

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ Α'

ΚΡΗΤΗ-ΑΙΓΑΙΟ ΠΕΛΑΓΟΣ

ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ 2014-2015

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΚΡΗΤΗ

Η εμφάνιση του θεάτρου στη μεγαλόνησο (τέλη 16^{ου}-μέσα 17^{ου} αιώνα) συμπίπτει με την ώριμη φάση της κρητικής λογοτεχνίας και οριοθετεί τις απαρχές της νεοελληνικής δραματουργίας. Πρόκειται για μια από τις σημαντικότερες εκφράσεις της ελληνοβενετικής συμβίωσης, αποτέλεσμα της γόνιμης πολιτισμικής συζήτησης αιώνων. Τα σωζόμενα έργα, με πλούσιο εύρος τόσο ως προς το δραματικό είδος όσο και ως προς τα πρότυπά τους, παρουσιάζουν ποικιλία στη δραματουργική προσέγγιση και καλύπτουν ευρύ καλλιτεχνικό πεδίο, από την όψιμη αναγέννηση και το μανιερισμό ως το μπαρόκ.

Παρά τις εκτενείς αρχειακές και βιβλιογραφικές έρευνες δεκαετιών, οι πηγές είναι φειδωλές στην επισήμανση στοιχείων που αφορούν τη θεατρική δραστηριότητα στην περιοχή. Για τον προσδιορισμό ενός χρονικού πλαισίου αρκούμαστε σε διάσπαρτες σχετικές μαρτυρίες, αρκετές όμως για τη διαμόρφωση και κατανόηση του τοπίου. Η αρχή τοποθετείται ανάμεσα στα 1512-1515, όταν, σύμφωνα με τον Lodovico Dolce, επισκέπτεται το νησί ο βενετός Antonio Molino, ο οποίος στη διάρκεια των ταξιδιών του ως έμπορος και ναυτικός στη Μεσόγειο διασκέδαζε την ανία του διοργανώνοντας θεατρικές παραστάσεις. Η πληροφορία αυτή, αν και δεν έχει διασταυρωθεί, αποτελεί την πρώτη μαρτυρία θεατρικής δραστηριότητας στην Κρήτη και τα Επτάνησα. Στο πλαίσιο της προσπάθειας χρονολόγησης της έναρξης της δραματουργικής παραγωγής στην Κρήτη, αξίζει να αναφερθούν α. η περίπτωση του Ιωάννη Κασσιμάτη, μαθητή του G. Giraldi Cinthio στη Φερράρα και συγγραφέα άγνωστης τραγωδίας που εγκρίθηκε να εκδοθεί στη Βενετία μετά το θάνατό του στις φυλακές της πόλης (1574), ύστερα από ισόβια καταδίκη του στην Κρήτη για μεταρρυθμιστική δράση, και β. η τραγωδία του Francesco Bozza, *Fedra*, (γύρω στα 1575, γραμμένη στην ιταλική γλώσσα). Παρόλο που τα βιογραφικά στοιχεία των δύο νεαρών συγγραφέων είναι σποραδικά, γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι και οι δύο ήταν Κρητικοί που βρέθηκαν στην Ιταλία, στη Βενετία και την γειτονική Πάντοβα, σημαντικό εκπαιδευτικό κέντρο της εποχής, όπου σαφώς επηρεάστηκαν από την περιρρέουσα πνευματική ατμόσφαιρα.

Διάσπαρτα τεκμήρια για θεατρική δραστηριότητα στην Κρήτη έχουν εντοπιστεί και αξιοποιηθεί από τους ερευνητές, όπως για παράδειγμα διαταγές των βενετικών αρχών στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, με τις οποίες απαγορευόταν στους στρατιώτες να παίζουν τυχερά παιχνίδια ενώ αντίθετα προτρέπονταν να παρακολουθούν τραγωδίες. Με βάση τα διατάγματα, απαγορευόταν στους ιερείς και τους μοναχούς όλων των ταγμάτων να μεταμφιέζονται και να φορούν μάσκες σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους, να χορεύουν, να απαγγέλουν στίχους από σκηνής και να παριστάνουν κωμωδίες. Ειδικότερα για τη θεατρική ζωή του Χάνδακα, αντλούμε πληροφορίες και από το κείμενο του κρητικού πρόσφυγα στην Πάδοβα Ιωάννη Παπαδόπουλου *L' Occio*, στο οποίο ο συγγραφέας σημειώνει ότι κατά το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, παίζονταν στη διάρκεια του Καρναβαλιού ελληνικές κωμωδίες. Επίσης, ο Νικόλαος Κομνηνός Παπαδόπουλος αναφέρεται σε κατ' επανάληψη παραστάσεις της *Ερωφίλης* μέσα στον πολιορκημένο Χάνδακα. Τέλος, σημαντική πηγή για τη θεατρική ζωή της εποχής αποτελούν τα ίδια τα δραματικά κείμενα, τα οποία επιβεβαιώνουν ότι γράφονταν για να παρασταθούν. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν στα πλαίσια της τρέχουσας ευρωπαϊκής σκηνογραφικής παράδοσης, προσαρμοσμένης κάθε φορά στις ανάγκες του έργου.

