

Η κωμωδία του Παντελή Χορν *Ο Σέντζας* παίχτηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1925 στο θέατρο «Κεντρικόν» από τον θίασο των Βεάκη και Νέζερ, κατόπιν από έναν ερασιτεχνικό θίασο το 1997 και στην συνέχεια, κατά την θεατρική περίοδο 2002-2003, από την Νέα Σηληνή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου.

Το έργο αυτό, που θεωρείται από τα σημαντικότερα του συγγραφέα, έχει μια τρίπρακτη και μια τετράπρακτη μορφή, ενώ στην τρίτη πράξη παραδίδονται δύο διαφορετικά «φινάλε». Δεν είναι γνωστό αν πρωτοπαρουσιάστηκε στην πρώτη ή στην δεύτερη μορφή του. Στην πρόσφατη παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το έργο ολοκληρώνεται στην τρίτη πράξη. Το 1925 το θέμα της κωμωδίας θεωρήθηκε από τους κριτικούς ιδιαίτερα τολμηρό προκαλώντας ένα καλλιτεχνικό σκάνδαλο και καταδικάστηκε από την πλειοψηφία τους στο όνομα της ηθικής, της αλήθειας και της τέχνης¹.

Ο Σέντζας διαδραματίζεται σε ένα νησί του Αιγαίου κοντά στην Κωνσταντινούπολη, στο οποίο πηγαίνει με την πρόθεση να εγκατασταθεί ο πλούσιος τραπεζίτης από την Πόλη Σέντζας, απ' όπου κατάγεται λόγω της μητέρας του. Ο ήρωας φιλοξενείται για αρκετό διάστημα στο σπίτι του Μαθιού, του προέδρου της Κοινότητας, στο κεντρικό δωμάτιο του οποίου διαδραματίζεται το έργο². Παρά την ερωτική του ανεπάρκεια, διαδίδει για τον εαυτό του το μύθο του ακαταμάχητου και γοητευτικού εραστή, ενώ παράλληλα εγκυμοσίνες διαφόρων γυναικών διαδέχονται η μια την άλλη. Αρκετές γυναίκες του νησιού ερωτοτροπούν μαζί του προσπαθώντας συγχρόνως να επωφεληθούν από την οικονομική του επιφάνεια, για να αντιμετωπίσουν τα οικογενειακά τους προβλήματα. Τα χρήματα που προσφέρει άφθονα τα διαχειρίζονται με αδιαφανή και ύποπτο τρόπο ο Μαθίος, ο κυρ Νικολάκης, που είναι ο ταμίας της Κοινότητας, και ο γιατρός του χωριού. Ο δάσκαλος του χωριού τους καταγγέλλει στην Κοινότητα. Το χωριό στρέφεται, λόγω της υποτιθέμενης ερωτικής του συμπεριφοράς, εναντίον του. Ο πραγματικός υπαίτιος της «διαφθοράς» των γυναικών, ένας πλανόδιος πραγματευτής, ο οποίος εργάζεται και για λογαριασμό του Σέντζα, δεν αποκαλύπτεται. Παράλληλα όμως ένας έρωτας γεννιέται ανάμεσα στον Σέντζα και στην αδελφή του Μαθιού, την Μαρίτσα. Η ηρωίδα, που παίρνει κατά λάθος ένα χάπι ερωτικά διεγερτικό αγορασμένο από τον Σέντζα για δική του χρήση, επιθυμεί ερωτικά τον ήρωα, ο οποίος την απωθεί. Επωφελείται ο πραγματευτής, α-

¹Βλ. Έφη Βαφειάδη: «Ο Σέντζας του Παντελή Χορν», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής*, τμηματικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά, ανάπτυο, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1990, σσ. 59-60 και της ίδιας (εισαγωγικά σημειώματα-επιμέλεια): «Εισαγωγικά», *Ο Σέντζας Παντελή Χορν Τα Θεατρικά*, τόμος Γ', Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996, σσ. 322-325. Η πρώτη μελέτη αποτελεί μια συνοπτική ενασχόληση με το έργο, το οποίο αναλύεται διεξοδικά στην δεύτερη μελέτη, που είναι ενοσωματωμένη στα Άπαντα του συγγραφέα.

²Στην σκηνοθεσία του Κώστα Τσιάνου το έργο δια-

δραματίζεται στην αυλή του σπιτιού του Μαθιού, η οποία είναι κλειστή με ψηλό μοντρώοιχο. Η αλλαγή αυτή δεν ανταποκρίνεται στις σκηνικές οδηγίες, αλλά στοχεύει να δώσει περισσότερη κίνηση στο έργο και την αίσθηση του ανοίγματος στον έξω κόσμο, αφού η συμπεριφορά του Σέντζα και τα επακόλουθα της αφορούν στο σύνολο της κοινότητας. Η αυλή είναι ο χώρος επαφής ιδιωτικών στιγμών με την δημόσια ζωή. Διευκολύνει την επαφή των ηρώων και την καθιστά πιο φυσική, ενώ συγχρόνως ο μοντρώοιχος τονίζει και την περχαρά-κωσή τους στον δικό τους κόσμο.

