρίσκω πως και αν ακόμα τη δεύτερη φράσι την ανεχθούμε

«ποιητική αδεία», πέφτουμε μολαταύτα στο εξεζητημένο ύφος. Παρακάτω: Ομολογώ πως δεν κατάλαβα τι θα πουν αυτοί οι στίχοι:

*Γλεντώ κυττώντας τη γαλήνη,
μέσ' 'την αγκαλιά της νύχτας.
Στα πλατειά της γυρμένη στήθια
ακούει τα καινούργια παραμύθια!*

Ο ξένος μεταφραστής που θα θελήσει να κάμει γνωστό στη γλώσσα του το πολύ άξιο έργο του κ. Νικολαΐδη σε τι θέσι θα βρεθή; Μη ξεχνούμε πως η σαφήνεια ήταν η πρώτη αρετή της ελληνικής φιλολογίας. Και τελειώνοντας: τρίβω τα μάτια μου διαβάζοντας τέτοιους στίχους σαν τους ακόλουθους: θα τους έλεγα κουτσαβάκικους, σεβνταλήδικους..., όπως θέλετε, παρά να παραδεχτώ πως βγήκαν από την ίδια πέννα που έγραψε τους πειο κατοπινούς από τούτους:

*μα τ' αντιστύλι της καρδιάς
η ρήγισσα θα στήση
α βγη στην μπαλκονόπορτα
να μ' αποχαιρετίση.*

Καιρός όμως να 'ρθω στα ιδανικά λουλούδια για να μη θαρέψη κανείς πως με καμιάν ιδιαίτερη προκατάληψη βγάζω ψεγάδια στο έργο ενός κυρίου που δεν έχω την τιμή να γνωρίζω.

Ο κ. Νικολαΐδης δείχνεται γλωσσοπλάστης πρώτης γραμμής. Η ποιητική του καλαισθησία καταδειχεται αδιαφιλονίκητη. Δεν έχω πρόχειρα παραδείγματα. Κάπου όμως στο έργο ένα φτεροθροούνε μ' έκανε την πειο ευχάριστη εντύπωση.

Στη δύναμι των εκφράσεων, στην ποιητική εικόνα βρίσκω μια διαμαντένια δούλεψη της φράσεως. Ορίστε δυο που θα της έλεγα Αισχύλειες.

«επνίζαν τον ορίζοντα»

«Παν' απ' τον πύργον άπλωσε σα γρόθος μαύρο νέφος»

Τι δύναμι! Και σημειώσατε που ο ποιητής δε λέει το τετριμμένο «πλάκωσε» παρά «άπλωσε» που είναι η σωστότερη κυριολεξία για ένα σύννεφο. Όταν βλέπη κανείς μιαν τέτοια καλαισθησία στην έκφρασι, μια τέτοια δύναμι στο λεκτικό, δεν είναι λυπηρό να ξεσκαλίζη τα προηγούμενα; Μα αυτό δεν είναι τίποτα: θαυμάστε αυτό το τοπείο [sic] και πέστε μου αν δεν είναι ζωγράφος ο ποιητής.

*«...όταν τα δέντρα στέκονται κι' ονειρεύονται
ντυμέν' απ' το φεγγάρι, του ήλιου τα φιλήματα»*

και κρίνετε την αξία στίχων σαν αυτούς:

*«Ωϊμέ!... Μονάχη τώσβυσα αναβαίνοντας τις σκάλες.
Είναι τα σκότη σύμπυκνα, και πως να τα περάση
του λυχναριού μας η χλωμή και τρέμουλη φλογούλα!;
Έσβυσά το μονάχη μου γιατ' έκανε στις σάλες
τους ήσκιους να χορεύουνε και μ' έπιασε τρεμούλα!
Χίλιες φορές το προτιμώ να ψηλαφώ τα σκότη
παρά μέσ' το μισόφωτο να κουτουλώ τους ήσκιους
που ξαφνιασμένοι τρέχουνε και πάνε να κρυφτούνε
μέσα στις άραχλες γωνιές, πίσω στους ραιβούς στύλους...
Στις σάλες τις απλόχωρες, τις μαρμαρένιες σάλες...»*

Κρίμα που τέτοιοι στίχοι δεν είναι όλοι του Γαλάζιου λουλουδιού. Μπορεί κανείς σ' αυτό το απόσπασμα να βρη την απλότητα του ύφους, την ποιητικότητα κάθε ζωγραφιάς που

μου θυμίζει της φωτοσκιάσεις ενός Ρέμπραντ. Δίχως μεγάλα λόγια, με εκφράσεις πάγκοινες η Γρηά (το ανθρώπινο μυαλό στο συμβολικό ποίημα) απαγγέλλει τους στίχους αυτούς που είναι ολόκληρη αρμονία και τρανή απόδειξη πως είναι δυνατόν ακόμα και ο δεκαπεντασύλλαβος, άμα είναι έντεχνα χειρισμένος, να παραβγή τα σημερινά ελεύθερα μέτρα που της [sic] πειότερες φορές είναι μια μάσκα της αδυναμίας στην αρμονική έκφραση μιας ποιητικής ιδέας.

Από τα λίγα αυτά αποσπάσματα μπορεί κανείς να σχηματίσει μια ιδέα ακριβή; όχι βέβαια. Φαίνεται όμως από την όλη ανάγνωση του έργου πως ο κ. Νικολαΐδης ως ποιητής δε στέκει καθόλου πίσω και μονάχα υστερεί κάπως στην έμμετρη διατύπωση όπου εύκολα θα μπορούσε να ξεχάσει μερικές ατημελησίες και ακαλαισθησίες αφού ξέρει και γράφει τόσους καλούς στίχους. Είναι ζήτημα αυτοαυστηρότητας και αυτοτιμωρίας.

Ας εξετάσω τώρα το *Γαλάζιο λουλούδι* όχι πεια [sic] ως ποίημα παρά σα δραματικό δημιούργημα. Στην εποχή μας από μια αντινομία αρκετά παράδοξη εδραιώθηκε η πεποίθηση πως ένα έμμετρο θεατρικό έργο υστερεί πάντα στην σκηνική άποψη άμα υπερέχει στην ποιητική. Αυτό ίσως να έχει μεγαλύτερη εφαρμογή στη φιλολογία μας όπου η έλλειψη επί αιώνας ταχτικής σκηνης, η φυσική τάση για έναν υπέρμετρο λυρισμό, παρέχων αυτό το αντιδραματικό κατ' εξοχήν στοιχείο στη δραματική μας παραγωγή. Ανοίξτε ένα ξένο δοκίμιο για τη φιλολογία μας· θα ειδήτε το αιώνιο ψεγάδι, που είναι κατά πολύ αβάσιμο και μονάχα εν μέρει αληθινό, πως οι Νεοέλληνες δεν έχουν καθώς πρέπει δραματική φιλολογία επειδή πνίγονται στο λυρισμό· ο λυρισμός δε προσθέτω είναι σαν ένα δίκωπο μαχαίρι που καταντά πολυλογία ή ακατανόητη φλυαρία στον ποιητή εκείνο που του λείπει η έμπνευση. Γι' αυτό τόσοι ποιητάδες μας θάφτηκαν αξιοπρεπέστατα στο μαυσωλείο της λησμονησίας κάτω απ' της χιλιάδες τους στίχους. Όσο πειο [sic] πολλούς έγραψαν, τόσο λαμπρότερα, δηλαδή βαθύτερα θάφτηκαν και ξεχάστηκαν.

Η δραματική ποίηση, το είδος δηλαδή ακριβώς που θα έσωζε τη φιλολογική μας παραγωγή, που θα ξυπνούσε το δραματικό πνεύμα και θα χαλιναγωγούσε τον άκρατο λυρισμό, δε στάθηκε ακόμα ως σήμερα να δείξει πολλά έργα περιωπής. Σ' αυτά ίσως μια μέρα ταχθή και το *Γαλάζιο λουλούδι* του κ. Νικολαΐδη του οποίου η μεγαλύτερη επιτυχία να συνίσταται στο ότι μένωντας [sic] ποιητής δείχτηκε δραματικώς συγγραφέας. Και αυτό είναι κάτι τι.

Το δραματικό ενδιαφέρον δεν πέφτει ποτέ, όλο πηγαίνει προχωρώντας. Η σκηνική διάταξη είναι άρτια, ρυθμισμένη με καθαρές, φωτεινές γραμμές. Θα έχη κανείς να ψέξει μερικές σκηνικές ανισορροπίες στο πάνε κι' έλα των προσώπων, μη ξεχνούμε όμως πως για ένα πρώτο δραματικό έργο αυτά είναι πάμμικρα ζητήματα. Εκείνο όμως που πραγματικά διακρίνει τον κ. Νικολαΐδη ως δραματικό ποιητή είναι η εφευρετικότητά του στη λύση, το δαχτυλίδι που πιάνει σάρκα στο δάχτυλο του Αντρειωμένου, το δαχτυλίδι που είναι το αδιαφιλονείκητο τεκμήριο της γοητείας της Μελαχροινής, που κάμει τη ντροπή του Ανδρειωμένου, που μόλο του το θάρρος δε μπόρεσε να κερδίσει μια τέλεια νίκη, αυτό το δαχτυλίδι μια φορά κι' έναν καιρό ήτανε της γλυκειάς Ξανθής που στα παλιά τα χρόνια τω 'δωκε του πρώτου αρραβωνιαστικού της! Η πλοκή αυτή είναι τόσο επιτυχημένη που συμβιβάζει τη δραματική ισορροπία και δίνει στη συμβολική μορφή του όλου έργου μια υποβλητικότερη δύναμη.

Μολαταύτα μονάχα από την ανάγνωση δεν μπορεί να κριθή εντελώς το *Γαλάζιο λουλούδι*. Στο διάβασμα ξεπροβάλλουν τα παροδικά ψεγάδια που αράδειασα παραπάνω και κάνουν να στραβομουτσουνιάζει ο αναγνώστης, θολώνοντας κάπως τη γενική εντύπωση. Για έ-

να δημιουργήμα σαν αυτό το ποίημα όπου η δυνατή ποιητική έμπνευση ισοφαρίζει με τη δραματική τεχνοτροπία το μόνο κριτήριο είναι η σκηνή. Από εκεί μονάχα θα μπορέσει το έργο ν' αρέσει και να συγκινήσει πολύ περισσότερο παρά με ένα ξερό διάβασμα. Χρειάζονται όμως για τη σκηνική παράσταση πολλά στοιχεία: Θεατρίνοι που να ξέρουν ν' απαγγέλλουν στίχους, που να ξέρουν να αποδίδουν όλη τη μουσική αρμονία του κειμένου. Μια σκηνοθεσία όχι μόνο πλούσια παρά και γεμάτη καλαισθησία που να συντείνει όσο το δυνατό περισσότερο στο να εξωτερικεύει τη δύναμη του στίχου. Ένας θιασάρχης που να θεωρή το ελληνικό θέατρο κάτι παραπάνω από έναν οχετό ευρωπαϊκών πορνογραφημάτων. Μ' άλλα λόγια, χρειάζονται για τον ποιητή κ. Νικολαΐδη θεατρίνοι καλλιτέχνες, σκηνοθέτης ποιητής και θιασάρχης δυσκολόβρετος... σαν το *Γαλάζιο λουλούδι*... Ζητώ όμως τόσα πολλά!...

M.[ίμης] Βάλσας

Γράμματα 41 (Οκτ.-Δεκ. 1919) 274-277.

11.3. «*Το γαλάζιο λουλούδι*»

[...]

Η δραματική αξία του *Γαλάζιου λουλουδιού* είναι μεγάλη. Ο συγγραφέας μπορεί να μη δίνει νέες απόψεις, μα είναι καταφατικός για τη σκόπιμη πνευματική ζωή που υψώνει ως την υψηλή περιοχή του. Το *Γαλάζιο λουλούδι* ακόμη, για μένα, είναι μια υψηλή τέχνη, μια τέχνη πολύ υγιής. Η μουσική πνοή που αφήνει είναι ό,τι ένας σύγχρονος πνευματικός άνθρωπος ζητά. Είναι μέσα στις σκέψεις μας, μέσα στα πάθη μας. [...]

Τα πρόσωπα του δράματος μπορεί ν' αντιπροσωπεύσουν φωνές μέσα στον άνθρωπο, χωρίς να έχουν την καθολικότητα του ανθρώπου, μα είναι τόσο κοντά στην ηθική που ρέει μέσα στο αίμα μας, στα ιδανικά που θερμαίνουν τις προσπάθειές μας, που γεμίζουν θαυμασμό τον αναγνώστη με τη σοφή τους διάταξη. Η διάταξη αυτή φαίνεται παντού στο έργο του Νικολαΐδη, στα διηγήματά του, στις πρόζες του. Τις πειο βαθυές [sic] ψυχικές καταστάσεις, κάποιες θεϊκές ανησυχίες μέσα στο Παν, τις κάνει νοητές, τις φέρνει στην επιφάνεια τακτοποιημένες, με τα αίτιά τους και τη σκοπιμότητά τους. Είναι από τις λίγες βαθυστόχαστες μουσικές φύσεις, και η επικοινωνία μας και με την πειο ασήμαντη γραμμή του, μας τον αποκαλύπτει τέτοιο. [...]

Αν μιλούσα για την στιχουργία του *Γαλάζιου λουλουδιού* πιθανόν να με παρεξηγούσαν κάποιοι με τη στιχουργημένη κούρασή τους. Καθένας έχει τις προτιμήσεις του, κι όποιος μπαίνει απ' τη φαντασία στην πραγματοποίηση βλέπει πόσο φτωχά είναι τα εκφραστικά μας μέσα, πόσο λίγο αποδίδει τους εσωτερικούς του θησαυρούς μια έκφραση. Ο St. Malarmé [sic] ήθελε να την φτάσει στη μουσική, κι έλεγε πως ο κόσμος θα κλείσει μ' ένα βιβλίο· άλλοι πιστεύουν πως θα κάνουν τα πράγματα να μας μιλήσουν, αποκαλύπτοντας τη μυστική τους έκφραση. Η [sic] χίμαιρες αυτές μπορεί να υπερβαίνουν το παράλογο, μας κεντρίζουν όμως σε μια προσπάθεια προς το τέλειο, σε μια προσπάθεια που οδηγεί έξω από την κοινοτυπία, και την χλιοειπωμένη έκφραση.

Ο συγγραφέας ακολουθεί τις προτιμήσεις του, ίσως προσπαθεί να δώσει το κατάλληλο μουσικό περίβλημα για κάθε ιδέα και κάθε ψυχική κατάσταση των ηρώων του, μέσα από την πολύμορφη στιχουργία του.

Η έκφρασή του είναι πλούσια, νέα, κι όταν μιλάει για γνωστά πράγματα. Φέρνει μπροστά στα μάτια μας θαυμάσια πράγματα, πλούσιες σκηνοθεσίες φυσικές απόψεις λεπτότατες. Ο Πύργος της γλυκειάς μελαγχολίας με την πένθημη [sic] βλάστησή του, με τις μαραμμένες Ιτιές που ξεφτούν το φύλλωμά τους προς τα νερά, είναι πράγματα που αναζητούμε και μελωδούμε σε κάθε μας στίχο. Η Ξανθή με τα ξέχυτα μαλλιά της που προβοδά τον Ανδρειωμένο, μου θυμίζει την τρέμουσαν εκείνη Melisande, όταν ρίχνει την κόμη της απ' το παράθυρο του γρανιτένιου πύργου, κάτω από την έναστρη νύχτα. [...]

Θα 'ταν παρηγοριά για μας αν βλέπαμε το *Γαλάζιο λουλούδι* στο ελληνικό θέατρο, να προτιμάται και να μελετάται από τους ηθοποιούς, γιατί είναι το μόνο ελληνικό έργο που υψώνεται σε μεγάλα ιδανικά, μακριά από τη νοσταλγία προς κάποια ταπεινά περασμένα «ρωμικών συγγραφέων» που μας δείχνουν στα μάτια της Ευρώπης ως λείψανα διαλυθείσης ληστοσυμμορίας.

Γ. Θ. Σταυρόπουλος

Λύρα 11-12 (Νοεμβρ.-Δεκ. 1919) 298-304.

11.4. «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*»

Το γαλάζιο λουλούδι, το πρώτο μέρος από την τριλογία *Η αποκατάσταση των πάντων*, είναι, καθώς το περιγράφει ο συγγραφέας του [sic], λυρικό δράμα έμμετρο.

Δεν ξέρω, κάπου είχα δει πως το «πνεύμα της Σκηνης» να πούμε, το πιο λαϊκό από τα λογοτεχνικά πνεύματα μαζί με το μυθιστόρημα, δεν τον καλοδέχεται το λυρισμό, και πως ένας λόγος που δεν έχουμε δραματικά έργα μεταφρασμένα στην Ευρώπη είναι το λυρικό στοιχείο του νεοελληνικού δραματολογίου. [...]

Η λυρική έκφραση είναι σήμερα ένα από τα πιο όμορφα στολίδια των έργων των Vae-thaeren, Maetelinck, d' Annunzio, Tagore. Για τούτο θεωρώ πως το ζήτημα όλο στέκει στο καλό ταίριασμα του λυρισμού μέσα στο δράμα, κι όχι στο διώξιμό του. Και το *Γαλάζιο λουλούδι* χωρίς φόβο το λέω πως τα κατάφερε να δείχνει εκεί που χρειάζεται το λυρισμό. Είναι άλλωστε η φύση του κόσμου που ξετυλίγεται στο έργο τέτια [sic] παραμυθένια, που κάνει ανάγκη απόλυτη μια δόση λυρισμού, που να μπορεί να συνεπάρε τον αναγνώστη ή το θεατή, να του δίνει το μέσο να ζη κάθε φορά τον κόσμο που συναπαντά στο έργο.

Για το μέτρο του έργου όμως να με συχωρέσει ο αγαπητός συγγραφέας που δε μπορώ να μιλήσω με τον ίδιο τρόπο. Μακάρι να έχω λάθος, μα είναι συχνοί οι στίχοι του κατά την αντίληψή μου χαλνούν την αρμονία του όλου. Δεν είχα βέβαια την απαίτηση το έργο να είναι πέρα ως πέρα σιδεροδεμένο στο δεκαπεντασύλλαβο ή γενικά τον ιαμβικό στίχο, - με ό,τι κι αν του ψέλνουν κάπιοι του ελεύθερου στίχου, τον αγαπώ εγώ όσο κάθε στίχο αρμονικό, - μα θα ήθελα κάθε άλλαγμα του μέτρου να γίνεται κανονικά και κάπως να κτυπά της πόρτας το κουδούνι πριχού να κάτσει στο σαλόνι. [...]

Δεν ξέρω, επηρεασμένος ίσως από τον Ησίοδο, το Βιργίλιο ή το Μωυσή ο ποιητής μας, μα ίσως κι από τα παραμύθια μας, αναθυμάται μια παραδεισιακή κατάσταση του κόσμου και το πέσιμο του ανθρώπου με το να επιθυμήσει κάτι που δεν του είχε δοθεί τότες, - την ποιητική αγάπη στο δράμα μας - κι αποτέλεσμα, την κατάρα που τονέ βύθισε στον Πόνο. [...]

Γενικά μιλώντας, χωρίς άλλο το *Γαλάζιο λουλούδι* είναι μαζί το πρώτο καλλιτέχνημα, το πρώτο ποίημα και το πρώτο δράμα που είχε την τιμή ο κυπριώτικος τύπος να μας δώσει, χωρίς να σταματά η αξία του στα στενά όρια του τόπου μας παρά ν' απλώθει σ' όλον τον κόσμο πέρα, όπου βρίσκεται ψυχή καλλιτεχνική, κι είναι έργο που θα έκανε τιμή μεγάλη σε όποιο άλλο τύπο κι αν το έδινε ο συγγραφέας του. [...]

Χώρια όμως απ' τις ανωμαλίες του στίχου τούτες, και χώρια από κάπια μέρη που εγώ τη δύναμη δεν είχα να νιώσω τη σημασία και την ωμορφιά τους, ή την ανάγκη τους, πόση ωμορφιά και πόση δύναμη στην περιγραφή και στο ζωγράφισμα! (π.χ. Γ' σκηνή της Α' πράξης). [...]

Και το ξετύλιγμα του έργου, από τα σκηνικά ως τη δράση και το διάλογο, σε όλη τη Β' πράξη [...] πόσο αριστοτεχνικά γίνεται. [...]

Δε χρειάζεται να τον ξέρει κανείς το συγγραφέα, σα διαβάζει την περιγραφή τω σκηνικών, να καταλάβει πως έχει μπροστά του ένα σπάνιο τάλαντο ζωγράφου που έχει τη χάρη να ερμηνεύει και με πινέλο και με λόγια τις ζωγραφιές που πιάνει η φαντασία του. Και δε μένει υποψία πως, με την προϋπόθεση της επιτυχίας του θεατρικού διάκοσμου και με την υποβολή

της μουσικής όπως τα σχεδίασε ο συγγραφέας, - μόλη την πεζότητα της περιγυριάς και της σημερινής ψυχής, - οι θεατές δε θα δυσκολεφτούνε να μεταφερθούνε στους κόσμους που έκαμε σύμβολα ο ποιητής.

Το συνέπαρμα τούτο θα κάμε χωρίς άλλο να μη νιώσει ο θεατής και κάπια μικρά ελαττώματα στο δράμα, που έχει την άτυχη υποχρέωση να δει του κριτικού το μάτι, το φιλικό προπάντων.

Τέτια π.χ. είναι μια, κάπια δυσαναλογία διαλόγου και δράσης στην Α' Πράξη. Είναι όμως η Β' Πράξη κατιτί αληθινά τέλειο από δραματική έποψη, κ' η τελειότητά της τούτη, ενώ από τη μια μας κάνει να νιώσουμε πως είναι πίσω οι άλλες, η Α' προπάντων, από την άλλη όμως σηκώνει αξέγνιαστα κι εκείνων τις αμαρτίες.

Σάβας Χρίστης

Ηχώ της Κύπρου, 15 και 27 Ιουν. 1920.

11. 5. «Νίκος Νικολαΐδης»

[...] Κατά τ' άλλα [ο Ν. Νικολαΐδης] μένει ξεχωριστός δημιουργός με αρκετά στοιχεία προσωπικότητας.

Βέβαια δεν πρόκειται για το *Γαλάζιο λουλούδι*, το ακαθόριστο στον αλλοπρόσαλλο συμβολισμό του έμμετρο λυρικό δράμα, και το πρώτο μέρος μιας ατέλειωτης ακόμα λυρικής τριλογίας που δύσκολα παραδέχομαι ότι μπορεί να κατορθωθεί, με ειρμό αυστηρής λογικής, η τελική της συναρμολόγηση. Κι αφήνοντας μιαν άσκοπη ανάλυση, του πρωτόπειρου νεανικού έργου, που κι ως μορφή δεν ικανοποιεί, ένεκα των αμέτρητων χασμωδιών και στιχουργικών λαθών του, παρόλο που διανθίζεται και με μοναδικά ευρήματα στίχων, περιορίζομαι στο διήγημά του, γιατί σ' αυτό και μόνο οφείλει, και άξια, τη φήμη του.

Γλαύκος Αλιθέρης

Νέα Ζωή 14 (1) (Ιαν.-Φεβρ. 1927) 3.

11. 6. «Νίκος Νικολαΐδης»

Πρώτο βιβλίο του χρονολογικά είναι το *Γαλάζιο λουλούδι*. Ένα ακαθόριστο στον αλλοπρόσαλλο συμβολισμό του έμμετρο λυρικό δράμα. Σαν πρώτο μέρος μιανής ατέλειωτης ακόμα λυρικής τριλογίας, που δύσκολα παραδέχομαι πως μπορεί να κατορθωθεί, με ειρμό αυστηρής λογικής, η τελική της συναρμολόγηση.

Το θέμα και η τεχνική του θυμίζουν τα ονειροδράματα του Γιάννη Καμπύση και ο *Αντρωμένος* του Νικολαΐδη σαν να ζωντανεύει τον *Αρίγιαννο*. Μ' αφήνοντας μιαν άσκοπη ανάλυση του πρωτόπειρου νεανικού έργου, που και ως μορφή δεν ικανοποιεί για τις αμέτρητες χασμωδίες και τα στιχουργικά λάθη του (παρ' όλο που διανθίζεται και με μοναδικά ευρήματα στίχων) περιορίζομαι στο διήγημά του [...]

Γλαύκος Αλιθέρης

Νέα Εστία 208 (15 Αυγ. 1935) 819.



12. Ιουλία, Περιστιάνη, Φιλοπατρία και έρωσ (1921)

12.1. «Κριτικά σημειώματα»

Η Ιουλία Ι. Περιστιάνη με το αιώνιο νεοελληνικό θέμα «Έρωτας και Πατρίς» εσκηνοθέτησεν – όχι και πολύ κακά – ένα ειδύλλιο με ρομαντικώτατους μονολόγους που η καλή δεσποινίς θα κατάρθωνε να αποφύγη, αν εγνώριζε καλλίτερα την δραματογραφική συνταγή της εποχής της ή αν είχε τες γνώσεις του παπάκη της. Στο ίδιο βιβλίο είναι και το κωμικόν παίγνιον «Μία παρεξήγησης» ως και ο μονόλογος «ο Πιθηκίδης». Χαρακτηριστικόν γνώρισμα των τριών «έργων» της καλής δεσποινίδος είναι ότι παντού την προδίδουν πως έχει καρδιά που χωρεί δύο έρωτες την ίδια στιγμή: ένα για την δημοτική κι άλλον ένα για την καθα-

ρεύουσα. Όμως ποιο από τα τρία θήλεα είναι ικανοποιημένον, δύσκολο να πη κανείς. Καθένα έχει τες πολύπλοκες απαιτήσεις του γένους του...

γ Στ-νος [=Γιάννης Σταυρινός-Οικονομίδης]

Νέα Εποχή 5 (1 Νοεμβρ. 1921) 68.



13. Ιωάννης Καραγεωργιάδης, *Ατλαντίς* (1923)

13.1. «Στοιχεία για τη βιογράφηση...»

Η τέχνη και η τεχνοτροπία της τρίπρακτης λυρικής κωμωδίας *Ατλαντίς*, που είδε το φως στα 1923, δεν την ξεχωρίζουν καθόλου από το προηγούμενο έργο [του Ι. Καραγεωργιάδη]. Η υπόθεση είναι τόσο φανταστική και οι υποθήκες τόσο ρευστές που καταντούν οποιαδήποτε τέρψη από το διάβασμα ή το παίξιμό της σχεδόν ανύπαρκτη. Το έργο όμως περιέχει πολύ τοπικό χρώμα που το συνδέει με κάποιους κομματικούς αγώνες της εποχής φανερούς σ' ένα Κυπριώτη και περισσότερο σ' ένα Λεμεσιανό. Ο ποιητής ανήκοντας φανατικά σ' ένα από τα δύο κόμματα, το κιτιακό, παίρνει αφορμή να σατιρίσει ωρισμένα στελέχη της αντίθετης μερίδας. Το συγκαλυπτικό πέπλο είναι αρκετά διάφανο και προσωπικά δεν έχω καμιά δυσκολία να εξηγήσω τα υπονοούμενα.

Αντώνης Ιντιάνος

Κυπριακά Γράμματα 81-82 (Μάρτ.-Απρ. 1942) 218.



14. Ιουλία Περισιτιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα* (1923)

14.1. «Ιουλίας Ι. Περισιτιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εξ. Μετά κωμωδίας *Οι επιστήμονες εις πράξεις δύο*, *Εν Λευκωσία Κύπρου*, Τύποις “Θεσσαλονίκης” Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923».

Εις την δ-ίδα Περισιτιάνη με όλον το θάρρος, που μας δίδει η εκτίμησις προς την φιλοπονίαν του πατρός της, θα είχαμεν να συστήσωμεν περισσότερον σεβασμόν όχι πλέον προς το αναγνωστικόν κοινόν της Κύπρου – αυτό ούτε υπάρχει ούτε βέβαια θα μορφωθή εις τας διαλέξεις, των οποίων σκοπός είναι το κοινωνικόν αξίωμα *voir et être vu* – αλλά τουλάχιστον προς την ανεκτικωτέραν καλαισθησίαν και την στοιχειωδεστέραν φιλολογικήν αξιοπρέπειαν. Διότι, αν επρόκειτο κάθε γλυκανάλατον ψυχοφελές και εποικοδομητικόν δια τα μικρά παιδιά παραμυθάκι να μεταβάλλεται εις δράμα (;) *εξάπρακτον* - παρ' ολίγον να ειπώ *εξαμηνίτικον* - και να ονομάζεται με το όνομα κωμωδίας ένας διάλογος ψυχρότερος ή ώστε να γελάσης και αηδέστερος ή ώστε να τον θεωρήσης σοβαρόν, θα έπρεπε φυσικά να βλασφημήση κανείς την ώραν, που η μηχανή του Γούτεμβεργ εταξείδευσε [sic] προς την Κύπρον. Και δυστυχώς το παράδειγμα της δ-ίδος Περισιτιάνη δεν είναι μοναδικόν, ώστε να περιορισθή κανείς εις το κλασσικόν *guarda e passa*.

Ιωάννης Συκουτρής

Κυπριακά Χρονικά 1 (Αύγ.-Σεπτ. 1923) 278-279.



15. Ευγένιος Ζήνων, *Ο δικηγόρος* (1923)

15.1. «*Ο δικηγόρος*»

Ερωτώμεν: Ήνε [sic] δυνατόν η κυπριακή αυτή πόλις, εις την οποίαν πρωταγωνιστεί η εμπορική κίνησις από του ενός άκρου του χρόνου μέχρι του άλλου, να εγκρύπτη εις τα σπλάγνα της συγγραφέα δραμάτων συγχρονιστικών; Η απάντησις μέχρι της χθες ήτο αρνητική από της σήμερον όμως μεταβάλλεται εις καταφατικήν. [...]

Έργον ενός όστις ήνε και λόγω και πράγματι δικηγόρος, πνευματικόν αποκύημα μιας υψηλής και δυνατής φαντασίας, έργον συλληφθέν και γραφέν τω 1912 εν αυτῇ τη Αθήνῃ και του οποίου η από σκηνης πρώτην φοράν διδασκαλία κατεγοήτευσε τους κατακλύσαντας το θέατρον μέχρι των γωνιών αυτού. [...]

Το δράμα ετελείωσεν με μίαν αρίστην λύσιν πολύ εναντίαν εκείνης η οποία προσεδόκατο υπό των πλείστων θεατών. Δι' όλου του έργου διήκουσι και αναπτύσσονται επιτυχέστατα πολλάί ιδέαι οίαι η του έρωτος, η του γάμου, η του νομικού επαγγέλματος, οίαν απαιτεί η Δικαιοσύνη και οίαν ο κοινωνία κ.ά. [...]

Αποτεινόντες προς τον Ευγένιον Ζήνωνος και τους υποκριθέντας το έργον ηθοποιούς και τα ιδικά μας δημόσια συγχαρητήρια, παρακαλούμεν τον συγγραφέα όπως μη εξακολουθήση να κρύπτη εν χειρογράφω το έργον τούτο, αλλά να το φέρη εις εκτύπωσιν.

Ταλιάνος

Φωνή της Κύπρου, 18/3 Μαρτ. 1923.

15.2. «μια λεπτή κομεντί»

Η τιμητική του συμπαθούς καλλιτέχνου κ. Μαρίκου την νύκτα της Τετάρτης υπήρξεν εν θεατρικόν γεγονός αλησμόνητον διά την πόλιν μας. Το κοινόν αθρόον έσπευσε εις το θέατρον όπως εκδηλώση την συμπάθειάν του [...]. Το πρωτότυπον έργον του εκλεκτού διανοουμένου συμπολίτου μας *Ο δικηγόρος*, μια λεπτή κομεντί, ηπερήρεσε και κατεχειροκροτήθη, ο δε συγγραφεύς εκλήθη επανειλημμένως επί της σκηνης και εγένετο αντικείμενον θερμών εκδηλώσεων εκ μέρους του κοινού.

(***), Κήρυξ, 17/2 Μαρτ. 1923.

15.3. «Κριτικά σημειώσεις. Ο δικηγόρος»

[Στην εισαγωγή του κριτικού σημειώματος ο Κ. Τριτοφτίδης, αφενός, επισημαίνει ότι από μετριοφροσύνη ο Ευγ. Ζήνων είχε για χρόνια, αλλά δεν αποκάλυπτε, το χειρόγραφο του Δικηγόρου, ενός δράματος το οποίο, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, διαπνέεται από μεγάλη και υψηλή έμπνευση, και, αφετέρου, αναφέρεται στο ομόθεμο και ομότιτλο θεατρικό έργο του Γάλλου συγγραφέα E. Brieux, που ανεβάστηκε τον Οκτώβριο του 1922 στο Παρίσι].

[...] Ο νεαρός δικηγόρος του κ. Ζήνωνος δεν είχε υποστή ακόμη την «επαγγελματικήν παραμόρφωσιν» (démosmation professionnelle), όπως την λέγει ο Brieux, η ψυχή του δεν είχαν ακόμη υποταχθεί εις τας απαιτήσεις του επαγγέλματός του. Εφαντάζετο τον πελάτην, του οποίου κατ' απαίτησιν του προστάτου του ανελάμβανεν την υπεράσπισιν, ως άνθρωπον πταίσαντα μεν αλλ' άξιον συγγνώμης και υπερασπίσεως απέναντι του νόμου, ευρίσκει δε τουναντίον αυτόν, άνθρωπον χωρίς ψυχικήν ευγένειαν, ποταπόν και άξιον της τύχης του. Προσπαθεί εν τούτοις, διά να φανή συνεπής εις τας υποχρεώσεις ας είχαν απέναντι του προστάτου του και διά να εκπληρώση την υπόσχεσιν ην έδωκε προς εκείνην την οποίαν ελάτρευε, να καταπνίξη κάθε ανώτερον ψυχικόν συναίσθημα, να υποτάξη την αντίστασιν της συνειδήσεώς του, την φυσικήν αντιπάθειαν ην ησθάνετο προς τον πελάτην του.