Χώροι διεξαγωγής των παραστάσεων ήταν οι πλατείες των πόλεων και οι αριστοκρατικές –αστικές ή και εξοχικές κατοικίες–. Αξίζει να σημειωθεί ότι στους λεπτομερείς χάρτες των πόλεων δεν εντοπίζονται μόνιμα θεατρικά κτήρια. Θεατρική στέγη αποτέλεσαν και οι Ακαδημίες που είχαν ιδρυθεί στις μεγάλες κρητικές πόλεις, στα πρότυπα των ιταλικών. Η λογιότερη έκφραση του θεάτρου της εποχής βρήκε τη θέση της σ' αυτούς τους χώρους, όπου πραγματοποιήθηκαν οι ζυμώσεις για την ωρίμανση του λογοτεχνικού και θεατρικού φαινομένου, από επίλεκτα πρόσωπα της οικονομικής και πνευματικής «ελίτ» του Χάνδακα (Ακαδημία των *Stravaganti*) και του Ρεθύμνου (Ακαδημία των *Vivi*), συνήθως αποφοίτων των ευρωπαϊκών –κυρίως των ιταλικών– πανεπιστημίων, και κατ' εξοχήν φορέων των αναγεννησιακών θεωριών.

Η κατάκτηση του Χάνδακα από τους Τούρκους σηματοδότησε το τέλος μιας εποχής. Ο κρητικός πολιτισμός διακόπηκε, και μαζί του και το θέατρο, που όπως είδαμε αντιστάθηκε και διατήρησε την παρουσία του ακόμα και στη διάρκεια της πολύχρονης πολιορκίας της πόλης. Τα έργα του κρητικού θεάτρου, παρόλο που είναι άνισα ως προς την ποιότητα, κάποια από αυτά με δραματουργικά κενά και χάσματα, συχνά ανώνυμου ή αβέβαιου συγγραφέα και πολλές φορές χωρίς ασφαλή χρονολόγηση, αποτελούν σημαντικά δείγματα γραφής ενός μοναδικού θεατρικού φαινομένου, αποτέλεσμα του διαλόγου δυο πολιτισμών σε συγκεκριμένες κοινωνικές

και πολιτικές συνθήκες. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, το κρητικό θέατρο έχει εξεταστεί ως κατεξοχήν προϊόν των ιστορικών συνθηκών που χαρακτήριζαν την κοινωνία της εποχής, μια απόδειξη τόσο της αλληλεπίδρασης των δυτικών τεχνοτροπικών τάσεων και της βαθιά ριζωμένης στη συνείδηση των Κρητικών τοπικής παράδοσης, όσο και της στενής επικοινωνίας μητρόπολης και αποικίας, η οποία επηρέασε άμεσα την παιδεία και την τέχνη της Κρήτης.

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Κωμωδία

Οι τρεις σωζόμενες κρητικές κωμωδίες, ο *Στάθης* (1585-1592), ανώνυμου συγγραφέως, ο *Κατσούρμπος* ή *Κατζάραπος* του Γεωργίου Χορτάτη (1595-1601) και ο *Φορτουνάτος* (1655) του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, διαδραματίζονται στο αστικό περιβάλλον του Χάνδακα. Η ταυτότητα των συγγραφέων απασχόλησε έντονα τους ερευνητές, με αποτέλεσμα τον εντοπισμό αρκετών βιογραφικών στοιχείων και χρήσιμων πληροφοριών για την ένταξή τους στο κοινωνικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής. Η μελέτη των έργων οδήγησε στον εντοπισμό πλήθους κοινών χαρακτηριστικών. Και τα τρία είναι γραμμένα στην ομιλούμενη κρητοβενετική διάλεκτο της εποχής, σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα πολιτικών στίχων, εκτός από λίγους στίχους σε κάθε έργο (τρεις αντιστοίχως απαγγελίες των Δασκάλων σε ιταλική *ottava*). Οι υποθέσεις των έργων αναπτύσσονται στη διάρκεια μιας ημέρας –σύμφωνα με την αριστοτελική ενότητα του χρόνου– και πάντοτε σε εξωτερικούς χώρους –ώστε να εφαρμόζονται και να εξυπηρετούνται οι σύγχρονες σκηνογραφικές τάσεις–, ενώ διαιρούνται σε 5 πράξεις και πολλές σκηνές (εκτός από τον *Στάθη*, για τον οποίο έχει αποδειχτεί ότι αποτελεί μεταγενέστερη μορφή ενός εκτενέστερου κειμένου). Επίσης, και τα τρία κείμενα διαθέτουν ενδιαφέροντες προλόγους, που δίνουν το στίγμα του έργου, εκφράζουν την οπτική του συγγραφέα ή σχολιάζουν την επικαιρότητα. Τέλος, και οι τρεις κρητικές κωμωδίες εμπλουτίζονται από τον ανάλογο αριθμό ιντερμεδίων, με θεματολογία διαφορετική από την υπόθεση του κυρίως έργου, που εισάγονταν ως εμβόλιμα διαλείμματα ανάμεσα στις πράξεις του έργου (*intermezzo*), για να διασκεδάσουν και να εντυπωσιάσουν το κοινό με τον πλούτο των δραματικών τους μέσων. Τα δραματικά πρόσωπα προέρχονται όλα από τα μεσαία κοινωνικά στρώματα και κατηγοριοποιούνται σε στερεότυπους θεατρικούς τύπους, που δρούν στα πρότυπα της ιταλικής λόγιας κωμωδίας (*commedia erudita*), και όχι αυτοσχεδιαστικά, όπως εκείνοι της *commedia dell' arte*.