λά ο Μαθιός πιστεύει ότι ο Σέντζας αποπλάνησε την αδελφή του και τον εκβιάζει, έτσι ώστε να την νυμφευτεί. Ο τραπεζίτης τελικά δέχεται, αλλά προτείνει στην Μαρίτσα, παρά την αντίθετη επιθυμία της, να ζήσουν αδελφικά. Κατά την διάρκεια της τέταρτης και πιθανόν άτακτης πράξης, η οποία αντιστοιχεί στην β' εικόνα της τρίτης πράξης στα Άπαντα του δραματοουργού, οι δυο ήρωες ζουν την εμπειρία του γάμου χωρίς σεξουαλική επαφή, που δεν μπορεί να έχει αίσια εξέλιξη, ενώ η Μαρίτσα υποψιάζεται το κρυφό δράμα του άντρα της.

Το νησί κοντά στην Πόλη, στο οποίο εξελίσσεται η δράση του έργου στην σύγχρονη με την συγγραφή του έργου εποχή, πρέπει με βάση τα κειμενικά και τα εξωκειμενικά δεδομένα να είναι μάλλον η υπό τουρκική κατοχή Ίμβρος με τον αμυγή ελληνικό πληθυσμό της, παρότι δεν υπάρχουν σαφή στοιχεία που επιβεβαιώνουν αυτή την άποψη. Το νησί, το πλησιέστερο μεγάλο νησί στην Πόλη, το απελευθέρωσε ο ίδιος ο Χορν το 1912 και παρέμεινε στο νησί ως ο πρώτος Έλληνας διοικητής του αφήνοντας στους κατοίκους εξαιρετικές εντυπώσεις.³ Στο κείμενο αναφέρεται το γρόσι ως νόμισμα συναλλαγής, γεγονός που δεν θα μπορούσε να συμβαίνει σε ελληνικό έδαφος κατά την χρονική περίοδο εξέλιξης της πλοκής, που είναι σύγχρονη με την εποχή συγγραφής του έργου⁴.

Η κωμωδία αποτελεί μια γόνιμη σύνθεση στοιχείων της θεατρικής παράδοσης. Η στάση των παντρεμένων γυναικών προς τον Σέντζα συνδέεται με την κωμική, κυρίως την αριστοφανική παράδοση. Οι άντρες τους λείπουν, λόγω επαγγέλματος, ή είναι άρρωστοι και ανήμποροι να τις ικανοποιήσουν. Η κωμική υπερβολή και η αχαλίνωτη φαντασία που προάγονται στον Σέντζα έχουν σχέση με την αρχαιοελληνική αντίληψη, που προβάλλεται σε κωμωδίες του Αριστοφάνη, ότι οι γυναίκες απολαμβάνουν περισσότερο από τους άντρες την σεξουαλική πράξη και έχουν μειωμένη αντίσταση στον σαρκικό πειρασμό. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη (στ. 476-501) ο Μνησίλοχος (Κηδεστής) αναφέρει ότι οι παντρεμένες έβρισκαν παρηγορία στην αγκαλιά δούλων και μουλαράδων, όπως συμβαίνει και με την σχέση γυναικών και πρωματευτή στην κωμωδία του Χορν⁵. Η στάση αυτή των γυναικών, που διαπιστώνεται και σε περιόδους άνθησης της κωμωδίας στην Ευρώπη, όπως στην Βενετία, την εποχή του Κάρλο Γκολντόνι, δεν καταδικάζεται στον Σέντζα, άρα δεν ακολουθείται η ηθικολογική ελληνική κωμική παράδοση του 19^{ου} αιώνα σχετικά με τους ηθικούς κινδύνους που ελλοχεύουν εξαιτίας της άνωλης συμπεριφοράς των γυναικών⁶. Συγχρόνως αμφισβητείται η ανδροκρατική αντί-

³Βλ. Βαφειάδη (εισαγωγή-επιμέλεια): «Εισαγωγή», *Παντελής Χορν Τα Θεατρικά*, τόμος Α', Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993, σσ. 60-61.

⁴Παρατηρείται ότι η νομοιστοτική αφομοίωση μιας προσωποποιημένης περιφέρειας στο ελληνικό κράτος, όπως συνέβη με τα νησιά του Βόρειου Αιγαίου κατά την διάρκεια των βαλκανικών πολέμων, δεν είναι αυτόματη, αλλά απαιτήθηκε ένα μεταβατικό διάστημα προσαρμογής, το οποίο δεν μπορούσε να διαρκέσει περισσότερο από μια πενταετία. Άρα, με βάση αυτά τα δεδομένα το γρόσι δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιείται σε ελληνικό νησί του Βόρειου Αιγαίου το 1924-1925. Βλ. Ευάγγελος Πρόντζας: «Δραχμή και εδαφική ολοκλήρωση», *Ιστορικά*, Η ιστορία της δραχμής, εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 3 Ιανουαρίου 2002, σσ. 16-18.

⁵Βλ. Κ. J. Dover: *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1978, σσ. 223-225.