Κατορθώνει τούτο και συγκινεί τους ενόρκους διά της δυνάμεως του λόγου του, αλλ' εις μίαν μοιραίαν ψυχολογικήν στιγμήν, καθ' ην εντός του δικαστηρίου ακούεται, ως αυθόρμητος διαμαρτυρία, ως φωνή της θείας δικαιοσύνης, η φωνή της υπό του πελάτου του ηδικηθείσης γυναίκος, η ψυχή, η συνειδησις του νεαρού δικηγόρου εξανίσταται, παλαίει και νικά! Ομολογεί απέναντι των ενόρκων την ενοχήν του πελάτου του! Και το μοιραίον

επέρχεται, η κοινωνική θέση, το μέλλον, ο έρωας του νεαρού δικηγόρου, τα πάντα καταστρέφονται. Ο προστάτης παλαιός δικηγόρος τον εκδιώκει από το σπίτι του, ενώ προηγουμένως απεφάσισε να τον κάμει παιδί του και η κόρη του προστάτου του, η γυναίκα την οποίαν ηγάπησε, απαρνείται τον έρωτά του.

Το χάρτινο οικοδόμημα της ευτυχίας του έπεσεν, αλλ' αυτός είνε γίγας απέναντι του εαυτού του, απέναντι της συνειδήσεώς του. Η ψυχική πληγή του θα επουλωθή εκεί εις την επαρχίαν, όπου τον οδηγεί ο γέρον πατήρ του, μέσα στα ειλικρινή επαρχιώτικα αισθήματα, τας υγιείς αντιλήψεις και την αγνή φύσιν. [...]

Κύρος Τριτοφτίδης
Κήρυξ, 24/9 Μαρτ. 1923.

15.4. «Εις μνήμην του Ευγενίου Ζήνωνος. Ο λόγος του κ. Κρίτωνος Τορναρίτη»

[...] Ο πόνος των άλλων ήτο και πόνος δικός του, και πολλές φορές επέρασε «νύκτες λευκές», όπως τες έλεγε γιατί τον εβασάνιζε η τύχη του κατηγορουμένου που θα υπερήσπιζε την άλλην ημέραν. Ίσως όταν περιέγραφε τον τύπον του Μαράνου εις την Α' σκηνήν της Γ' πράξεως του αποψινού έργου να μη εκαθρέφτιζε παρά μονάχα τον εαυτό του.

Κρίτων Τορναρίτης
Αλήθεια, 9 Απρ. 1930.

15.5. «Φιλολογικά μνημόσυνα»

Το βράδυ της π. Παρασκευής εις το θέατρον Γιορδαμλή δόθηκε υπό του θιάσου Ραφτοπούλου το δραματικό έργο του Λεμεσιανού συγγραφέως αιμνήστου δικηγόρου Ευγενίου Ζήνωνος. Της παραστάσεως προηγήθη μία βαθυστόχαστη ομιλία επί του έργου υπό του δικηγόρου κ. Γιάγκου Ηλιάδη. Η σύντομη και με κριτική σκέψι ανάλυσι επροκάλεσε το ενδιαφέρον του ακροατηρίου, τα δε λόγια που αφιέρωσε, με φωνή παλλομένη από συγκίνησι ο συμπαθής ρήτωρ, μετέδωσαν το ευγενές ρίγος της συκινήσεως και εις τους ακροατάς οι οποίοι εκάλυψαν με ακράτητα χειροκροτήματα το τέλος της αληθινά υπερόχου ομιλίας του κ. Ηλιάδη.

Οι υποδυθέντες τους ρόλους του έργου ηθοποιοί έπαιξαν αρκετά καλά ο δε κ. Αποστολίδης απέδειξε και την φορά αυτή με το καθ' όλα άρτιον παιζισμό του, την πραγματική αξία του ως πρώτης τάξεως ηθοποιού. Εκείνο όμως που με λύπη μας παρατηρούμε είναι ότι το κοινό δεν δείχνει την πρέπουσα προτίμησι εις το θέατρο το οποίον, ως και άλλοτε ετονίσαμε, είναι το υπεροχώτερο σχολείο για κάθε ηλικία ανθρώπου. Εις το κοινό μας, δίδεται λαμπρά ευκαιρία να παρακολουθήση έργα, που θεωρούνται από τα καλλίτερα του διεθνούς θεατρικού ρεπερτορίου και παιζόμενα από ηθοποιούς που πραγματικά τα δημιούργησαν εις πρώτης τάξεως θέατρα της ελληνικής πρωτευούσης. [...]

Θεατρόφιλος
Παρατηρητής, 1 Ιαν. 1936.



16. Τεύκρος Ανθίας, Ο ζητιάνος της ηδονής (1925)

16.1. «Θεατρικόν γεγονός. Έργον Κυπρίου λογοτέχνου από της σκηνής του θιάσου Αποστολίδη-Νέξερ- Ραυτόπουλου»

Ο αθηναϊκός θιάσος, ο οποίος συνεχίζει επιτυχώς τας παραστάσεις του εις το θέατρον «Κηφισσιά», μας ετοιμάζει μιαν εξαιρετική βραδιά, μεθαύριο Δευτέρα, που θα ευχαριστήση ασφαλώς το θεατρόφιλον κοινόν της πρωτευούσης. Και τούτο διότι θα διδάξη από σκηνής

ένα θεατρικόν έργο (μονόπρακτο) του κυπρίου ποιητού Τεύκρου Ανθία. Το γεγονός πρέπει να σημειωθεί ιδιαίτερος, διότι πρώτην φοράν ο κ. Ανθίας εμφανίζεται ενώπιον του κυπριακού κοινού ως θεατρικός συγγραφεύς. Εξάλλου, *Ο ζητιάνος της ηδονής* – αυτός είναι ο τίτλος του έργου – δημοσιευθέν προ ετών εις την Ελλάδα εκρίθη ευνοϊκά και δη υπό του γνωστού Γάλλου κριτικού Louis Roussel εις το περιοδικόν *Libre*.

Πρόκειται για ένα μονόπρακτο δράμα, αρκετά ρεαλιστικόν, που παρουσιάζει σε αδρές γραμμές τον σύγχρονο εκφυλισμό, πολύ συνηθισμένον ιδίως στον καλλιτεχνικόν κόσμον, και προβάλλει πολλά ερωτήματα επάνω στες καινούργιες τάσεις της ζωής, προ πάντων όσον αφορά το σεξουαλιστικόν [sic] πρόβλημα.

Πρωταγωνιστεί ο κ. Αποστολίδης, εις τον ρόλον του «ζητιάνου της ηδονής», που είναι και η βάση της υποθέσεως.

(***), *Πρωινή*, 13 Ιουλ. 1935.

16.2. «Θεατρικά. Ο ζητιάνος της ηδονής»

Τη Δευτέρα βράδυ ο Ελληνικός θίασος Αποστολίδη-Νέζερ-Ραυτοπούλου είχε την τελευταία φιλολογική Δευτέρα του, με πρόγραμμα εξαιρετικά ενδιαφέρον, γιατί συμπεριλάμβανε κ' ένα μονόπρακτο δραματάκι του Κύπριου ποιητή κ. Τεύκρου Ανθία. Κ' είναι ακριβώς αυτό το δραματάκι που θα μας απασχολήσει στο σύντομο αυτό σημείωμά μας.

Ο κ. Ανθίας ντεπούταρε σα δραματικός συγγραφέας μ' ένα πολύ δύσκολο είδος. Γενικά το δράμα είναι το δυσκολώτερο λογοτεχνικό είδος, ειδικά όμως όταν είναι μονόπρακτο η επιτυχία του καταντά άθλος, γιατί ο συγγραφέας είναι υποχρεωμένος να συμπυκνώσει τις ιδέες του και ν' ακριβολογήσει — έστω κι' ανιανά πολλές φορές. Κάθε τι το περισσό, που σ' ένα πολύπρακτο έργο ίσως να 'τανε και διακοσμητικό στοιχείο χρήσιμο, καταντά στο μονόπρακτο βλάβη της ουσίας κι' άχρηστο παράσιτο.

Αλλ' ας δούμε, ποια πρέπει να ναι τα κύρια χαρακτηριστικά ενός δράματος, του νέου δράματος μάλιστα που αποκλείει σχεδόν καθ' ολοκληρίαν την «*δι' ελέου και φόβου παθημάτων κάθαρσιν*». Ως πρώτο θα 'χουμε το δραματικό στοιχείο, την ουσία τη δραματική, τον μύθο που θα δονήσει κι' ως συμπληρωματικά θα ρθούνε η δράση κι' ο διάλογος. Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό είναι που κυριαρχεί καθαρά στον *Ζητιάνο της ηδονής*, ενώ η καθαυτό δράση λείπει ή σχεδόν λείπει.

Η αποζημίωση που μας δίνεται με το τελευταίο δεν είναι μικρή: ο κ. Ανθίας έχει στο έργο του ένα διάλογο τόσο εναργή και φωτεινό, που αντικαθιστά σ' ένα μεγάλο μέρος την πραγματική δράση, ώστε να μη ζημιώνεται καθόλου ή σχεδόν καθόλου το δραματάκι με την έλλειψη του δεύτερου χαρακτηριστικού. Εκείνο που κάπως πέφτει σε υπερβολή στον *Ζητιάνο της ηδονής* είναι ο σχετικά μακρός πρόλογος — ας τον πω έτσι — που διαγράφονται οι ιδέες του κυρίου ήρωα του δράματος.

Ο κ. Ανθίας ακολουθεί — όπως άλλωστε τώρα κ' οι περισσότεροι δραματικοί συγγραφείς της γενιάς μας — το ψυχογραφικό δράμα. Ζητά επίμονα ν' αναλύσει μια προσωπικότητα, έστω κι' αν η προσωπικότητα αυτή στέκει κάπως έξω από τα συνηθισμένα πλαίσια. Και δε μπορούμε να πούμε πως δεν το καταφέρνει.

Γενικά, λοιπόν, το δράμα ως σύλληψη ικανοποιεί. Ας δούμε τώρα ως σκηνική εκτέλεση.

Δεν μπορώ να κρύψω τον ενθουσιασμό μου για τη δημιουργική ικανότητα του κ. Αποστολίδη. Δεν δέχεται τους ρόλους του ready made, αλλά τους δημιουργεί και λυπούμαι πολύ να βλέπω πως ως τώρα δεν τονίστηκε όσο έπρεπε η αξία της εκτέλεσης του πραγματικά με-

γάλου αυτού καλλιτέχνη. Νοιώθει την ιδέα του έργου και την εκφράζει άνετα, φυσικότητα, σαν να μη παίζει απλά και τυπικά ένα ρόλο, αλλά σαν να δημιουργεί μια ζωή.

Η κ. Αποστολίδη έπαιξε σαν πραγματική γυναίκα κ' η κ. Δαμάσκου πολύ φυσικά. Ο κ. Νέζερ στο ρόλο του φίλου απέδωσε άρτια τον τύπο του ρουτινιέρη ανθρώπου κι' ο κ. Ραυτόπουλος χειροκροτήθηκε πάλι στο ρόλο του.

Η Ροζίτα απόδωσε καλά το ρόλο του χωρίς προσωπική κοινωνική γνώμη μισοεπαρχιώτικου κοριτσιού, κ' η Σάντρη το ρόλο της γυναίκας-ρομπότ που αφήνεται έρμαιο στη θέληση και τα σεξουαλικά ένστιχτα του άντρα.

Τώρα, κάτι άλλο που οφείλουμε να σημειώσουμε με την ευκαιρία της παράστασης του *Ζητιάνου της ηδονής*. Το έργο αυτό γράφτηκε πριν δέκα χρόνια και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Φλόγα* κι' αποτελεί μια πολύ καλή απαρχή για την ιστορία της κυπριακής δραματογραφίας. Τα δραματικά γυμνάσματα της περασμένης γενιάς δεν μπορούνε να λογαριαστούνε και το *Γαλάζιο λουλούδι* του Νικολαΐδη σχεδόν τίποτε δε λέγει. Γι' αυτό πρέπει να χαιρετίσουμε μ' εξαιρετική ευχαρίστηση την απαρχή αυτή.

Χρειάζεται ακόμη να σημειωθεί πως ο *Ζητιάνος της ηδονής* παίχτηκε όπως ακριβώς γράφτηκε τότε, χωρίς καμιάν απολύτως αλλαγή.

Τον Σεπτέμβριο που θα απολαύσουμε το καινούργιο έργο του κ. Ανθία *Η δημοπρασία*, δράμα κοινωνικό σε τρεις πράξεις και μιαν εικόνα, παρμένο από την κυπριακή πραγματικότητα και στηριγμένο πάνω στα σύγχρονα προβλήματα της αστυφιλίας, του πληθωρισμού των επιστημόνων και της μετανάστευσης, θα ομολογήσουμε πως και η δραματική τέχνη στην Κύπρο βρίσκεται σε πολύ καλό δρόμο.

Αντης Περνάρης
Πρωινή, 17 Ιουλ. 1935.

16.3. «Ο Ζητιάνος της ηδονής»

Το βράδυ της προηγούμενης Δευτέρας ήταν μια εξαίρεσις, μπορούμε να πούμε, για το διανοούμενο κοινό της πρωτευούσης, γιατί ο θίασος Νέζερ-Αποστολίδη-Ραυτοπούλου θ' ανέβαζε, μαζί με κάποια σύντομη φάρσα, κ' ένα μονόπρακτο του κυρίου Τεύκρου Ανθία, το *Ζητιάνο της ηδονής*.

Οφείλω να ομολογήσω πως ήμουν αρκετά περιέργως να παρακολουθήσω το δραματάκι τούτο του κυρίου Τεύκρου Ανθία, παρ' όλο που – όπως ειπώθηκε είναι γραμμένο πριν δέκα χρόνια – είν' ένα έργο από τα πρώτα του συγγραφέως, γιατί οπωσδήποτε θα μας έδινε κάποια ιδέα των δυναμιτοτήτων του και στο θέατρο.

Από το μονόπρακτο του κυρίου Ανθία, για να μπορέσει να ικανοποιηθή κανείς, είναι ανάγκη να κάνη μεγάλη, πολύ μεγάλη αβαρία των αισθητικών του απαιτήσεων, λαμβάνοντας υπόψη τον καιρό που γράφτηκε. Πρώτ' απ' όλα η «θέσις» του έργου του κυρίου Ανθία είν' ένα εύρημα καθαρά δημιουργημένο, δίχως καμιά λογική και φυσική συμμετρία. Ο κύριος ήρωας του έργου είναι δυστυχώς ένα παράδειγμα πολύ, μα πάρα πολύ μεμονωμένο, ίσως ανύπαρκτο. Άνθρωποι σαν τον Αλφόνσο του κυρίου Ανθία είναι, μου φαίνεται καθαρά διανοητικά κατασκευάσματα. Ο Αλφόνσος είναι ένας άνθρωπος που την ηδονή βρίσκει μονάχα στο κυνηγητό της και που μόλις κατορθώση να πάρει την υπόσχεσή της, αμέσως την διώχνει. Τρεις-τέσσερις γυναίκες, που ο άνθρωπος αυτός ένιωσε μέσα του τον πόθο της απολαύσεώς των, διώχνει με τον πιο βάνουσο τρόπο από το σπίτι του, μόλις κατορθώνει να τις λυγίση, μόλις κατορθώνει να τους αποσπάση τη βεβαιότητα πως τον αγαπούν. Μπορεί ένας τέτοιος άνθρωπος να 'ναι κομμάτι σπαρταριστό της ζωής, να γενικεύη ορισμένη, τελospάντων, τάξη

ανθρώπων; Δε μου φαίνεται. Με τον τρόπο τούτο η έκτασις που πρέπει να χαρακτηρίξει ένα θεατρικό έργο, αυτή η «ουσία» της ζωής, λείπει από τον *Ζητιάνο της ηδονής*, που δεν αντιπροσωπεύει παρά μονάχα έναν τύπο που στέκει εντελώς έξω από το πλαίσιο της λογικής, ένα τύπο δημιουργημένο όχι από τη ζωή και μεταφερμένον στη σκηνή, μα δημιουργημένον από τη φαντασία του συγγραφέως σύμφωνα με ωρισμένες του σκέψεις.

Έπειτα, ο κύριος Ανθίας θα γνωρίζη, ότι η «θέσις» ενός έργου πηγάζει μέσα απ' τη δράση του έργου. Δυστυχώς ούτε αυτό δεν συμβαίνει. Ο ήρωας του κυρίου Ανθία έρχεται να μας πη τι είναι από την αρχή, να μας γυμνώσει ολότελα τον εαυτό του κ' ύστερα να μας πείση περί τι είναι ... εμπράκτως. Ο ήρωας αυτός μας έφερε στη σκέψη τα μικρά παιδιά των δημοτικών σχολείων, που όταν τους φωνάξη ο δάσκαλος να εξετασθούν, προειδοποιούν ότι θα μιλήσουν «περί (σάπωνος;)» ή «περί προσθέσεως». Ενώ, όπως λέω και παραπάνω, η «θέσις» του έργου πρέπει πάντοτε να πηγάζη μέσ' από τη δράση του.

Και κάτι άλλο: Μερικές υπερβολές σ' ωρισμένα σημεία του έργου δεν είναι καθόλου υποφερτές. Όσο κι αν μια γυναίκα αγαπά έναν άντρα, δε μπορεί – και μάλιστα τη στιγμή που τη διώχνει – να φωνάζει «*Σταυρωμένη καρδιά!*» και άλλες παρόμοιες μελοδραματικές φράσεις. Ίσως ο κύριος Ανθίας θέλη να σατιρίση δω πέρα, κι' αυτό είναι ασφαλώς η παραπάνω σωστή υπόθεση, τον αρρωστιάτικο αισθηματισμό των γυναικών. Μα ο τρόπος αυτός που χρησιμοποίησε δεν είναι - μου φαίνεται - ο πιο κατάλληλος για να σατιρίσει ένας θεατρικός συγγραφέας. Τέτοιες υπερβολές παύουν να 'ναι όχι μονάχα σάτιρα, μα κι' οτιδήποτε άλλο σ' ένα θεατρικό έργο.

Παρ' όλα τούτα τα ψεγάδια, το έργο του κυρίου Ανθία σα φόρμα – αν επιτρέπεται η έκφρασις – δεν έχει αποτύχει. Πρώτ' απ' όλα είναι συμμετρικότατο, μ' όλες τις αναλογίες ενός μονόπρακτου. Διάλογος συμμετρικός, κατανεμημένος με αναλογία. Ακόμα μια γλώσσα στρωτή, ρέουσα, δίχως καμμιά υπερβολή.

Όσον αφορά τώρα το ανέβασμα του έργου, οι καλλιτέχνες μας τ' ανέβασαν με πραγματική στοργή, με ξεχωριστή ευσυνειδησία. Ο Αποστολίδης κόντεψε, μπορεί να πη κανείς, να ζωντανέψη ένα τύπο, στην πραγματικότητα ανύπαρκτο. Κι' όλοι όμως οι άλλοι ηθοποιοί, ο Νέζερ, ο Ραυτόπουλος, η Ροζίτα, η Λαμάσκου, η κυρία Αποστολίδου, έπαιξαν όλοι ικανοποιητικότητα.

Λευτέρης Γιαννίδης

Νέος Κυπριακός Φύλαξ, 18 Ιουλ. 1935.

16.4. «Κυπριακό θέατρο. Παρατηρήσεις για το *Ζητιάνο της ηδονής*»

Όταν, ύστερ' από δέκα χρόνια, ξανακοίταξα το μικρό μου δράμα *Ο ζητιάνος της ηδονής*, το έκρινα και το 'νωσα σαν ένας ξένος. Η χρονική απόσταση που χωρίζει το σήμερα από την εποχή της συγγραφής του κ' η διαφορά της ηλικίας, μου επιτρέπουν να το δω αντικειμενικά. Οι δικές μου παρατηρήσεις για το έργο είναι οι εξής:

α) Η υπόθεση και η δράση του είναι υπερβολικά συμπυκνμένες. Σε τρία τέταρτα της ώρας δίνεται μια ολόκληρη ζωή, παρουσιάζεται ένας πολύπλοκος και ιδιόρρυθμος τύπος ανθρώπου- καλλιτέχνη, που η πλέρια ανάλυση της ψυχολογίας του στο θέατρο θ' απαιτούσε δύο τουλάχιστον ακόμα πράξεις. Στα στενά όρια ενός μονόπρακτου δράματος, δεν μπορούν να δοθούν ούτε οι αιτίες που τον δημιούργησαν έτσι, ούτε και να δικαιολογηθούν όσο θα 'πρεπε οι απόψεις του για τη γυναίκα και τον έρωτα. Δηλαδή η αδυναμία του *Ζητιάνου της ηδονής* βρίσκεται στο γεγονός πως δόθηκε – κατ' ανάγκην πιο πολύ με λόγια – η ψυχογραφία ενός περιέργου τύπου σε μόνο μια πράξη. Γι' αυτό κι' ο θεατής υποχρεώνεται να εντείνει περισσότερο την προσοχή του, να μη του ξεφύγει ούτε η παραμικρότερη λεπτομέρεια του

δράματος, γιατί αλλιώς κινδυνεύει να μην κατανοήσει τον τύπο και το περιεχόμενο του έργου.

β) Παρατήρησα επίσης πως ο πρόλογος του δράματος είναι σχετικά μεγάλος και σπεύδει να κατατοπίσει αμέσως το θεατή για το χαρακτήρα και τις αντιλήψεις του ήρωα. Στις πρόβες μάλιστα – κ' ύστερα πιο πολύ ακόμα στη σκηνή – αυτή η αδυναμία φάνηκε εντονότερα. Ωστόσο, δεν παραδέχουμαι πως ο πρόλογος εξαντλεί το ενδιαφέρο του ακροατή για την εξέλιξη της υπόθεσης. Ίσως μάλιστα να τον προπαρασκευάζει ψυχικά για να δεχτεί τις παρακάτω σκηνές. Καταλογίζω όμως στο παθητικό του έργου αυτή την «προπαρασκευή», γιατί στο μοντέρνο θέατρο δεν επιτρέπεται. Μια μικρή αλλαγή της θέσης των πρώτων σκηνών ίσως θα ωφελούσε την πλοκή του έργου.

γ) Η δράση είναι περιορισμένη. Και όμως **υπάρχει** σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό, αν ληφθεί υπ' όψη ο χαρακτήρας του ως μονόπραχτο. Σε 35 το πολύ λεπτά που διαρκεί το παίξιμό του εναλλάσσονται 11 σκηνές. Πιο ζωηρή είναι η σκηνική κίνηση στο τέλος. Φυσικά θα μπορούσαν να προστεθούν διάφορα επεισόδια που να ζωηρέψουν πιο πολύ το έργο. Μα τότε θα 'χανε η σκηνική οικονομία του κ' ίσως ακόμα να 'πεφτε στη φάρσα.

Οπωσδήποτε, είναι αλήθεια πως κυριαρχεί ο διάλογος στο *Ζητιάνο της ηδονής*. Αυτό όμως γίνεται και σε έργα μεγάλων συγγραφέων όπως στα *Φθινοπωρινά βιολιά* του Σουργκούτσεφ, όπου η σκηνική δράση είναι πολύ φτωχή, αν και το έργο είναι πεντάπραχτο. Σε ολάκερη πράξη δεν γίνεται παρά ένας διάλογος δύο προσώπων, που χωρίζονται στο τέλος. Άλλωστε, εκτός από την σκηνική υπάρχει κ' η εσωτερική δράση ενός δράματος, που πρέπει να προσέχεται.

δ) Ο τύπος του Αλφόνσου δεν είναι έξω από την πραγματικότητα... Μπορεί να είναι σπάνιος τύπος κι' ακόμη να μην υπάρχει ακριβώς ο ίδιος στη ζωή. Όσοι όμως ξαίρουν [sic] το ιψενικό θέατρο, θα συμφωνήσουν μαζί μου πως ένα δραματικό πρόσωπο μπορεί να **δημιουργηθεί** απ' το συγγραφέα, με βάση μιαν ομάδα συγγενικών τύπων. Να 'ναι δηλαδή η συνισταμένη πολλών ή ολίγων κοινωνικών ατόμων. Άλλωστε τέχνη δεν θα πει φωτοτυπία. Ας σημειωθεί επίσης πως ο ήρωας του έργου είναι παρμένος από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας. Λυπούμαι γιατί δεν κατανοήθηκε από μερικούς το πνεύμα του έργου. Και προ παντός δεν επροσέχτηκε ότι ο Αλφόνσος (το κυριώτερο πρόσωπον) είν' ένας τύπος που αηδίασε την υστεροβουλία και το ρωμαντισμό της γυναίκας, δοκίμασε τόσες απογοητεύσεις κυνηγώντας τον έρωτά της κ' έφτασε στο σημείο να την εκδικείται βασανίζοντας όσες υποκύπτουν – αφού πείσθηκε πως η πραγματικότερη και φυσικότερη μορφή του έρωτα είναι η σαρκική ένωση.

Τεύκρος Ανθίας
Πρωινή, 20 Ιουλ. 1935.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΚΕΙΜΕΝΑ

A1. ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

- Νίκας, Αντώνιος** [= Αντωνιάδης, Νίκος Θ.], *Ανατολή και Δύσις*. Δραμάτιον εις μίαν πράξιν. Εν Λευκωσίᾳ- Κύπρου, εκ του τυπογραφείου της «Ελευθερίας», 1913.
- Βάλδας, Παύλος** [= Βαλδασεριδης, Παύλος], *Μάριος*. Θεατρικόν ἔργον εις πράξεις τρεις. Λάρναξ, τύποις «Φιλοκαλίας», 1913.
- Γαλανός, Α. Χ.**, *Η μητριά*. Δράμα εις κυπριακὴν διάλεκτον- *Η αρπαγή της Ελένης*. Δράμα εις ποίησιν. Λάρνακα, τύποις Χειμωνίδη, 1925.
- Ζήνων, Ευγένιος**, *Η συνωμοσία του Κατιλίνα*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Λεμησῶ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου «Σάλπιγγος», 1893.
- , *Ο δικηγόρος*. Comedie εις πράξεις τρεις. Λεμεσός- Κύπρου, 1923.
- Θεοχαρίδης, Θεμιστοκλής, Πέτρος ο Συγκλητικός**. Τραγωδία εις πράξεις πέντε. Λαβούσα τον ἔπαινον εν τῷ Βουτσιναίῳ Διαγωνισμῷ του 1875. Εν Λάρνακι, εκ του τυπογραφείου «Η Αλβιών», ²1907 (Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Αιόλου, 1877).
- Καραγεωργιάδης, Ιωάννης**, *Κύπρος δούλη*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Ως εποποιία εκδοθεῖσα το πρώτον εν Κύπρῳ. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1898.
- , *Ο αετός ἢ Ιουστινιανός και Θεοδώρα* [δράμα], Εν Λεμησῶ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου της «Ελευθερίας», 1913.
- , *Ατλαντίς*. Κωμωδία λυρική εις πράξεις τρεις. Εν Λευκωσίᾳ, 1923.
- Κορέντης, Θρασύβουλος**, *Επ' αυτοφῶρῳ*. Κωμωδία ἔμμετρος εις πράξιν μίαν: *Πεννιαίς*. Σατυρικοί στίχοι. Εν Λευκωσίᾳ, τύποις «Φωνῆς της Κύπρου», 1901, 47-77.
- Κωνσταντινίδης, Θεόδουλος**, *Δύο εἰσέτι του ἔρωτος θύματα ἢ Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον*. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Σμύρνῃ, τύποις Νικολάου Α. Δαμιανού, 1873.
- , *Πέτρος Α' βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ ἢ Η εκδίκησις του Κιαρίωνος*. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Καῖρῳ, εκ του τυπογραφείου Μ.Κ. Νομικοῦ, 1874.
- , *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ ἢ το 1821 εν Κύπρῳ*. Δράμα ιστορικόν εις πράξεις πέντε. Εν Αλεξανδρείᾳ, εκ της τυπογραφίας «Η Ομόνοια» Βιτάλη και Μανουσάκη, 1888.
- Λεοντιάς, Σαφῶ**, *Παραστάσεις δραματικάι αρμόδιαι εις παρθηναγωγεία, ἢ Συνέδριον των Ηπείρων και Συνδιάλεξις του χοροῦ των μουσῶν ἐπὶ του Ελικώνος*, Εν Σμύρνῃ, εκ του τυπογραφείου της «Αμαλθείας», 1871.
- Λοϊζιάς, Πολυξένη**, *Η δούλη Κύπρος*. Δραματικόν εἰδύλλιον. Εν Λεμησῶ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου «Σάλπιγγος», 1890.
- Νικολαΐδης, Νίκος**, *Η αποκατάσταση των πάντων*, Λυρική τριλογία: *Το γαλάζιο λουλούδι* (το πρώτο μέρος της τριλογίας). Λυρικό δράμα ἔμμετρο σε τρεις πράξεις και μια διάμεση σκηνή: 1907-1914, Κύπρος, 1919.
- Παυλίδης, Κύριλλος**, *Η δημαρχίτις*. Κωμωδία εις πράξιν μίαν. χ.χ. , 1910.
- , *Τα ευχαριστήρια*. Κωμωδία εις πράξεις δύο, Εν Λευκωσίᾳ Κύπρου, 1911.
- Περιστιάνη, Ιουλία**, *Φιλοπατρία και ἔρως*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετά κωμικοῦ παιγνίου «Μία παρεξήγησις» και μονολόγου «Ο Πιθηκίδης». Εν Λευκωσίᾳ (Κύπρου), τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921.
- , *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εἴς. Μετά κωμωδίας «Οι επιστήμονες» εις πράξεις δύο. Εν Λευκωσίᾳ Κύπρου, τύποις «Θεσσαλονίκης» Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923.

- Πετρίδης, Ιωάννης**, *Ο Διομήδης*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Συνταχθέν τω 1869. Εν Λεμεσώ, 1882.
- Πηγασιού, Ιωάννης**, *Ο δραπέτης διδάσκαλος*. Μακεδονικόν δράμα εις εξ μικράς πράξεις. Η σκηνή εν Σέρραις. Εν Λευκωσίᾳ Κύπρου. Εκδότης Κ. Γ. Ρώσος, τύποις «Θεσσαλονίκης», 1921.
- Πιερίδης, Γιάγκος**, *Οι ναυαγοί*. Μονόπραχτο δράμα. Έκδοση «Σκέψης», τυπογραφικά καταστήματα Κασιμάτη & Ιωνά, Αλεξάντρεια [sic], 1921.
- Σιβιτανίδης, Γεώργιος**, *Η Κύπρος και οι Ναΐται*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Εν Αλεξανδρείᾳ, εκ του ελληνικού τυπογραφείου «Ηχώ», 1869. (2^η έκδοση: Δράμα πατριωτικόν εκ της ιστορίας της Κύπρου. Εις πράξεις πέντε. Λευκωσία, εκδοτικός οίκος Ι. Γ. Κασουλίδου, Έκδοσις Β' Επιμελημένη: 1931).
- Σταυρίδης, Γεώργιος**, *Μπαμ-μπουμ*. Κωμωδία πρωτότυπος ξεκαρδιστική. Εις πράξιν. Εν Λευκωσίᾳ (Κύπρου), τυπογραφείον «Αι Μούσαι», 1921.

A2. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΑ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Ανθίας, Τεύκρος**, «Ο ζητιάνος της ηδονής», περ. *Φλόγα* [Σπάρτης] 2 (Φεβρ. 1925) 17-34.
- Ευθυμιάδης, Επαμεινώνδας**, «Φαρμακοποιός και χωρικός» (απ.), εφ. *Ο Ραγιάς*, 9 Απρ., 19 Ιουλ. 1898.
- Καταλάνος, Νικόλαος**, «Περικοπαί δράματος», *Εναγόρας*, 31 Μαρτ. 1900, αρ. 532.
- Οικονομίδης, Αντώνιος**, *Ο μποναμάς*, εφ. *Τρικ-τρακ*, 8 Ιουν.-6 Ιουλ. 1896, αρ. 8-12.
- , *Τα νεύρα μου*, *Τρικ-Τρακ*, 17 Απρ.-29 Μαΐου 1896, αρ. 1-7.
- Περιστιανίδης, Χρ. Κ.**, «Η απάτη», περ. *Αρμονία* 30 (30 Σεπτ. 1914) 7.
- Φραγκούδης, Μ. Δ.**, «Νετζιμπέ», *Νουμάς* 163 (11 Σεπτ. 1905) 4-6· 164 (18 Σεπτ. 1905) 8-11· 165 (25 Σεπτ. 1905) 10-11.
- Χουρμούζιος, Στυλιανός[;]**, «Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης. Κοινωνική επισκόπησις», *Σάλπιγξ*, 5 Ιουν.-24 Ιουλ. 1893 (αρ. 428-435).
- Χριστοδουλίδης, Χριστόδουλος**, «Η μοιραία στιγμή», *Αβγή* 2 (Μάης 1924) 30-33.

A3. ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΕΓΓΕΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ

- Μιχαηλίδης, Βασίλης**, *Άπαντα*, Λευκωσία, Εκδόσεις Χρ. Ανδρέου, 2002: «Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου»: 137-160· «Η Χιώτισσα»: 162-168· «Ρωμιάς και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής»: 196-216.

A4. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΠΟΥ ΣΥΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΓΓΛΟΚΡΑΤΙΑΣ

- Γκλάσζνερ, Ίρμα**, *Τσιγγάνικο ρομάντζο*. Δράμα σε μέρη τρία. Κύπρος, 1938.
- Καραγεωργιάδης, Ιωάννης**, *Κύπρος δούλη*. Μία σελίς της κυπριακής ιστορίας υπό τους Ναΐτας. Ποίημα επικόν εις άσματα πέντε. Εν Λευκωσίᾳ Κύπρου, εκ του τυπογραφείου Ερβέρτου Ε. Κλαρκ, 1895.
- Λεοντιάς, Σαυφώ**, «Ουδαμού θάνατος· πανταχού ζωή» [π.], *Ομηρος* [Σμύρνης] Β', Η' (1874) 340-346.
- Μιχαηλίδης, Βασίλης**, *Ρωμιάς και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής* (εισ., σχ. Κ. Γ. Γιακουλλής), Λευκωσία, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, 1985.
- , *Ποιήματα* (εισαγ. Νίκος Ορφανίδης), Λευκωσία, Κ. Επιφανίου, 1998 (φωτομηχανική ανατύπωση της 1^{ης} έκδοσης: 1911).