Φιλολογικές και θεατρολογικές μελέτες των τελευταίων δεκαετιών έχουν προσδιορίσει με σαφήνεια τα σημεία και τους μηχανισμούς της χρήσης των ιταλικών προτύπων από τους συγγραφείς των τριών κωμωδιών. Παρόλο που οι

δραματουργικοί συσχετισμοί με την *commedia erudita* είναι εμφανείς, ο τρόπος με τον οποίο οι κρητικοί δραματουργοί αξιοποιούν τα δανεικά μοτίβα είναι πολύ διαφορετικός, απλούστερος από τον πολύπλοκο τρόπο των ιταλών συναδέλφων τους, που συχνότατα χρησιμοποιούσαν μηχανορραφίες και ίντριγκες για την εξέλιξη της δράσης. Πρόκειται για δημιουργίες αυθεντικές, που εντάσσονται στα σύγχρονά τους ευρωπαϊκά ρεύματα και συχνότατα αντικατοπτρίζουν τις συνήθειες και τις νοοτροπίες της εποχής.

Τραγωδία

Σε αντίθεση με την αστική κωμωδία, οι σωζόμενες τραγωδίες του Κρητικού θεάτρου διαφέρουν τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς την δραματουργική τους προσέγγιση, αφού εντάσσονται σε διαφορετικά τεχνοτροπικά ρεύματα, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα επιρροών. Τα συγκεκριμένα έργα είναι: η *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση (Ρέθυμνο, ±1600) και ο *Βασιλέας ο Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου (πριν από το 1647, που πραγματοποιήθηκε η πρώτη έκδοση του στη Βενετία)· η «κρητοεπτανησιακή» τραγωδία *Ζήνων*, κατατάσσεται στο επτανησιακό θέατρο.

Η *Ερωφίλη* του Χορτάτση είναι η πιο αναγεννησιακή από τις δύο τραγωδίες, και ίσως το πιο γνωστό και πολυπαιγμένο έργο της κρητικής δραματογραφίας. Παρά τη φήμη του συγγραφέα της στην εποχή του, οι συζητήσεις σχετικά με την ταυτότητά του συνεχίζονται. Το έργο διαδραματίζεται στη Μέμφιδα, με πρωταγωνιστές το βασιλιά της Φιλόγονο, την κόρη του Ερωφίλη και τον αγαπημένο της, Πανάρετο, και εξιστορεί τις φρικτές πράξεις του Φιλόγονου και την τραγική μοίρα του ερωτευμένου ζευγαριού. Η υπόθεση βασίζεται στην ιταλική τραγωδία του G. B. Giraldi, *Orbecche*, ενώ οι μελετητές του έργου έχουν εντοπίσει ιδέες και αποσπάσματα από πλειάδα ιταλικών αναγεννησιακών έργων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έμφαση στο ιδεολογικό και ψυχολογικό υπόβαθρο του έργου, μέσα από πλήθος συναισθηματικών διακυμάνσεων και δραματουργικών ευρημάτων, στοιχεία που παραπέμπουν και στη δραματουργία του μπαρόκ. Αξίζει να σημειωθεί η έντονη απήχηση της *Ερωφίλης* τόσο στο πλατύ κοινό όσο και στους πνευματικούς κύκλους της εποχής, με αποτέλεσμα να γνωρίσει ευρεία αναγνώριση και διάδοση τόσο χάρη στην προφορική παράδοση, όσο και στις εκδόσεις της, όπως φαίνεται από την επίδραση που άσκησε σε συγγραφείς στην Κρήτη, στα Επτάνησα και το Αιγαίο Πέλαγος, αφού σε πληθώρα δραματικών και λογοτεχνικών έργων αναγνωρίζουμε στοιχεία της.

Ο *Βασιλέας ο Ροδολίνος* του ρεθύμνιου Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου, εκδόθηκε στη Βενετία το 1647, και γράφτηκε γύρω στα 1640 στην Κρήτη, με βάση το πρότυπο του *Il Re Torrismondo* του T. Tasso. Ο Τρώιλος δεν ξεφεύγει ιδιαίτερα από την

πλοκή της πηγής του, παρόλο που σε κάποια σημεία διαφοροποιεί στοιχεία της υπόθεσης του έργου, δίνοντας το προσωπικό του στίγμα. Επεξεργάζεται με λεπτομέρεια τους στίχους του, με αποτέλεσμα το έργο να παρουσιάζει, παρά τα δραματουργικά του κενά, σημεία εξαιρετικού λυρισμού. Το κείμενο είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (εκτός από τον πρόλογο και τα χορικά που είναι γραμμένα σε εντεκασύλλαβους) και δεν έχει ιντερμέδια. Παρά την κλασικιστική δομή, το έργο τοποθετείται στο χώρο του μπαρόκ. Οι εκτενείς αναφορές στο θρίαμβο του έρωτα (χαρακτηριστικό στοιχείο της *Ερωφίλης*) έχουν δώσει τη θέση τους στο ζοφερό κλίμα του θανάτου, της ματαιότητας, της απαισιοδοξίας και της εκδίκησης, μέσα από ψυχοφθόρες συναισθηματικές διακυμάνσεις. Το συγκεκριμένο έργο επιβεβαιώνει όχι μόνο τη γνώση της ιταλικής δραματουργίας από τους κρητικούς συγγραφείς αλλά και την ευέλικτη χρήση της.