⁶Βλ. Φιλίπ Μονιέ: «Οι γυναίκες», *Κάρλο Γκολντόνι Οι Αγροίκοι* (Βενετία, 1760), κωμωδία σε τρεις πράξεις, Εταιρεία Θεάτρου «Η Σκηνή», Θέατρο Οδού Κυνάδων, Πρώτη παράσταση: 25 Νοεμβρίου 1983, σ. 22 και Ελίζα-Αννα Δελβερούδη: *Ο Αλέξανδρος Σούτσος η πολιτική και το θέατρο*, Πορεία, Αθήνα 1997, σ. 29. Το ηθικολογικό και ανδροκρατικό κλίμα στο χώρο του θεάτρου είχε γερές βάσεις, επίσης, κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με επίκεντρο την προβληματική (πορνογραφική) αντιμετώπιση των έργων του Αριστοφάνη. Βλ. Γιάννης Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο στη νέα Ελληνική σκηνή. Α': 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 213, Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 186, 199-201, 207 και Μαρία Μανρογένη: «Το Βουλευτάρο και η σκηνακή ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας», *Παράβασις*, Μελετή-

ληψη για την μιαιφή, διαβολική και ζωνική φύση των γυναικών, την ροπή τους προς την αμαρτία⁸. Σχεδόν κανένας ήρωας δεν τις κατηγορεί άμεσα και όλο το βάρος πέφτει στην συμπεριφορά του Σέντζα, ο οποίος είναι ο μόνος που τονίζει την ακόρεστη, βιολογική γυναικεία φύση, προφανώς θέλοντας να επιβεβαιώσει τη «δομή κύρους» που χαρακτηρίζει το κοινωνικό φύλο⁹. Ο συγγραφέας, μέσω του γιατρού, έχει αφομοιώσει την νέα αντίληψη από την εποχή του νατουραλισμού, δηλαδή ότι η εκδήλωση της σεξουαλικότητας χωρίς έρωτα δεν αποτελεί αναγκαστικά αμάρτημα και πολλές φορές απελευθερώνει τον άνθρωπο¹⁰, αντίθετα απ' ό,τι το αντιλαμβάνεται η παραδοσιακή κοινωνία, κυρίως για τις γυναίκες. Ο γιατρός, με σπουδές στο Παρίσι, παρά την αμφιλεγόμενη και ηθικά ύποπτη παρουσία του, λειτουργεί σε κάποια σημεία ως ο *raisonneur* της κωμωδίας, όπως συχνά συμβαίνει κυρίως σε δράματα της εποχής, καθώς και σε αυτά των προηγούμενων δεκαετιών. Επισημαίνει την φυσική ομορφιά και το κλίμα του νησιού που προδιαθέτουν ερωτικά τον γυναικείο πληθυσμό και όχι μόνο. Την ίδια αίσθηση έχει και μια από τις ηρωίδες, η ψυχοκόρη της οικογένειας του Μαθιού, η Μόσχα. Η αναφορά στην γοητευτική παρουσία του φεγγαριού δεν είναι τυχαία, καθώς σε συμβολικό επίπεδο αυτό αντιπροσωπεύει την θηλυκότητα, την γονιμότητα, την αρχέγονη γυναικεία δύναμη¹¹. Συγχρόνως, όπως δηλώνει η Περμαθούλα, η θεία του Μαθιού, οι γυναίκες αρέσκονται σε ένα ερωτικό παιχνίδι με τους άντρες, ενδεχομένως ανεξαρτήτως της κατάληξής του, στοιχείο που επιβεβαιώνει την θεατρική διάσταση της γυναικείας συμπεριφοράς στην παραδοσιακή κοινωνία¹². Το πραγματικό όμως γυναικείο πρόσωπο αποκάλυπτεται στις σχέσεις των γυναικών μεταξύ τους, είτε αυτές είναι αρμονικές είτε όχι, όπως συμβαίνει με τις γυναίκες της κωμωδίας του Χορν. Η κωμική συνολική συμπεριφορά του Σέντζα, ο οποίος θεωρεί τον κόσμο του χωριού άγριο και απολίτιστο, ενώ τον εαυτό του πολιτισμένο¹³, η σχετικοποίηση από τον

ματα [3]. Πρακτικά Β' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 266-268.

⁸Βλ. Juliet du Boulay: «Women-Images of Their Nature and Destiny in Rural Greece», *Gender and Power in Rural Greece*, edited by Jill Dubisch, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1986, σ. 140, Michael Herzfeld: «Within and Without: The Category of "Female" in the Ethnography of Modern Greece», *Gender and Power in Rural Greece*, ό.π., σσ. 217, 230-231, Peter Loizos and Euthymios Papataxiarchis (ed.): «Introduction. Gender and Kinship in Marriage and Alternative Contexts», *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991, σσ. 10-11, Loizos and Papataxiarchis: «Gender, Sexuality, and the Person in Greek Culture», *Contested Identities*, ό.π., σσ. 222-223, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης: «Εισαγωγή», *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, Ε. Παπαταξιάρχης-Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμέλεια), Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Καστανιώτης, Αθήνα 1992, σ. 48 και Sherry Ortner, «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;», *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, Αλεξάνδρα

Μπακαλάκη (επιμέλεια), Κείμενα των Sherry Ortner, Marilyn Strathern, Michelle Rosaldo, Αλεξάνδρα, Αθήνα, Απρίλιος 1994, σσ. 83-107.