-----, *Ο Ρωμύς (Ρωμύς και Τζιον Πουλλής, Τζιονής και Κακουλλής)*. Μια ανάγνωση από τον Κώστα Βασιλείου, Λευκωσία, «Αιγαίον», 2003.

-----, *Ποιήματα*. Η έκδοση του 1911. Μια ανάγνωση από τον Κώστα Βασιλείου, Λευκωσία, Αιγαίον, 2007.

Σιβιτανίδης, Γεώργιος, *Μητρική κληρονομία ήτοι Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα*, εν Αλεξανδρείαι, εκ του τυπογραφείου «Το Αρκάδιον», 1868.

Τσικκίνης, Δανιήλ, *Ο Κουτσούκ Μεχμέτ εν Κύπρω τω 1821*, εν Αθήναις, εκδ. Κ. Γ. Ρώστος, 1904.

Φραγκούδης, Επαμεινώνδας, *Ο Θέρσανδρος και άλλα αφηγήματα* (επιμ. Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Νεφέλη, 2002.

A5. ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΠΟΙΗΤΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Κούρος, Ανδρέας, *Η 9^η Ιουλίου 1821*. Διασκευή διά το θέατρον. Λευκωσία, έκδοσις Υπουργείου Παιδείας, Λευκωσία, χ.χ.

Πιερής, Μιχάλης, *Η ρωμοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου*, Λευκωσία, Θεατρικό Εργαστήρι Πανεπιστημίου Κύπρου, 2001: 216-241.

Χατζιωάννου, Κυριάκος, *Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Κύπρω*. Δράμα εις κυπριακήν διάλεκτον. Ποίημα Βασίλη Μιχαηλίδη, Αμμόχωστος, 1960.

A6. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΠΟΥ ΣΥΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΓΓΛΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ησίοδος, *Έργα και ημέραι* (μτφρ. Σπ. Φίλιππας), Αθήνα, Πάπυρος, 1975.

A7. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΥΤΕΡΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΠΟΥ ΣΥΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΓΓΛΟΚΡΑΤΙΑΣ

Βερναρδάκης, Δημήτριος, *Δράματα*. Έκδοσις νέα. Πολλαχώς μεταρρυθμισθείσα και επιδιορθωθείσα μετά προλεγομένων, σημειώσεων, κρίσεων κλπ. Τόμος Α΄ περιέχων *Μαρίαν Δοξαπατρή, Μερόπην και Ευφροσύνην*. Αθήνησιν, εκ των τυπογραφείων του «Κράτους», 1903.

Καμπύσης, Γιάννης, *Άπαντα* (επιμ. Γ. Βαλέτας), Αθήνα, Πηγή, 1972.

-----, *Ο Αρήγιανος: Ο Νουμάς Θ΄* (1911): 419-423, 447-8, 454-456, 478-480, 482-3, 501-3, 524-6, 547-550, 566-8.

Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρ., *Άπαντα τα φιλολογικά, τ. Γ΄: Δραματική ποίησις*, Εν Αθήναις, τύποις «Ελληνικής Ανεξαρτησίας», 1874.

-----, *Η παραμονή*. Δράμα εις πράξεις πέντε: *Άπαντα τα φιλολογικά, τ. Δ΄. Δραματική ποίησις*. Εν Αθήναις, τύποις «Ελληνικής Ανεξαρτησίας», 1874, 5-217.

Σούτσος, Παναγιώτης, *Ο Ευθύμιος Βλαχάβας ή η Ανάστασις του ελληνικού γένους*. Τραγωδία εις πέντε πράξεις και μετά χορών. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ν. Αγγελίδου, 1851.

A8. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΞΕΝΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΠΟΥ ΣΥΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΓΓΛΟΚΡΑΤΙΑΣ

Brioux, Eugène, *L'avocat*. Comédie en trois actes, Παρίσι, Librairie Stock, Delamain et Bou-telleau, ²1922.

Dumas, Alexandre, Père, *Ali Pacha* (deuxième partie): *Crimes Célèbres*, Παρίσι, Administration de Librairie, v. 8, 1842, 1-147.

Hugo, Victor, *Lucretia Borgia: Four plays* (transl. William Howarth), Ηνωμένο Βασίλειο, Methuen, 2004, 210-286.

Maeterlinck, Maurice, «Ο θάνατος του Τινταγκίλ», *Σεράπιον* 1(Ιαν. 1909) 7-13· 2 (Φεβρ. 1909) 53-63· *The death of Tintagiles and other plays* (transl. Alfr. Sutro), Λονδίνο, Duckworth and Co, 1924, 89-126.

-----, *Το γαλάζιο πουλί*. Ονειροφαντασία σε έξι πράξεις (μτφρ. Πέτρος Χάρης), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1982.

Metastasio, Pietro, *Η αναγνώρισις του Ιωσήφ και Ο Ηρακλής προ των δύο οδών* (μτφρ. Π. Ματαράγκας), εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Νικολάου Ρουσοπούλου, 1880.

Plomer, William, *Το διαμάντι των Ιωαννίνων*. Αλή πασάς 1741-1822 (μτφρ. Μιχ. Παπαϊωάννου), Αθήνα, Δωδώνη, 1994.

Shakespeare, William, *Άμλετ* (μτφρ. Βασίλης Ρώτας), Αθήνα, Ίκαρος, 1974.

Β΄. ΠΗΓΕΣ

Β1. ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Αιών (1913-1914, 1915-1918)

Αλήθεια (1881-1922, 1930)

Αρμονία (1920)

Έθνος (1892-1893)

Ελευθερία (1906-1922, 1954)

Ευαγόρας (1890-1892, 1894, 1898, 1900-1905)

Εφημερίς του Λαού (1906-1909)

Εφημερίς των Κυριών (1888, 1890)

Ηχώ της Κύπρου (1913-1914, 1919-1920)

Κήρυξ (1913-1920, 1921-1923)

Κυπριακός Φύλαξ (1906-1922)

Νέον Έθνος (1893-1903, 1907-1922)

Νέον Κίτιον (1879, 1882, 1883)

Νέος Κυπριακός Φύλαξ (1935)

Ο Ραγιάς (1898)

Παρατηρητής (1935)

Πατρίς (1907-1916, 1919-1920)

Πάφος (1939)

Πρωινή (1935)

Σάλπιγξ (1884-1922)

Σημαία της Κύπρου (1905)

Φωνή της Κύπρου (1885-1922)

Β2. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

[Για τα νεότερα περιοδικά που χρησιμοποιήθηκαν (1960 κ.ε.), βλ. τις καταχωρίσεις κατά συγγραφέα.]

Απόστολος Βαρνάβας (1921)

Αρμονία (1913-1914)

Αβγή (1924)

Αυγή (1908-1911)

Γράμματα [Αλεξάνδρεια] (1918, 1919)
Κυπριακά Γράμματα (1939, 1940-1942, 1950, 1953)
Κυπριακά Χρονικά (1934)
Λύρα [Αθήνα] (1919)
Νέα Εποχή (1921)
Νέα Εστία (1935)
Νέα Ζωή [Αλεξάνδρεια] (1927)
Νουμάς (1905-1906, 1911, 1923)
Ο Κόσμος (1909-1911)
Όμηρος [Σμύρνη] (1874)
Παρθενών (1906-1907)
Σεράπιον [Αλεξάνδρεια] (1909)
Φλόγα [Σπάρτη] (1925)

B3. ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ

Παπαδόπουλος, Πάνος Χ., *Κυπριακόν ημερολόγιον του έτους 1918*. Τη συνεργασία Κυπρίων λογογράφων, Λευκωσία Κύπρου, τυπογραφείον «Θεσσαλονίκη», 1918.
Παπανικολάου, Χρηστάκης, *Κυπριακόν ημερολόγιον 1918*. Εν Λευκωσίᾳ, τύποις «Λευκωσίας», Πετρίδου και Νικολάου, 1918.
Σκόκος, Κωνσταντίνος Φ., *Εθνικόν ημερολόγιον χρονογραφικόν, φιλολογικόν και γελοιογραφικόν του έτους 1897*, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1897.

B4. ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΑ / ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Haggard, H. Ridder, *Ταξίδι στην Κύπρο το 1900* (μτφρ., εισ., σχ. Ελένη Χαπελή), Αθήνα, Ειρμός, 1994 (1901).
Hughes, Thomas Smart, *Travels in Greece and Albania*, Λονδίνο, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, vol. 2.
Lewis, E. A., *A lady's impressions of Cyprus in 1893*, Λονδίνο, Remington and Company Limited, 1894.
Scott-Stevenson, [Esmé] Mrs, *Our home in Cyprus*, Λονδίνο, Chapman and Hall, 1880: [Ανατύπωση: Λευκωσία, Γ. Ν. Καντζηλάρης, 2001].
Stewart, Basil, *My experiences of Cyprus*, Λονδίνο, George Routledge & Sons Limited, ²1908 (1906).

B5. ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙ ΚΥΠΡΟΥ

Λουκάς, Γεώργιος, *Φιλολογικά επισκέψεις των εν τῷ βίῳ των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων*, Λευκωσία, Κυπριολογική Βιβλιοθήκη 2, ² 1974 (Αθήνα, 1874).
Σακελλάριος, Αθανάσιος, *Τα Κυπριακά*. Ἦτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα. Τόμος δεύτερος: *Ἡ εν Κύπρῳ γλώσσα*. Εν Αθήναις, τύποις και αναλώμασι Π. Δ. Σακελλαρίου, 1891.
 -----, *Τα κυπριακά*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 1991, τόμοι: Α', Β'.

B6. ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Αρχιμανδρίτης Κυπριανός**, *Ιστορία χρονολογική της νήσου Κύπρου*. Ερανισθείσα εκ διαφόρων ιστορικών και συντεθείσα απλή φράσει υπό του [...], αρχομένη από του κατακλυσμού μέχρι του παρόντος. Εν η προσετέθη και η περί της Αυτονομίας της Ιεράς Εκκλησίας των Κυπρίων Έκθεσις του αιοδίμου αρχιεπισκόπου Κυρίου Φιλοθέου, άμα και περί ενδόξων Ανδρών και Αγίων Κυπρίων, Ενετίησιν: Παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, 1788: *Ιστορία χρονολογική της νήσου Κύπρου* (πρόλ. Θ. Παπαδόπουλλος), Εν Λευκωσία, 1971.
- Γερβίνος, Γ. Γ.**, *Ιστορία της επαναστάσεως και αναγεννήσεως της Ελλάδος*. Μεταφρασθείσα από του πρωτοτύπου υπό Ιωάννου Περβανόγλου. Αθήνησι, εκ του τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως, 1864, τόμ. Α΄.
- Ζαννέτος, Φίλιος**, *Ιστορία της νήσου Κύπρου*. Από την αγγλική κατοχή μέχρι το 1912, Λευκωσία, Επιφανίου, ²1997 (1912), τόμ. Α΄-Γ΄.
- , *Η Κύπρος κατά τον αιώνα της παλιγγενεσίας, 1821-1930*, Αθήνησιν, τύποις Δ. Δελή & Ι. Τσίπη, 1930.
- Κηπιάδης, Γεώργιος**, *Απομνημονεύματα των κατά το 1821 εν τη νήσω Κύπρω τραγικών σκηνών*. Έκδοσις δευτέρα επηυξημένη, εν Αλεξανδρεία, εκ του τυπογραφείου «Η Ομόνοια» Βιτάλη και Μανουσάκη, 1888.
- , *Έλληνες εν Αιγύπτω ή Συγχρόνου ελληνισμού αναγέννησις και καθιδρύματα εθνικά (1766-1892)*, εν Αλεξανδρεία, χρωμοτυπολιθογραφείον Ι. Κ. Λαγουδάκη, 1892.
- Κωνσταντινίδης, Θεόδουλος [επιμ.]**, *Ιστορία της Κύπρου*. Συγγραφείσα μεν εν έτει 1778 υπό του Αρχιμανδρίτου Κυπριανού Κυπρίου. Νυν δε βελτιωθείσα κατά το λεκτικόν και συνοψισθείσα υπό Θεοδούλου Κωνσταντινίδου. Εκδίδεται υπό Π. Ουσμιάνη. Εν Λάρνακι Κύπρου, εκ του τυπογραφείου Τ. Μασκάλη και Σας, 1880.
- Κωνστάντιος, Αρχιεπίσκοπος Συναίου**, «Κυπριάς Χαρίεσσα και Επίτομος»: *Περιγραφή της Ιεράς, Σεβασμίας και Βασιλικής Μονής της Υπεραγίας Θεοτόκου της και μέγα εχούσης το αιδέσιμον, διά τον ιστορήσαντα αυτήν Απόστολον Λουκάν τον Ευαγγελιστήν, του Κύκκου επιφημιζομένης, κατά την νήσον Κύπρον*. Ενετίησιν, παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, 1819: 125-154.
- (Μ)πουστρούς, Τζώρτζης (Γεώργιος Βο(σ)τρ(υ)ηνός ή Βουστρώνιος)**, *Διήγησις κρονίκας Κύπρου* (Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια, γλωσσάρι, πίνακες και επίμετρο: Γιώργος Κεχαγιόγλου), Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 1997.
- Παπαρρηγόπουλος, Κωνσταντίνος**, *Προλεγόμενα* (επ. Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1970.
- Παρασκευάς, Ευστάθιος**, *Παλαιαί αναμνήσεις*. Η Λεμεσός κατά τον 19^ο αιώνα, Λεμεσός, Έκδοσις Κανάλι 9.86, Λεμεσός, 1996.
- Σάθας, Κ. Ν.**, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, Εν Βενετία, Τύποις του Χρόνου, 1873, τόμ. Β΄, σε΄-οστ΄.
- Φαρμακίδης, Ξενοφών**, *Ιστορία της Λεμεσού*. Μετά λαογραφικών και τοπογραφικών σημειώσεων και διαφόρων γεγονότων από της ιδρύσεως αυτής μέχρι του 1897. Εν Λεμεσώ, 1942.
- Makhairas, Leontios**, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle"* (transl. R. M. Dawkins), vol. 1, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1932.

B7. ΧΡΗΣΜΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

- Πολυεΐδης, Θεόκλητος**, *Οπτασία του μακαρίου Ιερωνύμου Αγαθαγγέλου του εκ της μοναδικής πόλεως του Αγίου Βασιλείου*, Εν Αθήναις, [Γ. Καμπάσης-Ν. Δ. Στάικοβιτς], 1877.

B8. ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Κωνσταντινίδης, Θεόδουλος Φ., *Γεώργιος Αβέρωφ*. Βιογραφία αυτού εν τρισί γλώσσαις, ελληνικῇ, γαλλικῇ και αγγλικῇ, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1896.

Χρηστομάνος, Αναστάσιος Κ., *Γεώργιος Αβέρωφ. Λόγος επιμνημόσυνος*. Εκφωνηθείς τη 26^η Μαΐου 1902 εν τῷ ναῶ της Μητροπόλεως. Εν Αθήναις, τυπογραφείον Εστία Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη, 1902.

B9. ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Ανάπ. [=Ν. Αντωνιάδης], «*Εστιάδες*», *Αιών*, 30/13 Δεκ. 1913.

-----, «Απάντησις κυπριακής αποστολής», *Αλήθεια*, 16 Μαΐου 1919.

[**Ανώνυμος**], «Αγγλὶς περί Κύπρου», *Ευαγόρας*, 7 Οκτ. 1894.

[-----], «Αι αρχαιότητες», *Αλήθεια*, 18 Ιουν. 1898.

[-----], «Αι αρχαιότητες», *Αλήθεια*, 8 Απρ. 1905.

[-----], «Αι αρχαιότητες», *Νέον Ἔθνος*, 26/8 Αυγ. 1902.

[-----], «Αι αρχαιότητες της νήσου», *Σάλπιγξ*, 2 Απρ. 1905.

[-----], «Αισχρά αρχαιοκαπηλία», *Αλήθεια*, 26 Σεπτ. 1903.

[-----], «Ανακρίβεια και παρεξηγήσεις», *Νέον Κίτιον*, 21/2 Σεπτ. 1881.

[-----], «Δεν ἔχομεν φιλολόγους», *Φωνή της Κύπρου*, 12/24 Μαρτ. 1892.

[-----], «Δουλοφροσύνη και άνοια», *Ευαγόρας*, 11 Νοεμβρ. 1897.

[-----], «Είμεθα αφιλόμουσοι», *Φωνή της Κύπρου*, 15/27 Σεπτ. 1893.

[-----], «Ο “*Cyprus Herald*”», *Αλήθεια*, 3/15 Απρ. 1882.

[-----], «Ο εθνισμός των Κυπρίων. Ο κ. Β. Στιούαρτ υβρίζει εν τῷ βιβλίῳ του», *Φωνή της Κύπρου*, 18/1 Δεκ. 1906.

[-----], «Ο νέος Αμπού», *Εφημερίς του Λαού*, 25/8 Δεκ. 1906.

[-----], «Σύλλογοι ή αναγνωστήρια», *Ἔθνος*, 17/20 Ιουν. 1892.

[-----], «Τα αναγνωστήρια είνε τα σχολεία του λαού», *Σάλπιγξ*, 17 Απρ. 1885.

[-----], «Το αιώνιον ζήτημα», *Αλήθεια*, 18 Ιουν. 1898.

[-----], «Το φλέγον ζήτημα», *Αιών*, 30/13 Δεκ. 1913.

[-----], «1890», *Φωνή της Κύπρου*, 28/9 Ιαν. 1891.

[-----], «1894-1895», *Φωνή της Κύπρου*, 30/11 Ιαν. 1895.

[-----], «Το 1895», *Αλήθεια*, 5/17 Ιαν. 1896.

Βασιλείου, Κύριλλος, «Λόγος εις το αναγνωστήριον “Ἰσότης”», *Αλήθεια*, 24/5 Ιουν. 1891.

Γλυκός, Ευέλθων, «Αγωγή παρά τοις αρχαίοις Ἑλλησι», *Φωνή της Κύπρου*, 21/3 Ιουν. 1916.

Θεμιστοκλέους, Ανδρέας, «Γυμναστικός Σύλλογος “Τα Ολύμπια”. Παγκύπριοι Αγώνες», *Αλήθεια*, 23/5 Ιουλ. 1895.

Θεοδότου, Θεοφάνης, «Κυπριακή έκκλησις προς τον βρετανικόν λαόν», *Αλήθεια*, 18/30 Μαρτ. 1893.

-----, «21^η Μαΐου. Ο λόγος», *Φωνή της Κύπρου*, 28/9 Ιουν. 1894.

-----, «Λόγος του κ. Θ. Θ. εκφωνηθείς την 16 Απριλίου κατά το εν Λευκωσίᾳ συλλαλητήριον», *Ευαγόρας*, 28 Απρ. 1895.

Καταλάνος, Νικόλαος, «Η γυνή και ο οίκος», *Ευαγόρας*, 3 Ιουν. 1894.

Κυπριανού, Νικόλαος, «Παράπονα χωρικού», *Σάλπιγξ*, 19 Αυγ. 1889.

- Λανίτης, Νικόλαος Δ.**, «Λόγος επί τοις αργυροίς γάμοις του βασιλικού ζεύγους της Ελλάδος εν τῷ Κιτιακῷ Συλλόγῳ», *Το ἔθνος*, 22/3 Νοεμβρ. 1892.
- Λανίτης, Ν. Κλ.**, «Διαβάζομεν οἱ Κύπριοι;», *Αλήθεια*, 13 Νοεμβρ. 1916.
- Λ[ανίτης], Ν. Κλ.**, «Ο Rider Haggard καὶ ἡ Κύπρος», *Αλήθεια*, 2 Μαρτ. 1902 [Αναδημοσίευση ἀπὸ τὴν εφ. *Νέα Ἡμέρα* Τεργέστης].
- Λντς [=Λανίτης, Νικόλαος Κλ.]**, «Μολυβιές ἐδῶ κι ἐκεῖ», *Αλήθεια*, 30 Οκτ. 1897.
- Μαληκίδης, Γεώργιος**, «Λόγος ἐκφωνηθεὶς ὑπὸ τοῦ ἀξιωματικοῦ κ. Γ. Μ., προέδρου τοῦ ἀναγνωστηρίου “Ἰσότης”, κατὰ τὴν 21^η Μαΐου, ἐπέτειον αὐτοῦ, *Σάλπιγξ*, 30 Μαΐου 1892.
-----, «Λόγος ἐκφωνηθεὶς τῆ 21^η Μαΐου ἐν τῷ ἀναγνωστηρίῳ “Ἰσότης” ὑπὸ τοῦ κ. Γ. Μ.», ὁ.π., 25 Μαΐου 1896.
- Νι. Θι. Ανάπ. [=Αντωνιάδης, Ν.]**, «Ἰδιαιτέρον τηλεγράφημα», *Αλήθεια*, 2 Μαΐου 1919.
- Νικ. [Νίκος Χατζηγαβριήλ]**, «Ἐπαναστατικὰ ἰδέαι», *Φωνὴ τῆς Κύπρου*, 5/18 Νοεμβρ. 1911.
- Πασχάλης, Νεοπτώλεμος**, «Ἐκ τοῦ περὶ Κύπρου φυλλαδίου», *Αλήθεια*, 13 Δεκ. 1902.
- Προαιρέσιος**, «1570. Ἡ Ἀρνάλδα», *Φωνὴ τῆς Κύπρου*, 28/10 Αυγ. 1901.
- Σταυρινίδης, Δ. Θ.**, «Σύλλογος ὁ “Φοῖνιξ”· Λόγος ἐκφωνηθεὶς τὴν ἡμέραν τῶν ἐγκαινίων ὑπὸ Δ. Θ. Σ.», *Φωνὴ τῆς Κύπρου*, 4/17 Αυγ. 1900.
- Τριάστερος [=Ξενοφών Π. Φαρμακίδης]**, «Ἀνορθώσωμεν κλήρον καὶ κοινωνίαν», *Σάλπιγξ*, 18 Μαρτ. 1910.
- Φραγκοῦδης, Γεώργιος**, «Μετά εἴκοσιν ἔτη», *Αλήθεια*, 25 Ἰουν. 1898.
- Φραγκοῦδης, Μ. Δ.**, «Το κακὸ κι ἡ γιαιρεία του», *Νουμάς* 164 (18 Σεπτ. 1905) 1.
-----, «Μια πρόποση», *Νουμάς* 203 (18 Ἰουν. 1906) 8-9.
-----, «Γενηθῆτω φως», *Αλήθεια*, 19 Ἰαν. 1912.
-----, «Γράφομεν οἱ Κύπριοι;», *Αλήθεια*, 25 Νοεμβρ. 1916.
- Χατζηδάκις, Γ. Ν.**, «Καὶ τρίτην φορὰν», *Ἀρμονία*, 29 Φεβρ. 1920, αρ. (49) 1.
- Invisible**, «Ἀναγνωστήρια», *Αλήθεια*, 18/30 Οκτ. 1891.

Γ. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Γ1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΟΔΗΓΟΙ

- Γιαγκουλλής, Κ. Γ.**, «Ἀθησαύριστες καὶ ἀγνωστες ἐκδόσεις», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθινόπωρο 2010) 38-41.
- Ηλιού, Φίλιππος-Πολέμη, Πόπη**, *Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία 1864-1900*. Συνοπτικὴ ἀναγραφὴ, τόμ. Α', Β', Γ', Ἀθήνα, Ἑλληνικὸ Λογοτεχνικὸ καὶ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο, 2006.
- Κασίνης, Κ. Γ.**, *Βιβλιογραφία τῶν ἐλληνικῶν μεταφράσεων τῆς ξένης λογοτεχνίας (18^ο, 19^ο αἰ.)*. Ἀυτοτελεῖς ἐκδόσεις. Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὠφελίμων Βιβλίων, 2006, τόμ. Α'.
- Κατσίμπαλης, Γ. Κ.**, *Βιβλιογραφία Γιάννη Καμπύση*, Ἀθήνα, 1960.
-----, *Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία Μωρίς Μαίτερλινκ*, Ἀθήνα, 1962.
- Κυριαζής, Ν. Γ.**, *Κυπριακὴ βιβλιογραφία*, ἐν Λάρνακι, 1935.
- Λαδογιάννη-Τζούφη, Γεωργία**, *Ἀρχές τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου* (Βιβλιογραφία τῶν ἐντύπων ἐκδόσεων 1637-1879), Ἰωάννινα, Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, 1982.
- Μιχαηλίδης, Ευγένιος**, *Βιβλιογραφία τῶν Ἑλλήνων Αἰγυπτιατῶν (1853-1966)*. Ἐκδοσις Β' συμπληρωμένη. Ἀλεξάνδρεια, 1965-1966.
- Παναγιώτου, Νίκος**, *Βιβλιογραφία Ἄντη Περνάρη (1922-1980)*, Λευκωσία, 1982. [Προσάρτημα στο: Νίκος Παναγιώτου, Νίκη Λαδάκη-Φιλίππου, Νίκος Ορφανίδης, *Ἄντης Περνάρης: Ἐπιλογή ἀπὸ τὸ ἔργο καὶ βιβλιογραφία του*, Λευκωσία, 1982].
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης**, *Ἡ κυπριακὴ λογοτεχνία στὸν τύπο (1879-1925)*. Βιβλιογραφικὴ

- καταγραφή, Λευκωσία, 1993.
- , *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος ελληνισμού: Μικρασία, Κύπρος, Αίγυπτος 1880-1930*. Βιβλιογραφική μελέτη. Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998.
- , *Κυπριακά περιοδικά (1908-1958)*. Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004.
- Πολέμη, Πόπη**, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900*. Εισαγωγή, συντομογραφίες, ευρετήρια, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2006.
- Σταυρίδης, Φοίβος-Παπαλεοντίου, Λευτέρης-Παύλου, Σάββας**, *Βιβλιογραφία κυπριακής λογοτεχνίας*. Από τον Λεόντιο Μαχαιρά έως τις μέρες μας, Λευκωσία, Μικροφιλολογικά, 2001.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου**, Χρυσόθεμις, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις*, Αθήνα, Ergo, 2002, τόμ. 4, 87-220.
- Χρυσάνθης, Κύπρος**, «Κυπριακή βιβλιογραφία δημοσιευμένων θεατρικών έργων», *Πνευματική Κύπρος* 26 (Νοέμβρ. 1962) 49-51.

Γ2. ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ ΚΑΙ ΛΕΞΙΚΑ

- Δημητρίου, Σωτήρης**, *Λεξικό όρων επικοινωνίας και σημειωτικής ανάλυσης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000.
- , *Λεξικό όρων σημαντικής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- , *Λεξικό όρων σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1978.
- Κουδουνάρης, Αριστείδης Α.**, *Βιογραφικόν λεξικόν Κυπρίων 1800-1920*. Ε' επηυξημένη έκδοσις, Λευκωσία, 2005· Στ' επηυξημένη έκδοσις, Λευκωσία, 2010.
- Κουμανούδης, Στέφανος**, *Συναγωγή νέων λέξεων*. Υπό των λογίων πλασθιστών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων. Αθήνα, Ερμής, 1998.
- Κύπριοι Συγγραφείς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα** [φιλολογική εποπτεία Γιάννης Κατσούρης (τ. 1) και Νίκος Παναγιώτου (τ. 2-6)], Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1982-1984, τόμ. 1-6.
- Μεγάλη κυπριακή εγκυκλοπαίδεια*, Λευκωσία, Φιλόκυπρος, 1984, τόμ. 1.
- Brownstein, Oscar Lee-Daubert, Darlene**, *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*, Κονέκτικατ, Greenwood Press, 1981.
- Cruse, Alan**, *A glossary of semantics and pragmatics*, Εδιμβούργο, Edinburg University Press, 2006.
- Crystal, David**, *Λεξικό γλωσσολογίας και φωνητικής* (μτφρ. Γιώργος Ξυδόπουλος), Αθήνα, Πατάκης, 2003 (1980).
- Ducrot, Oswald-Todorov, Tzvetan**, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Παρίσι, Seuil, 1972.
- Greimas, A. J.-Courtés, J.**, *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Παρίσι, Hachette Livre, 2003 (1993).
- Hartnoll, Phyllis-Found, Peter [επιμ.]**, *Λεξικό του θεάτρου* (μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος), Αθήνα, Νεφέλη, 2000 (1992).
- Lal, Ananda [ed.]**, *The Oxford companion to Indian theatre*, Νέο Δελχί, Oxford University Press, 2004.
- Pavis, Patrice**, *Λεξικό του θεάτρου* (μτφρ. Αγνή Στρομπούλη), Αθήνα, Gutenberg, 2006.
- Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. [ed.]**, *The new Princeton encyclopedia of poetry and*

- poetics*, Νέα Υερσέη, Princeton University Press, 1993.
- Ritter, Harry**, *Dictionary of concepts in history*, Κονέκτικατ, Greenwood Press, 1986.
- Sidnell, Michael [et. al.] [επ.]**, *Sources of dramatic theory*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994.
- Ubersfeld, Anne**, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Παρίσι, Seuil, 1996.

Γ3. ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

- Πούχγερ, Βάλτερ**, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, τόμ. Α΄, Β΄1, Β΄2.
- [**Συλλογικό έργο**], *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας: Θέατρο*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1986-1987, τόμ. Α΄, Β΄.

Γ4. ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΣΕ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ¹.

Γ.4.1. ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ-ΘΕΑΤΡΟΥ. ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ.

- Αγγελάτος, Δημήτρης**, *Η "φωνή" της μνήμης*. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη. Αθήνα, Νέα Σύνορα, Λιβάνης, 1997.
- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης**, «Σχήματα πλοκής στο μυθιστόρημα και στο δράμα», (συλλ. τόμ.), *Στέφανος...*, 31-37.
- Αραμπατζίδου, Ελένη**, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)* (διδ. δ.) Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2002.
- Αργυροπούλου, Ρωξάνη**, «Το ελληνικό βιβλίο στην Κύπρο το ΙΘ΄ αιώνα»: (συλλ. τόμ.): Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, *Πρακτικά...*, 11-14.
- Αριστοτέλης**, *Περί ποιητικής* (μτφρ. Σίμος Μενάρδος), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, 2000.
- Βάλσας, Μίμης**, *Το νεοελληνικό θέατρο. Από το 1453 έως το 1900* (εισαγ., μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου), Αθήνα, Ειρμός, 1994.
- Βασιλειάδης, Βασίλης**, «Ανιχνεύοντας τον αυτοαναφορικό λόγο στο πεζογραφικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη. Μια πρόταση ανάγνωσης»: (συλλ. τόμ.), *Παλαιότεροι... για τον Νίκο Νικολαΐδη*, 9-54.
- Βασιλείου, Αρετή**, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.
- , «Ο ποιητής και ο προφήτης: ο θεσμός της μαντείας στη νεοελληνική δραματουργία»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 13-23.
- Βασιλείου, Κώστας**, «Εισαγωγή. Από την *Ασθενή Λύρα* του 1882 στα *Ποιήματα* του 1911 και στα κωνσταντινάτα»: Βασίλη Μιχαηλίδη, *Ποιήματα*. Η έκδοση του 1911. Μια ανάγνωση από τον Κώστα Βασιλείου. Λευκωσία, Αιγαίον, 2007, 11-82.
- Βελουδής, Γιώργος**, *Μονά-ζυγά*. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα, Αθήνα, Γνώση, 1992.
- Βοΐσκου, Ελένη**, *Και αύριο Νίκος Νικολαΐδης*. Ένας σταθμός στη λογοτεχνία μας. Αθήνα, 1983.
- Boklund-Λαγοπούλου, Κάριν**, «Εισαγωγή»: (συλλ. τόμ.), *Σημειωτική και κοινωνία...*, 7-18.
- , «Η κοινωνική λειτουργία των κειμένων στη μεσαιωνική Αγγλία. Μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση»: (συλλ. τόμ.), *Η δυναμική των σημείων...*, 73-94.

¹ Η καταχώριση των εργασιών που έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους γίνεται κατά συγγραφέα, με χρονολογική σειρά. Τα βιβλιογραφικά στοιχεία κάθε συλλογικού τόμου (εφεξής συλλ. τόμ.) δίνονται συντομογραφικά. Για τα πλήρη στοιχεία κάθε συλλογικού τόμου, βλ. τις σχετικές καταχωρίσεις, που καταγράφονται με αλφαβητική σειρά: λήμματα που φέρουν την ένδειξη [συλλογικός τόμος].