Ποιμενικό δράμα

Αντίποδα στο βαρύ δραματουργικό κλίμα της κρητικής τραγωδίας αποτελούν τα τρία έργα που από τα σκοτεινά βασιλικά παλάτια μεταφέρουν τους θεατές τους στην μυθική Αρκαδία και την ηλιόλουστη Ίδη, το δροσερό καλοκαιρινό θέρετρο που παραθέριζαν τα ανώτερα στρώματα του αστικού πληθυσμού της εποχής. Η *Πανώρια*, ο *Πιστικός Βοσκός*, η *Amorosa Fede* και το ποιμενικό ειδύλλιο *Βοσκοπούλα* τραγουδούσαν τη χαρά της ζωής, του ήλιου και του έρωτα, ακολουθώντας τα χνάρια αντίστοιχων ευρωπαϊκών, κατ' εξοχήν αναγεννησιακών προτύπων. Εκείνο όμως που τα κάνει να διαφοροποιούνται, ακόμα και να ξεπερνούν τα πρότυπά τους, είναι η παρέμβαση των κρητικών δραματουργών, οι οποίοι τα φιλτράρουν και τα μεταφέρουν στο περιβάλλον της Κρήτης και στον κώδικα συμπεριφοράς των κατοίκων της, μέσα από συμβολισμούς και παραλληλισμούς.

Στην *Πανώρια* (γνωστή παλιότερα ως *Γύπαρης*, από τον βασικό αντρικό ρόλο) του Γεωργίου Χορτάτση, η ομώνυμη ηρωίδα και η φίλη της αρνούνται τον έρωτα, προτιμώντας τις χαρές της ελευθερίας και του κυνηγιού από το γάμο. Ο Γύπαρης και ο Αλέξης, οι νεαροί ερωτευμένοι θαυμαστές τους, ζητούν, ύστερα από πρόταση της γριάς Φροσύνης, τη βοήθεια της θεάς Αφροδίτης. Οι κοπέλες αλλάζουν γνώμη και αισθήματα και όλοι σπεύδουν για τους γάμους των ζευγαριών. Το πεντάπρακτο έργο πλαισιώνεται από την αφιέρωση του συγγραφέα, τους δύο προλόγους, του *Απόλλωνα* και της *Χαράς* (που γράφτηκε αργότερα) και πέντε μυθολογικά ιντερμέδια (τα οποία ίσως να προσαρτήθηκαν αργότερα). Η *Πανώρια* εντάσσεται με σαφήνεια στην αναγεννησιακή καλλιτεχνική πραγματικότητα, συχνά ξεπερνώντας τις πηγές της. Ενδελεχείς μελέτες έχουν αποδείξει τη σχέση της με έργα του ιταλικού

δραματολογίου (*Callisto* και *Pentimento Amoroso* του Grotto, *Aminta* του Tasso και *Pastor Fido* του Guarini), όμως τόσο η επεξεργασία των χαρακτήρων και των καταστάσεων όσο και η εισαγωγή πλήθους νέων στοιχείων, σε συνδυασμό με το αναμφισβήτητο στιχουργικό ταλέντο του Χορτάτση, συνθέτουν ένα πρωτότυπο κρητικό έργο, με στοιχεία που συχνά φτάνουν στο ρεαλισμό.

Η ποιμενική τραγικωμωδία *L' amorosa fede*, του Αντώνιου Πάντιμου, με επιρροές από τον *Pastor Fido* του Guarini, αλλά και την *Ερωφίλη* και την *Πανώρια* του Χορτάτση, γράφτηκε στα ιταλικά, με αφορμή το γάμο της Καλλέργας, κόρης του Ιωάννη Καλλέργη, με τον Francesco Querini (1619). Η υπόθεση μας μεταφέρει στη αρχαία Ίδη, όπου κάτω από τη σκιά του δεσποτικού Μίνωα, παρακολουθούμε τις συναισθηματικές περιπέτειες των νεαρών βοσκών, τις ίντριγκες και τα πάθη που τους χωρίζουν και τελικά το θρίαμβο του έρωτα. Το έργο, με σαφείς επιρροές από την δραματολογία του μπαρόκ, τυπώθηκε στη Βενετία το 1620.

Αρκετά περίπλοκη είναι και η υπόθεση του *Πιστικού Βοσκού*, απόδοση στην κρητική διάλεκτο της ιταλικής τραγικωμωδίας *Il Pastor Fido* του Giambattista Guarini (τυπώθηκε το 1590). Το έργο διαδραματίζεται στην Αρκαδία –περιοχή που δίχως άλλο θα θύμιζε στους σύγχρονους του Κρητικούς την κοντινή τους Ίδη–, και εξιστορεί τους έρωτες νεαρών βοσκών και τα προβλήματα που τους προκαλούν οι αγαπημένες τους, οι οποίες λατρεύουν την Άρτεμη, το κυνήγι και την ανεξαρτησία. Η παρέμβαση της θεάς Αφροδίτης και του Έρωτα δίνουν τη λύση.