⁹Βλ. Jill Dubisch: «Introduction», *Gender and Power in Rural Greece*, ό.π., σ. 14. Ενδιαφέρουσα άποψη για την επίδραση του φροϊδισμού και κυρίως της φροϊδικής θεωρίας της λίμπιντο στο έργο του Χορν εκφράζει η Αρετή Βασιλείου στο βιβλίο της *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*: Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Μεταίχμιο Επιστήμες, Αθήνα 2004, σσ. 184-185.

¹⁰Παρόμοια και ακόμη ισχυρότερη στάση τηρεί ο γιατρός στο δράμα του Νίκου Καζαντζάκη *Σημερώνει*. Βλ. επίσης Roy Pascal: *From Naturalism to Expressionism. German Literature and Society 1880-1918*, Literature and Society, General Editor: Herbert Tint, Weidenfeld and Nicolson, London 1973, σ. 229.

¹¹Βλ. Du Boulay: «Cosmos and Gender in Village Greece», *Contested Identities ...*, ό.π., σ. 60.

¹²Βλ. Dubisch, ό.π., σσ. 26-27.

¹³Η στάση αυτή είναι φυσιολογική για έναν πολυταξιδεμένο άνθρωπο του κεφαλαίου. Βλ. Αλίκη Βαζεβανόγλου: *Οι Έλληνες κεφαλαιοσώχοι 1900-1940. Κοινωνική και οικονομική προσέγγιση*, ιστορική βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1994, σσ. 243-244.

γιατρό των εννοιών του πολιτισμού και της διαφθοράς¹³, καθώς και η εμπλοκή της φύσης στον ερωτικό πόθο των γυναικών, παρατέμπουν σε γενικότερες σκέψεις. Στο πρόσωπο του κύριου ήρωα δεν γελοιοποιείται μόνο ο δυτικός πολιτισμός, σε αντίθεση με τα δεδομένα του κωμειδύλλου του τέλους του 19^{ου} αιώνα, αλλά και η κυρίαρχη δυτική διαφοροποίηση αρσενικού-θηλυκού, που ταυτίζει το πρώτο με τον πολιτισμό και το δεύτερο με την φύση και ετεκτείνεται με κωμικό τρόπο στο σύνολο της κοινωνίας¹⁴. Ουσιαστικά ανατρέπεται η τουλάχιστον υποσκάπτεται η κυρίαρχη αυτή διχοτομία ανάμεσα στα φύλα, αφού και με την αξιοποίηση της υποκειμενικής θεώρησης των πραγμάτων που προώθησε κυρίως ο 20ός αιώνας, όλοι μετέχουν, ανάλογα με την περίπτωση και τις συνθήκες, της φύσης ή του πολιτισμού και κρίνονται με τους κοινωνικούς κώδικες της εκάστοτε κοινωνίας.

Ενώ σε συλλογικό επίπεδο η ερωτική συμπεριφορά των γυναικών αποτελεί ένα θέμα ερωτικής διαπραγμάτευσης, κωμικά διογκωμένο, σε ατομικό επίπεδο έχει επίσης σχέση με τα κοινωνικά δεδομένα και τις αντιλήψεις της παραδοσιακής κοινωνίας. Δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι υπάρχουν γυναίκες ανύπαντρες που θέλουν να αποκατασταθούν, άλλες με αγώνες ή άρρωστους άντρες, άλλες φτωχές, σε κατάσταση ανάγκης, που έχουν παιδιά να θρέψουν, όπως η Μυρσίνη, και έτσι έχουν ανάγκη προστασίας. Η στάση της Μυρσίνης επιβεβαιώνει ότι η προώθηση των οικογενειακών υποθέσεων είναι κυρίαρχη στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, έστω και αν διακυβεύεται η συνοχή, η αλληλεγγύη και η ηθική βάση της οικογένειας¹⁵. Οι πολλές εγκυμοσύνες που εμφανίζονται στο χωριό έχουν σχέση με το γεγονός της άμεσης και ισχυρής σχέσης της σεξουαλικότητας της γυναίκας με την γονιμότητα, έστω και αν το εκτός γάμου παιδί δεν αποτελεί ούτε καν μια περιθωριακή περίπτωση στην ελληνική αγροτική κοινωνία¹⁶. Η σεξουαλική πράξη για την παραδοσιακή γυναίκα έχει το χαρακτήρα της «φυσικής» πράξης¹⁷. Η εγκυμοσύνη έχει κυρίως όμως σχέση με το ζήτημα της αποκατάστασης της γυναίκας, όπως το διατυπώνει ξεκάθαρα ο Μαθιός και το επιβεβαιώνει ο Σέντζας, ο οποίος προίκισε και πάντρεψε αρκετές από τις γυναίκες του χωριού, έτσι ώστε να αποφευχθεί το σκάνδαλο. Σ' αυτή την περίπτωση η αποκατάσταση είναι το κυρίαρχο ζητούμενο για τις χωρίς προίκα γυναίκες και η σεξουαλική πράξη και η εγκυμοσύνη το μέσο για την επίτευξή του¹⁸. Συγχρόνως όμως, ενώ η παραδοσιακή κοινωνία είναι πολύ αυστηρή στο ζήτημα της παραβατικής και άνομις δραστηριότητας κυρίως της γυ-