- Βουτουρής, Παντελής**, *Ως εις καθρέπτην...* Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.
- , «Εκδοχές του καρνωτακισμού στην “κυπριακή λογοτεχνία”»: (συλλ. τόμ.), Επιστημονικό συμπόσιο. *Καρνωτάκης και καρνωτακισμός...*, 167-176.
- , «Λογοτεχνικές αναζητήσεις»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*. Οι απαρχές 1900-1922, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, τόμ. Α'2, 283-310.
- , *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα*. Παλαμάς-Νίτσε, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας**, «Ελληνικότητα και θέατρο», (συλλ. τόμ.), *Ελληνισμός και ελληνικότητα...*, 205-210.
- , «Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880-1980», (συλλ. τόμ.): *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20ός αι.)*, 59-72.
- Γιαγκουλλής, Κ. Γ.**, *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου*. Προλεγόμενα-Βιο-βιβλιογραφία (1936-1976). (διδ. δ.), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1976.
- , *Η τέχνη του παραγκιόζη στην Κύπρο και τα απομνημονεύματα του Χριστόδουλου Πάφου*, Λευκωσία, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, 1982.
- , *Κύπριοι λαϊκοί ποιητές*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1982-1983, τόμ. 1.
- , *Κυπριακή λογοτεχνία: Συμβολή στη διερεύνηση και σπουδή της περιόδου 1878-1920*, Λευκωσία, 1986.
- , *Το θέατρο σκιών της Κύπρου*. Το κουκλοθέατρο και η ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον τύπο της εποχής (1894-2009), Λευκωσία, Theopress, 2009.
- Γραμματάς, Θεόδωρος**, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1984.
- , *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματολογία*. Δώδεκα μελετήματα, Αθήνα, Κουλτούρα, 1987.
- , *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία*. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2001.
- , *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, Αθήνα, Εξάντας, 2002, τόμ. Α', Β'.
- Γρηγορίου, Ρέα**, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19^{ου} αιώνα* (διδ. δ.), Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009.
- Δασκαλόπουλος, Δημήτρης**, *Συμπαθητική μελόνη*. Θέματα, συγγραφείς, έργα νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα, Ερμής, 1999.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα**, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα»: (συλλ. τόμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός...*, 287-314.
- , «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”»: (συλλ. τόμ.) *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*, 219-242.
- , *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα, Πορεία, 1997.
- , «Θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*. Οι απαρχές 1900-1922..., 353-388.
- , «Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη»: (συλλ. τόμ.), *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του...*, 657-698.
- , «Η ψυχαγωγία στα χρόνια της επιστράτευσης»: (συλλ. τόμ.), *Εν έτει...1878, 1922...*, 237-299.

- Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ.**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Αθήνα, Ίκαρος, ⁶1975 (1947-1948).
- , *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Αθήνα, Ερμής, ⁴1985 (1977).
- , *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1985.
- , *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος*. Η εποχή του-Η ζωή του -Το έργο του, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1986.
- Δρομάζος, Στάθης**, *Το κωμειδύλλιο*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
- Ζαμπέλιος, Σπυρίδων**, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού. Κερκύρα, Τυπογραφείον Ερμής, Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου, 1852.
- , *Πόθεν η κοινή λέξις «τραγουδώ»*. Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως, Εν Αθήναις, τύποις Π. Σούτσα και Α. Κτενά, (Ανατύπωση: Αθήνα, Καραβίας, 1983).
- Ζαφειρίου, Λεύκιος**, *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία*. Γραμματολογικό Σχεδιάσμα. Λευκωσία, 1991.
- Ζιτσαία, Χρυσάνθη**, *Κύπριες λογοτέχνιδες*, Θεσσαλονίκη, 1972.
- Ηλιού, Φίλιππος**, *Ιστορίες του ελληνικού βιβλίου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005.
- Θωμαδάκη, Μαρίκα**, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα, Δόμος, 1993.
- , *Θεατρολογία και αισθητική*. Προς μια θεωρία της ενεργειακής θεατρικότητας. Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1995.
- Ιακωβίδου-Andrieu, Άννα-Ολβία**, *Πάυλος Βαλδασερίδης (1892-1972)*. Ένας μύστης λογοτέχνης. Λάρνακα, Δήμος Λάρνακας, 1999.
- Ιωάννου, Γιώργος [επιμ.]**, *Ο καταγκιόζης*, Αθήνα, Ερμής, ²1985 (1971), τόμ. Α΄.
- Καβαρνός, Ιωάννης**, *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Αθήνα, Εστία, 1962.
- Καλογιάννης, Γ. Χ.**, *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931)*. Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1984.
- Καλλάκη, Ματίνα**, «Η κωμωδία ως έμμεση πηγή της ιστορίας. Υπηρέτριες στην ελληνική κωμωδία (1863-1913): (συλλ. τόμ.), *Στέφανος...*, 547-560.
- Καρακάσης, Σταύρος**, *Η ζωή και το έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Αθήνα, Πρακτορείον Πνευματικής Συνεργασίας, 1953.
- Κασίνης, Κ. Γ.**, *Διασταυρώσεις*. Μελέτες για τον ΙΘ΄ και Κ΄ αι., Αθήνα, Χατζηνικολής, 1998.
- Κατσελλή, Ρήνα**, *Ο Ραγιάς*. Ο άνθρωπος και το φύλλο. Λευκωσία, Ίδρυμα Αναστασίου Γ. Λεβέντη, 1989.
- , *Σάβας Χρίστης-Ο αλλιότικος*. Η ζωή και το έργο του, Λευκωσία, Λαογραφικός Όμιλος Κερύνειας, 2004, τόμ. Α΄.
- Κατσούρης, Γιάννης**, «Το παλιό θέατρο. Ο συγγραφέας, η παράσταση, το κοινό»: (συλλ. τόμ.), *Κυπριακή λογοτεχνία. Οι ρίζες...*, 71-83.
- , «Η θεατρική δραστηριότητα στην Κύπρο»: *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας*: Θέατρο, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1986, τόμ. Α΄, XI-XIII, 63-69.
- , «Γύρω από ένα θεατρικό έργο του Νικόλαου Καταλάνου»: (συλλ. τόμ.), *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπρολογικού...*, 83-88.
- , *Βασίλης Μιχαηλίδης*. Η ζωή, η προσωπικότητα και το έργο του. (διδ. δ.), Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, ²2002 (1987).
- , *Το θέατρο στην Κύπρο*, τόμ. Α΄: 1860-1939, τόμ. Β΄: 1940-1959, Λευκωσία, 2005.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης**, *Σημειωτική και θεωρία της ποίησης*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Γιάννενα, 1982.

- , «Κριτήρια συνάρτησης Λογοτεχνίας-Κοινωνίας-Ιστορίας: Η σχέση ήρωα-εξουσίας-θείου στο δραματικό μοντέλο των ηρωικών δημοτικών τραγουδιών»: (συλλ. τόμ.), *Η δυναμική των σημείων...*, 133-63.
- , «Μαρξισμός και σημειωτική»: (συλλ. τόμ.), *Ο Karl Marx και η φιλοσοφία*, Αθήνα, Gutenberg, 1987, 322-338.
- , «Η “Δομική Σημαντική” μετά τον Greimas: Κριτικός απολογισμός-προοπτικές» (συλλ. τόμ.): *Άνθρωπος ο σημαίνων...*, 13-34.
- , «Προβλήματα μεθόδου σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Παράδειγμα ανάλυσης: Το κλέφτικο τραγούδι»: (συλλ. τόμ.), *Η ζωή των σημείων...*, 453-479.
- , *Αφηγηματολογία*. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας, Αθήνα, Πατάκης, ²2003.
- , *Ποιητική*, Αθήνα, Πατάκης, 2005.
- Κεχαγιόγλου, Γιώργος**, *Χρονικό και λογοτεχνήματα: Τύχες του Λεοντίου Μαχαιρά στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ανάπτυπο από το Αφιέρωμα στο Νίκο Σβορώνο*, τόμ. 2, Ρέθυμνο, 1986.
- , «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού: μια ανάγνωση, Αθήνα, Πολύτυπο, 1984.
- , «Θεόκλητος Πολυείδης»: (συλλ. τόμ.), *Η παλαιότερη πεζογραφία μας...*, τόμ. Β'1, 434-439.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης**, *Κυπριακή λογοσύνη 1571-1878*. Προσωπογραφική Θεώρηση. Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 2002.
- Κοκκινίδου, Μαρίνα**, *Επαμεινώνδα Φραγκούδη, Ο Θέρσανδρος*. Απόπειρα προσέγγισης [αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία]. Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, 1993.
- Κοκκίνου, Βούλα [επιμ.]**, *Το ζωγραφικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003.
- Κρίσις του Βουτσιναίου ποιητικού αγώνος του έτους 1875**. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου τη 18η Μαΐου 1875 υπό του εισηγητού Θ. Αφεντούλη. Εξεδόθη δαπάνη του φιλογενούς αγωνοθέτου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Ιωάννου Αγγελοπούλου, 1875.
- Κωστίου, Κατερίνα**, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, ²2005 (2002).
- Λαδογιάννη, Γεωργία**, *Επί σκηνής ο λόγος*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995.
- , *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- , «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19^{ου} αιώνα»: (συλλ. τόμ.), Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Το ελληνικό θέατρο...*, 133-142.
- , «Θυσιασμένες γυναίκες στο ελληνικό δράμα»: (συλλ. τόμ.), *Στέφανος...*, 647-670.
- Λάσκαρης, Νικόλαος Ι.**, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου, 1938, τόμ. Α', Β'.
- Λυγίζος, Μήτσος**, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα, Δωδώνη, ²1980 (1958), τόμ. Α'.
- Λασσάνειος Δραματικός Αγών**, Κρίσις αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 21^η Απριλίου 1896 υπό του εισηγητού Σπυρ. Π. Λάμπρου, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου της Εστίας, 1896.
- Μακρίδης, Ανδρέας**, *Βασίλης Μιχαηλίδης*. Η διάσταση της ελληνικότητας στο έργο του. Λευκωσία, 2002.

- Μαλάνος, Τίμος**, *Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού*, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1971.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν.**, «Η ελληνικότητα στην τέχνη: ο έμμετρος λόγος»: (συλλ. τόμ.), *Ελληνισμός και ελληνικότητα...*, 185-188.
- Μαστροδημήτρης, Π.Δ.**, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Αθήνα, Παπαζήσης, ³1978 (1974).
- , *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Αθήνα, Δόμος, 1985.
- Μαυρέλος, Νικόλαος**, *Οι κοσμοπολίτες και οι φουστανελοφόροι: Το ελληνόγλωσσο κριτικό έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου* (διδ. δ.), Λευκωσία, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2001.
- Μικέ, Μαίρη**, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19^{ος}, 20^{ος} αιώνας)*, Αθήνα, Κέδρος, 2001.
- , *Έρως (αντ)εθνικός. Ερωτική επιθυμία και εθνική ταυτότητα τον 19^ο αιώνα*. Αθήνα, Πόλις, 2007.
- Μουδατσάκης, Τηλέμαχος**, *Η διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου*. Αθήνα, Νεφέλη, 1986.
- Μουλλάς, Παναγιώτης**, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- , «Οι αθηναϊκοί ποιητικοί διαγωνισμοί και το θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 37-42.
- Μουστερής, Μ. Π.**, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, 1988.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά**, «Τα δεσμοτήρια στο θέατρο του 20ού αιώνα»: (συλλ. τόμ.), *Εικόνες φυλακής* (επ. Αφροδίτη Κουκουτσάκη), Αθήνα, Πατάκης, 2006, 136-149.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος**, *Εισαγωγή στην σημασιολογία*, Αθήνα, 1985.
- Μπεζαντάκος, Νικόλαος**, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, 2004.
- Μπενάτσης, Απόστολος**, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη* (διδ. δ.), Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991.
- , *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1994.
- , *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη-δράση-κώδικες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.
- , «Η αλληλενέργεια και οι περιορισμοί των δομών βάθους / επιφανείας στο λογοτεχνικό κείμενο»: (συλλ. τόμ.), *Η ζωή των σημείων...*, 339-353.
- , *Σημειωτική και κείμενο. Ποιητικός, σατιρικός και θεατρικός λόγος*. Αθήνα, Επικαιρότητα, 2000.
- Μπλέσιος, Αθανάσιος**, *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007.
- , *Κράτος, κοινωνία και έθνος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890 ως το 1930*, Αθήνα, Σοκόλης, 2008.
- Παλαιολόγου-Πετρώνδα, Ευγενία**, *Νίκος Νικολαΐδης, ο Κύπριος. Μια ζωή σαν παραμύθι*. Λευκωσία, 1980.
- Παναγιώτου, Νίκος**, *Μελετήματα*, Λευκωσία, 1986.
- Παπαγεωργίου, Ιωάννα**, «Οι αποκλίνουσες ηρωίδες του μυθιστορηματικού δράματος ως αφετηρία διαλόγου για τον ρόλο της γυναίκας (1871-1879)»: (συλλ. τόμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου...*, 135-151.
- Παπαδόπουλλος, Θεόδωρος**, *Η ανάπτυξις των τοπικών νεοελληνικών μελετών. Προλεγόμενα εις την Κυπριολογικήν Βιβλιοθήκην*, αρ. 2, Εν Λευκωσίᾳ, 1974.

- Παπαϊωάννου, Μ. Μ.**, *Το κωμειδύλλιο*, Αθήνα, Σοκόλης, 1983.
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης**, *Τα πρώτα βήματα της κυπριακής λογοτεχνικής κριτικής (1880-1930)* (διδ. δ.), Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 1997.
- , *Στοχαστικές προσαρμογές*. Για την Ιστορία της ευρύτερης Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2000.
- , «Εισαγωγή», *Επαμεινώνδας Φραγκούδης, Ο Θέρσανδρος και άλλα αφηγήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, 7-27.
- , «Κυπριακή ιδιοματική ποίηση: Από τον άγνωστο ποιητή του 16^{ου} αιώνα έως τον Β. Μιχαηλίδη και τον Κ. Μόντη», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών [ανάτυπο]*, XXVIII, Λευκωσία, 2002, 279-308.
- **[έρευνα-επιμέλεια]**, *Κατάλοιπα από το αρχείο του Νίκου Νικολαΐδη*, Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003.
- **[επιμ.]**, *Παλαιότεροι και νεότεροι για τον Νίκο Νικολαΐδη*, Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003.
- , «Εισαγωγή. Νίκος Νικολαΐδης, ο άνθρωπος και το έργο του»: (συλλ. τόμ.), *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος...*, 9-54.
- Παπανδρέου, Νικηφόρος**, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910). Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- Παρασκευά-Χατζηκώστα, Γιώτα**, *Περσεφόνη Παπαδοπούλου*. Ψηφίδες ζωής. Λευκωσία, 2006.
- Πατσαλίδης, Σάββας**, *Θέατρο και θεωρία*. Περί υποκειμένων και διακειμένων, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004.
- Περνάρης, Αντής**, *Αναδρομές*. Πρόσωπα και απόψεις. Λευκωσία, 1980.
- Πετράκου, Κυριακή**, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925* (διδ. δ.), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, 1996.
- Πεφάνης, Γιώργος**, *Το θέατρο και τα σύμβολα*. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- , *Τοπία της δραματικής γραφής*. Δεκαπέντε μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο, Αθήνα, Ίδρυμα Κ. και Ελ. Ουράνη, 2003.
- , *Κείμενα και νοήματα*. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο. Αθήνα, Σοκόλης, 2005.
- Πιερής, Μιχάλης**, *Από το μερτικόν της Κύπρου (1979-1990)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.
- **[επιμ.]**, *Βασίλης Μιχαηλίδης: Η ρωμοσύνη εν φυλή συνόττζιαιρη του κόσμου*, Λευκωσία, Θ. Ε. ΠΑ. Κ., 2001.
- Πολίτης, Λίνος**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ²1979 (1978).
- Πούχγερ, Βάλτερ**, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα*. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.
- , *Δραματουργικές αναζητήσεις*. Πέντε μελετήματα. Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.
- , *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.
- , *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας. Αθήνα, Καστανιώτης, 1997.
- , *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- , *Είδωλα και ομοιώματα*. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα. Αθήνα, Νεφέλη, 2000.
- , *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα*. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη, Αθήνα, Πατάκης, 2001.

- , *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*. Εξελιξείς στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Αθήνα, Πατάκης, 2003.
- , *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*. Μια δραματολογική αναδρομή. Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2004.
- , *Σχόλια και σχολαστικά*. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων. Αθήνα, Πατάκης, 2005.
- , *Μνείες και μνήμες*. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα. Αθήνα, Παπαζήσης, 2006.
- Ριτσάτου, Κωνσταντίνα**, «Μαθήματα γάμου μέσα από τις κωμωδίες του Αντωνίου Αντωνιάδη στον ύστερο 19^ο αιώνα»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 51-60.
- Σαββίδης, Γ. Π.**, *Ελληνικός ρομαντισμός 1830-1880*. Σχεδιάσμα για ένα χρονολόγιο. Αθήνα, 1981: Ανάτυπο από τη *Νέα Εστία* 110 (1307) (Χριστούγεννα 1981) 279-329.
- , *Φύλλα φτερά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1995.
- , *Το σπίτι της μνήμης* (επιμ. Μαν. Σαββίδης), Αθήνα, Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 1997.
- Σακελλαρίου, Χάρης**, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*. Ελληνική και παγκόσμια. Αθήνα, Φιλιππότης, ⁵1987.
- Σαχίνης, Απόστολος**, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.
- Σιδέρης, Γιάννης**, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. 1ος (1794-1908), Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου-Καστανιώτης, ²1999 (1990:1951).
- Σολομωνίδης, Χρήστος**, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα, 1954.
- Σοφοκλέους, Ανδρέας**, *Χρήστος Παπαδόπουλος: λόγιος, ποιητής, ιστοριοδίφης*, Λευκωσία, Intercollege Press, 1999.
- , *Θεμιστοκλής Χ. Θεοχαρίδης: Δάσκαλος, δημοσιογράφος, λογοτέχνης*, Λευκωσία, Intercollege Press, 2002.
- , *Θεόδουλος Φ. Κωνσταντινίδης*. Εκπαιδευτικός, δημοσιογράφος, λογοτέχνης, Λευκωσία, Ινστιτούτο Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας Intercollege-Δήμος Λάρνακας, 2007.
- Σπάθης, Δημήτρης**, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986.
- , «Το θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Ελλάδα: Ιστορία και πολιτισμός...*, τ. 19, 12-67.
- , «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού»: (συλλ. τόμ.), *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*, 191-201.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις**, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19^ο αιώνα*, τόμ. Α', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994.
- , «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα. Μια πρώτη προσέγγιση»: (συλλ. τόμ.), Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Το ελληνικό θέατρο...*, 121-132.
- , *Το θέατρο στην Καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*. Οκτώ μελετήματα. Αθήνα, Πολύτροπον, 2006.
- Σταυρακοπούλου, Άννα**, «Μολιέρος και Καραγκιόζης: Ο γιατρός με το στανιό και η τύχη του στο ελληνικό θέατρο σκιών»: (συλλ. τόμ.), Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου..., 281-289.
- Σταυροπούλου, Έρη**, «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή»: (συλλ. τόμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός...*, 479-486.
- Σταυρίδης, Φοίβος**, «Επαμεινώνδας Ι. Φραγκούδης: Παρουσίαση-Ανθολόγηση»: [Συλλογικό έργο], *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο,

- Αθήνα, Σοκόλης, 1996, τόμ. Γ', 322-332.
- [**Συλλογικός τόμος**], *Άνθρωπος ο σημαίνων*, τόμ.1: *Λόγος και ιδεολογία*, τόμ. 2: *Η μεταμο-
ντέρνα ματιά-Ο νοητικός χώρος* (επιμ. Α.-Φ. Λαγόπουλος et al.): Ελληνική Σημειωτική Εται-
ρεία: Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996.
- [-----], *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό* (επιμ. Raman Selden), Θεσσαλονίκη, Ινστι-
τούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2004 (1995).
- [-----], *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός* (επιμ. Γ. Θ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χατζη-
ιωσήφ), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988.
- [-----], *Εικόνες φυλακής* (επ. Αφροδίτη Κουκουτσάκη), Αθήνα, Πατάκης, 2006.
- [-----], *Ελλάδα: Ιστορία και πολιτισμός*, Αθήνα, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1983, τ. 19.
- [-----], *Ελληνισμός και ελληνικότητα*. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής
κοινωνίας (επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης). Αθήνα, Εστία, ⁴2001 (1983).
- [-----], Επιστημονικό συμπόσιο. *Καρνωτάκης και καρνωτακισμός*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών
Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998.
- [-----], Επιστημονικό συμπόσιο: *Ο ρομαντισμός στην Ελλάδα* (12 και 13 Νοεμβρίου 1999),
Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001.
- [-----], Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, *Πρακτικά του πρώτου διεθνούς κυπριολογικού συ-
νεδρίου*, τόμ. Γ', μέρος Β', Λευκωσία, 1973.
- [-----], *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη
Σπάθη (επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου-Έφη Βαφειάδη), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδό-
σεις Κρήτης, 2007.
- [-----], *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά,
Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Α. Π. Θ., Παρατηρητής, 1994.
- [-----], *Η δυναμική των σημείων*. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής (επιμ. Α.-Φ.
Λαγόπουλος et al.), Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία: Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986.
- [-----], *Η ζωή των σημείων*. Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (επιμ. Ερατοσθένης Γ.
Καψωμένος, Γρηγόρης Πασχαλίδης): Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία, Πανεπιστήμιο Ιωαν-
νίνων, Δήμος Ιωαννιτών: Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996.
- [-----], *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο,
Αθήνα, Σοκόλης, 1996-1999: τόμ. Β'1 (15^{ος} αιώνας-1830) (εισ., παρουσίαση, ανθολόγηση
Γ. Κεχαγιόγλου)· τόμ. Γ'(1830-1880) (εισ. Π. Μουλλάς, επιμ. Ν. Βαγενάς).
- [-----], *Κυπριακή λογοτεχνία. Οι ρίζες*, Λευκωσία, Ένωση Λογοτεχνών Κύπρου-Πνευματική
Στέγη Λευκωσίας, 1980.
- [-----], *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αι.)*. Επιστημονικές επιμορφωτικές διαλέξεις, Αθήνα,
Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1997.
- [-----], *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956)*. Μια επανεκτίμηση του έργου του (επιμ.
Λευτέρης Παπαλεοντίου), Αθήνα, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και
Πολιτισμού και Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2007.
- [-----], *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα* (επ.
Κ. Δημάδης), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, τόμ. Β'.
- [-----], *Ο Karl Marx και η φιλοσοφία*, Αθήνα, Gutenberg, 1987.
- [-----], *Παλαιότεροι και νεότεροι για τον Νίκο Νικολαΐδη*, Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003.
- [-----], *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη
μεταπολεμική εποχή* (επ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη), Ηράκλειο,
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010.

- [-----], Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα* (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών: *Παράβασις*: Παράρτημα: Μελετήματα 2, Αθήνα, Ergo, 2002.
- [-----], Πρακτικά Β Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, 2004.
- [-----], *Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*: Τόμ. Γ΄, Νεώτερον Τμήμα (επιμ. Θεόδωρος Παπαδόπουλλος, Γ. Κ. Ιωαννίδης), Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1987.
- [-----], *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου* (επιμ. Ιωάννης Θεοχαρίδης), Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 2001.
- [-----], *Σημειωτική και κοινωνία*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1980.
- [-----], *Στέφανος*. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ (επ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα, *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Μελετήματα 5, Ergo, 2007.
- Ταμπάκη, Άννα**, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} -19^{ος} αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση. Αθήνα, Ergo, ²2002 (1992).
- , «Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο»: (συλλ. τόμ.), *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αι.)...*, 37-58.
- , *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος} -19^{ος} αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Αθήνα, Διάυλος, 2005.
- Τζιόβας, Δημήτρης**, «Η ηθική της παιδαγωγικής και το αντίπαλο δέος της λογοτεχνικής θεωρίας»: (συλλ. τόμ.), *Η ζωή των σημείων...*, 354-68.
- , «Η αισθητική της άλλης φωνής και η άρνηση της τελεολογίας»: Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Πόλις, 2000, 465-99.
- Τζούμα, Άννα**, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου*. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης (διδ. δ.), Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, [1989]: Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991.
- Τζούφλας, Ηλίας**, «Σαπφώ Λεοντιάς: η μεγάλη Κυπρία παιδαγωγός και λογία του περασμένου αιώνα», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών*, τόμ. Β΄ (1994), 243-274.
- Τσίρκας, Στρατής**, *Ο διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης* (επιμ. Λ. Παπαλεοντίου), Λευκωσία, Εν Τύποις, 2003.
- Φιλίππου, Λοΐζος**, *Τα ελληνικά γράμματα εν Κύπρω επί τουρκοκρατίας*, Λευκωσία, 1930.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ευσεβία**, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα (διδ. δ.), Αθήνα, University Studio Press, 2002, τόμ. Α΄, Β΄.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος**, *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α', Αθήνα, Εστία, ³2002 (Ερμής. 1981).
- , «Η ανάδυση της ελληνικής θεατρικής κριτικής στον ομογενειακό τύπο του 1870»: (συλλ. τόμ.), *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων...*, 203-218.
- , *Από τον Νεΐλου μέχρι του Δουνάβεως*. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή: Τόμ. Α΄1: «Ως φοινίξ εκ της τέφρας του...» 1828-1875. Τόμ. Α΄2: Παράρτημα 1828-1875, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

- , *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.
- , *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος- Μαράκα, Λίλα (επιμ.)**, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, Αθήνα, Ερμής, 1977, τόμ. Α΄1.
- Χατζοπούλου, Λίτσα**, *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Μαρτυρία λόγου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Χριστοδουλίδου, Λουίζα**, «Το γλωσσικό ζήτημα στην Κύπρο»: (συλλ. τόμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα* (επ. Κ. Δημάδης), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, τόμ. Β΄, 241-260.
- Abrams, M. H.**, *Ο καθρέφτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση* (μτφρ. Άρης Μπερλής). Αθήνα, Κριτική, 2001 (1953).
- Adam, Jean-Michel**, *Τα κείμενα: τύποι και πρότυπα* (μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 1999 (1992).
- Alter, Jean**, *A sociosemiotic theory of theatre*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Aston, Elaine-Savona, George**, *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. Λονδίνο, Routledge, 1991.
- Attardo, Salvatore**, *Linguistic theories of humor*, Βερολίνο, Νέα Υόρκη, Mouton De Gruyter, 1994.
- Ávila, Manuel González De**, *Κριτική σημειωτική και κριτική της κουλτούρας* (μτφρ. Βασίλης Αλεξίου), Αθήνα, Παπαζήσης, 2006 (2002).
- Bacopoulou-Halls, Alikì**, *Modern Greek theater: roots and blossoms*, Αθήνα, Diogenis, 1982.
- Bakhtin, M. M.**, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Πόλις, 2000 (1929 και αναθ. 1963).
- , *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (μτφρ. Γιώργος Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 1980 (1975).
- , *The dialogic imagination* (ed. Michael Holquist, transl. Caryl Emerson and Michael Holquist), Όστιν, University of Texas Press, ¹²2000 (1981).
- , *Speech genres and other late essays* (transl. Vern W. Mc Gee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist), Όστιν, University of Texas Press, ⁷1999 (1986).
- Barthes, Roland**, *Μυθολογίες. Μάθημα* (μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη), Αθήνα, Ράππας, 1979 (1957: *Μυθολογίες*, 1978: *Μάθημα*).
- , *Essais critiques*, Παρίσι, Seuil, 2004 (1964).
- [et al.], *Poétique du récit*, Παρίσι, Seuil, 1977.
- , *S/Z* (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού), Αθήνα, Νήσος, 2007 (1970).
- Bennet, Tony**, *Φορμαλισμός και μαρξισμός* (μτφρ. Σπ. Τσακνιάς), Αθήνα, Νεφέλη, 1983 (1979).
- Benton, Ted**, *The rise and fall of structural Marxism. Althusser and his influence*, Νέα Υόρκη, St. Martin Press, 1984.
- Bercovitch, Sacran-Cyrus R. K. Patell**, *The Cambridge history of American literature*, v. 6: prose writing, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2002.
- Birch, David**, *The language of drama. Critical theory and practice*. Λονδίνο, Macmillan, 1991.

- Blessios, Athanasios**, *Le "Théâtre d' Idées" en Grèce de 1895 à 1922* (διδ. δ.), Παρίσι, Université Paris IV, 1996.
- Bremond, Claude [et alii]**, *Θεωρία της αφήγησης* (μτφρ. Αγγέλα Κουφού κ.ά.), Αθήνα, Εξάντας, 1991.
- Campbell, Kate**, *Journalism, literature and modernity. From Hazlitt to modernism*, Εδιμβούργο, Edinburg University Press, 2004.
- Carlson, Marvin**, *Theories of the theatre. A historical and critical survey, from the Greeks to the present*, Ίθακα και Λονδίνο, Cornell University Press, 1993.
- Chandler, James**, *England in 1819. The politics in literary culture and the case of romantic historicism*. Σικάγο, The University of Chicago Press, 1998.
- Christodoulidou, Louisa**, *Contribution à l' étude du parcours poétique à Chypre: 1878-1964 – La question de la restauration nationale: Mythe ou réalité?* (διδ. δ.), Παρίσι, Université Paris IV-Sorbonne, 2004.
- Constantinidis, Stratos**, *Modern Greek theatre. A quest for Hellenism*, Β. Καρολίνα, McFarland, 2001.
- Courtés, Joseph**, *Analyse sémiotique du discours*, Παρίσι, Hachette, 1991.
- Culler, Jonathan**, *Αποδόμηση. Θεωρία και κριτική μετά τον δομισμό* (επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος). Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006 (1982).
-----, *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή* (μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου). Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000 (1997).
- Davis, Tracy-Postlewait, Thomas [ed.]**, *Theatricality*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2003.
- Dawson, S. W.**, *Δράμα και δραματικό στοιχείο* (μτφρ. Ιουλ. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 1974 (1970).
- Delveroudi, Elise-Anne**, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne 1901-1922* (διδ. δ.), Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne, 1982.
- De Saussure, Ferdinand**, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος), Αθήνα, Παπαζήσης, 1979 (1916).
- De Toro, Fernando**, *Theatre semiotics. Text and staging in modern theatre* (trans. John Lewis), Τορόντο, Univeristy of Toronto Press, 1995 (1987).
- Delcroix, Maurice-Fernand, Hallyn [επ.]**, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου* (επ., μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης). Αθήνα, Gutenberg, 1997 (1987).
- Doležel, Lubomír**, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Βαλτιμόρη και Λονδίνο, The Johns Hopkins University, 1998.
- Eagleton, Terry**, *Criticism and ideology. A study in Marxist literary theory*, Λονδίνο, Verso, ⁹1995 (1976).
-----, *Marxism and literary criticism*, Λονδίνο, Routledge, 1992 (1976).
-----, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (εισ. Δ. Τζιόβας, μτφρ. Μιχάλης Μαυρώνας), Αθήνα, Οδυσσέας, ⁴1996 (1983).
- Eco, Umberto**, *Θεωρία σημειωτικής* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα, Γνώση, ³1994 (1976).
-----, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interpretative dans les textes narratifs* (trad. Myriem Bouzaher). Παρίσι, Grasset, 1985 (1979).
-----, *Τα όρια της ερμηνείας* (μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη), Αθήνα, Γνώση, ²1994 (1990).
- Elam, Keir**, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μτφρ.-εισαγ. Καίτη Διαμαντάκου), Αθήνα,

- Ελληνικά Γράμματα, 2001 (1980).
- Everaert-Desmedt, Nicole**, *Sémiotique du récit*, Βρυξέλλες, De Boeck Université, ³2000 (1981).
- Fernandez, James W. [ed.]**, *Beyond metaphor*. The theory of tropes in anthropology, Στάνφορντ, Stanford University Press, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika**, *The semiotics of theater* (transl. Jeremy Gaines, Doris Jones), Μπλούμινγκτον και Ινδιανάπολη, Indiana University Press, 1992 (1983).
- Fokkema, Douwe-Ibsch, Elroud**, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα* (μτφρ. Γ. Παρίσης, επ. Ερ Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, ⁴2000 (1975).
- Fortier, Mark**, *Theory / theatre*. An introduction, Λονδίνο, Routledge, 1999 (1997).
- Frye, Northrop**, *Ανατομία της κριτικής*. Τέσσερα δοκίμια (μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα). Αθήνα, Gutenberg, 2005 (1957).
- Furst, Lilian**, *Η προοπτική του ρομαντισμού*. Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινήματων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία (μτφρ. Κλειώ Σύρμα). Αθήνα, Ψυχογιός, 2001.
- Gardiner, Michael**, *The dialogics of critique*. M. M. Bakhtin and the theory of ideology. Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1992.
- Garner, Stanton**, *The absent voice*. Narrative Comprehension in the theater. Ουρμπάνα και Σικάγο, University of Illinois Press, 1989.
- Genette, Gérard**, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο* (μτφρ. Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001 (1979).
- , *Palimpsests*. Literature in the second degree (transl. Channa Newman, Claude Doubinski). Νεμπράσκα, University of Nebraska Press, 1997 (1982).
- , *Paratexts*. Thresholds of interpretation (transl. Jane Lewin), Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1997 (1987: originally published in French as *Seuils*).
- Greimas, Algirdas Julien**, *Sémantique structurale*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1986 (1966): *Δομική σημασιολογία*. Αναζήτηση μεθόδου (μτφρ. Γιάννης Παρίσης), Αθήνα, Πατάκης, 2005 (1966).
- , *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Παρίσι, Seuil, 1976: *Maupassant. The semiotics of text* (transl. Paul Perron). Άμστερνταμ, John Benjamins Publishing Company, 1988.
- , *On meaning*. Selected writings in semiotic theory (transl. by Paul Perron and Frank Collins), Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1987.
- Greimas, A. J.-Fontanille, Jacques**, *The semiotics of passions*. From states of affairs to states of feelings (transl. Paul Perron, Frank Collins). Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1993 (1991).
- Hamon, Philippe**, “Pour un statut sémiologique du personnage”: Roland Barthes [et. al.], *Poétique du récit*, Παρίσι, Seuil, 1977, 115-180.
- , *Texte et idéologie*, Παρίσι, Quadrigue / PUF, 1997 (1984).
- Hawkes, Terence**, *Μεταφορά* (μτφρ. Γαβριήλ-Νίκος Πεντζίκης), Αθήνα, Ερμής, 1978 (1972).
- Hawthorn, Jeremy**, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας (μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, ²1995 (1993: 1987),
- Herman, Vimala**, *Dramatic discourse*. Dialogue as interaction in plays, Λονδίνο, Routledge, ²1998 (1995).
- Hernadi, Paul**, *The rhetoric of interpretation and the interpretation of rhetoric*, Ντούραμ,