Η *Βοσκοπούλα* είναι στιχούργημα με ποιμενική θεματολογία, σχεδόν θεατρικό, χάρη στους ολοκληρωμένους χαρακτήρες, τη δύναμη και το λυρισμό του, και γνώρισε τη μεγαλύτερη διάδοση από το σύνολο των ποιμενικών έργων της εποχής, τόσο σε έντυπη μορφή όσο και στην προφορική παράδοση. Είναι κείμενο ώριμης καλλιτεχνικής σκέψης και φέρει έντονα τη δυναμική των αναγεννησιακών θεωριών της εποχής, επηρεασμένο από το είδος της *pastorella*.

Θρησκευτικό δράμα

Η *Θυσία του Αβραάμ* (τέλη 16^{ου} αι. ή 1635) αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο δείγμα κρητικού θρησκευτικού δράματος, αν εξαιρέσουμε τα δύο διαλογικά στιχουργήματα θρησκευτικού περιεχομένου: α. *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών, Ιησού Χριστού* του Μαρίνου Φαλιέρου, γραμμένο στο πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα, και β. *Λόγοι παρακλητικοί εις τα τίμια και άγια Πάθη του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού και θρήνος της Υπεραγίας Θεοτόκου*, αγνώστου συγγραφέα, επίσης γραμμένο στο πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα. Η θεατρική ταυτότητα των κειμένων αυτών δεν έχει πιστοποιηθεί, παρά τη θεατρικότητά τους, και παραμένει ζήτημα προς διερεύνηση.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο συγγραφέας της *Θυσίας του Αβραάμ* (σύμφωνα με ορισμένους μελετητές θεωρείται ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* Βιτσέντζος Κορνάρος, αλλά η συγκεκριμένη συζήτηση συνεχίζεται χωρίς οριστική απάντηση) δεν ακολούθησε σχετική τοπική θεατρική παράδοση και επεξεργάστηκε με πρωτοτυπία το πρότυπό του, *Lo Isach* του L. Grotto. Η *Θυσία του Αβραάμ* παραδίδεται σε 1.144 συνεχόμενους δεκαπεντασύλλαβους στίχους, χωρισμένους σε δίστιχα, και δε διαιρείται σε πράξεις και σκηνές. Η ενιαία μορφή του κειμένου και η δυσκολία της σκηνικής του πραγμάτωσης, εξαιτίας της δράσης σε διαφορετικούς χώρους, οδήγησαν στην υπόθεση ότι το έργο δεν είναι δραματικό κείμενο –πράγμα το οποίο προκάλεσε επιστημονικές συζητήσεις που οδήγησαν σε εκτενή επιχειρηματολογία υπέρ και κατά της θεατρικότητάς του.

ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΠΕΛΑΓΟΣ

(μέσα 17^{ου}-μέσα 18^{ου} αιώνα)

Στη διάρκεια των τριών τελευταίων δεκαετιών, η θεατρολογική έρευνα έφερε στο φως σημαντικά στοιχεία για τη μελέτη και την αξιολόγηση ενός σχετικά άγνωστου κεφαλαίου του νεοελληνικού θεάτρου, του Θρησκευτικού θεάτρου στο Αιγαίο πέλαγος. Πρόκειται για ένα ερευνητικό πεδίο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αυξημένη σημασία για την ελληνική θεατρολογική ιστοριογραφία, γιατί συνδέεται αφενός με την κρητική δραματουργία της αναγέννησης και του μπαρόκ και αφετέρου με τη θεατρική δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων που είχαν εγκατασταθεί στο γεωγραφικό χώρο του Αρχιπελάγους.

Ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, στα ιησουϊτικά κολλέγια της Ευρώπης το θέατρο αποτελούσε εκπαιδευτικό μέσο, αφού είχε παγιωθεί στη σχολική πρακτική με την ένταξή του στο μάθημα της ρητορικής, σύμφωνα με τη *Ratio Studiorum*, το αναλυτικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα του τάγματος. Οι παραστάσεις (με λαμπρά σκηνικά και κοστούμια, οπτικοακουστικά εφέ, σκηνικές μηχανές και άλλα μέσα εντυπωσιασμού του κοινού) πρόβαλαν το υψηλό παιδαγωγικό επίπεδο της σχολής, αφού τα έργα γράφονταν και σκηνοθετούνταν από τον καθηγητή της ρητορικής, με θέματα ηθικοδιδασκτικού περιεχομένου και πολλούς ρόλους, προκειμένου να συμμετέχουν όσο το δυνατό περισσότεροι μαθητές.

Τα ιησουϊτικά κολλέγια που ιδρύθηκαν στο Αιγαίο στη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα είχαν ως πρότυπο αυτό της Γαλλικής Αποστολής στην Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για τις σχολές της Σμύρνης, της Νάξου, της Πάρου, της Σαντορίνης, της Τήνου και εκτός Αιγαίου, του Ναυπλίου και της Πάτρας. Οι σημαντικότερες από τις παραπάνω σχολές ήταν της Νάξου και της Σύρου, καθώς επίσης και της Χίου, η

οποία διέφερε από τις υπόλοιπες λόγω τόσο του ιδιαίτερα υψηλού εκπαιδευτικού επιπέδου της όσο και των στενών της δεσμών με την τοπική κοινωνία. Η σχολή ιδρύθηκε γύρω στα 1597, από τη σικελική Αποστολή, και οι μαθητές της προέρχονταν όχι μόνο από τον καθολικό αλλά και από τον ορθόδοξο πληθυσμό του νησιού. Κύριος στόχος αυτών των θρησκευτικών αποστολών ήταν η διάδοση του καθολικού δόγματος. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι Ιησουΐτες, και λιγότερο οι Καπουκίνοι, χρησιμοποίησαν ως όργανο προσηλυτισμού τις σχολικές θεατρικές παραστάσεις, με αποτέλεσμα να συνδέσουν την παρουσία τους με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