¹³ Ότι ο γιατρός θεωρεί «πολιτισμό» ο δάσκαλος θεωρεί «διαφθορά». Ο γιατρός επιπλέον επιβεβαιώνει ότι οι λέξεις αυτές είναι σχεδόν συνώνυμες. Η αντιφατική αυτή τοποθέτηση αδρανοποιεί την λειτουργία του ορθού λόγου επιβεβαιώνοντας ότι οι ατομικές υπαρκτές καταστάσεις και οι προσωπικές εμπειρίες στο πλαίσιο της νεωτερικότητας είναι μοναδικές και τελικά σχετικοποιούν την αλήθεια. Βλ. Σταυρούλα Τσινδρέμα: «Ορθολογισμός και σχετικισμός: μοντερνισμός ή μεταμοντερνισμός;», *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης*, σειρά διαλέξεων, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1996, σσ. 42-44.

¹⁴ Βλ. Χατζηπανατζής: «Εισαγωγή», *Το Κωμειδύλλιο*, τόμος πρώτος: *Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Εκδοτική «Ερμής» Ε.Π.Ε., Αθήνα 1981, σσ. 98-99, Marilyn Strathern: «Ούτε φύση ούτε

πολιτισμός: Η περίπτωση Hagen», *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, ό.π., σσ. 124-131 και Paul Sant Cassia with Constantina Bada: *The making of the modern Greek family. Marriage and Exchange in Nineteenth-Century Athens*, Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge University Press, 1991, σ. 201.

¹⁵ Βλ. Dubisch, ό.π., σ. 27 και Du Boulay: «Women-Images ...», ό.π., σσ. 145-146.

¹⁶ Βλ. Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου: *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, β' έκδοση με προσθήκες, Ο Πολίτης, Αθήνα 1991, σ. 249 και Loizos and Papataxiarchis: «Introduction», *Contested Identities ...*, ό.π., σσ. 5-7.

¹⁷ Βλ. Loizos and Papataxiarchis: «Gender, Sexuality, and the Person in Greek Culture», *Contested Identities ...*, ό.π., σσ. 225, 229.

¹⁸ Βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου, ό.π., σσ. 253-255.

ναίκας, η αντίδρασή της στην ανδροκρατούμενη κοινωνία παίρνει διάφορες μορφές, όπως η χρήση του ψέματος, αλλά και ανάλογα με τις περιστάσεις υπάρχει ελαστικότητα των κοινωνικών κανόνων, όπως στην περίπτωση της μοιχού γυναίκας, της οποίας ο άνδρας δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα οικογενειακά του καθήκοντα, κυρίως τα σεξουαλικά, όπως συμβαίνει με ηρωίδες του Σέντζα¹⁹. Τα δεδομένα του έργου του Χορν ταιριάζουν σε μια νοηματοδοτήση του πολιτισμού, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει σταθερή αναπαραγωγή κοινωνικών ρόλων και κανόνων συμπεριφοράς, αλλά αυτοί είναι εύπλαστοι και «διαπραγματεύσιμοι»²⁰.

Η προσωπικότητα του Σέντζα είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες και πρωτότυπες της νεοελληνικής δραματοποιίας του 20ού αιώνα. Μπορεί να ανάλυθεί με βάση κοινωνιολογικά και ψυχολογικά δεδομένα και όρους, καθώς και σε σχέση με την θεατρική παράδοση²¹. Η χρήση απ' αυτόν του υποκριτικού προσώπου στην καθημερινή του ζωή και η προώθηση και προβολή ενός ψεύτικου εγώ έχει κυρίως σχέση με την ανάγκη και δημιουργία ενός ζωτικού γι' αυτόν ψέματος, που αποσκοπεί στην εξασφάλιση των άλλων και του εαυτού του, αλλά και με την υποκριτική συμπεριφορά από το σύνολο σχεδόν των ηρώων της κωμωδίας του Χορν²². Πρόκειται για στοιχεία που συνδέονται με έργα ξένων θεατρικών συγγραφέων της εποχής, όπως ο Ζαν Κοκτώ. Η πραγματικότητα αυτή φαίνεται ξεκάθαρα στο τέλος της πρώτης πράξης, στο οποίο ο Σέντζας, ο πραγματευτής, ο γιατρός και ο κυρ Νικολάκης συζητούν, πέρα από την εξέλιξη της πλοκής, για την μερική αδυναμία της θεατρικής ψευδαίσθησης, αλλά και για την θεατρικότητα της ίδιας της ζωής, η οποία μάλιστα μπορεί, ως προς την θεατρικότητα, να ξεπεράσει και το ίδιο το θέατρο²³. Μ' αυτό τον τρόπο καταγγέλλεται η θεατρική, δηλαδή η υποκριτική διάσταση της ζωής. Οι αναφορές των ηρώων εντάσσονται στα πλαίσια των αναζητήσεων γύρω από την έννοια της θεατρικότητας στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι οποίες προφανώς επηρέασαν και τον Χορν που έζησε δύο χρόνια στο Παρίσι (1910-1912) και γοητεύτηκε από την πνευματική του ατμόσφαιρα, ενώ η άθηση του *pirandellismo* (των παραστάσεων και της επιρροής των έργων του Λουίτζι Πιραντέλλο) είναι αξιοσημείωτη στην Ευρώπη ευρύτερα κατά την εποχή συγγραφής του έργου και πιο συγκεκριμένα από το 1923 και στην Ελλάδα²⁴. Οι απόψεις του Σέντζα κυμαίνονται ανάμεσα στην γενική διαπίστωση για την λειτουργία του θεάτρου και στην μερικότητα, δηλαδή στην κατάταξη των ηθοποιών, όπως και των θεατών, σε κατηγορίες σε σχέση με την αποτελεσματικότητα και αληθοφάνεια της θεατρικής ψευδαίσθησης, προαναγγέλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον υποκειμενισμό και τον σχετικισμό που θα κυριαρχήσουν