- Duke University Press, 1989.
- Holquist, Michael**, *Dialogism. Bakhtin and his world*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, ⁵2000 (1990).
- Holub, Robert**, «Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας»: (συλλ. τόμ.), *Από τον φορμαλισμό...*, 445-82.
- , *Η θεωρία της πρόσληψης*. Μια κριτική εισαγωγή (επιμ. Άννα Τζούμα, μτφρ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.
- Hutcheon, Linda**, *A theory of adaptation*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2006.
- Jakobson, Roman-Halle, Morris**, *Fundamentals of language*, Χάγη, Mouton, 1956.
- Jakobson, Roman**, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας* (εισ., μτφρ. Άρης Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998.
- Jameson, Fredric**, *The Political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1981.
- Jauss, Hans Robert**, *Η θεωρία της πρόσληψης*. Τρία μελετήματα (μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος). Αθήνα, Εστία, 1995.
- Johnson, Robert Vincent**, *Αισθητισμός* (μτφρ. Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 1973 (1969).
- Kearns, Kate**, *Semantics*, Χάμπσαϊρ και Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2000.
- Lewis, David**, *Counterfactuals*, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2003 (1973).
- Lowenthal, David**, *The Past is a foreign country*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, ¹¹2003 (1985).
- Lyons, John**, *Εισαγωγή στη θεωρητική γλωσσολογία* (μτφρ. Άν. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Ζ. Γαβρηλίδου, Αγ. Ευθυμίου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002 (1968).
- , *Γλωσσολογική σημασιολογία* (μτφρ. Γιώργος Ανδρουλάκης), Αθήνα, Πατάκης, 1999 (1995).
- MacQueen, John**, *Αλληγορία* (μτφρ. Κώστας Ιορδανίδης), Αθήνα, Ερμής, 1973 (1970).
- Marnette, Sophie**, *Speech and thought presentation in French*, Άμστερνταμ, John Benjamins Publishing Company, 2005.
- Mavromoustakos Platon**, *Espace dramatique, espace scénique dans le théâtre Néo-hellénique contemporain*, Παρίσι, Université Paris III, Institut D' Edutes Théâtrales, 1987.
- Merchant, Moelwyn**, *Κωμωδία* (μτφρ. Αριστέα Παρίση): Η Γλώσσα της Κριτικής 19, Αθήνα, Ερμής, 1980 (1972).
- Mieke, Bal**, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Τορόντο, University of Toronto Press, ³1997 (1985).
- Moullas, Panayiotis**, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877* (διδ. δ.), Αθήνα, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque. Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989.
- Muecke, D. C.**, *Ειρωνεία* (μτφρ. Κώστας Πύρζας), Αθήνα, Ερμής: Η Γλώσσα της Κριτικής 10, 1974 (1971).
- Norman, Joanne S.**, *Metamorphoses of an allegory. The iconography of psychomachia in medieval art*. Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1988.
- Pavis, Patrice**, *Essays in the semiology of the theatre*. Languages of the stage, Νέα Υόρκη, Performing Arts Journal Publications, ²1993 (1982).
- Paxson, James**, *The poetics of personification*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1994.
- Pfister, Manfred**, *The theory and analysis of drama* (transl. John Halliday), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, ⁵2000 (1977).
- Propp, Vladimir**, *Μορφολογία του παραμυθιού*. Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβι-Στρως και άλλα

- κείμενα. Αθήνα, Καρδαμίτσας, ²1991 (1928).
- Quilligan, Maureen**, *The language of allegory. Defining the genre*. Ιθάκη και Λονδίνο, Cornell University Press, 1979.
- Randviir, Anti**, *Mapping the world: Towards a sociosemiotic approach to culture* (ιδ. δ.), Ταρτού, Tartou University Press, 2004.
- Rastier, François**, “Systématique des isotopies”: A. J. Greimas [et al.], *Essais de semiotique poétique*, Παρίσι, Larousse, 1972, 80-106.
- Resch, Robert Paul**, *Althusser and the renewal of Marxist social theory*, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1992.
- Ricoeur, Paul**, *Η ζωντανή μεταφορά* (μτφρ. Κ. Παπαγιώργης), Αθήνα, Κριτική, 1998 (1975).
-----, *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1990 (1979).
-----, *Time and narrative* (transl. Kathleen McLaughlin and David Pellayer), Σικάγο, The University of Chicago Press, 1985 (1984), v. 1-3.
- Rimmon-Kenan, Shlomith**, *Narrative fiction. Contemporary poetics*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, ²2002 (1983).
- Ronen, Ruth**, *Possible worlds in literary theory*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994.
- Roussou-Sinclair, Mary**, *Victorian travellers in Cyprus: A garden of their own*, Λευκωσία, Cyprus Research Centre: Texts and studies of the History of Cyprus, XLIV, 2002.
- Sanders, Julie**, *Adaptation and appropriation*, Οξφόρδη, Routledge, ²2007 (2006).
- Schaeffer, Jean-Marie**, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;* (μτφρ. Αλέξανδρος Ακριτόπουλος), Θεσσαλονίκη, Ηρόδοτος, 2000 (1989).
- Scholes, Robert**, *Semiotics and interpretation*, Νιου Χάβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1982.
- Scholes, Robert-Klaus, Carl**, *Στοιχεία του δράματος* (μτφρ. Αριστέα Παρίση), Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1984 (1969).
- Stewart, Walter K.**, *Time structure in drama: Goethe's Sturm und Drang plays*, Άμστερνταμ, Editions Rodopi N. V., 1978.
- Szondi, Peter**, *Theory of the modern drama*, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1987 (1965).
- Tabaki, Anna**, *Le théâtre néohellénique: genese et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* (ιδ. δ.), Παρίσι, École des Hautes Edutes en Sciences Sociales, 1995, v. 1.
- Tadié, Jean-Yves**, *Η κριτική της λογοτεχνίας τον εικοστό αιώνα* (μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης), Αθήνα, Τυπωθήτω, 2001 (1987).
- Thomas, Edward**, *Maurice Maeterlinck*, Γουάιτις: Μοντάνα, Kessinger Publishing, 2004.
- Todorov, Tzvetan**, *Ποιητική* (μτφρ. Αγγέλα Καστρινάκη), Αθήνα, Γνώση, 1989 (1973).
- Toliver, Harold**, *The past that poets make*, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1981.
- Tonnet, Henri**, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος* (μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου), Αθήνα, Πατάκης, 2001.
- Ubersfeld, Anne**, *Lire le théâtre I*, Παρίσι, Belin, ²1996 (1977).
- Van Dijk, Teun A.**, *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. Λονδίνο, Longman, ⁶1992.
- Vitti, Mario**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1978.
-----, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος, ²1980 (1974).
- Weber, Samuel**, *Theatricality as medium*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 2004.

- White, Hayden**, *The content of the form. Narrative discourse and historical representation*. Μέριλαντ, The John Hopkins University Press, 1987.
- Williams, Raymond**, *Marxism and literature*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1977.
- Zima, Pierre**, *Manuel de sociocritique*, Παρίσι, L' Harmattan, ²2000 (1985).

Γ4.2. ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

- Αρσενίου, Λάζαρος**, *Το έπος των Θεσσαλών αγροτών και οι εξεγέρσεις τους 1881-1993*, Φ.Ι.Λ.Ο.Σ. Τρικάλων, Τρίκαλα, 1994.
- Βαρίκα, Ελένη**, *Η εξέγερση των κυριών*. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα (1833-1907), Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987.
- Γεωργής, Γιώργος**, *Η αγγλοκρατία στην Κύπρο*. Από τον αλυτρωτισμό στον αντιαποικιακό αγώνα, Αθήνα, 1999.
- , *Η Αφροδίτη ταξιδεύει με τη Σφίγγα*. Κύπρος-Χίος: Διαχρονικές σχέσεις, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000.
- Γληνός, Δημήτρης**, «Δημιουργικός Ιστορισμός», *Εκλεκτές Σελίδες* (χρονολογία, σημειώσεις Β.Γ. Βανδώρος), Αθήνα, Στοχαστής, 1971, τόμ. Α', 13-34.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης**, «Κύπρος»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους...*, τόμ. ΙΔ', 387-395.
- , «Κύπρος 1914-1941»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους...*, τόμ. ΙΕ', 473-478.
- , «Το ελληνικό κράτος ως εθνικό κέντρο»: (συλλ. τόμ.), *Ελληνισμός-ελληνικότητα...* (1983), 143-164.
- Κουδουνάρης, Αριστείδης Α.**, *Μερικαί παλαιαί οικογένειαι της Κύπρου*, Λευκωσία, 1972.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκη**, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1978.
- Κωφός, Ευάγγελος**, «Οι επαναστάσεις των υποδούλων»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους...*, τόμ. ΙΓ', 333-343.
- Λεοντιάς, Σαπφώ**, *Ο ανήρ και η γυνή*. Διαλέξεις τρεις αναγνωσθείσαι εν τῷ Ελληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ και πέντε ποιήματα. Εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Αδελφῶν Γεράρδων, 1899.
- Παπαγεωργίου, Στέφανος**, *Η πρώτη περίοδος της αγγλοκρατίας στην Κύπρο (1878-1914)*. Πολιτικός εκσυγχρονισμός και κοινωνικές αδράνειες. Αθήνα, Παπαζήσης, 1996.
- Παπαπολυβίου, Πέτρος [εισαγ., επιμ.]**, *Υπόδουλοι ελευθερωταί αδελφῶν αλυτρωτῶν*. Επιστολές, πολεμικά ημερολόγια και ανταποκρίσεις Κυπρίων εθελοντῶν ἀπὸ τὴν Ἑπειρο καὶ τὴν Μακεδονία του 1912-1913. Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικῶν Ἐρευνῶν, 1999.
- Πηγασίου, Ιωάννης**, «Η βιογραφία μου», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικῶν Σπουδῶν*, τόμ. Γ' (1996), Λευκωσία, 1997, 203-234.
- Πολέμη, Πόπη (επιμ.)**, *Διὰ του γένους τον φωτισμόν*. Αγγελίες προεπαναστατικῶν εντύπων (1734-1821) ἀπὸ τα κατάλοιπα του Φίλιππου Ηλιού, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008.
- Πολίτης, Αλέξης**, *Ρομαντικά χρόνια*. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, ³2003 (1993).
- Προδρόμου, Πρόδρομος**, *Κύπριοι πολιτευτές 1878-1950*. Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτική ελίτ, Λευκωσία, Αιγαίον-Κλειδες, 2010.
- Σοφοκλέους, Ανδρέας**, *Συμβολή στην ιστορία του κυπριακού τύπου*. Τόμ. Α': 1878-1890, Λευκωσία, Intercollege Press, 1995.
- , *Συμβολή στην ιστορία του κυπριακού τύπου*. Τόμ. Β': 1890-1900, Λευκωσία,

- Intercollege Press, 1998.
- [**Συλλογικός τόμος**], *Άχνα*. Γενεαλογικό δέντρο και άλλα σχετικά (επ. Κυρ. Χ. Βάσιλας), Λάρνακα, Σύνδεσμος Αχνωτών Λονδίνου, 1995.
- [-----], *Έκθεσις των εν τοις δημοσίοις σχολείοις Χίου πεπραγμένων κατά τα σχολικά έτη 1893-1900*, Εν Χίω, εκ του τυπογραφείου Κ. Α. Δαμιανού, 1901.
- [-----], *«Έν έτει...» 1878, 1922*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2008.
- [-----], *Η Άχνα*. Γενική επισκόπηση (επ. Κυριάκος Χατζηιωάννου), Λευκωσία, Συνεργατικό Ταμειτήριο Άχνας, 1994.
- [-----], *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*. Οι απαρχές 1900-1922, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, τόμ. Α΄2.
- [-----], *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1975-1977, τόμ. ΙΒ΄, ΙΓ΄, ΙΔ΄, ΙΕ΄.
- [-----], *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του*. Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες, Αθήνα, Παπαζήσης, 2000.
- [-----], *Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων: Πρακτικά της πρώτης αυτού συνόδου συγκροτηθείσης εν Αθήναις εν έτει 1879*, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Πέτρου Περρή, επί της πλατείας του Πανεπιστημίου, 1879.
- Σφυρόερας, Βασίλειος**, «Η καταστροφή της Χίου»: (συλλ. τόμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους...*, τόμ. ΙΒ΄, 244-245.
- Φραγκούδης, Γεώργιος**, *Ιστορία και γενεαλογία της μεγάλης κυπριακής οικογένειας Φραγκούδη*, Αθήναι, τύποις Ν. Απατσίδη, 1939.
- Χριστοδούλου, Νίκος**, *Το αρχιεπισκοπικό ζήτημα της Κύπρου κατά τα έτη 1900-1910*, Λευκωσία, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, 1999.
- Althusser, Louis**, *Θέσεις* (μτφρ. Ξενοφών Γιαταγάνας), Αθήνα, Θεμέλιο, 1999 (1976).
- Berlin, Isaiah**, *Τρεις κριτικοί του διαφωτισμού. Vico, Hamann, Herder* (μτφρ. Γιώργος Μερτικάς, επιμ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Αθήνα, Κριτική, 2002.
- Herzfeld, Michael**, *Πάλι δικά μας*. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας (μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης-πρόλ. Άλκη Κυριακίδου Νέστορος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.
- Katsiaounis, Rolandos**, *Labour, society and politics in Cyprus during the second half of the nineteenth century*, Λευκωσία, Cyprus Research Centre, 1996.
- Le Goff, Jacques**, *Ιστορία και μνήμη* (μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής), Αθήνα, Νεφέλη, 1998.
- Popper, Karl**, *Η ανοιχτή κοινωνία και οι εχθροί της* (εισ., μτφρ. Ειρήνη Παπαδάκη), Αθήνα, Δωδώνη, τόμ. Α΄: 1980, τόμ. Β΄: 1982 (1945).
- , *The poverty of historicism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2002 (1957).
- Γ5. ΜΕΛΕΤΕΣ, ΑΡΘΡΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ**
- Αγγελάτος, Δημήτρης**, «Όψεις της σάτιρας στα Επτάνησα και την Κύπρο: Δ. Σολωμός και Β. Μιχαηλίδης», *Περίπλους* 46-47 (Ιούλ. 1998-Φεβρ. 1999) 102-106.
- , «Ο κανόνας του κέντρου, οι όψεις της περιφέρειας και οι επιθετικοί προσδιορισμοί τόπου στην ιστορία της λογοτεχνίας», *Αντί* 681 (26 Φεβρ. 1999) 58-60.
- Αλιθέρσης, Γλαύκος**, «Νίκος Νικολαΐδης», *Νέα Ζωή* 14 (1) (Γεν.-Φλεβ. 1927) 3-10.
- , «Νίκος Νικολαΐδης», *Νέα Εστία* 208 (15 Αυγ. 1935) 819-323.

- Ανθίας, Τεύκρος**, «Παρατηρήσεις για τον Ζητιάνο της ηδονής», *Πρωινή*, 20 Ιουλ. 1935.
- [**Ανόνομος**], «Θεατρικόν γεγονός. Έργον Κυπρίου λογοτέχνου από της σκηνης του θιάσου Αποστολίδη-Νέζερ-Ραυτόπουλου», *Πρωινή*, 13 Ιουλ. 1935.
- Βάλσας, Μ.**, «Ν. Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*», *Γράμματα* 40 (Ιουλ.-Σεπτ. 1919) 274-277.
- Βαγενάς, Νάσος**, «Το θέατρο στην Κύπρο», *Το Βήμα*, 13 Αυγ. 2006.
- Βαρελάς, Λάμπρος-Λούδη, Αγγελική**, «Το περιοδικό *Φλόγα* (1925) του Τεύκρου Ανθία», *Μικροφιλολογικά* 8 (2000) 20-22.
- Βιβιλάκης, Ιωσήφ**, «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο 1860-1959*», *Η Καθημερινή*, 28 Οκτ. 2006.
- Boklund-Λαγοπούλου, Κάριν**, «Οι σύγχρονες μέθοδοι ανάλυσης λογοτεχνικών κειμένων», *Φιλολογος* 29 (Οκτ. 1982) 145-162.
- Βουτουρής, Παντελής**, «Βασίλης Μιχαηλίδης. Ένας άγνωστος εθνικός ποιητής», *Κονδυλοφόρος* 8 (2009) 149-161.
- , «Ο όρος (νέο) “κυπριακή λογοτεχνία”: αντιπαραθέσεις και επιχειρήματα στο πλαίσιο ανοιχτού διαλόγου», *Ο Φιλελεύθερος*, 22, 29 Αυγ. 2010.
- Γαλάζης, Λεωνίδας**, «Δύο δυσεύρετα θεατρικά έργα», *Μικροφιλολογικά* 21 (άνοιξη 2007) 20-22.
- , «Μια θεατρική διασκευή του *Θέρσανδρου*», *Μικροφιλολογικά* 23 (άνοιξη 2008) 11-12.
- , «Για μια κυπριακή συμμετοχή στον Λασσάνειο Δραματικό Αγώνα του 1896», *Μικροφιλολογικά* 23 (άνοιξη 2008) 17-18.
- , «“Ως εν πολυτίμω κυσέλη η μητρική μου καρδιά εναπεταμίευσεν...”: Γεώργιος Σιβιτανίδης, *Μητρική κληρονομία ήτοι Συμβουλαί μητρός προς θυγατέρα* (1868)», *Μικροφιλολογικά* 25 (άνοιξη 2009) 23-27.
- , «Υποθέσεις εργασίας και ερευνητικά ζητούμενα για τη βιογράφιση του Θρασύβουλου Μ. Κορέντη, συγγραφέα της μονόπρακτης κωμωδίας *Επ’ αυτοφώρῳ* (1901)», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 9-15.
- , «Για τον *Δέσμιο γεωργό* του Α. Χ. Γαλανού», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθινόπωρο 2010) 43-47.
- Γεωργιάδη, Κωνσταντίνα**, «Ακμή και παρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις* 9 (2009) 197-242.
- Γιαγκουλλής, Κ. Γ.**, «Θεμιστοκλής Χ. Θεοχαρίδης, Κύπριος θεατρικός συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα», *Ο Φιλελεύθερος*, 1 Οκτ. 1985.
- , «Επιστροφή στο αφηγηματικό ποίημα του Β. Μιχαηλίδη “Ρωμός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής», *Πνευματική Κύπρος* 310-312 (Οκτ.-Δεκ. 1986) 270-273.
- , «Ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Αδάμου Χρ. Γαλανού», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, τόμ. XXVII, Λευκωσία, 2001, 411-427.
- , «“Ο δέσμιος γεωργός” του Αδάμου Χριστοφόρου Γαλανού (1876-1939)», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθινόπωρο 2010) 41-43.
- Γιαννίδης, Λευτέρης**, «*Ο ζητιάνος της ηδονής*», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ*, 18 Ιουλ. 1935.
- Γλιτζουρής, Αντώνης**, «Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 20 Απρ. 2001.
- Γραμματάς, Θόδωρος**, «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)», *Πολιτιστική* 12 (Δεκ. 1984) 54-64.
- Γρηγορίου, Ρέα**, «Νέα στοιχεία για τη διάδοση του έργου του Γκολντόνι στην Ελλάδα», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995) 77-94.
- , «Ο πρωτοπόρος Δημήτρης Κορομηλάς», *Το Βήμα*, 26 Ιουλ. 1998.

- Δελβερούδη, Ελίζα-Αννα**, «Θεατρικά έργα δημοσιευμένα σε περιοδικά, 1901-1922», *Διαβάζω* 39 (Φεβρ. 1981) 34-42.
- , «Νεοελληνικό θέατρο», *Τα Ιστορικά* 8 (Ιούν. 1988) 196-199.
- Ζήρας, Αλέξης-Παπαλεοντίου, Λευτέρης**, «Εργογραφία Γιάγκου Περίδη: μια πρώτη καταγραφή», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 30-33.
- Ηλιάδης, Γιάγκος**, «Ένας Κυπριώτης ποιητής», *Γράμματα* 39 (Ιαν.-Ιούλ. 1918) 695-701.
- Ιντιάνος, Αντώνης**, «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο της Πολυξένης Λοϊζιάδος», *Κυπριακά Γράμματα* 63 (Σεπτ. 1940) 250-254.
- , «Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Λευκωσίᾳ Κύπρου», *Κυπριακά Γράμματα* 67 (Γεν. 1941) 345-350.
- , «Στοιχεία για τη βιογράφηση του ποιητή Χριστόδουλου ή Χριστάκη Παπαδόπουλου», *Κυπριακά Γράμματα* 75-76 (Σεπτ.-Οκτ. 1941) 110-113.
- , «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο του ποιητή Ι. Καραγεωργιάδη (1845;-1928)», *Κυπριακά Γράμματα* 81-82 (Μάρτ.-Απρ.1942) 214-218.
- Ιωάννου, Κυριάκος**, «Για τους τίτλους των ιδιοματικών ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Μικροφιλολογικά* 25 (άνοιξη 2009) 39-41.
- Καράογλου, Χ. Λ.**, «Εθνισμός και λογοτεχνική κριτική: Το αίτημα της ελληνικότητας στα χρόνια του ρομαντισμού», *Σημείο* 3 (1995-1996) 61-90.
- Κατσούρης, Γιάννης**, «Το θέατρο στη Λάρνακα στα πρώτα χρόνια της Αγγλοκρατίας (1878-1883)», *Ακτή* 7 (καλοκαίρι 1991) 313-325.
- , «Ένα άγνωστο κυπριακό κωμειδύλλιο και ο συγγραφέας του», *Άνευ* 35 (χειμώνας 2010) 25-32.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης**, «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση της αφήγησης», *Νεοελληνική Παιδεία* 9 (Απρ.-Ιούν. 1987) 11-24.
- Κεχαγιόγλου, Γιώργος**, «Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία μέσα στο πλαίσιο των ιστοριών της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Αντί* 151 (9 Μαΐου 1980) 32-35.
- , «Ιστορία και ποιητικό ήθος: Κυπριακά παραδείγματα της δεκαεπενταετίας 1974-1989», *Η Λέξη* 85-86 (Ιούν.-Αύγ. 1989) 616-627.
- , «Γραμματολογικά ζητούμενα της κυπριακής λογοτεχνίας: Μερικά πρώτα αξιώματα», *Ακτή* 3 (καλοκαίρι 1990) 322-327.
- , «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία και το πλαίσιο της νεοελληνικής λογοτεχνίας: μια επαρχιακή, τοπική, περιθωριακή, περιφερειακή, ανεξάρτητη, αυτόνομη, αυτοτελής ή αυτοδιάθετη λογοτεχνία;», *Νέα Εποχή*, (3) 214 (1992) 19-33.
- , «Από τα Έρωτος Αποτελέσματα του Ιωάννη Καρατζά ως τον Θέρσανδρο του Ε. Φραγκούδη: στις απαρχές της νεοελληνικής και της νεότερης κυπριακής πεζογραφίας», *Σημείο* 4 (1996) 115-136.
- Κοτζιά, Ελισάβετ**, «Διακρίνοντας. Νίτσε και Παλαμάς», *Καθημερινή*, 24 Ιουν. 2007.
- Κρανιδιώτης, Νίκος**, «Βασίλης Μιχαηλίδης», *Κυπριακά Γράμματα* 218 (Αύγ. 1953) 287-288.
- Κυριαζής, Νεοκλής**, «Ο γαλλογερμανικός πόλεμος και η Κύπρος», *Κυπριακά Χρονικά* Γ' (1934) 298.
- Κύρρης, Κώστας Π.**, «Μορφές πνευματικής επαφής Κύπρου-Ελλάδας στην Αμμόχωστο του ΙΘ' αιώνα και στις αρχές του Κ'», *Κυπριακά Χρονικά* 19 (Μάιος 1962) 328-334.
- , «Το κοινωνικό και πολιτιστικό κλίμα της Κύπρου στα πρώτα χρόνια της αγγλοκρατίας μέσα από ανέκδοτα έγγραφα», *Κυπριακά Χρονικά* 26-27 (Δεκ. 1962-Γεν. 1963) 66-77.
- Κωνσταντίνου, Δέσποινα**, «Α. Χ. Γαλανός: Πίσω από ένα ψευδώνυμο», *Άνευ* 36 (άνοιξη 2010) 25-32.

- Λανίτη, Αθηναΐς Ζ.**, «Η Πολυξένη Λοϊζιάς», *Ελευθερία*, 19 Μαρτ. 1954.
- Λανίτης, Νικόλαος**, «Αναμνήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 175 (Ιαν. 1950) 77-78.
- Λεύκης, Γιάννης**, «Βασίλης Μιχαηλίδης, ο ποιητής της Κύπρου», *Κυπριακά Γράμματα* 62 (Αύγ. 1940) 1-61.
- Λιγνάδης, Τάσος**, «Το θέατρο στην Κύπρο», *Ακτή* 7 (καλοκαίρι 1991) 294-311.
- Λοής, Ανδρέας Μ.**, «Ευρετήριο των *Κυπριακών Γραμμάτων*», *Φιλολογική Κύπρος* 1967-1968, 1-122 [προσάρτημα].
- Μπενάτσης, Απόστολος**, «Ο σημειωτικός δραματικός χώρος: ένα παιγνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας», *Θεατρογραφίες* 8 (άνοιξη 2002) 6-13.
- Μ.Π.Ν. [=Νικολαΐδης, Μελής]**, «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*», *Γράμματα* 40 (Ιουλ.-Σεπτ. 1919) 162-165 [= εφ. *Ηχώ της Κύπρου*, 3 Οκτ. 1919].
- Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Κάριν**, «Τι είναι η σημειωτική;», *Διαβάζω* 71 (15/6/1983) 15-23.
- Νεοκλέους, Εύα**, «Πολυξένη Λοϊζιάς. Μια ερευνητική πρόταση», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών Η'* (2007) 149-155.
- , «Πολυξένη Λοϊζιάς (1855-1942). Μια πρωτοπόρα αγωνίστρια», *Παρουσία* 16 (Ιούν. 2007) 47-56.
- Παναγιώτου, Νίκος και Παρασκευάς, Παύλος**, «Κυπριακά φιλολογικά ψευδώνυμα», *Φιλολογική Κύπρος* (1984) [προσάρτημα] [= Λευκωσία, 1984].
- Παπαδόπουλος, Γιάννης**, «Γύρω από τη ζωή και το έργο του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Κυπριακά Γράμματα* 224 (Φεβρ. 1954) 65-67
- , «Ένα ανέκδοτο ποίημα του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Πνευματική Κύπρος*, 44 (Μάιος 1964) 207-209.
- Παπαθεοδώρου, Γιάννης**, «Το κείμενο, ο κόσμος και η σημείωση. Μια νέα διάσταση και επικράτεια», *Ελευθεροτυπία: Ένθετο «Βιβλιοθήκη»*, 25 Ιαν. 2008.
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης**, «Χριστόδουλος Χριστοδουλίδης: ο άγνωστος κριτικός και λογοτέχνης», *Νέα Εποχή* 191-192 (Ιουλ.-Οκτ. 1988) 88-95.
- , «Οι λογοτεχνικές ενασχολήσεις του Ζήγωνα Ρωσσίδη», *Νέα Εποχή* 205 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1990), 24-25.
- , «Η 9^η Ιουλίου 1821 σε κυπριακά λογοτεχνικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα», *Η Σημερινή*, 27 Αυγ. 1995.
- , «Παύλος Βαλδασερίδης. Ένας ελάχιστων λογοτέχνης του αισθητισμού και του νεοσυμβολισμού», *Νέα Εποχή* 231-232 (1995) 28-40.
- , «Η λογοτεχνία στην πρώιμη Αγγλοκρατία», *Επτά Ημέρες [Η Καθημερινή]*, 21 Ιουλ. 1996, 8-9.
- , «Μια “συνάντηση” του Βασίλη Μιχαηλίδη με τον Αλέξανδρο Σούτσο», *Μικροφιλολογικά* 3 (άνοιξη 1998) 17-20.
- , «Το έπος του 1821 στις μείζονες ποιητικές συνθέσεις του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Χρονικόν* 6 [*Πολίτης*], 21 Μαρτ. 1999, 16-17.
- , «Ελλαδικές υποδοχές της κυπριακής λογοτεχνίας», *Πόρφυρας* 105 (Οκτ.-Δεκ. 2002) 422-440.
- , «Θ. Φ. Κωνσταντινίδης, *Απομνημονεύματα διδασκάλου, ιστορικών διήγημα* (Αλεξάνδρεια 1889)», *Μικροφιλολογικά* 14 (φθιν. 2003) 26-29.
- , «Ο σατιρικός Βασίλης Μιχαηλίδης», *Κονδυλοφόρος* 5 (2006) 165-184.
- , «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α': 1860-1939, τ. Β': 1940-1959, Λευκωσία, 2005», *Ελληνικά* 57.1 (2007) 200-205.
- , «Σατιρική ποίηση του 19^{ου} αιώνα», *Ο Φιλελεύθερος*, 15 Μαρτ. 2009.

- , «“Προστάτες” και “κριτικοί” της κυπριακής λογοτεχνίας», *Ο Φιλελεύθερος*, 18 Ιουλ. 2010.
- , «Κυπριακή λογοτεχνία και νεοκυπριακά φαινόμενα», *Ο Φιλελεύθερος*, 17 Οκτ. 2010.
- , «Ο ποιητής Β. Μιχαηλίδης και η παραπλανητική επιστήμη», *Μικροφιλολογικά* 28 (φθινόπωρο 2010) 30-36.
- Παπαπέτρου-Miller, Μαρία**, «Η τραγωδία *Μιθριδάτης* του Ρακίνα σε άγνωστη μετάφραση του Ι. Βαρλαάμ», *Μικροφιλολογικά* 4 (φθινόπωρο, 1998) 23-25.
- Παπαπολυβίου, Πέτρος**, «Μνήμη 9^{ης} Ιουλίου 1821», *Ο Φιλελεύθερος*, 10 Ιουλ. 2010.
- Παππάς, Γιάννης Η.**, «Ο *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά. Μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση. Η ειρωνεία, το γκροτέσκο και το χιούμορ ως μηχανισμός αμφισβήτησης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 40 (Ιαν.-Απρ. 2009) 136-159.
- Περνάρης, Άντης**, «Χρ. Παπαδόπουλος», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ*, 12 Απρ. 1933.
- , «Θεατρικά. Ο *Ζητιάνος της ηδονής*», *Πρωινή*, 17 Ιουλ. 1935.
- , «Το παιδικό θέατρο», περ. *Πάφος* (Α΄) 2 (Οκτ. 1935) 68.
- , «Νίκος Θ. Αντωνιάδης», *Πάφος* 8 (Αύγ. 1939) 339-340.
- , «Νίκος Θ. Αντωνιάδης», *Θέματα Κριτικής* 1 (1966) 19-22.
- Πιερίης, Μιχάλης**, «Ο Καβάφης και η Κύπρος», *Ο Κύκλος* 19-20 (Γεν.-Απρ. 1986) 3-30.
- , «Σταθμοί της κυπριακής λογοτεχνίας», *Παλίμψηστον* 5 (1987) 140-144.
- , «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης-Βασίλης Μιχαηλίδης. Η έλξη του μοντέλου του “εθνικού” ποιητή», *Παρουσία* 3 (χειμώνας 1995) 13-16.
- , «Αναφορά στα αυτόγραφα του Βασίλη Μιχαηλίδη και ο λανθάνων στίχος της “9^{ης} Ιουλίου”», *Καθημερινή*, 8 Ιουλ. 2001.
- Πιερίδης, Γ. Φ.**, «Οι Κύπριοι λογοτέχνες και εκπαιδευτικοί στην Αίγυπτο», *Διαβάζω* 123 (17 Ιουλ. 1985) 35-40.
- Πούχγερ, Βάλτερ**, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009) 339-365.
- , «Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, Α΄ 1860-1939, Β΄ 1950-1959», *Παράβασις* 9 (2009) 742-743.
- Προυσής, Κώστας**, «Νίκος Θ. Αντωνιάδης», *Κυπριακά Γράμματα* (4) 50 (Αύγ. 1939) 224.
- Πυλαρινός, Θεοδόσης**, «Εκδοτικές πληροφορίες για βιβλία και το περιοδικό *Παλλάδιον* της Πολυξένης Λοϊζιάδος», *Μικροφιλολογικά* 27 (άνοιξη 2010) 6-9.
- , «Η Πολυξένη Λοϊζιάς και η *Εφημερίς των Κυριών* της Καλλιρόης Παρρέν», *Κυπριακή Βιβλιοφιλία* 13 (άνοιξη 2010) 10-13.
- Σαββίδης, Γ. Π.**, «Η κυπριακή λογοτεχνία από ελλαδική σκοπιά», *Ο Φιλελεύθερος*, 13 Μαΐου 1979.
- Σαμαρά, Ζωή**, «Η αφήγηση της αφήγησης», *Το Βήμα*, 6 Ιουν. 2004.
- Σάρρος, Δημήτριος**, «Κατάλογος των χειρογράφων του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* Θ΄ (1932) 129-172.
- Σιδέρης, Γιάννης**, «Το κωμειδύλλιο», *Νέα Εστία* 926 (Φεβρ. 1966) 165-178.
- Σπάθης, Δημήτρης**, «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας. Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», *Ο Πολίτης* 54 (Οκτ. 1982) 76-86.
- , «Προβλήματα θεατρικής βιβλιογραφίας», *Τα Ιστορικά* 1 (Σεπτ. 1983) 212-220.
- , «Η ελληνική κωμωδία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα», *Θεατρικά Τετράδια* 9 (Ιαν. 1984) 3-5.
- , «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός», *Λεσβιακά* ΙΑ΄ (1987) 58-88.