Μέσα σ' αυτές τις σχολικές-θρησκευτικές μονάδες (της Νάξου, της Σύρου και της Χίου) δημιουργήθηκαν θεατρικοί πυρήνες εκπαιδευτικού-προσηλυτιστικού χαρακτήρα, που άφησαν ίχνη στις πηγές τόσο σε επίπεδο δραματουργικό (10 έργα) όσο και παραστασιογραφικό (σημειώνονται ενδεικτικά η παράσταση έργου για τον «μετανοημένο αμαρτωλό» το 1628 στη Νάξο και της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* το 1723, στο ίδιο νησί). Τα έργα γράφονταν στην ελληνική γλώσσα και οι παραστάσεις δεν είχαν τη λαμπρότητα των αντίστοιχων ευρωπαϊκών, παρόλο που αποτελούσαν σημαντικά κοινωνικά γεγονότα, με την παρουσία κοινού τόσο από τα επίλεκτα μέλη των τοπικών κοινωνιών (συγγενείς και φίλους των «ηθοποιών») αλλά και από τον απλό κόσμο. Το ενδιαφέρον των μοναχών για το θέαμα καταδεικνύουν και μαρτυρίες σχετικές με εορτές και εκδηλώσεις «παρα-θεατρικού» χαρακτήρα, με μεγάλη συμμετοχή του κόσμου και ενθουσιώδη υποδοχή από μικρούς και μεγάλους, σε γιορτές όπως της Αγίας Δωρεάς (*Corpus Domini*) και των Αποκριών. Οι αρχειακές πηγές δίνουν πλήθος πληροφοριών για λιτανείες και δρώμενα εξαιρετικής λαμπρότητας, με παιδιά ντυμένα αγγελάκια, απαγγελίες και αναπαραστάσεις θρησκευτικού περιεχομένου.

Παρόλο που σχεδόν το σύνολο των κειμένων της Αιγαιοπελαγίτικης δραματουργίας που έχουν έρθει στο φως έχει εκδοθεί και μελετηθεί, το ενδιαφέρον των μελετητών παραμένει αμείωτο λόγω της σημαντικής τους θέσης στο νεοελληνικό θεατρικό στερέωμα, στο κομβικό σημείο τομής της δραματουργίας της κρητικής αναγέννησης, που είχε διακοπεί λόγω των γνωστών ιστορικών συνθηκών, με το θρησκευτικό θέατρο του μπαρόκ, που ανθούσε στον ευρωπαϊκό χώρο. Η ιδέα για ένα θρησκευτικό θέατρο «δυτικού τύπου», φερμένο από τα ευρωπαϊκά καθολικά τάγματα στο Αιγαίο, και η χρήση των θεατρικών κειμένων της κρητικής αναγέννησης, προϊόντων της ελληνοβενετικής συμβίωσης, τοποθετεί τα έργα της αιγαιοπελαγίτικης δραματουργίας σε ένα διπλό σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης και τα καθιστά ιδιαίτερα σημαντικά και ενδιαφέροντα.

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Για μεθοδολογικούς λόγους, τα θεατρικά κείμενα χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, ανάλογα με τον τόπο συγγραφής τους: τη Χίο και τις Κυκλάδες. Εντάσσονται στο χρονικό πλαίσιο ενός αιώνα (μέσα 17^{ου}-μέσα 18^{ου}) και η πατρότητα των περισσότερων παραμένει άγνωστη ή αβέβαιη, με εξαίρεση τα έργα της χιώτικης ορθόδοξης δραματουργίας που σώθηκαν αντιγραμμένα από τον Ιωάννη Μαυροκορδάτο (αδελφό του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου του εξ Απορρήτων) σε κώδικα στον οποίο είχε ανθολογήσει δημόδη κείμενα που σχετίζονταν με τη Χίο.

Χιώτικη δραματουργία

Η γλώσσα και των πέντε δραματικών έργων αποτελεί συνδυασμό του χιώτικου-αιγαιοπελαγίτικου ιδιώματος, στοιχείων της εκκλησιαστικής γλώσσας και ενός κρητοκυκλαδικού λεξιλογίου επηρεασμένου από την κρητική δραματουργία, την οποία έχει αποδειχθεί ότι γνώριζαν οι χιώτες ποιητές. Το βασικό μετρικό σχήμα όλων των κειμένων είναι ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος με ποικίλα μέτρα. Τα πέντε έργα παρουσιάζουν διαφορές ως προς τη θεατρικότητά τους (δραματική οικονομία, πλοκή, διάλογοι, διαπροσωπικές σχέσεις), ενώ η σειρά της αντιγραφής τους στο χειρόγραφο του Μαυροκορδάτου εμπεριέχει και μια δραματουργική διαβάθμιση.