¹⁹ Βλ. Loizos and Papataxiarchis: «Gender, Sexuality, and the Person in Greek Culture», ό.π., σσ. 229-230, Robinette Kennedy: «Women's Friendships on Crete: A Psychological Perspective», *Gender and Power in Rural Greece*, ό.π., σσ. 124-125 και Du Boulay: «Women-Images ...», ό.π., σσ. 152, 156.

²⁰ Βλ. Dubisch, ό.π., σσ. 15, 27, Du Boulay, ό.π., σ. 156 και Loizos and Papataxiarchis: «Introduction», ό.π., σ. 6.

²¹ Βλ. τις πληροφορίες που παραθέτει η Αρετή Βασιλείου για την διάδοση του θεαματικού μοτίβου της σεξουαλικής ανικανότητας ή συναφών σεξουαλικών θεμάτων σε κωμωδίες των ευρωπαϊκού βουλεβάρτου της εποχής (Ό.π., σ. 185).

²² Βλ. Βαφειάδη: «Εισαγωγικά», Ο Σέντζας Παντελής Χορν Τα Θεατρικά, τόμος Γ', ό.π., σσ. 315-316 και Βώλερ Πούγχερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αλεξάνδρεια,

Αθήνα, Δεκέμβριος 2004, σ. 165.

²³ Η θεατρική ψευδαίσθηση εννοείται στην συγκεκριμένη περίπτωση ως ταύτιση του θεατρικού με τον κοινωνικό ρόλο, ως πιστή αναπαράσταση της ζωής από τους ηθοποιούς και τελικά ως παραπλάνηση των θεατών από τους ηθοποιούς.

²⁴ Βλ. Βαφειάδη: «Εισαγωγή», τόμος Α', ό.π., σ. 60, Πούγχερ: *Theatrum mundi*, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 220 και Αντώνης Γλυτζουρή: «Ο Νικολά Εβρεϊνσκι και η πρόσληψη του "θεατρικού" του στο ελληνικό θέατρο του μεσοπολέμου», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβλάκης, Παράβασις-Μελετήματα [2], Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 289-290.

στον 20^ο αιώνα²⁵. Η αντίληψη αυτή διαφοροποιείται από την άποψη του Πιραντέλλο για την αδυναμία του θεάτρου να αναπαραστήσει πιστά την ζωή, αλλά και από την επιθυμία του Νικολά Εβρέινωφ να ενισχύσει την θεατρική ψευδαίσθηση και να αναβιώσει την θεατρικότητα της ζωής²⁶. Η επισημάνση όμως από τον Σέντζα της ιδιαίτερης θεατρικότητας της ίδιας της ζωής, εκτός από το ότι θυμίζει το θέατρο του κόσμου, χωρίς όμως θεολογικές καταβολές, συνιστά τον νεωτερισμό και την πρωτοπορία του έργου σε σχέση με τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις της εποχής του. Η στάση αυτή του ήρωα συνδέεται με τα χαρακτηριστικά του κωμικού προσώπου στο θέατρο του Μπαρόκ και αποτελεί προάγγελο ενός βασικού στοιχείου του επικού θεάτρου, όπως άλλωστε συμβαίνει και στο θέατρο του Πιραντέλλο, με την έννοια ότι ενεργοποιείται ο θεατής και αντιλαμβάνεται το δράμα φιλτραρισμένο από την συνείδηση του επικού εγώ²⁷. Ουσιαστικά στο σημείο αυτό της κωμωδίας διακόπτεται η δράση, για να κάνει ο ίδιος ο συγγραφέας μέσω των ηρώων του το δικό του σχόλιο. Πρόκειται για μια εξέλιξη, που είναι σύμφωνη με το γενικότερο πνεύμα της κωμωδίας και την κωμική παράδοση.