- , «Ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κατάσταση πραγμάτων», *Σύγχρονα Θέματα* 35-37 (Δεκ. 1988) 202-206.
- , «Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου σε καινούρια επιστημονική τροχιά», *Τα Ιστορικά* 38 (Ιούν. 2003) 248-262.
- , «Πρόλογος», *Τετράδια Εργασίας* 20 (2008) 7-10.
- Σταυρινός-Οικονομίδης, Γιάννης**, «Κριτικά σημειώματα», *Νέα Εποχή* 5 (1 Νοεμβρ. 1921) 68.
- Σταυρίδης, Φοίβος**, «Στοιχεία για τον Θεόδουλο Φ. Κωνσταντινίδη. Πρώτες δημοσιογραφικές εκδοτικές προσπάθειες στην Κύπρο», *Πνευματική Κύπρος* 343-345 (Ιούλ.-Σεπτ.1989) 110-122.
- Σταυρόπουλος, Γ. Θ.**, «Το γαλάζιο λουλούδι», *Λύρα* 11-12 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1919) 298-304.
- Συκουτρής, Ιωάννης**, «Ιουλίας Ι. Περισιτιάνη, *Η κόμησσα ζητιάνα*. Δράμα εις πράξεις εξ. Μετά κωμωδίας «Οι επιστήμονες» εις πράξεις δύο, Εν Λευκωσία Κύπρου, Τύποις «Θεσσαλονίκη» Δ. Χ. Κυριακίδου, 1923», *Κυπριακά Χρονικά* 1 (1923) 278-279.
- Ταγκόπουλος, Π. Α.**, «Γιάννης Καμπύσης. Η ζωή και το έργο του», *Νουμάς* 771 (Φλεβ. 1923) 82-91.
- Ταμπάκη, Άννα**, «Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος και η *Μαρία Δοξαπατρή*», *Παράβασις* 9 (2009) 587-611.
- «Τεύχος αφιερωμένο στον ποιητή της Κύπρου» [=Βασίλη Μιχαηλίδη], *Κυπριακά Γράμματα* 62 (Αύγ. 1940).
- Τορναρίτης, Κρίτων**, «Εις μνήμην του Ευγενίου Ζήνωνος», *Αλήθεια*, 9 και 19 Απρ. 1930.
- Φραγκούδης, Μενέλαος Δ.**, «Εθνική ζωή και φιλολογία»: Χρηστάκης Παπανικολάου, *Κυπριακόν ημερολόγιον 1918*. Εν Λευκωσία, τύποις «Λευκωσίας», Πετρίδου και Νικολάου, 1918, 27-38.
- Χατζοπούλου, Λίτσα**, «Μεταξύ Κύπρου, Επτανήσου και Αθηνών. Ρομαντισμός και ιδεολογία στον Θέρσανδρο του Επαμεινώνδα Φραγκούδη», *Ακτή* 23 (καλοκαίρι 1995) 313-330.
- Χατζηθανασίου, Χρίστος**, «Τέσσερα ανέκδοτα κυπριακά θεατρικά έργα του τέλους του 19^{ου} αιώνα», *Ακτή* 7 (καλοκαίρι 1991) 326-333.
- Χρίστης, Σάβας**, «Νίκου Νικολαΐδη, *Το γαλάζιο λουλούδι*», *Ηχώ της Κύπρου* 15, 27 Ιουν. 1920.
- Χρυσάνθης, Κύπρος**, «Κυπριακή βιβλιογραφία δημοσιευμένων θεατρικών έργων», *Πνευματική Κύπρος* 26 (Νοεμβρ. 1962) 49-51.
- Ablali, Driss**, “Semiotique et hermeneutique”, *Semiotica* 168–1/4 (2008), 287–304.
- Aebischer, Pascale**, “Didascalía and speech in the dramatic text”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVII: 2 (Spring 2003) 25-44.
- Alexandrescu, Sorin**, «Ένα σχέδιο σημασιολογικής ανάλυσης των χαρακτήρων στο έργο του William Faulkner» (μτφρ. Κωνσταντίνος Μηλιώτης), *Νεοελληνική Παιδεία* 9 (Απρ.-Ιούν. 1987) 100-115 [=Semiotica 4 (1971) 37-51].
- Carlson, Marvin**, “Resistance to theatricality”, *Substance* 98/99, vol. 31 (2002) 238-250.
- Cobley, Paul-Randviir, Anti**, “Introduction: What is sociosemiotics?”, *Semiotica* 173-1/4 (2009) 1-39.
- Constantinides, Stefanos**, “Theoretical problems in the study of Cypriot literature”, *Hellenic Studies* 15 (2) (Autumn 2007) 31-41.
- De Toro, Fernando**, “The end of theatre semiotics? A symptom of an epistemological shift”, *Semiotica* 168-1/4 (2008) 109-128.
- Fischer-Lichte, Erica**, “How to analyze a play text”, *Semiotica* 145–1/4 (2003) 265–276.

- Galazis, Leonidas**, “Implicit stage directions in the “9th July 1821 in Nicosia”, by Vassiles Michailides”, *Hellenic Studies* (15) 2 (Autumn 2007) 139-160.
- Guymon, Wayne**, “An exercise in semantic analysis”, *Journal of Literary Semantics* v. 4 (Jan. 1975) 73-97.
- Lagopoulos, Alexandros-Ph.**, “Semiotics and history: A Marxist approach”, *Semiotica* 59-3/4 (1986), 215-244.
- Meerzon, Yana**, “Theatrical semiosphere: Toward the semiotics of theatre today”, *Semiotica* 168-1/4 (2008) 1-10.
- Meidner, Olga**, “Semantics and literature”, *Journal of Literary Semantics* v. 7 (2) (Jan. 2008) 78-89.
- Papaleontiou, Lefteris**, “Cypriot litterateurs in Egypt”, *Hellenic Studies* (15) 2 (Autumn 2007), 173-189.
- Pavis, Patrice**, “The state of current theatre research”, *Applied Semiotics* 1:3 (1997) 203-230.
- Petrakou, Kyriaki**, “Drama competitions in Greece from 1851 to 1950”, *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2) (October 2007) 225-242.
- Stamatopoulou-Vasilakou, Chrysothemis**, “Greek theater in southeastern Europe and the eastern Mediterranean from 1810 to 1961”, *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2) (October 2007) 267-284.
- Todorov, Tzvetan**, «Η γραμματική του αφηγηματικού λόγου» (μτφρ. Θανάσης Νάκας), *Σπείρα* 5 (Δεκ. 1976) 74-85.
- , «Λογοτεχνία και σημειωτική» (μτφρ. Αριστέα Παρίση), *Σπείρα* 6 (1977) 175-181 [= “Littérature et semiotique”: *Vers une esthétique sans entrave / Mélanges Mikel Dufrenne*, Παρίσι, UGE, 1975, coll. 10/18, 379-385].
- Zafeiriou, Lefkios**, “About the term *Cypriot literature*”, *Hellenic Studies* 15 (2) (Autumn 2007) 43-47.

1. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Στα τρία ευρετήρια δεν ευρετηριάζονται τα Παραρτήματα και η Βιβλιογραφία.

A

Αβέρωφ Γεώργιος 57, 211
Αγαθάγγελος 42, 413, 439, 461
Αγγελάτος Δημήτρης 15, 19, 35, 37-39, 181, 198, 206, 445
Άζινοσ Χαράλαμπος 179
Αθανασόπουλος Βαγγέλης 50, 171, 237
Αθανασοπούλου Μαρία 198
Αλεξιάδης Δημοσθένης 59, 67
Αλεξίου Βασίλης 33
Αλιθέρσης Γλαύκος 162, 174, 178
Αναγνωστόπουλος Γ. 187, 188
Αναστασιάδη-Συμεωνίδη Άννα 393
Ανδρουλάκης Γιώργος 312
Ανθίας Τεύκρος 131-134, 253, 292, 293, 316, 325, 332, 348, 456
Αντωνιάδης Νίκος Θ. 116, 123, 150, 248, 265, 289, 301, 314, 315, 325, 332, 363, 382, 421, 455, 456, 458
Αποστολόπουλος Φώτης Δ. 309
Αραμπατζίδου Ελένη 121-123
Αργυροπούλου Ρωξάνη 448
Αριστοτέλης 50, 200, 224
Αρσενίου Λάζαρος 56
Αφεντούλης Θεόδωρος 54

B

Βαγενάς Νάσος 25
Βαλαωρίτης Αριστοτέλης 66, 174
Βαλδασεριδής Παύλος 20, 118-123, 125, 127, 201, 252, 265, 292, 293, 320, 325, 332, 421, 456
Βαλσαμάκης Παύλος 213, 217
Βάλσας Μίμης 27, 30, 31, 156, 160, 161, 163, 164
Βανδώρος Β. Γ. 40
Βαρελάς Λάμπρος 131
Βαρίκα Ελένη 455
Βαρλαάμ Ιερώνυμος 49, 201, 202
Βασιλαράκης Ιωάννης Ν. 15
Βάσιλας Κυριάκος 113
Βασιλειάδης Βασίλης 154, 155, 165
Βασιλειάδης Σπυρίδων 20
Βασιλείου Αρετή 30, 100, 101, 119, 156, 161, 410
Βασιλείου Κύριλλος 42
Βασιλείου Κώστας 181, 187
Βαφειάδη Έφη 135
Βεάκης Αιμίλιος 123, 159, 160
Βελουδής Γιώργος 89
Βέργος Πέτρος 56

Βερναρδάκης Δημήτριος 20, 21, 29, 48, 88, 89
 Βιβιλάκης Ιωσήφ 25, 50
 Βοΐσκου Ελένη 157, 159, 164, 165
 Βολταίρος 40
 Βουστρώνιος Γεώργιος 71, 284
 Βουτουρής Παντελής 19, 20, 27, 40, 44, 88, 96, 122, 162, 174, 179, 315, 372
 Βυζάντιος Δημήτριος 139

Γ

Γαβριηλίδης Περικλής 129
 Γαβριηλίδου Ζωή 393
 Γαλάζης Λεωνίδα 56, 80, 90, 94, 114, 138, 139, 141, 348
 Γαλανός Αδάμος Χ. (= Χριστοφόρου Χατζηαδάμος) 18, 108, 109, 113, 114, 116, 167, 231, 232, 250, 251, 289, 300, 365, 377, 410
 Γερβίνος Γεώργιος Γ. (= Georg Gottfried Gervinus) 212, 213
 Γεωργής Γιώργος 191, 451
 Γεωργιάδη Κωνσταντίνα 20, 28, 89
 Γεωργουλέα Μαριζέτα 377
 Γεωργουσόπουλος Κώστας 30, 31, 370, 371
 Γιαγκουλλής Κωνσταντίνος Γ. 19, 54, 64, 66, 70, 71, 114, 137, 142, 144, 181, 358
 Γιαλουράκης Μανώλης 60, 157
 Γιαννίδης Λευτέρης 133, 134
 Γιαταγάνας Ξενοφών 453
 Γκλάσζνερ Ίρμα 152
 Γκολντόνι Κάρλο 134
 Γληνός Δημήτρης 40
 Γλυκός Ευέλθων 470
 Γλυκός Συμεών 282
 Γλυτζουρής Αντώνης 28
 Γονίδης Αλέκος 129
 Γραμματάς Θόδωρος 20, 27-29, 36, 48, 100, 131, 135, 136, 139, 148, 162, 472
 Γρηγορίου Ρέα 30, 118, 134

Δ

Δασκαλόπουλος Δημήτρης 123
 Δελβερούδη Ελίζα-Άννα 28, 100, 101, 119, 135, 139, 168, 357
 Δέρβης Νικόλαος 142
 Δημαράς Κ. Θ. 16, 18, 19, 28, 29, 40, 44, 88, 89, 135, 224, 225, 285, 449, 461
 Δημητρακόπουλος Πολύβιος 71
 Δημητρίου Σωτήρης 14, 309, 311, 394
 Διαμαντάκου Καίτη 15, 198
 Δρομάζος Στάθης 30

Ε

Έβερτ Μιλτιάδης 449
 Ελευθεριάδης Κωνσταντίνος Γ. 147

Εμπειρικός Ανδρέας 339
 Επισκοπόπουλος Νικόλαος 156
 Ευθυμιάδης Ανδρέας 105
 Ευθυμιάδης Ε. Π. 20, 32, 116
 Ευθυμίου Αγγελική 393

Z

Ζαμπέλιος Ιωάννης 20
 Ζαμπέλιος Σπυρίδων 40-42, 371
 Ζαννέτος Φίλιος 195, 463
 Ζαφειρίου Λεύκιος 17, 19, 105
 Ζήνων Ευγένιος 18, 23-25, 72, 83, 84, 124, 126, 128-130, 200, 216, 217-219, 222, 223, 244,
 252, 265, 277, 292, 293, 314, 316, 319, 320, 325, 330, 332, 360, 365, 366,
 368, 394, 409, 421, 463
 Ζήνων Νικόλαος 73
 Ζήρας Αλέξης 124
 Ζιτσαία Χρυσάνθη 105

H

Ηλιάδης Γιάγκος 129
 Ηλιού Φίλιππος 49, 56, 63, 73, 85, 90, 91, 97, 138, 225-227
 Ησαΐας Ξενοφών 86
 Ησίοδος 211, 212, 222

Θ

Θεμιστοκλέους Ανδρέας 469
 Θεοδότου Αντώνιος 210
 Θεοδότου Θεοφάνης 41, 42, 460, 463, 464
 Θεοτόκης Κωνσταντίνος 396
 Θεοχαρίδης Θεμιστοκλής 22, 48, 49, 50, 53, 54, 70, 80, 199, 217, 224-226, 232, 239, 240, 264,
 270, 272, 273, 317, 320, 328, 331, 367, 391, 399, 409, 413, 419, 467
 Θεοχαρίδης Ιωάννης 102
 Θωμαδάκη Μαρίκα 35, 37, 103, 109, 171, 268, 295, 296, 334

I

Ιακωβίδου-Andrieu Άννα-Ολβία 118-120
 Ιασονίδης Ονούφριος 459
 Ιντιάνος Αντώνης 68, 70, 71, 78, 86, 87, 149, 178, 179, 208
 Ισοκράτης 214
 Ίπεν Ερρίκος 27, 131, 168, 202
 Ιωαννίδου Αλεξάνδρα 298
 Ιωάννου Γιώργος 358
 Ιωάννου Κυριάκος 208

K

Καβαρνός Ιωάννης 20, 29

Καλημέρης Δημ. 145
 Καλογιάννης Γεώργιος Χ. 79
 Καλοκύρη Βασιλεία 36
 Καμπούρογλου Δημήτριος 109
 Καμπύσης Γιάννης 31, 156, 162, 163
 Καραγεωργιάδης Ιωάννης 22, 55, 74, 75, 77, 78, 85-87, 147, 148, 199, 202, 210, 216, 217,
 219, 220-224, 226, 231, 233, 240, 242, 245, 255, 264, 270-272,
 274, 281, 283, 290, 312, 313, 318, 323, 327, 331, 351, 352, 354,
 362, 364, 367, 373, 376, 383, 387, 413, 418, 419, 440
 Καρακάσης Σταύρος 154, 156, 163
 Καραμάνου Μαρίνα 315
 Καρατζάς Ιωάννης 93
 Καρεμφυλάκης Ιωάννης 448, 449
 Καρυωτάκης Κώστας 19
 Κασίνης Κ. Γ. 66, 173
 Καστάνης Χριστόφορος 191
 Καστρινάκη Αγγέλα 198, 235, 310
 Καταλάνος Νικόλαος 20, 101, 102, 454, 455
 Κατσελλή Ρήνα 32, 103, 105, 143, 145-147, 154, 161
 Κατσιμπαλής Γ. Κ. 162, 166
 Κατσούρης Γιάννης 17, 18, 20-22, 25, 32, 47, 53, 59, 62, 66, 67, 71, 73, 74, 84-86, 90, 102,
 103, 105, 108, 114, 116, 118, 122, 124, 129, 133, 135, 136, 145, 147, 149,
 154, 159, 173, 178, 179, 183, 187, 188, 191, 193, 202, 370, 448
 Καψωμένος Ερατοσθένης 15, 32, 35, 36, 235, 237, 238, 240, 259, 335, 392, 393, 422, 445
 Κέρκης Όλυμπος 83, 84
 Κεχαγιόγλου Γιώργος 17, 19, 21-23, 59, 60, 62, 71, 74, 78, 93, 94, 215, 284, 339, 461
 Κηπιάδης Γεώργιος 49, 60, 174, 179, 282, 370
 Κιτρομηλίδης Πασχάλης 17, 19, 446, 448, 449, 451, 452
 Κλεοβούλου Ζήνων 73
 Κοκκινίδου Μαρίνα 93, 94
 Κόκκος Δημήτριος 157, 164
 Κονδύλη Μαριάννα 205
 Κορέντης Θρασύβουλος 20, 137, 138
 Κορέντης Σόλων 138
 Κορομηλάς Δημήτρης 30, 71, 118, 157
 Κορρέντης Νικόλαος 138
 Κοτζία Ελισάβετ 122
 Κουδουνάρης Αριστείδης 42, 43, 56, 60, 68, 72, 79, 82, 90, 97, 103, 116, 118, 123, 130,
 131, 138, 140, 141, 145, 169, 174, 208, 222, 460-463, 465, 466, 469
 Κουλεντιανού Μαργαρίτα 33
 Κουμανούδης Στέφανος 89, 371
 Κουμπουρλής Γιάννης 40
 Κούρος Ανδρέας 187-190
 Κουφού Αγγέλα 235
 Κριναίος Παύλος 173
 Κτίστης Μιχάλης 208

Κύζας Κωνσταντίνος 191
 Κυθρεώτης Ιάκωβος 188
 Κυπριανός, αρχιμανδρίτης 213, 284
 Κυπριανού Νικόλαος 459
 Κυριαζής Νεοκλής Γ. 64, 85, 97, 137, 282
 Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη 44
 Κύρρης Κώστας 187
 Κωνσταντινίδης Θεόδουλος 17, 20, 22-24, 49, 57, 59, 60, 62-64, 66, 67, 70, 87, 89-91, 93-96,
 173, 174, 177, 186, 199, 207, 210-214, 217, 218, 220-226, 233,
 242, 243, 246, 264, 265, 281-283, 285-288, 304, 319-321, 323,
 324, 328, 329, 331, 339, 350, 351, 354, 361, 362, 366-370, 372,
 375, 376, 388, 390, 399, 409, 413, 418, 419, 421, 434, 436, 440,
 453, 459, 467
 Κωνσταντίνου Δέσποινα 114
 Κωνσταντίνος, αρχιεπίσκοπος Συναίου 215, 284
 Κωστίου Κατερίνα 51, 109, 169, 273, 274, 312
 Κωφός Ευάγγελος 290

Λ

Λαδάκη-Φιλίππου Νίκη 193
 Λαδογιάννη Γεωργία 30, 90, 108, 118, 131, 136, 218, 415
 Λαμπρόπουλος Απόστολος 198
 Λάμπρος Σπυρίδων 42, 80
 Λανίτη Αθηναίς 68
 Λανίτης Γιάγκος 24
 Λανίτης Νικόλαος Δ. 466, 467
 Λανίτης Νικόλαος Κλ. 79, 84, 450, 461, 465
 Λάσκαρης Νικόλαος 26-28, 56, 74
 Λεβί-Στρωσ Κλωντ 236
 Λειβαδίτης Τάσος 236
 Λενακάκης Ανδρέας 32
 Λεοντιάς Σαπρώ 20, 91, 108-110, 113, 167, 208, 217, 218, 220, 222-226, 232, 250, 275,
 276, 290, 370, 374, 414, 419, 428, 437, 455
 Λεύκης Γιάννης 178, 191
 Λιγνάδης Τάσος 22, 23
 Λντς (=Νικόλαος Κλ. Λανίτης) 84, 85, 461
 Λοϊζιάς Πολυξένη 22, 47, 68-71, 78, 210-212, 214-218, 220, 222-225, 227, 231, 240, 241,
 281, 284, 300, 313, 323, 327, 344, 350, 361, 374, 390, 413, 440
 Λούδη Αγγελική 131
 Λουίζος Λούης Γ. 128, 130
 Λουκάς Γεώργιος 44, 45
 Λυγίζος Μήτσος 118, 124, 125, 135, 148, 166
 Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος 40

Μ

Μαίτερλινγκ Μωρίς 155, 165, 166

- Μακρίδης Ανδρέας 372
 Μαλάνος Τίμος 159, 160
 Μαλαρμέ Στεφάν 155
 Μαληκίδης Γεώργιος 461, 462
 Μαρίκος Αθανάσιος 124
 Μαρκίδης Κώστας 25
 Μαρκίδης Σωτηράκης 25
 Μαρωνίτης Δ. Ν. 370
 Μαστροδημήτρης Π. 16, 219, 224
 Ματαράγκας Παναγιώτης 202
 Μάτεσης Αντώνιος 124
 Μαυρέλος Νικόλαος 156
 Μαυρογορδάτος Γ. Θ. 100
 Μαυρώνας Μιχάλης 34
 Μαχαιράς Λεόντιος 62
 Μερτικός Γιώργος 40
 Μεταστάσιος 202
 Μικέ Μαίρη 261, 265, 354, 388, 401, 420
 Μικελλίδης Θ. 130
 Μιστράλ Φρεντερίκ 187
 Μιχαηλίδη Αγνή 143
 Μιχαηλίδης Βασίλης 26, 49, 64, 66, 96, 171, 173-175, 177-183, 186-191, 193, 197, 200,
 203, 208, 231, 232, 258, 266, 278-281, 283, 294, 299-302, 313, 320,
 322-324, 326, 329, 339, 345, 347, 349-351, 356, 361, 362, 367, 370,
 372-376, 383, 384, 396, 397, 401, 409, 410, 413- 415, 420, 434, 438,
 451, 457, 463
 Μιχαηλίδης Ευγένιος 73
 Μολιέρος 134, 135, 357
 Μόντης Κώστας 174
 Μορίδης Μάξιμος 130
 Μοσχονά Ελένη 121
 Μουδατσάκης Τηλέμαχος 238, 335, 342, 346, 360, 364
 Μουλλάς Παναγιώτης 14, 17, 28, 54
 Μουστερής Μ. Π. 17, 25, 74, 99, 147, 193
 Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά 30, 327
 Μπαμπινιώτης Γεώργιος 398
 Μπαχτίν Μ. Μ. 298
 Μπεζαντάκος Νικόλαος 238, 239, 335
 Μπενάτσης Απόστολος 235, 236, 238, 239, 246, 251, 260, 335-337, 342, 392, 396, 397,
 422, 424
 Μπερλής Άρης 15
 Μπόκλουντ-Λαγοπούλου Κάριν 14, 36
 Μπλέσιος Αθανάσιος 124, 139, 148

N

- Ναούμ Γεώργιος 63, 64, 211

Νεοκλέους Εύα 68
 Νίκας Αντώνιος (=Αντωνιάδης Νίκος) 116, 363, 382, 421
 Νικολαΐδης Μελής 157, 160, 161
 Νικολαΐδης Νίκος 133, 154-157, 159- 166, 199, 203, 231, 232, 258, 274, 299, 320, 364, 377,
 428
 Νικολάου Θεοδόσης 187
 Νίτσε Φρ. 122, 201
 Νούγκοβιτς Γ. 73
 Ντισραέλι Βενιαμίν 453

Ξ

Ξενόπουλος Θ. 187
 Ξενόπουλος Γρηγόριος 31, 238
 Ξυδόπουλος Γιώργος 312
 Ξένος Στέφανος 261

Ο

Οικονομίδης Αντώνιος Δ. 20, 135-137
 Οικονόμος Κωνσταντίνος 135
 Όμηρος 111, 222
 Ορφανίδης Θεόδωρος 74, 223
 Ορφανίδης Νίκος 187, 193
 Ουγκώ Βίκτωρ 53, 328
 Ουσμιάνης Πίος 213, 226

Π

Παλαιολόγου-Πετρώνδα Ευγενία 154, 165
 Παλαμάς Κωστής 27, 29, 118, 122, 156, 157, 171
 Παναγιώτου Νίκος 73, 84, 193, 452, 456
 Παπαγεωργίου Ιωάννα 151
 Παπαγεωργίου Στέφανος 41
 Παπαγιώργης Κωστής 311
 Παπαδάκη Ειρήνη 40
 Παπαδόπουλλος Θεόδωρος 45
 Παπαδόπουλος Γιάννης 180, 181
 Παπαδόπουλος Πάνος 106
 Παπαδόπουλος Χρήστος 23, 24, 227
 Παπαδοπούλου Περσεφόνη 455, 457
 Παπαθεοδώρου Γιάννης 424, 430
 Παπαϊωάννου Μ. Μ. 30
 Παπαλεοντίου Λευτέρης 17, 19, 20, 24, 25, 40, 44, 45, 49, 54, 64, 66, 67, 70, 79, 82, 85, 90, 93,
 94, 96, 97, 106, 118, 119, 123, 124, 128-131, 136, 137, 147, 156, 157,
 161, 166, 174, 179-181, 201, 202, 370, 372, 445, 449, 455
 Παπανδρέου Νικηφόρος 131, 135, 168
 Παπανικολάου Χρηστάκης 44
 Παπαπαύλου Λεωνίδα 215

Παπαπολυβίου Πέτρος 68, 106
 Παπαρρηγόπουλος Κωνσταντίνος 19, 40, 42, 44, 449
 Παπουτσά Καίτη 423
 Παππός Γιάννης 36
 Παρασκευά-Χατζηκώστα Γιώτα 455, 457
 Παρασκευάς Παύλος 84, 452, 456
 Παρασκευάς-Παλαίμαχος Ευστάθιος 100
 Παρασκευοπούλου Ευαγγελία 67
 Πάργας Στέφανος 157
 Παρίση Αριστέα 15, 50, 132, 236
 Παρρέν Καλλιρόη 69
 Πασχάλης Νεοπτόλεμος 465, 466
 Πασχαλίδης Γρηγόρης 32
 Πατεράκη-Γαρέφη Μήνα 200
 Πατσαλίδης Σάββας 39, 171, 236
 Παυλίδης Κύριλλος 21, 125, 139-142, 144, 199, 201, 255, 256, 265, 275, 301, 302, 316, 349, 358, 368, 380, 381, 418, 420
 Παύλου Σάββας 49, 64, 85, 90, 97, 131
 Πεντζίκης Γαβριήλ-Νίκος 311
 Περβανόγλου Ιωάννης 212, 213
 Πέρβελης Κωνσταντίνος 66, 67, 135
 Περισιτιάνη Ιουλία 18, 103, 104, 144, 145, 149-152, 154, 202, 248, 249, 254, 256, 265, 290, 294, 299, 301, 349, 382
 Περισιτιάνης Ιερώνυμος 103, 105, 107
 Περισιτιανίδης Χρίστος 123, 252
 Περνάρης Άντης 116, 133, 159, 162, 192, 193
 Πετράκου Κυριακή 21, 28, 54, 80, 85, 100
 Πετρίδης Γεώργιος Δ. 23
 Πετρίδης Ιωάννης 96, 97, 225, 227, 246, 291, 314, 353, 363, 372, 387, 418
 Πεφάνης Γιώργος 31, 37, 119, 122, 124, 156, 188, 229, 261, 268-270, 274, 275, 277, 285, 295-297, 309, 310, 315, 334, 335, 359
 Πεχλιβάνος Μίλτος 53
 Πηγασίου Ιωάννης 18, 103, 105-108, 199, 202, 215, 221, 245, 299, 317, 318, 320, 325, 376, 383
 Πιερός Μιχάλης 19, 66, 130, 173, 174, 178, 181, 187-191, 193, 208, 279, 302, 372
 Πιερίδης Γιάγκος 123, 124
 Πλόμαρ Ουίλλιαμ 82
 Πολέμη Πόπη 49, 56, 63, 73, 85, 90, 91, 97, 138, 225
 Πολίτης Αλέξης 371
 Πολίτης Λίνος 16, 28, 44, 156
 Πολίτης Νικόλαος 44
 Πολυείδης Θεόκλητος 42, 413, 461
 Ποταμίτης Π. 130
 Πούχγερ Βάλτερ 17, 23, 25, 27-31, 47, 48, 50, 55, 89, 100, 103, 118, 119, 122-125, 134, 135, 139, 151, 152, 157, 168, 169, 171, 188, 202, 315, 326, 327, 348, 357
 Προαιρέσιος 340

Προδρόμου Πρόδρομος 42, 49, 72, 73, 82, 102, 130, 461, 462, 469
 Προυσής Κώστας 173
 Πυλαρινός Θεοδόσης 69, 70
 Πύρζας Κώστας 51
 Πωπ Κωνσταντίνος 371

P

Ραγκαβής Αλέξανδρος 88, 89, 102, 104
 Ράλλη Ιουλιέττα 33, 308
 Ρέιρε Θεόδωρος 60, 63
 Ρίζος-Νερουλός Ιακωβάκης 135
 Ριτσάτου Κωνσταντίνα 150
 Ρωσσίδη Ζήνων 40
 Ρώτας Βασίλης 273

Σ

Σαββίδης Γ. Π. 19
 Σαββίδης Μανόλης 19
 Σαϊζπηρ 53, 54, 88, 230, 328, 364
 Σακελλάριος Αθανάσιος 44, 214
 Σακελλαρίου Χάρης 109
 Σαμαρά Ζωή 393
 Σαρηγιάννης Μαρίνος 44
 Σάρρος Δημήτριος 24
 Σαχίνης Απόστολος 122
 Σιακαλλής Γεώργιος 43
 Σιβιτανίδης Γεώργιος 17, 18, 20-23, 55-58, 62, 66, 70, 71, 75, 77, 78, 84, 186, 210, 211, 226, 231, 240, 241, 264, 278, 317, 318, 323, 327, 341-344, 351, 356, 362, 366, 373, 375, 376, 387, 409, 421, 434, 440, 449, 473
 Σιδέρης Γιάννης 27-31, 48, 54, 74, 88, 100, 108, 113, 118, 135, 148, 151, 152, 156
 Σικελιανός Άγγελος 157
 Σκόκος Κωνσταντίνος 91, 138
 Σκοτεινός Γιώργος 188
 Σολομωνίδης Χρήστος 108
 Σολωμός Διονύσιος 181
 Σούντερμαν Χέρμαν 202
 Σούτσος Αλέξανδρος 135, 139, 178, 179, 357
 Σούτσος Παναγιώτης 102, 104
 Σοφοκλέους Ανδρέας 24, 49, 54, 62, 64, 67, 90, 135, 140, 169, 446, 449, 463
 Σπάθης Δημήτρης 20, 27, 28, 30, 31, 48, 88, 89, 90, 134, 135, 139, 167
 Σπανός Γιώργος 33
 Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις 29, 30, 90, 109, 113, 139
 Σταυρακοπούλου Άννα 357
 Σταυρίδης-Ραγιάς Γεώργιος 32, 125, 136, 145, 147, 199, 202, 210, 254, 293
 Σταυρίδης Φοίβος 49, 60, 64, 85, 90, 91, 93, 97, 131
 Σταυρινίδης Δημοσθένης 449, 450

Σταυρινός-Οικονομίδης Γιάννης 104, 105
 Σταυρόπουλος Γ. Θ. 160-162
 Σταυροπούλου Έρη 188
 Στρίντμπεργκ Αύγουστος 202
 Συκουτρής Ιωάννης 154
 Σύρμα Κλειώ 89
 Σφυρόερας Βασίλης 191

T

Ταγκόπουλος Π. Δ. 162
 Ταλιάνος 124, 128
 Ταμπάκη Άννα 17, 21, 28-31, 47, 48, 56, 88, 89, 134, 135
 Τατάκης Βασίλειος 173
 Τζιγαράς Κωνσταντίνος 40
 Τζιόβας Δημήτρης 32, 34, 298
 Τζούμα Άννα 15, 33, 34, 53, 198, 346
 Τζούφλας Ηλίας 91, 110
 Τίμων 141
 Τορναρίτης Κρίτων 130
 Τορναρίτης Χριστόφορος 181
 Τριάστερος (= Ξ. Φαρμακίδης) 452
 Τριτοφτίδης Κύρος 128
 Τσάμπερλαιν Ιωσήφ 181, 182, 195, 196, 263, 300, 305, 351, 437, 439
 Τσακοπούλου Κωνσταντίνα 53
 Τσαούσης Δ. Γ. 371, 449
 Τσικκίνης Δανιήλ 66
 Τσίρκας Στρατής 155-157, 163, 164-166

Φ

Φαλμεράιερ Γιάκομπ Φίλιπ 45
 Φαρμακίδης Ξενοφών 100, 107, 452
 Φίλιππας Σπ. 211, 222
 Φιλίππου Λοΐζος 54
 Φιλίππου-Πιερίδης Γιώργος 156, 164
 Φραγκούδης Γεώργιος 79, 452, 458, 462
 Φραγκούδης Επαμεινώνδας 91, 93, 95, 174, 214, 372
 Φραγκούδης Μενέλαος 25, 43, 44, 79, 82-85, 106, 265, 278, 319, 387, 435, 450, 455, 470
 Φυσεντζίδης Κώστας 210

X

Χαριτάτος Μάνος 56, 147
 Χάουπμαν Γκέρχαρτ 202
 Χαπελή Ελένη 465
 Χασάπη-Χριστοδούλου Ευσεβία 48, 88, 109, 113, 166, 167
 Χατζηαθανασίου Χρίστος 23, 24, 47
 Χατζηβασιλείου Βαγγέλης 298

Χατζηδάκις Γεώργιος 471
 Χατζηδήμου Καίτη 33, 308
 Χατζηιωάννου Κυριάκος 113, 187-190
 Χατζηιωσήφ Χρ. 100
 Χατζηπανταζής Θόδωρος 18, 27, 29-31, 48, 49, 55, 56, 58, 59, 71, 84, 85, 88-100, 102, 125, 134, 135, 139, 148, 152, 164, 168, 349
 Χατζοπούλου Λίτσα 88, 93
 Χουρμούζης Μ. 27, 139
 Χουρμούζιος Στυλιανός 169, 187, 254
 Χουρμούζιος Χρ. Σ. 187
 Χόφμανσταλ Χούγκο φον 155
 Χρηστομάνος Αναστάσιος 57
 Χρηστομάνος Κωνσταντίνος 57, 123
 Χρίστης Σάββας 103, 105, 143, 145, 154, 160, 161
 Χριστοδουλίδης Χριστόδουλος 130, 131, 201, 202
 Χριστοδουλίδου Λουίζα 44
 Χριστοδούλου Νίκος 452
 Χριστοφορίδης Περικλής 85
 Χριστοφόρου Χατζηαδάμος [βλ. και Γαλανός Α. Χ.] 113
 Χρυσάνθης Κύπρος 20, 85, 114, 187, 188