Σε σημαντική φυσιογνωμία στο χώρο της χιώτικης δραματουργίας αναδεικνύεται ο ορθόδοξος ιεροκήρυκας της εκκλησίας του Αγίου Βίκτωρος στη Χίο, Μιχαήλ Βεστάρχης. Τα τρία δραματικά έργα του παρουσιάζουν σημαντικές δραματουργικές διαφορές μεταξύ τους. Το πρώτο χρονολογικά κείμενο (πριν από το 1642) είναι ο *Διάλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου* (ο αρχικός του τίτλος ήταν *Πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου*), το οποίο, παρόλο που στερείται θεατρικότητας (δεν είναι διαιρεμένο σε σκηνές, δεν υπάρχουν ενδείξεις για σκηνικό χρόνο και δράση, σκηνικές οδηγίες, θεατρικοί διάλογοι), εντάσσεται στον δραματουργικό τύπο των «Παραστάσεων των προφητών», σύμφωνα με τον οποίο οι προφήτες, δηλαδή τα «δραματικά πρόσωπα» του έργου, παίρνουν διαδοχικά το λόγο και αναφέρονται στο θέμα της Γέννησης. Η διαφορά που εντοπίζεται στο συγκεκριμένο κείμενο, είναι ότι οι προφήτες αναφέρονται στα Εισόδια της Θεοτόκου (γι' αυτό και πιθανολογείται σύνδεση παράστασης του έργου με την ημέρα εορτασμού των Εισοδίων της Θεοτόκου, την 21^η Νοεμβρίου). Το έργο έχει περισσότερο το χαρακτήρα διαλογικού ποιήματος παρά θεατρικού έργου.

Το έργο *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού* (1642-1662), αν και σαφώς εξελιγμένο σε σχέση με το προηγούμενο έργο του Βεστάρχη, παρουσιάζει αδυναμίες, κυρίως ως

προς τη δραματουργική οικονομία. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι στο συγκεκριμένο κείμενο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δραματουργικές τεχνικές αλλά και κάποιες σκηνικές οδηγίες καθώς επίσης και ότι τα δραματικά πρόσωπα επικοινωνούν μεταξύ τους και ξεφεύγουν κάπως από τους τυποποιημένους χαρακτήρες της Παλαιάς και της Νέας Διαθήκης. Το έργο συνδέεται με τον εορταστικό κύκλο του Πάσχα.

Το μεγαλύτερο και θαυματικότερο έργο του Βεστάρχη φέρει τον τίτλο *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών* [sic] *μετά της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων παρά ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου* (1642-1662). Έχει πρόλογο, πέντε μεγάλες σκηνές (η δ΄ σκηνή είναι το Ιντερμέδιο της *Θυσίας του Αβραάμ* χωρίς να έχει σχέση με το ομώνυμο κρητικό έργο) και ένα επιπλέον κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος. Το κείμενο, ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα, ακολουθεί αρκετά πιστά το Δ΄ βιβλίο των Μακκαβαίων και δείχνει να έχει δεχτεί επιδράσεις από την *Ερωφίλη*. Τα θαυματικά δραματουργικά μέσα (κυρίως στη σκηνή των βασανιστηρίων των παιδιών), η ποικιλία των σκηνικών χώρων και αντικειμένων, τα εντυπωσιακά ενδύματα, η εναλλαγή του κωμικού με το τραγικό, η έντονη συγκινησιακή φόρτιση και οι συναισθηματικές διακυμάνσεις κατατάσσουν το έργο στη «δραματουργία των συγκινήσεων» και τον οπτικό εντυπωσιασμό του μπαρόκ. Στον επίλογο πληροφορούμαστε ότι η παράσταση θα επαναλαμβανόταν και την επόμενη μέρα, ενώ γίνεται σαφής αναφορά στο *σκολεϊό* των νεαρών «ηθοποιών», οι οποίοι απευθύνονται με χαριτωμένο «παιδικό» τρόπο στο κοινό, δείχνοντας το ενδιαφέρον του Βεστάρχη για την απήχηση του έργου του στους θεατές.

Στις τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, έχει τοποθετηθεί η συγγραφή του έργου του Γρηγορίου Κονταράτου με τον τίτλο *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τους τρεις παίδας παρά Ναβουχοδονόσωρ βασιλέως βαλθείσαν* [sic] *εις την κάμινον εν χώρα Βαβυλώνα* [sic] *παρά Γληγορίου διδασκάλου τω Κονταράτω*. Οι περισσότεροι ρόλοι απαιτούν και εδώ, όπως και στο προηγούμενο έργο, παιδιά, προφανώς μαθητές της σχολής. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το εύρημα του συγγραφέα στην αρχή του έργου, που βγαίνει ένα παιδάκι *εις γέλιον* να «βρίζει» τους θεατές, προτρέποντάς τους να φύγουν. Το ίδιο παιδάκι θα παρουσιαστεί και στο τέλος του έργου, κλείνοντας με εξίσου χαριτωμένο τρόπο την παράσταση. Αυτό το εύρημα αποτελεί και την πιο πρωτότυπη επιλογή του συγγραφέα. Κατά τ' άλλα, ακολουθεί πιστά τις τρέχουσες τυποποιημένες συμβάσεις της συγκεκριμένης δραματουργίας, με κεντρικό σημείο την αντιπαράθεση μεταξύ ειδωλολατρείας και ιουδαϊκής θρησκείας. Πάντως, τόσο η δράση και οι γρήγοροι διάλογοι όσο και τα θαυματικά στοιχεία, τα τραγούδια και οι ψαλμοί, επιτυγχάνουν το υψηλό

δραματουργικό επίπεδο του έργου. Με βάση τα στοιχεία του κειμένου, η παράστασή του πιθανότατα συνδέεται με την Κυριακή της Ορθοδοξίας.