Ο ήρωας έχει ένα διπλό χαρακτηριστικό γνώρισμα. Είναι και ξένος και οικείος στην κοινωνία του νησιού, αφού ο μυστήρα του κατάγεται από το νησί και έχει και κτηματική περιουσία²⁸. Η στάση του έχει αρχικά ψυχολογικά κίνητρα, αφού ο μύθος που καλλιεργεί για τον εαυτό του λειτουργεί ως υπεραναπλήρωση της μειονεξίας του. Έτσι το φαίνεται κυριαρχεί έναντι του είναι. Παρά την κωμική υπερβολή, την γελοιοποίηση από τον Σέντζα και από τα δεδομένα του έργου του θεομύθου του γάμου, την κοινωνική αποσταθεροποίηση και την προβολή του κοινωνικά απαξιωμένου στην παραδοσιακή κοινωνία ρόλου του εργένη²⁹, το φαίνεται ότι ο ήρωας έχει σχέση και με την κυρίαρχη εικόνα του ερωτικού δραστήριου άνδρα στην αστική κυρίως κοινωνία, δηλαδή με το πρότυπο του ανδρισμού, της αρρενωπότητας, όπως άλλωστε και ο ίδιος το διακηρύσσει³⁰. Το πρότυπο αυτό συνδέεται με τις φαντασιώσεις των ανδρών σχετικά με την ικανότητά τους να θέλξουν μια γυναίκα, αλλά, σύμφωνα με μία άποψη, και με την εθνική ταυτότητα, όπως με κωμικό τρόπο επιβεβαιώνει η πίστη του Σέντζα στον διπλάσιασμό του πληθυσμού της Ελλάδας εξαιτίας των μελλοντικών παιδιών του³¹. Ο ήρω-

²⁵ Βλ. Τσινόρεμα, ό.π., σσ. 43-44.

²⁶ Βλ. Αλλαγιανάς Νικόλ: *Παράδοσια Ιστορία Θεάτρου ει-κονογραφημένη Από τον Αισχύλο ως τον Ανοίρ*, Μετάφραση Μαριίας Οικονόμου, Καλλιτεχνική επιμέλεια Κώστα Πάγκαλου, τόμος Δ', Σμυρνιώτης, Αθήνα [α.χ.], σ. 342, Σάββας Παπασιώλης: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 1997, σ. 194 και Nicolas Evreinoft: *Le théâtre dans la vie*, Librairie Stock, Paris 1930, σ. 153.

²⁷ Ο Σέντζας δεν είναι όμως ένας outsider, όπως συμβαίνει με τα κωμικά πρόσωπα στο θέατρο του Μπαρόκ, αλλά έχει την δυνατότητα να εκφράζει γενικές κρίσεις, χωρίς να βρίσκεται έξω από την πλοκή, όντας το κεντρικό της πρόσωπο. Βλ. Jean-Pierre Sarrazac: *Théâtres Intimes*, Essai, Actes Sud, 1989, σσ. 87-88 και Βάλτερ Πούγγερ: «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 90-91.

²⁸ Βλ. Παπαταξιάρχης: «Διά την σύστασιν και ωφέλει-

αν της κοινότητος του χωριού”: Σχέσεις και σύμβολα της εντοπιότητας σε μια αγαιακή κοινωνία», *Κοινότητα, Κοινωνία και Ιδεολογία. Ο Κωνσταντίνος Καραβιδάς και η Προβληματική των Κοινωνικών Επιστημών*, Επιμέλεια, εισαγωγή Μ. Κομνηνού-Ε. Παπαταξιάρχης, Παπιάζησης, Αθήνα 1990, σσ. 345-346.

²⁹ Βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου, ό.π., σσ. 255-256.

³⁰ Βλ. Du Boulay: «Women-Images...», ό.π., σσ. 150-153.

³¹ Ο.π., σσ. 151-153, 156-157, Herzfeld: «Within and Without: The Category of “Female” in the Ethnography of Modern Greece», *Gender and Power in Rural Greece*, ό.π., σ. 227 και Κώστας Γιαννακόπουλος: «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας», *Ανθρωπολογία των φύλων*, Επιμέλεια: Σωτήρης Δημητρίου, εκδόσεις Σαββάλας, Αθήνα, Νοέμβριος 2001, σ. 174. Η πατριωτική στάση συνήθως όμως συνδέεται με αξίες που ως επί το πλείστον δεν χαρακτηρίζουν τον Σέντζα, όπως η ειλικρίνεια, η αλήθεια, η τιμή και η αρετή. Βλ. Cassia with Bada: *The making of the modern Greek family*, ό.π., σ. 254.