A

Ablali Driss 425
 Aebischer Pascale 228
 Alter Jean 36, 37, 171, 172, 188, 229
 Althusser Louis 444, 445, 452, 453, 471
 Angenot M. 16
 Aston Elaine 37, 359
 Attardo Salvatore 422,
 Ávila Manuel González De 33, 394, 424, 444, 445

B

Bacopoulou-Halls Alike 124, 135, 139
 Bakhtin M. M. 15, 33-35, 77-79, 271, 298, 445, 446
 Bal Mieke 237, 267
 Barthes Roland 33, 37, 171, 172, 334
 Beckett Samuel 275
 Bennet Tony 444, 445, 452, 453
 Bercovitch Sacran 446
 Berlin Isaiah 40
 Birch David 229, 230
 Blessios Athanasios 119
 Boklund-Λαγοπούλου Κάριν 38, 422
 Bouzaher Myriem 378
 Bremond Claude 235, 238, 379
 Brioux Eugène 128

Brogan T.V.F 15, 55, 311
 Brownstein Oscar Lee 55, 109, 299, 312

C

Campbell Kate 446
 Carlson Marvin 37, 53, 171
 Chandler James 40
 Christodoulidou Louisa 44, 325
 Cobley Paul 35, 36
 Collins Frank 35, 396
 Constantinides Stefanos 20
 Constantinidis Stratos 28
 Coppée Fr.201
 Courtés Joseph 207, 235, 246, 253, 257, 259, 260, 337, 364, 392, 398, 414, 422-425
 Crystal David 312, 392
 Culler Jonathan 15, 198, 310, 445

D

D' Annunzio Gabriele 122
 Daubert Darlene 55, 109, 299, 312
 Davis Tracy 171-173
 Dawkins R. M. 284
 Dawson S. W. 308
 Delaval Cobham C. 135
 Delcroix Maurice 15, 16, 206
 Delveroudi Elise-Anne 28, 30, 31, 100, 135
 De Saussure Ferdinand 309
 Diderot Denis 229
 Doležel Lubomír 378, 380
 Doubinsky Claude 16
 Ducrot Oswald 310
 Dumas Alexandre (père) 82, 83 201

E

Eagleton Terry 34, 444, 445, 453
 Eco Umberto 32, 205, 232, 310-312, 378, 379, 393, 394, 422
 Edmonds J. M. 82
 Elam Keir 14, 37, 171, 172, 238, 267, 297, 308, 378, 379
 Emerson Caryl 15, 77
 Everaert-Desmedt Nicole 235, 239, 242, 246, 259, 392, 394, 424, 425

F

Fernand Hallyn 15, 16, 206
 Fernandez James 311
 Fischer-Lichte Erica 14, 308, 359, 392, 393, 422
 Fletcher Angus 312

Fokkema Douwe 238
 Fontanille Jacques 396, 467
 Fortier Mark 39, 53
 Friedrich Paul 311
 Found Peter 228
 Frye Northop 376, 377
 Furst Lilian 89

G

Galazis Leonidas 174, 188, 231, 372
 Garner Stanton 37, 267, 268, 287
 Genette Gérard 15, 16, 38, 200, 205- 207, 209, 210, 212-214, 216, 218, 233
 Goethe Johann Wolfgang von 269
 Goldoni Carlo 201
 Greimas Algirdas Julien 35, 235-240, 242, 246, 251, 253, 257, 259, 260, 334-338, 340,
 342, 343, 345, 346, 364, 392-399, 402, 403, 408, 411, 414, 421-425,
 440, 467
 Grice H. 312
 Grigsby W. E. 78
 Guymon Wayne 422

H

Haggard Henry 465
 Halle Morris 311
 Hamann Johann Georg 40
 Hamon Philippe 334, 342, 343, 346, 360, 444
 Hartnoll Phyllis 228
 Hawkes Terence 311
 Hawthorn Jeremy 198
 Herder Johann Gottfried 40
 Herman Vimala 268, 378
 Hernadi Paul 423
 Herzfeld Michael 44, 45
 Hirsch E. D. 38, 198, 199
 Hoeck Leo 206
 Holquist Michael 15, 77
 Holub Robert 53, 199
 Howarth William 53
 Hughes Thomas Smart 82
 Hugo Victor 53, 277
 Hutcheon Linda 95

I

Ibsch Elroud 238
 Ibsen Henrik 131

J

Jacques G. 206
Jakobson Roman 15, 32, 310, 311
Jameson Fredric 458
Jauss Hans Robert 52, 53
Johnson Robert Vincent 121

K

Katsiaounis Rolandos 447, 451
Kearns Kate 379, 385
Klaus Carl 50

L

Lacroix L. Louis 64
Lagopoulos Al.-Ph. 36
Lal Ananda 167
Le Goff Jacques 40
Lewis David 379
Lewis E. A. 43, 464
Lowenthal David 270
Lyons John 312, 393, 398

M

MacQueen John 274, 311
Maeterlinck Maurice 161, 163-166
Makhairas Leontios 284
Marnette Sophie 446
Mavromoustakos Platon 295
Mc Gee Vem. W. 15
McLaughlin Kathleen 236
Meerzon Yana 33, 444
Meidner Olga 422
Merchant Moelwyn 132
Metastasio Pietro 201, 202
Michaelides Vassilis 174
Molière Jean-Baptiste Poquelin 201
Moullas Panayiotis 28, 54
Muecke D.C. 50, 51

N

Newman Channa 16
Nietzsche Friedrich 121, 122
Norman Joanne 312

P

Papaleontiou Lefteris 165
 Patell Cyrus 446
 Pavis Patrice 14, 15, 33, 35, 50, 53, 94, 109, 125, 132, 155, 157, 171, 172, 183, 205, 229,
 230, 273, 310, 335, 336, 359, 378
 Paxson James 312
 Pellayer David 235
 Perron Paul 35, 242, 396
 Petrakou Kyriaki 28
 Pfister Manfred 37, 50, 51, 188, 229, 230, 238, 267, 275, 277, 288, 295, 297, 298, 334
 Popper Karl 40
 Postlewait Thomas 171-173
 Preminger Alex 15, 55, 311
 Propp Vladimir 235, 236, 379

Q

Quilligan Maureen 274, 311

R

Racine Jean-Baptiste 201, 277
 Randviir Anti 35, 36
 Rastier François 422
 Resch Robert Paul 444, 445
 Ricoeur Paul 235, 237, 267, 269, 279, 288, 311, 424, 425
 Rimmon-Kenan Shlomith 392
 Ritter Harry 40
 Ronen Ruth 269, 378, 379

S

Sanders Julie 95
 Sardou Victorien 187
 Savona George 37, 359
 Schaeffer J.-M. 37-39, 197, 198, 205, 206, 210, 216-218
 Schlegel August W. 88, 109
 Scholes Robert 39, 50, 268
 Scott-Stevenson Esmé 43, 464
 Selden Raman 53, 199, 238, 445
 Shakespeare William 82, 201, 273
 Shaw George Bernard 109, 364
 Sidnell Michael 50, 229
 Sinclair-Roussou Mary 447, 448, 453
 Stamatopoulou-Vasilakou Chrysothemis 55
 Stewart Basil 465, 466
 Stewart Walter K. 269, 299
 Strindberg August 201
 Sutro Alfred 166
 Szondi Peter 267

T

Tadié Jean-Yves 15, 235
Thomas Edward 166
Todorov Tzvetan 15, 198, 199, 235, 239, 309, 310
Toliver Harold 270
Tonnet Henri 315
Toro Fernando de 14, 33, 35, 37, 39, 444
Tritsmans B. 15, 16

U

Ubersfeld Anne 14, 37, 103, 171, 172, 188, 229, 230, 268, 269, 275, 277, 288, 289, 294-297
308-310, 334, 346, 359, 360, 364

V

Van Dijk Teun A. 379, 422
Vico Giambattista 40
Vitti Mario 44, 135, 315

W

Wagner J. 156
White Hayden 309, 311
Wilde Oscar 201
Williams Raymond 444

Z

Zafeiriou Lefkios 20
Zima Pierre 33, 34, 36
Zola Émile 82

2. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

A

Άμλετ 53, 54, 273

Ανατολή και Δύσις **116-118**, 123, 208, 232, 248, 249, 265, 289, 290, 301, 305, 307, 314, 315, 325, 331, 332, 338, 343, 344, 347, 357-359, 363, 366, 382, 406, 407, 410, 413-417, 421, 425, 426, 437, 455

Αρήγιανος 162, 163

Ατλαντίς **147-149**, 199, 210, 214, 216, 219, 255, 274, 322, 323, 332, 351

B

Βασιλικός 124

Δ

Δαχτυλίδι της μάνας 156

Δύο εισέτι του έρωτος θύματα ή Τα κατ' Ευανθίαν και Αγησίλαον 17, 23, 60, 87, **89-96**, 102, 208, 214, 223, 225, 226, 246, 247, 285, 286, 288, 304, 307, 308, 320, 321, 330, 331, 338, 343, 347, 348, 354, 365, 366, 369-372, 384-386, 401, 405, 408, 410, 412, 416, 417, 421, 426, 438, 451

Ε

Επ' αυτοφώρω **137-139**

Έρωσ και πατρίς ή Πυρπόλησις της Ρώμης 73

Ευθύμιος Βλαχάβας 102

Η

Η απάτη **123**, 252

Η αρπαγή της Ελένης **167-168**, 250, 345

Η δημαρχίτις 21, **139-141**, 142, 144, 199, 256, 257, 275-277, 301, 304, 337, 345, 348, 351, 363, 368, 380, 381, 410, 418, 420, 442

Η δούλη Κύπρος 22, 47, **68-71**, 199, 210-212, 214-218, 220, 222, 223-225, 227, 231, 240, 241, 284, 300, 306, 313, 323, 327, 337, 343, 344, 350, 352, 360, 362, 373-375, 390, 394, 396, 401, 406, 412, 413, 432, 434, 438-440

Η 9^η Ιουλίου 1821 εν Λευκωσία Κύπρου 64, 66, 67, 96, 173-175, 177-181, **183-190**, 192, 193, 197, 200, 208, 231, 258, 260, 262, 266, 278-281, 283, 301, 303, 307, 323-325, 328, 329, 339, 345, 347, 349-353, 360-362, 367, 369, 370, 372, 374-376, 383, 384, 396, 397, 399-402, 406-409, 412, 413, 415-417, 419, 420, 432, 434, 436, 438, 439, 441

Η κόμησσα ζητιάνα 149, **150-154**, 231, 249, 294, 295, 299, 306, 308, 325, 326, 338, 348, 366, 384, 406

Η Κύπρος και οι Ναΐται 17, 21, 22, 25, 55, **56-59**, 66, 71, 75, 77-79, 84, 186, 209-211, 231, 240, 241, 264, 278, 306, 317, 318, 323, 327, 337, 338, 340-343, 347, 349-351, 353, 356, 361, 362, 365, 366, 373, 375, 376, 387, 396, 397, 400, 401, 404, 407, 409, 421, 426, 427, 434, 435, 438, 440, 456, 473

Η λύρα του γερο-Νικόλα 164

Η μητρική 18, 108, 109, **113-116**, 167, 208, 231, 251, 289, 300, 303, 332, 377, 384, 432-434

Η μοιραία στιγμή **130-131**, 202

Η παραμονή 102

Η συνωμοσία του Κατιλίνα 24, **72-74**, 124, 167, 214, 216-219, 222, 244, 277, 307, 320, 325, 330, 352, 360, 361, 387, 389, 394, 418, 427, 432, 457

Η τραγωδία της 9^{ης} Ιουλίου 1821 187

I

Ιουλία 56

K

ΚΑΡΠΑΣΙΤΙΣ ΚΟΝΟΥ 23, 24, 227

Κορακιστικά 30, 135

Κύπρος δούλη 22, 55, **74-79**, 217, 219-221, 223, 224, 231, 240, 242, 264, 281, 283, 284, 304, 317, 318, 322, 323, 327, 331, 345, 347, 349-354, 361, 362, 366, 367, 373, 375, 376, 387, 394, 396, 397, 401, 404, 405, 407, 412, 413, 419, 426, 427, 435, 438-440, 451

Λ

Λουκρητία Βοργία 53, 277, 328

M

Μάκβεθ 53, 328

Μαρία Δοξαπατρή 20, 21, 88

Μάριος **118-122**, 123, 125, 127, 201, 207, 232, 252, 265, 292, 293, 303, 320, 325, 331, 332, 338, 339, 345, 348, 355, 366, 382, 403, 405, 421, 430, 433, 441, 456

Μαστρο-Στέφας 146

Μία παρεξήγησις 104, **144-145**, 254

Μπαμ-μπουμ 136, **145-147**, 199, 208, 210, 254, 293, 303, 337, 345, 349, 365

N

Νεκιβέ 80

Νετζιμπέ 25, **79-85**, 207, 231, 244, 246, 265, 278, 302, 319, 328, 337, 338, 347, 352, 356, 361, 362, 365, 375, 387, 388, 401, 403, 404, 406, 426, 429, 435, 470

O

Ο αετός ή Ιουστινιανός και Θεοδώρα **85-87**, 216, 221, 245, 271, 278, 302, 312, 313, 323, 331, 337, 362, 364, 383, 394, 413, 415-419

Ο Βαρδαλαπούμπας 146

Ο βίος ενίοτε 23, 129

Ο γερο-Νικόλας και ο μπαρπα-Δημήτρης με τα παιδιά του **168-170**, 254

Ο δέσμιος γεωργός 114

Ο δικηγόρος **124-130**, 199, 200, 207, 252, 253, 265, 292, 293, 305, 307, 314-316, 330, 332, 339, 365, 366, 368, 382, 403, 405, 409, 415-417, 420, 421, 430, 431, 435, 441, 463

Ο Διομήδης 23, **96-100**, 225, 227, 231, 246, 247, 291, 292, 304, 308, 314, 316, 338, 343, 347, 353, 354, 362, 363, 365, 366, 371, 372, 384, 386, 387, 395, 401, 405, 407, 412, 416-418, 426, 438

Ο δραπετής διδάσκαλος 18, 103, **105-108**, 199, 214, 215, 245, 246, 281, 299, 302, 303, 317, 318, 320, 325, 345, 375, 376, 383, 396, 397, 400, 401

Ο ζητιάνος της ηδονής **131-134**, 253, 293, 305, 306, 316, 325, 332, 338, 339, 348, 366, 403, 430, 433, 456

Ο Ηρακλής εν αμφοδω 201

Ο θάνατος του Τινταγκίλ 166

Ο Ιωσήφ αναγνωριζόμενος 202

Ο καπετάν Τράκκας 146

Ο κουρσάρος 71

Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ ή Το 1821 εν Κύπρω 24, **62-67**, 71, 79, 173, 174, 177, 186, 199, 208, 210-213, 217, 220, 221-227, 232, 243, 244, 246, 265, 281-283, 285, 288, 302, 319, 320, 323-326, 328, 329, 337-339, 347, 349-351, 353-355, 361, 362, 365, 367, 369, 370, 374-376, 387, 388, 396, 397, 399, 400, 402, 404, 406, 407, 412, 413, 418, 426, 427, 434-436, 440, 456, 460, 467

Ο μπουναμάς 136, **137**

Ο παράδεισος της Ανατολής 24

Ο Πιθηκίδης 104, **145**, 254

Ο ψευτογιατρός 146

Οι επιστήμονες **149-150**, 154

Οι ναυαγοί **123-124**

Π

Παραστάσεις δραματικά **108-113**, 167, 208, 217, 218, 220, 222, 223, 225, 275, 274, 376, 439

Πατρίς και έρωας 23, 24

Περικοπαί δράματος 101, **102-103**

Περιμένοντας τον Γκοντό 275

Πέτρος Α', βασιλεύς Κύπρου και Ιερουσαλήμ ή Η εκδίκησης του Κιαρίωνος 22, 23, **59-62**, 63, 67, 208, 217, 218, 223, 225, 231, 242, 264, 285, 287, 288, 306, 320-323, 328, 345, 349, 352, 354, 361-363, 389, 390, 395, 406, 409, 413, 418, 419, 427, 428, 431, 436, 459

Πέτρος ο Συγκλητικός 22, 48, 49- 55, 80, 199, 210, 217, 224-226, 231, 232, 240, 264, 270, 272, 273, 306, 316, 317, 320, 327, 328, 331, 337, 338, 340, 345, 347, 349, 355, 363, 367, 375, 390, 391, 396, 397, 399, 401, 404, 406-409, 413, 418, 419, 426, 427, 435, 436, 438, 440, 441, 451, 456, 467

P

Ρωμικός και Τζον Πουλλής, Τζονής και Κακουλλής 171, 179-181, **193-197**, 200, 207, 262, 266, 294, 299, 300, 304, 305, 313, 328, 340, 345, 351, 361, 362, 372, 373, 384, 396, 397, 401, 411-417, 420, 434, 436, 438, 439, 441, 451, 457, 460

Σ*Σειρήν* 23*Σπίτι της κούκλας* 131**Τ***Τα ευχαριστήρια* **142-144**, 199, 255, 256, 302, 304, 305, 308, 316, 337, 345, 348, 357, 358, 363, 381, 408, 410, 418, 442*Τα νεύρα μου* **135-137***Το γαλάζιο λουλούδι* 133, 155, **157-166**, 258, 320, 339, 349, 364, 384, 419, 429*Το γαλάζιο πουλί* 164, 165, 166*Τουρκομάχος Ελλάς* 179*Τρισεύγενη* 156**Φ***Φαιδώρα* 187*Φαρμακοποιός και χωρικός* 32, 116, 202*Φάστα* 48*Φιλάργυρος* 135*Φιλοπατρία και έρωας* **103-105**, 144, 145, 151, 152, 207, 248, 249, 265, 290, 292, 301, 305, 345, 365, 381, 382, 406, 407, 425, 454*Φροσύνη* 88**Χ***Χίος δούλη* 74*Χιώτισσα* 171, 178, 179, 180, 183, 188, 189, **190-193**, 197, 207, 260, 261, 262, 266, 278, 280, 281, 303, 308, 320, 325, 326, 339, 345, 347, 361, 372, 384, 396, 397, 400, 402, 406, 411, 415, 416, 417, 419, 420, 429, 430, 431, 435, 436, 441, 460, 467**F***Four plays* 53**L***Lucretia Borgia* 53*L' avocat* 128

3. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΩΝ

A

- «Αγάπη του Λαού» 103, 455
άγνοια 62, 180, 243, 275, 288, 395, 409, 416, 418, 419, 427, 428, 429
αισθητής 121
αισθητισμός 119, 121, 123, 132, 201, 202, 293
αληθοφάνεια 133, 134, 214, 219, 220, 221, 250, 270, 272, 273
αληθοφανής αναπαράσταση 78, 221, 233, 282, 285, 289
αλληγορία 109, 115, 149, 201, 203, 274, 310, 311, 312, 332, 333, 359, 376, 377
αλληγορική απεικόνιση 332
αλληγορική προσωποποίηση 109, 208
αλληγορική σάτιρα 18, 251, 288, 289, 300, 302, 333
αλληγορική συμβολοποίηση 360, 376, 377
αλυτρωτισμός 32, 66, 101, 233, 271, 285, 291, 370, 451, 473
άμεσες σκηνικές οδηγίες 193, 231, 327
αναγνώριση 45, 61, 62, 76, 154, 236, 237, 240, 242, 243, 249, 251, 262, 266, 287, 295,
305, 389, 409, 410, 411, 418
αναγνωστήρια 448, 449, 450, 452
Αναγνωστήριον «Ισότης» 449, 462
Αναγνωστήριον «Ομόνοια» 449
Αναγνωστήριον του Λαού 449
αναγνωστική ανταπόκριση 53, 59, 81, 84, 136, 205
αναγνωστική πρόσληψη 118, 122, 129, 130, 199, 201, 229, 334
αναγνωστικό ενδιαφέρον 63, 223, 237, 270, 273, 461
αναδρομικό παρόν 285
αναλογική σημασία 364
αναπαράσταση 38, 50, 55, 71, 78, 121, 151, 155, 161, 164, 167, 172, 177, 190, 206, 209, 220,
221, 229, 230, 241, 267, 269, 272, 277, 278, 279, 281-285, 287, 289-292,
294, 309, 314, 324-326, 328, 332, 359, 363, 364, 401, 402, 409, 414, 416,
420, 424, 437, 446, 471, 473
αναπαραστασιμότητα 78, 121, 228
αναπαριστώμενη δράση 296, 299, 305
αναπαριστώμενος χρόνος 279
ανασταλτικό αφηγηματικό πρόγραμμα 246
αναχρονισμός 148, 221, 233, 270, 274, 278, 458
ανοικτές δομές χρόνου 297
ανοικτές δομές χώρου 297
ανοιχτό τέλος 299, 300
ανοιχτός χρόνος 279, 280, 298, 299, 300, 301
ανοιχτός χώρος 175, 186, 300, 301, 305, 306
αντικείμενο 236, 237, 247, 248, 252, 256, 335, 341, 342, 343, 344, 354, 359, 408
αντικειμενοποιημένη τελεστική δομή 336, 345
αντίμαχος 62, 99, 118, 177, 237, 240-244, 246, 247, 248, 249, 257, 260, 263, 286, 287,
290, 335, 341, 343, 344, 347, 348, 351, 353, 354, 355, 365, 383, 385, 386, 389, 401,
403, 413, 418, 421, 428, 432

αντίστροφη συμμετρία 342
 αντι-υποκείμενο 242, 243, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 259, 260, 263, 264, 359, 395, 427
 αξία 33, 42, 46, 111, 120, 121, 127, 189, 211, 237, 242, 253, 257, 272, 306, 321, 324, 335, 342, 365, 376, 386, 397, 407, 411, 412, 414, 416, 420, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 469
 αξιακή σύζευξη 308,
 αξιολογική διάζευξη 401
 αξιολογική επένδυση 441
 αξιολογικό επίπεδο 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 438, 439, 442
 αξιολογικό μοντέλο ιδιοτήτων 399
 αξιολογικός κώδικας 333, 360, 391, 436, 437, 473
 άξονας σημασίας 235, 264
 απεύθυνση 38
 απλοϊκή αλληγορία 377
 αποδέκτης 38, 205, 343, 344, 351, 352
 αποικιοκρατική ιδεολογία 14, 37, 45
 απομονωτική σημειωτική 424, 444, 445
 αποστασιοποίηση 181, 197, 256
 αποστολέας 38
 απροσδιόριστο μέλλον 300
 απροσδιόριστος παραλήπτης 206
 αριστοτελική ενότητα 87, 118, 193, 289, 301
 αρνητική επικοινωνία 242
 αρνητική σημασιodότηση 304, 415, 432, 469
 αρνητική σύμβαση 241, 242, 247, 249
 αρχαΐζουσα 48, 75, 141, 274, 410, 450
 αρχαϊσμός 148
 αρχαιοκαπηλία 180, 183, 263, 398, 411, 441, 451
 αρχαϊόμυθο δράμα 166
 αρχική κατάσταση 146, 162, 166, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 262, 269, 275, 278, 345, 430
 αστική ηθογραφία 125, 135
 αστική κωμωδία 31, 124, 125, 135
 αστικό βουλεβάρτο 119, 125, 135
 αστικό δράμα 31, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 130, 131, 132, 200, 201, 203, 248, 251, 253, 265, 289, 293, 302, 303, 314, 316, 331, 338, 344, 345, 347, 348, 355, 357, 358, 359, 363, 365, 366, 368, 369, 381, 382, 402, 403, 406, 407, 409, 413, 414, 415, 416, 420, 421, 425, 426, 430, 433, 435, 437, 441, 454, 456, 463
 αστικός χώρος 119, 415
 αστυνομική πλοκή 299
 ασυνεχές σημαίνον 334
 ασυνεχές σημαινόμενο 334
 ατομικισμός 89
 ατομικό επίπεδο 411
 αυθεντικός συγγραφικός πρόλογος 216

αυτοαναφορική σημασιοδότηση 212
 αυτόκλητος βοηθός 260
 αυτομυθοπλασία 216
 αφαιρετική αναπαράσταση 323
 αφηγηματική διαδρομή 336
 αφηγηματική δομή 34, 94, 95, 96, 183, 246, 248, 251, 254, 258, 262, 266, 268,
 295, 349, 429, 473
 αφηγηματική κατηγορία 27, 247, 254, 257, 261
 αφηγηματική λειτουργία 237, 297, 335
 αφηγηματική οικονομία 197, 294
 αφηγηματική οργάνωση 238
 αφηγηματική πράξη 267
 αφηγηματική σκηνοθεσία 181
 αφηγηματική συνταγματική ακολουθία 235, 256
 αφηγηματική σύνταξη βάθους 239
 αφηγηματική σύνταξη επιφάνειας 235, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 251, 254,
 255, 260, 264, 265, 473
 αφηγηματική φωνή 197
 αφηγηματικό εκφώνημα 235
 αφηγηματικό μοντέλο 236, 237, 238, 239, 244, 246, 335, 393
 αφηγηματικό πρόγραμμα 235, 238, 245, 246, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
 263, 264, 280, 281, 338, 339, 340, 342, 350, 355
 αφηγηματικό σύμπαν 379
 αφηγητής 168, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 185, 191, 200, 235, 262,
 263, 267, 279, 280, 294, 324, 379, 388
 αφιερωματική επιστολή 210, 211, 216
 αφιέρωση 57, 64, 68, 205, 209, 210, 211
 Α΄ Φιλολογικός Διαγωνισμός 106

B

βαθμός μηδέν της ιστορικότητας 288, 289, 333
 βοηθός 94, 99, 126, 237, 243, 244, 245, 247, 258, 259, 260, 261, 281, 335, 341, 343, 344,
 347, 348, 349, 354, 357, 365, 369, 436
 βουλεβάρτο 119, 125, 135
 Βουτσιναίος διαγωνισμός 48, 49, 53, 54, 106, 273, 274, 328
 βρικολακιασμένο παρελθόν 270, 272
 βωντβίλ 148, 168

Γ

γαλλικός κλασικισμός 48, 167
 γλωσσική σάτιρα 30, 31, 139, 141
 γλωσσικό ζήτημα 44, 79, 105
 γλωσσικό μόρφημα 342
 Γραϊκικών Αναγνωστήριον «Ο Κιτιεύς» 449
 γραμμική ακολουθία 267

Δ

- δακτυλικός εξάμετρος 79, 221
 δείκτης θεατρικότητας 177, 190, 232
 δεκαπεντασύλλαβος 66
 δέκτης 335, 342, 344
 δεοντική τροπικότητα 385, 435
 δεσπόζουσα ιδεολογία 34, 45, 118
 δημόσιος χρόνος 290, 294
 δημόσιος χρονότοπος 289
 δημοτική 44, 84, 85, 105, 118, 123, 147, 167
 δημοτικισμός 27, 44, 79
 διάζευξη 165, 166, 207, 232, 252, 263, 264, 279, 306, 330, 383, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 403, 406, 407, 408, 412, 414, 420, 424, 428, 429, 430, 431, 433, 436, 437, 441, 451, 454, 456, 459, 460, 467, 468, 470, 471
 διάλογος 17, 32, 34, 59, 67, 70, 78, 85, 96, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 123, 129, 133, 134, 145, 147, 161, 173, 178, 181, 188, 195, 196, 197, 202, 208, 215, 224, 228, 229, 250, 251, 264, 268, 273, 274, 283, 285, 299, 300, 307, 313, 324, 436, 445
 διασκευή 66, 74, 75, 79, 93, 94, 95, 96, 150, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 348
 διάσπαση χρονικής συνέχειας 297
 διαφήμιση 206
 διαφωτισμός 48, 101, 134, 167, 409, 449
 διδακτισμός 113
 διδασκαλίες 179, 205, 228, 269
 διηγητικός χρόνος 104, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 470
 διηγητικός χώρος 103, 104, 177, 296, 297, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 313, 315, 316, 319, 320, 326, 327, 328, 330, 331, 414
 διπλή άρθρωση του κειμένου 34
 διπλή προθετικότητα 359
 διπολική συνάρτηση 238
 διπολική σχέση 361, 369, 386
 δοκιμασία 120, 127, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 306, 329, 344, 345, 365, 398, 400, 405, 420, 421, 425, 427, 430
 δομή βάθους 165, 207, 208, 238, 263, 293, 298, 330, 332, 340, 359, 360, 394, 407, 414, 416, 419, 425, 429, 435, 460
 δομική αντίθεση 460
 δομική σημασιολογία 35, 334
 δραματική δομή 78, 155, 165, 173, 188, 189, 199, 200, 203, 361, 384, 430
 δραματική ειρωνεία 50, 51, 136, 179, 180, 197, 273, 347, 370
 δραματική ένταση 190, 202, 262, 279, 301, 303
 δραματική κατάσταση 273, 334
 δραματική πληροφορία 268
 δραματική σύγκρουση 242
 δραματική φόρτιση 281, 303

- δραματικό ειδύλλιο 27, 30, 56, 71, 101, 103, 454
 δραματικό πρόσωπο 37, 50, 51, 62, 70, 71, 77, 78, 94, 115, 118, 119, 121, 131, 134, 150,
 151, 161, 174, 179, 180, 188, 229, 230, 238, 267, 268, 272, 273, 274,
 275, 276, 277, 278, 279, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 334, 346, 364,
 293, 294, 296, 307, 308, 316, 327, 334, 343, 345, 346, 353, 359, 360,
 361, 363, 364, 370, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 391, 397, 406, 411,
 413, 414, 416, 418, 421, 427, 429, 441, 464, 468, 473
 δραματικό στοιχείο 155, 160, 173, 182, 260
 δραματικός κόσμος 228, 308, 378, 379, 383, 416, 418
 δραματικός χρόνος 37, 103, 151, 277, 281, 284, 307, 309, 332, 468
 δραματικός χώρος 37, 103, 295, 296, 297, 298, 302, 310, 311, 312, 322, 325, 332, 333,
 377, 473
 δραματογραφία 28, 29, 47, 121, 125, 133, 160, 453
 δραματοουργική ανάπλαση 73
 δραματοουργική επεξεργασία 167, 250, 339
 δρων πρόσωπο 108, 141, 179, 190, 215, 236, 237, 245, 261, 265, 299, 315, 335, 342, 347,
 352, 398, 403
 δρώσα δύναμη 61, 70, 207, 237, 238, 335, 337, 339
 δρώσα μονάδα 335
 δυναμική αντίθεση 76, 252, 253, 258, 261, 302
 δυναμική διάζευξη 330
 δυνητικός αναγνώστης 218
 δυνητικός θεατής 229
- E**
- εγκιβωτισμένη αναπαράσταση 328
 εγκιβωτισμένος διάλογος 264
 ΕΘΑΛ 130
 εθνική ετερότητα 402, 464
 εθνική κωμωδία 135
 εθνική ταυτότητα 14, 41, 48, 352, 265, 420
 εθνικισμός 245
 εθνικό δράμα 167
 εθνικό θέατρο 28, 29, 56
 εθνισμός 14, 43, 45, 100, 149, 233, 255, 343, 399, 400, 433, 435, 436, 451, 454, 464, 466,
 467
 είδη λόγου 15, 16, 33, 34, 35, 203, 445, 446, 467, 472
 ειδολογία αναγνώστη 197
 ειδολογία συγγραφέα 197
 ειδολογική ένδειξη 223
 ειδολογική κατηγοριοποίηση 16, 47, 198, 200, 472
 ειδολογική παράμετρος 391, 442, 454, 473
 ειδολογική σημασία 298
 ειδολογική ταυτότητα 32, 38, 66, 71, 124, 150, 165, 199
 ειδολογικό όνομα 32, 38, 71, 147, 156, 157, 198, 200, 223
 ειδολογικός προσδιορισμός 199, 207, 223

ειδυλλιακός χώρος 307
 εικονικό δρων πρόσωπο 335
 ειρωνεία 36, 50, 51, 136, 144, 149, 169, 179, 180, 197, 273, 347, 370, 423
 ειρωνική περιγραφή 340
 ειρωνικός τίτλος 207
 εκδίκηση 51, 52, 57, 58, 59, 61, 76, 77, 203, 215, 239, 240, 241, 242, 242, 243, 249, 264,
 266, 276, 278, 287, 288, 292, 318, 321, 337, 341, 343, 344, 349, 350, 351, 353,
 375, 376, 387, 390, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 415, 418, 425, 434, 436, 451,
 454, 455, 457, 463, 469
 εκφωνητής 206, 210
 ελαφρά κωμωδία 126
 Ελληνικό Γυμνάσιο Αμμοχώστου 187, 188
 ελληνικότητα 14, 41, 45, 70, 168, 278, 318, 325, 331, 352, 370, 371, 372, 373, 374, 384,
 398, 399, 400, 414, 437, 439, 449, 451, 453, 460, 464, 465, 466, 467, 468,
 471, 472
 έμμεσες σκηνικές οδηγίες 177, 178, 179, 188, 189, 193, 230
 έμμεση σάτιρα 181
 έμμετρο δράμα 79, 231, 232
 ενδογενή ειδολογικά ονόματα 38, 198
 ενδοκειμενικό σημειωτικό σύστημα 267
 ενδοκειμενικός αφηγητής-ποιητής 263
 ενδοκειμενικός θεατής 272
 ενδοκειμενικός χρόνος 116, 151, 267
 ενδομειξία 66, 173
 ενδυματολογικός κώδικας 179, 182, 400, 419
 ενότητα δράσης 87
 ενότητα υποθέσεως 55, 118, 281, 289, 301
 ενότητα χρόνου 55, 87, 107, 193, 284
 ενότητα χώρου 55, 87, 193, 299
 ένωση 64, 195, 285, 291, 292, 313, 360, 451, 453, 457, 466, 469
 ενωτική ιδεολογία 66, 370, 457
 ενυπάρχον σύστημα αξιών 238
 εξατομικευμένο δρων πρόσωπο 335
 εξιδανικευμένος χρονότοπος 306
 εξισλαμισμός 180, 244, 280, 281, 303, 323, 326, 340, 361, 362, 372, 384, 398, 399,
 400, 426, 430, 431, 467
 εξωαστικός χώρος 119, 123, 415, 416
 εξωγενές ειδολογικό όνομα 38, 197, 198, 199, 200
 εξωκειμενικός χρόνος 142, 180, 267, 269, 289
 εξωλογική σκηνική αναπαράσταση 272
 εξωλογοτεχνικά είδη λόγου 15, 34
 εξωσκηνική δράση 316, 397
 εξωσκηνικός χρόνος 268
 εξωτερικές σκηνικές οδηγίες 229, 230
 επιγραμματική αφιέρωση 210
 επιγραφή 211, 212, 213