Το έργο του Γαβριήλ Προσοψά *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού με μίαν ιστορίαν του Δαρείου Βασιλέως υπό Γαβριήλ Προσοψά* (τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα), πλησιάζει αισθητά την τεχνοτροπία του Κρητικού θεάτρου. Τόσο η διαίρεση του έργου (πρόλογος, τρεις πράξεις που υποδιαιρούνται σε σκηνές, δύο ιντερμέδια, επίλογος), όσο και το ότι ο πρόλογος και ο επίλογος απευθύνονται προς το κοινό, στο πρότυπο της *Ερωφίλης*, αλλά και η αφιέρωση, η οποία αποτελεί προσαρμογή της αφιέρωσης του *Βασιλέα Ροδολίνου* του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου, υπενθυμίζουν συμβάσεις της κρητικής δραματουργίας. Τα ιντερμέδια (οι «στροφές» του δράματος) στρέφουν την προσοχή του κοινού σε εντελώς διαφορετικά θέματα από την κυρίως υπόθεση. Η διάρθρωση του έργου, η δραματουργική τεχνική (πλοκή, διάλογοι, στιχουργία) και η διαπραγμάτευση του θέματος –αν και δεν προσφέρεται για δραματοποίηση–, συνθέτουν ένα κείμενο υψηλού επιπέδου, το οποίο δείχνει να απομακρύνεται από τα χαρακτηριστικά του θρησκευτικού θεάτρου του μπαρόκ και να κατευθύνεται προς την κλασικίζουσα δραματουργία.

Ο *Δαβίδ* (Χίος, πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, αγνώστου ποιητή) είναι διαλογικό στιχούργημα μικρής έκτασης, που φέρει όλα τα στοιχεία που απαιτούσε μια σχολική παράσταση, ενώ η ζωντανή του γλώσσα, η ποικιλία των δραματουργικών μέσων, η συσώρευση συμβατικών στοιχείων και η γραμμική δομή, η εκτεταμένη χρήση μουσικής και τραγουδιού είναι μερικά από τα στοιχεία που καθιστούν το έργο ιδιαίτερα ενδιαφέρον, τοποθετώντας το αισθητικά στο όψιμο μπαρόκ.

Το *μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου* (Σύνθεμα εστί Ρωμαίικον), είναι κι αυτό έργο αγνώστου Χίου ποιητή, γραμμένο πιθανώς στις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα. Πρόκειται για προσχέδιο θρησκευτικού δράματος με έντονη χρήση της μουσικής και του τραγουδιού (στοιχεία που πλησιάζουν στο ροκοκό).

Κυκλαδική δραματουργία

Από το χώρο των Κυκλάδων σώζονται δύο έργα και ένας «ρόλος» θρησκευτικού έργου για τον Άγιο Γεώργιο, προφανώς το μέρος που κάποιος μαθητής είχε αντιγράψει για να αποστηθίσει. Είναι ο *ρόλος του Ανατολέου*: διαδραματίζεται στην αυλή του Διοκλητιανού και ο ήρωας (Ανατόλεος) συνομιλεί με κάποιον του οποίου σώζεται μόνο η τελευταία φράση πριν πάρει το λόγο ο ίδιος για να απαγγείλει το ρόλο του, το κείμενο δηλαδή που έχει σωθεί.

Η *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* φέρει στο χειρόγραφο που σώζεται σημαντικές πληροφορίες: τον τόπο και την ημερομηνία παράστασης του έργου

(Νάξος, 29 Δεκεμβρίου 1723) και τον κατάλογο με τα ονόματα των συντελεστών, δίνοντας τη δυνατότητα ταύτισης των προσώπων και την ένταξη της παράστασης στα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Το πολυπρόσωπο έργο πραγματεύεται το διωγμό και το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου από τον Μαξιμιλιανό και αποτελείται από πέντε πράξεις (κάθε πράξη έχει ξεχωριστό πρόλογο), επίλογο και τέσσερα διλούδια (ιντερμέδια). Στο κείμενο έχουν εντοπιστεί επιδράσεις από το κρητικό θέατρο, οι οποίες, σε συνδυασμό με τη δραματουργική του πρωτοτυπία, το καθιστούν ιδιαίτερα σημαντικό στο σύνολο της σύγχρονης του δραματουργίας.

Το δεύτερο έργο είναι το χριστουγεννιάτικο δραματικό κείμενο αγνώστου συγγραφέα, με θέμα τη σφαγή των νηπίων από τον Ηρώδη, γνωστό ως *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, χωρίς χρονολογία (τοποθετείται ανάμεσα στα 1650-1750, στη Νάξο ή τη Σύρο). Στο χειρόγραφο λείπουν οι πρώτες και οι τελευταίες σελίδες (γι' αυτό το λόγο δεν είναι γνωστός ο πρωτότυπος τίτλος και το τέλος). Το κείμενο χωρίζεται σε πέντε πράξεις, δεν έχει ιντερμέδια και είναι γραμμένο σε πεζό λόγο (μείγμα λαϊκής και εκκλησιαστικής γλώσσας). Το έργο παρουσιάζει έντονη δράση, με πολλά πρόσωπα, δυνατές σκηνές και πλούσιες συναισθηματικές καταστάσεις.