επιδερμική φάρσα 364
 επιθεώρηση 25, 30, 31, 56, 100, 135, 139, 168
 επιθυμία 51, 52, 58, 76, 101, 120, 122, 150, 160, 184, 217, 219, 233, 236, 237, 237, 239,
 240, 241, 242, 244, 247, 248, 252, 253, 256, 257, 262, 264, 265, 266, 270, 276,
 278, 288, 305, 307, 313, 321, 338, 341, 343, 344, 349, 354, 369, 373, 380, 381,
 382, 386, 387, 388, 395, 396, 399, 403, 404, 405, 406, 408, 412, 414, 420, 441,
 457, 467
 επικό στοιχείο 203
 επικοινωνία 34, 35, 36, 50, 236, 238, 240, 242, 243, 244, 245, 250, 252, 254, 256, 258, 262,
 264, 265, 266, 304, 320, 325, 347, 392
 επικοινωνιακή αξιοποίηση 208
 επικοινωνιακή διάσταση 206
 επικοινωνιακή λειτουργία 38
 επικοινωνιακή μέθοδος ανάλυσης 206
 επικοινωνιακή πράξη 206
 επικοινωνιακό σύστημα 37, 38
 επίπεδο δράσης 77
 επίπεδο εκφοράς 206
 επίπεδο προορισμού 206
 επίπεδο σημασίας 51, 199
 επιτέλεση άθλου 250, 258, 262, 345
 έργο με θέση 119, 131, 224
 ερωτική αυτοδιάθεση 18, 58, 59, 341, 387, 454
 ερωτικό δράμα 23, 87, 88, 89, 246, 248, 249, 265, 291, 304, 316, 338, 339, 365, 371, 384,
 395, 407, 418, 430, 441, 468, 470
 ερωτικό τρίγωνο 77, 99, 128, 130
 εσωτερικές σκηνικές οδηγίες 229, 230
 εσωτερική δραματοποίηση 340, 342
 ετερότητα 310, 338, 400, 402, 404, 435, 435, 436, 437, 464, 467
 ετεροχρονικός μύθος 288
 ετεροχρονισμένες σκηνές 277
 ευθύγραμμη εξέλιξη 278
 ευτυχής λύση 132, 382

Η

ηθογραφία 44, 45, 119, 125, 135, 181, 315
 ηθογραφική τάση 148
 ηθογραφικό δράμα 31
 ηθογραφισμός 315
 ηθοποιία 64, 109, 130
 ηθοποιός 37, 135, 205, 220, 228, 229, 335, 336

Θ

θεατρική αναπαράσταση 55, 230, 332, 471
 θεατρική ανάπλαση 75, 283, 473
 θεατρική αφήγηση 267

- θεατρική γραφή 25, 36, 45, 103, 109, 131, 135, 148, 152, 166, 167, 200, 249, 284, 285,
 309, 320, 445, 453, 457
 θεατρική διασκευή 74, 75, 79, 94, 188, 189, 191, 192, 193, 348
 θεατρική δομή 54
 θεατρική μυθοπλασία 267
 θεατρική οικονομία 129
 θεατρική πρόσληψη 14, 18, 53
 θεατρική τύχη 71
 Θεατρικό Εργαστήρι Πανεπιστημίου Κύπρου 188
 θεατρικό αναλόγιο 130
 Θεατρικό Μουσείο Αθηνών 90
 θεατρικότητα 26, 37, 66, 70, 71, 78, 84, 108, 113, 115, 116, 118, 123, 146, 149, 167, 168, 171,
 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 187, 188, 190, 197, 200, 204, 228,
 231, 232, 234, 248, 251, 260, 261, 281, 285, 302, 347, 391, 428
 Θέατρο Γιορδαμλή 130
 «θέατρο εν θεάτρῳ» 183
 θέατρο ιδεών 119
 θεατρογράφημα 21, 59, 84, 118
 θεατρόμορφο ποίημα 70, 137
 θεατρόμορφος διάλογος 109, 110, 111, 114, 115, 145, 208, 251, 275, 414, 419, 437
 θεματική 102, 334
 θεματική διαδρομή 427, 428
 θεματική δομή 75, 77, 96
 θεματική επένδυση 441
 θεματική ύλη 63, 93, 167
 θεματικό επίπεδο 424, 426, 429, 431, 432, 433, 438
 θεματικό μοτίβο 29, 128, 150, 151, 164, 261, 326
 θεματικός άξονας 21, 30
 θεματικός κύκλος 29, 48
 θεματικός ρόλος 336, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 359, 391
 θεματικός τίτλος 207, 208
 θετική σύμβαση 241, 243, 249, 250, 251, 257, 261
 θεωρία της πρόσληψης 52, 53
 θίασος Αλεξιάδη 59
 θίασος Αποστολίδη-Νέζερ-Ραυτόπουλου 133
 θίασος Γονίδη-Γαβρηλίδη 129
 θίασος «Θέσπις» 85
 θίασος Μαρίκου 124
 θίασος Πέρβελη 66, 135
 θίασος Ταβουλάρη 56
 θίασος Π. Χριστοφορίδη 85
 θυμική συνάρτηση 424

I

- ιαμβικός στίχος 29, 48, 167
 ιδεαλισμός 121

ιδεολογία 14, 16, 17, 18, 26, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 43, 45, 46, 59, 66, 93, 118, 119, 154,
 167, 224, 235, 238, 239, 284, 334, 360, 370, 393, 411, 421, 444, 445, 446, 453,
 457, 474
 ιδεολογική ανάγνωση 238
 ιδεολογική επένδυση 232
 ιδεολογική λειτουργία 14, 16, 56, 67, 99, 186, 211, 233, 273, 279, 283, 285, 292, 297, 332,
 333, 471
 ιδεολογική στράτευση 45, 281
 ιδεολογική ύλη 15
 ιδεολογικό μικροσύμπαν 397
 ιδεολογικό φορτίο 14
 ιδεολογικός αγώνας 263, 266
 ιδεολογικός κώδικας 442
 ιδεολογικός μηχανισμός 41, 453
 ιδεολογικό περιεχόμενο 15, 233, 263
 ιδεολογικός πυρήνας της σημασίας 421
 ιδιωτικός χρόνος 279, 287, 290
 ιστοποτία 252, 392, 403, 407, 408, 411, 416, 422, 425, 426, 428, 429, 431, 432, 433, 435, 436,
 437, 438, 439, 440, 441, 442, 457, 473
 ισότοπο λειτουργίας 335
 ιστορική τραγωδία 27, 28, 48, 49, 55, 239, 345, 349
 ιστορική σκηνογραφία 101
 ιστορικιστικός συγκρητισμός 332
 ιστορικό δράμα 55, 56, 71, 80, 84, 100, 123, 124, 199, 200, 203, 223, 240, 245, 289, 312,
 322, 338, 345, 347, 352, 394, 406, 415, 428, 435, 441, 467, 472
 ιστορικός χρόνος 104, 267, 278, 285, 289, 290, 292
 ιστορικότητα 40, 238, 288, 289, 333
 ιστοριοκρατία 24, 28, 39, 40, 44, 118, 124, 201, 406, 450, 472
 ιστορισμός 39, 40, 41, 42, 43, 45, 200, 201, 203, 450, 464
 ιταλικός κλασικισμός 48
 ιψενικό θέατρο 134

Κ

καθαρεύουσα 29, 54, 66, 84, 105, 113, 114, 139, 141, 144, 147, 148, 167, 437, 455
 κατάλογος συνδρομητών 49, 60, 63, 64, 90, 205, 224, 225, 226, 227
 κατάσταση δυσφορίας 162, 166, 251, 253, 254, 255, 345, 398, 399, 430, 468
 κατάσταση ευφορίας 166, 254, 255, 256, 278, 398, 430
 κατηγορημα 237, 395
 κειμενική οργάνωση 34
 κειμενική πρόθεση 376
 κλάσημα 392
 κλασικίζων ρομαντισμός 89
 κλασικισμός 21, 26, 29, 48, 49, 88, 89, 167
 κλασικιστικό θέατρο 156
 κλασικορρομαντισμός 89
 κλειστές δομές χρόνου 297

- κλειστές δομές χώρου 297
 κλειστός χρόνος 301
 κλειστός χώρος 301
 κληρονομικότητα 315
 κοινωνική σάτιρα 253, 254, 255, 256
 κοινωνικό δράμα 31, 129, 315
 κοινωνικός σχηματισμός 452, 456, 457, 471, 472
 κοινωνιοκριτική κωμωδία 27, 29, 135
 κοινωνιοσημειωτική μέθοδος 34, 35, 36, 37, 444, 445
 κοσμικός χρόνος 364
 κοσμολογική ισοτοπία 411, 436, 439
 Κρατικό Αρχείο 90, 135
 κριτική σημειωτική 33, 444
 Κρίσις του Βουτσίναϊου ποιητικού αγώνος (1875) 53, 54, 273, 274, 328
 Κρίσις του Λασσάνειου δραματικού αγώνος (1896) 80, 81, 83, 83
 κυκλική δομή 276
 κυκλικός χρόνος 275, 276, 346
 Κυπριακός Σύλλογος 449
 κύρια δοκιμασία 237, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 261
 κυριολεκτικός τίτλος 207, 209
 κώδικας 33, 39, 182, 442, 161, 173, 179, 182, 238, 245, 309, 311, 333, 356, 360, 391, 400,
 419, 436, 437, 442, 473
 κωμειδύλλιο 21, 27, 30, 31, 32, 56, 103, 135, 148, 164, 168, 202
 κωμικό στοιχείο 30, 75, 88, 96, 104, 119, 125, 136, 163, 348
 κωμωδία 24, 27, 29, 30, 31, 96, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137,
 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 169, 199,
 254, 255, 256, 257, 265, 274, 276, 277, 293, 301, 302, 303, 308, 316, 331, 348,
 349, 355, 357, 369, 391, 408
 κωμωδία ηθών 135
 κωμωδία σαλονιού 125
- Λ**
- λανθάνον αφηγηματικό πρόγραμμα 263
 λαογραφία 44, 45
 λαογραφισμός 40, 45
 Λασσάνειος δραματικός αγών (1896) 79, 80, 81, 82, 83, 85, 106
 λειτουργίες 37, 96, 206, 212, 218, 235, 236, 237, 238, 240, 251, 261, 335, 346, 361, 379, 393,
 396, 420
 λειτουργική ανάλυση 218, 335, 396, 397, 398, 401, 405
 λειτουργική μέθοδος 216
 λειτουργικό επίπεδο 302
 λέξημα 359, 392, 398, 422
 λινοβάμβακοι 100
 λογιотаτισμός 135
 λογοκλοπή 93
 λόγος του αφηγητή 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 279, 280

λόγος των προσώπων 174, 175, 177, 178, 182, 229, 268, 279, 280, 294
 λογοτεχνική αλληγορία 377
 λογοτεχνικότητα 180, 181, 459
 λογόχρονος 50, 99, 103, 250, 268, 277, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 288, 290, 291,
 293, 294, 299, 301, 426
 λογόχωρος 50, 99, 103, 128, 177, 179, 250, 296, 303, 306, 307, 308, 317, 319, 323, 324, 329,
 330, 426
 λυρική κωμωδία 147, 199
 λυρικό δράμα 156, 162

M

μαγικό παραμύθι 236
 μαρξισμός 444, 447
 Μεγάλη Ιδέα 291, 313, 373
 μεγαλοϊδεατισμός 78, 100, 148
 μεικτός τίτλος 207, 208, 209
 μείξη των ειδών 156
 μεταδομισμός 35, 53, 445
 μετάδοση δύναμης 236
 μετάδοση μηνύματος 236
 μεταμόρφωση 268
 μεταμφίεση 261, 398, 400, 419, 420, 430
 μεταφορά 236, 268, 296, 310, 311, 312, 332, 359, 364, 365, 366, 368, 370, 374, 423
 μεταφορική αποτύπωση 322
 μεταφορική λειτουργία 320
 μεταφορική συμβολοποίηση 365, 367
 μεταφορικός τίτλος 123, 207, 208
 μεταφορικός χώρος 303, 311
 μεταφυσική αναπαράσταση 328
 μετωνυμία 296, 310, 311, 322, 325, 327, 328, 330, 332, 333, 359, 360, 362, 364, 384, 423, 439
 μετωνυμική αναπαράσταση 326, 361, 364
 μετωνυμική απεικόνιση 350,
 μετωνυμική αποτύπωση 325
 μετωνυμική λειτουργία 361, 451
 μετωνυμική συμβολοποίηση 327, 360, 361
 μετωνυμικός πόλος 332
 μη παριστώμενος χώρος 307
 μικροσημασιολογική ανάλυση 422
 μιμητική αντανάκλαση πραγματικότητας 296
 μιμητικός χώρος 296, 301, 303, 305, 306, 307, 315, 316, 320, 323
 Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου (Πάτμος) 56, 90
 μονόλογος 64, 70, 84, 95, 96, 103, 104, 105, 108, 143, 145, 146, 229, 268, 295, 296, 343, 388
 μονόπρακτη κωμωδία 30, 135, 136, 141, 145, 257, 301
 μονόπρακτο 116, 118, 123, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 248, 301
 μοντέλο ανάλυσης 172, 359
 μοντέλο δράσης 37, 238, 335, 336, 337, 349, 351, 354

μοντέλο ιδιοτήτων 396, 399
 μοτίβο 29, 48, 128, 150, 151, 164, 261, 320, 326, 349
 μότο 211
 μουσικότητα 156
 μόρφωμα 334, 342
 μπαλέτο 156
 μυητική διαδρομή 339
 μυθική εκδήλωση σημασίας 403, 416
 μυθικό μοντέλο δράσης 335
 μυθικός χρόνος 274, 275
 μυθιστορία 66
 μυθιστορηματικό δράμα 27, 108, 151, 152, 193, 249, 299, 384, 406
 μυθολογική κωμωδία 147
 μυθολογικό δράμα 166, 167, 199, 345, 365
 μυθοπλασία 36, 87, 214, 216, 220, 267, 267, 281, 292, 378
 μυθοπλασιακό παρόν 97, 106, 108, 116, 126, 128, 175, 178, 179, 190, 267, 271, 272, 274,
 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294,
 295, 296, 299, 301, 302, 303, 306, 316, 321, 331, 333, 372
 μυθοπλασιακός τόπος 295
 μυθοπλασιακός χρόνος 104, 175, 267, 268, 269, 270, 275, 276, 295, 296, 297, 298
 μύθος 21, 47, 50, 66, 94, 118, 167, 277, 279, 288, 294, 295, 365, 425

N

νατουραλισμός 27, 44, 118, 293, 315, 316
 νατουραλιστικό δράμα 202, 315
 νεοκλασικισμός 27, 29
 νεοσυμβολισμός 119
 νοολογική ισοτοπία 416, 428, 439
 ντετερμινιστική προσέγγιση 363

Ξ

ξενοκρατία 22, 37, 70, 233, 264, 278, 316, 318, 328, 362, 367, 371, 375, 395, 396, 397, 400,
 401, 435, 437, 439, 440, 442, 451, 458, 460, 471, 472, 473

Ο

Οκτωβριανά 56
 ονειρόδραμα 154, 162, 163, 165
 ονοματολογία 71, 99, 150, 181, 274, 357
 όπερα 155, 156
 οπερέτα 155, 156
 οραματικός χρόνος 272
 ορίζοντας προσδοκιών 52, 53, 186, 205
 όροι παραγωγής 444
 οφειλή 223, 253, 371, 395

Π

- Παγκύπριο Γυμνάσιο 32, 49, 59, 107, 187, 188
 Πανεπιστήμιο Αθηνών 28, 50, 74, 203, 357
 Παντελίδειος δραματικός διαγωνισμός 100
 παράβαση απαγόρευσης 236
 παραγλωσσικά στοιχεία 230
 παραδειγματική αναδιάταξη 392, 394, 396, 408, 425, 442
 παραδειγματική οργάνωση 392
 παραδειγματικό επίπεδο 311, 364
 παραδειγματικός άξονας 425
 «παράδεισος της Ανατολής» 453
 παραειδολογικός προσδιορισμός 207
 παραισθητικός χρόνος 282
 παρακείμενο 37, 205, 209, 473
 παραμυθιακός χώρος 306
 παραμυθόδραμα 154, 156, 157, 158, 163, 199, 200, 258, 339, 345, 349, 377, 411, 419, 428, 439
 παρανάγνωση 284, 332
 παραστασιακός χρόνος 268
 παραστατικό σχήμα 423, 433, 438
 παραστατικός χώρος 310
 παραστατικότητα 181
 παράφραση 150, 212
 παρένδυση 261
 παρενδυσία 261, 420
 Παρθεναγωγείο Αγίας Φωτεινής 110, 222
 Παρθεναγωγείο Λεμεσού 68, 71
 Παρθεναγωγείο Φανερωμένης 67
 παριστώμενο παρελθόν 273
 παριστώμενος χρόνος 268, 271, 275, 290, 293
 παριστώμενος χώρος 296, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 312, 314, 329
 παρωδία 109, 123
 πάσχον πρόσωπο 339, 354, 356
 πατριωτική δραματογραφία 160
 πατριωτικό δράμα 101, 104, 106, 108, 245, 248, 265, 290, 302, 338, 345, 365, 376, 381,
 396, 402, 406, 407, 468, 470
 περιγραφή 38, 50, 74, 75, 125, 160, 183, 206, 207, 210, 213, 217, 218, 236, 267, 298, 312,
 314, 318, 323, 324, 335, 340, 392, 393, 397, 423, 424, 425, 437
 περικειμενικά στοιχεία 290
 περικείμενο 64
 περιодολόγηση 16, 17, 18, 27, 28, 47
 πιθανοί κόσμοι 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 390
 πλασματική εκφορά 38, 206, 216
 πλασματική υποσημείωση 214
 πλοκή 21, 37, 50, 52, 62, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 91, 94, 99, 101, 102, 108, 109, 111,
 115, 118, 120, 123, 127, 136, 141, 144, 146, 147, 150, 155, 166, 169, 173, 208,
 223, 232, 239, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252,

253, 254, 255, 256, 261, 265, 267, 271, 273, 275, 276, 278, 285, 295, 298, 299, 317, 321, 323, 340, 347, 348, 349, 361, 379, 387, 409, 416, 463
 ποιητική 14, 15, 16, 26, 27, 32, 36, 37, 39, 45, 47, 50, 51, 55, 66, 74, 198, 238, 239, 334, 391, 411, 421, 473
 ποιητική επίκληση 74
 ποιητικό δράμα 155, 156, 167
 ποιητικότητα 84, 156
 ποιμενικό δράμα 113
 πολεμική δομή αφηγήματος 260
 πολιτική μονόπρακτη κωμωδία 139
 πολιτική σάτιρα 31, 169, 201
 πολιτικό συγκείμενο 34, 35, 277, 444, 446, 452, 453
 πολλαπλοί συντελεστικοί ρόλοι 340
 πομπός 206, 210, 257, 335, 342, 344
 πραγματικός συγγραφέας 216, 217
 πραγματικός χρόνος 140, 267, 289, 295
 πραγματικός χώρος 309
 προβολικός χρόνος 278
 πρόθεση του αναγνώστη 359
 πρόθεση του κειμένου 359
 πρόθεση του συγγραφέα 54, 59, 199, 221, 232
 προθετικότητα 359
 προκαταρκτική δοκιμασία χαρακτηρισμού 261
 πρόκληση εύνοιας αναγνώστη 218
 προμετωπίδα 63, 64, 212
 προσδιορισμένος παραλήπτης 218
 πρόσληψη 14, 18, 25, 27, 47, 52, 53, 59, 62, 94, 118, 122, 129, 130, 131, 134, 135, 186, 197, 199, 201, 202, 229, 315, 334, 448, 449
 προσωποποίηση 101, 109, 112, 208, 312

P

ρεαλισμός 44, 118
 ρεαλιστική περιγραφή 324
 ρεαλιστική πιθανοφάνεια 157
 ρεαλιστικό δράμα 31, 133, 202
 ρηματική ενέργεια 37
 ρηματικός τίτλος 207, 208, 209
 ρητορική 310
 ρητορικός τρόπος 109, 197, 219, 311, 312
 ρόλος δράσης 335
 ρομαντική δραματογραφία 121
 ρομαντικό δράμα 21, 87, 88, 89, 214, 253, 347, 348, 354, 365, 395, 401, 403, 411, 412, 421, 425, 426, 427, 454, 456, 461, 471
 ρομαντικός κλασικισμός 29, 49, 89
 ρομαντισμός 21, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 48, 54, 67, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 103, 119, 121, 167, 265, 283, 293, 326, 371, 407, 415, 470

Ροτσίδειος δραματικός διαγωνισμός 100

Σ

σαρκασμός 169

σάτιρα 18, 21, 30, 31, 135, 139, 141, 144, 146, 168, 169, 181, 197, 201, 251, 253, 254,
255, 256, 274, 288, 289, 300, 302, 333, 364

σατιρική αλληγορία 115, 332

σατιρική κωμωδία 135, 201, 203

σατιρική λειτουργία 308

σατιρική ονοματολογία 368

σατιρική προσωποποίηση 208

σατιρική στόχευση 349, 377, 420, 458

σενάριο 50

σήμα 364, 392, 397, 398, 399, 400, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 415, 419, 420, 411, 412,
413, 414, 415, 416, 417, 420, 421, 430

σημαινόμενο 188, 289, 310, 334, 364, 423

σημαίνον 33, 35, 268, 289, 310, 334, 392, 423, 424

σημασία 14, 33, 51, 109, 198, 199, 235, 236, 238, 245, 311, 312, 313, 364, 392, 396, 397,
398, 399, 403, 408, 410, 411, 414, 416, 418, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 439,
441, 473

σημασιακή ισοτοπία 444

σημασιακή κατηγορία 444, 471

σημασιακό μικροσύμπαν 393, 398, 399, 403, 411

σημασιακό πεδίο 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 408, 409,
410, 411, 412, 416, 417, 418, 420, 443

σημασιακό σύμπαν 422, 423

σημασιακός άξονας 265, 392, 393, 394, 396, 401, 402, 406, 409, 413, 414, 416, 435, 437, 441,
443, 457

σημασιодότηση 212, 224, 229, 265, 304, 305, 309, 378, 395, 396, 407, 415, 426, 432,
435, 437, 439, 461, 462, 469

σημασιολογική ανάλυση 207, 335, 422, 423, 425, 443, 444, 473

σημασιολογική επένδυση 238, 336

σημασιολογική ετικέτα 342, 343, 345

σημασιολογική προσέγγιση 46, 230, 297, 394, 411

σημασιολογικό επίπεδο 37, 302, 421, 423, 426, 429, 430, 431, 433, 438, 442

σημασιολογικό πεδίο 359, 360, 392, 394

σημειακό σύστημα 15, 171

σημείο 14, 15, 33, 34, 35, 37, 311, 312

σημειοδότηση 33, 205

σημειολογία 37

σημειολογική προσέγγιση 37, 39

σημειολογικό επίπεδο 130, 392, 423, 437

σημειολογικό πεδίο 392

σημειολογικός χαρακτήρας 296

σημειωτική οργάνωση 334

σημειωτική πράξη 346
 σημειωτική προσέγγιση 35, 39, 172, 359, 360
 σημειωτική του δράματος 33, 37
 σημειωτική των παθών 396, 467
 σημειωτικό αντικείμενο 37, 206
 σημειωτικό σύστημα 14, 175, 177, 309
 σημειωτικό τετράγωνο 424
 σήμημα 393, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 406, 407, 408, 411, 412, 414, 415, 416, 418,
 419, 420, 421, 423
 σηματική επένδυση 396, 397
 σηματική παραλλαγή 398, 399
 σηματικό σύστημα 392
 σηματικός πυρήνας 392, 398
 σκηνικές οδηγίες 74, 108, 155, 158, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 188, 189, 190,
 193, 206, 215, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 269, 270, 277, 291, 317, 321,
 322, 323, 325, 327, 361
 σκηνική δράση 58, 70, 71, 72, 76, 80, 94, 108, 115, 117, 118, 125, 126, 134, 146, 167,
 169, 186, 214, 233, 253, 255, 270, 272, 274, 291, 299, 304, 305, 315, 316,
 361
 σκηνική οικονομία 124, 250, 301
 σκηνική τύχη 79, 87, 105, 108, 118
 σκηνικό αντικείμενο 175, 182, 183, 320, 322, 325, 412
 σκηνικός φωτισμός 173
 σκηνικός χώρος 72, 86, 125, 143, 159, 160, 176, 179, 184, 189, 190, 192, 271, 272, 273, 295,
 324, 329, 369
 σκηνογραφία 159, 181
 σκηνογραφική περιγραφή 205
 σοβαρή κωμωδία 125
 στατικός χρόνος 275, 276
 στιχουργία 161, 180
 στρουκτουραλιστικό αφηγηματικό μοντέλο 237
 συγγραφική πρόθεση 64, 118, 122, 199, 200, 207, 209, 233, 255, 281, 289, 290
 συγγραφικό ειδολογικό όνομα 32, 38, 156, 157, 198, 200
 συγκείμενο 34, 35, 277, 444, 446, 452, 453
 συγκριτική φιλολογία 151
 συγχρονική προσέγγιση 205
 σύζευξη 240, 265, 342, 365, 372, 373, 387, 439, 441, 441
 συλλογικό δρών πρόσωπο 352
 συλλογικός τελεστής 351
 Σύλλογος «Ο Φοίνιξ» 449
 σύμβαση 235, 236, 238, 241, 242, 243, 247, 249, 250, 251, 255, 257, 258, 261, 264, 265,
 266, 408, 415
 συμβολική 206
 συμβολική δομή 296, 309
 συμβολική ετερότητα 310
 συμβολική συγκρότηση 334

συμβολικός τρόπος εκφοράς 297
 συμβολικός χώρος 296, 310
 συμβόλιση 296, 309
 συμβολισμός 121, 155, 156, 160, 162, 163, 164, 275, 309, 421
 σύμβολο 37, 103, 115, 161, 165, 166, 179, 307, 309, 317, 320, 325, 326, 331, 339, 359, 362,
 368, 369, 370, 372, 373, 378, 394
 συμβολοποίηση 295, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 323, 325, 326, 327,
 330, 332, 333, 359, 360, 361, 364, 365, 367, 369, 376, 377, 391, 414, 423
 συμφραστικό σήμα 392, 399
 συμφραστική συνεκτικότητα 205
 συνάρθρωση 36, 425, 426, 428, 429, 431, 433, 437, 438, 441
 συνάρτηση 76, 207, 236, 360, 379, 406, 411, 439
 συνδήλωση 175, 206, 298, 301, 308, 313, 318, 319, 359, 399, 416
 συνδηλωτική λειτουργία 206, 207
 συνδρομητές 49, 90, 60, 63, 64, 90, 205, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 282, 450
 συνδυαστική σημειωτική 444, 445
 συνεκδοχή 307, 360, 423
 συνεκδοχική αναπαράσταση 314
 συνεκδοχικός τίτλος 207
 συνεπαγωγή 437
 σύνθετες δομές σημασίας 238
 σύνθετη ισοτοπία 403, 440
 σύνθετη πλοκή 77, 99, 166, 223, 248, 251, 253, 387
 συνομιλιακή αρχή σημαντικότητας 312
 συνομιλιακό υπονόημα 312
 συνταγματική ακολουθία 240, 242, 247, 256, 257, 262, 400, 408, 432
 συνταγματική οργάνωση 392
 συνταγματικό επίπεδο 237
 συνταγματικό σχήμα 236, 260
 συνταγματικός άξονας 425
 συντελεστής 336
 συντελεστική ανάλυση 359
 συντελεστική οργάνωση 336
 συντελεστικός ρόλος 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 354, 355,
 359, 391, 402, 473
 συνωμοτικός χρονότοπος 317, 318
 σύστημα σημειοδότησης 205
 σχέση αντίθεσης 304, 306, 307
 σχέση ομοιότητας 306, 468
 σχηματιστικό επίπεδο 426, 429, 431, 433, 438
 Σχολή της Κωνσταντίας 53

T

τάξημα 392, 393, 396, 399, 401, 402, 403, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415,
 418, 419, 420, 421, 422, 437, 442
 ταξηματική κατηγορία 403, 423, 436, 440, 441

τελεστής 235, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 350, 351, 355, 356,
 358, 359, 391, 473
 τελεστική δομή 336, 343, 345
 τελική κατάσταση 241, 246, 250, 254, 255, 263, 269, 275, 276, 428
 τετράγωνο αληθολογίας 424
 τραγικό στοιχείο 88, 96
 τραγωδία 27, 28, 29, 38, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 88, 123, 132, 173, 174, 187, 199, 203,
 224, 239, 264, 272, 289, 302, 327, 345, 349, 399, 402, 467, 468, 470, 471
 τριπλή αριστοτελική ενότητα 118, 289, 301
 τροπικότητα 96, 181, 206, 210, 217, 236, 240, 241, 244, 249, 250, 261, 262, 266, 267, 268,
 269, 270, 274, 275, 277, 281, 285, 289, 294, 332, 335, 379, 385, 395, 402, 409,
 411, 412, 414, 423, 435, 437, 444, 467, 468, 473
 τύπος λόγου 36
 τυραννοκτονία 29, 48, 349

Υ

υπεράνθρωπος 120, 121, 122
 υπόθεση 23, 29, 35, 37, 50, 54, 55, 60, 66, 74, 75, 81, 87, 94, 96, 103, 127, 128, 148, 152,
 168, 173, 178, 181, 190, 222, 235, 277, 295, 301, 358, 388
 υποκείμενο 177, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 349,
 394, 444, 446, 468
 υποκείμενο δράσης 338, 339, 343
 υποκείμενο κατάστασης 338, 339
 υποκειμενοποιημένη τελεστική δομή 345
 υποκειμενοποίηση 345
 υποκινητής 257, 259, 335, 342
 υποσέλιδη σημείωση 213, 215

Φ

φαίνεσθαι 179, 242, 252, 258, 420, 428, 430, 431, 459, 460
 φαντασία 20, 29, 53, 54, 78, 88, 89, 112, 134, 193, 228, 310, 366
 φαντασιακή μορφή 296, 359
 φαντασιακό 296
 φαντασιακός τόπος 295
 φάρσα 125, 126, 135, 136, 147, 293, 349, 364
 φεμινισμός 45, 453, 455
 φεμινιστικό κίνημα 85
 φορμαλισμός 53, 199, 238, 445
 φουτουρισμός 293, 316
 φρονηματισμός 23, 71, 211
 φυσικός χρόνος 267

Χ

χαρακτηρισολογική ανάλυση 78, 307
 χρονική απροσδιοριστία 274

χρονική διαδοχή 310
 χρονική ισοτοπία 437, 438
 χρονική μετατόπιση 299
 χρονική πλαισίωση 294
 χρονική συμπύκνωση 270, 302
 χρονική συνέχεια 299, 301
 χρονική τροπικότητα 268, 269, 277, 411, 473
 χρονικό επίπεδο 268
 χρονικό σχήμα 270
 χρονικός δείκτης 175, 270, 271, 277
 χρονικότητα 269
 χρονολογικός χρόνος 267
 χρόνος γραφής 56, 68, 72, 87, 94, 97, 100, 104, 109, 116, 119, 126, 140, 142, 147, 152, 157, 215, 283, 289, 291, 292, 293, 294
 χρόνος δράσης 50, 75, 178
 χρόνος της πλοκής 267
 χρόνος της ιστορίας 94
 χρόνος του μυθοπλασιακού παρόντος 97
 χρονοτοπική εικόνα 298
 χρονότοπος 77, 126, 271, 291, 292, 298, 317, 318
 χώρος δράσης 30, 177
 χωροχρονικές δομές 298
 χωροχρονική αοριστία 289
 χωροχρονική συμπύκνωση 302
 χωροχρονικό πλαίσιο 208, 278, 279, 280

Ψ

ψευδοϊστορικό στοιχείο 274
 ψυχολογικό δράμα 31, 202
 ψυχολογικός χρόνος 288

Ω

ωτακουστής αφηγητής 185

A

actant 335
 acteur 335, 336
 adaptation 95
 authorial authentic 216
 auxesis (amplificatio) 219

C

captatio benevolentiae 218, 219, 233
 classeme 392
 comédie 124, 125, 129, 199

contrat 236
communication 35, 236

D

destinateur 257
discourse 268, 273, 309, 378
discourse time 268

E

épreuve 236
étiquette sémantique 342
excusatio propter infirmitatem 219, 221
extra-dialogic 230

F

figure 423
figurative 423

I

intra-dialogic, implicit 230
implicit stage directions 230
intentio auctoris 232
intentio operis 232

M

modality 385

P

paradigme de substitution 364
parcours thématique 425
phantomized past 270, 272

R

rôle actantiel 335
rôle thématique 335

S

Santa Caterina 100
social formation 452
sociosemiotic theory 36
speech genres 34
symbolisation/ symbolization 309

T

taxeme 392

terminus ante quem 68, 79
terminus post quem 106, 140, 142
thématique 423
time of fiction 269

U

utterance 34

Λεωνίδας Γαλάζης