ας αξιοποιεί την υψηλή θέση που κατέχει στην οικονομική και κοινωνική ιεραρχία και το συνακόλουθο κύρος και εξουσία που απορρέει απ' αυτήν, δεδομένο που τονίζει την εγωιστική διαφορετικότητά του σε σχέση με τους νησιώτες³², αλλά και ένα στοιχείο, που αποτελεί συχνά χαρακτηριστικό των ανδρών του Βόρειου Αιγαίου, του οποίου, ενδεχομένως λόγω της καταγωγής του, ασυνείδητα είναι φορέας και ο ήρωας. Πρόκειται για τον εκφραστικό ανδρισμό, που, σύμφωνα με μια άποψη, διαφοροποιούμενος από τον κτητικό ανδρισμό, εκφράζεται με αγωνιστικό τρόπο, συγκρούεται με τις αξίες του γάμου και αποτελεί μια από τις απαντήσεις στην εκκρεμότητα της ανδρικής ταυτότητας και στον μη δεδομένο, αλλά συνεχώς επιβεβαιωνόμενο ανδρισμό στην κοινωνία του Βόρειου Αιγαίου³³.

Η σχέση της συμπεριφοράς του ήρωα και των δεδομένων της ζωής του με την θεατρική παράδοση και κυρίως με τον μύθο του Δον Ζουάν είναι ιδιαίτερα σημαντική. Η σχέση αυτή δεν εξαντλείται στο γεγονός ότι ο ήρωας εκφωνεί αποσπάσματα από τον *Δον Ζουάν* του Μπάυρον³⁴. Ο Σέντζας είναι ένας φανταστικός Δον Ζουάν. Αυτοαποκαλείται *γυναικάς* (σ. 343). Τα δεδομένα της ζωής του ταιριάζουν στον μύθο του σεβιλλιάνου ήρωα. Οι γονείς του έχουν πεθάνει. Ο πατέρας του λίγο πριν πεθάνει άφησε έγκυο τη μητέρα του, ενώ αυτή πέθανε στην γέννα του. Η ιστορία της οικογένειάς του είναι μια ιστορία αντίστοιχη με την πορεία της ψύσης, δηλαδή μια αλληλοδιαδοχή ζωής και θανάτου. Σύμφωνα με την ψυχανάλυση, οι πολυάριθμες γυναίκες που έπρεπε να κατατάξοι ο Δον Ζουάν αντιπροσωπεύουν την μοναδική και αναντικατάστατη μητέρα, η οποία, σύμφωνα με τον αρχέγονο μύθο, και με την βοήθεια της γονιμοποιού δύναμης του πεθαμένου πατέρα, έχει τον κύριο ρόλο μετάδοσης της ζωής, όχι μόνο βιολογικά, αλλά και πνευματικά³⁵, άποψη που ταιριάζει και στην περίπτωση του Σέντζα.

Δεύτερο καθοριστικό σημείο συγγένειας του Δον Ζουάν με τον Σέντζα αποτελεί η επαγγελματική πορεία του Σέντζα και η σχέση του με τον πραγματευτή, που αποτελεί ουσιαστικά σχέση κυρίου (αφεντικού) και υπηρέτη, όπως το βεβαιώνει και ο ίδιος ο πραγματευτής. Στην όπερα του Μότσαρτ *Ντον Τζοβάννι* ο κύριος ήρωας ταυτίζεται με τον υπηρέτη του Λεπορέλλο, αλλάζουν ερωτικούς ρόλους για την κατάκτηση ή διατήρηση σχέσεων με γυναίκες, ενώ ο Ντον Τζοβάννι ενοχοποιεί μετά από μια ερωτική αποτυχία του τον αθώο υπηρέτη του και υπαινίσσεται ότι έχει αποπλανήσει και την γυναίκα του. Η τελική διαπίστωση είναι ότι όχι μόνο αλληλοσυμπληρώνονται τα δύο πρόσωπα, αλλά και ότι αντιπροσωπεύουν δύο πλευρές του ίδιου χαρακτήρα, από τις οποίες η μία αποτελεί την κριτική συνείδηση του ήρωα³⁶. Αντίστοιχες και κυρίως αντίστροφες καταστάσεις ισχύουν και στον Σέντζα. Ο ήρωας ξεκίνησε από *υπηρετάκος* (σ. 343) και έγινε πάμπλουτος, ενώ στο τέλος της κωμωδίας θέλει να γίνει «υπηρέτης» της Μαρίτσας. Ο πραγματευτής ισχυρίζεται ότι είναι ερωτικά ανίκανος, ζώντας μάλιστα από τον γιατρό κάποιο *γιατρικό* (σ. 361), και ότι ο Σέντζας είχε σχέσεις με την γυναίκα του, ενώ ο Σέντζας δικαιολογεί τον γάμο του πραγματευτή προβάλλοντας γι' αυτόν στοιχεία που θα ήθελε να τα βιώσει ο ίδιος, ότι δηλαδή αξία σε ένα γάμο έχει η συντροφικότητα, που μπορεί να υποκαταστήσει την σεξουαλική ανεπάρκεια. Ο γιατρός και ο Μα-

³² Βλ. Βαξεβάνογλου, *ο.π.*, σσ. 243-244.

³³ Οι παρατηρήσεις αυτές ισχύουν για το μεγαλύτερο νησί του Βόρειου Αιγαίου, τη Λέσβο, το οποίο κάλλιστα θα μπορούσε να είναι το νησί στο οποίο εξελίσσεται η πλοκή της κωμωδίας του Χορν. Βλ. Παπαταξιάρχης: «Εισαγωγή», *Ταντίπτες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, *ο.π.*, σσ. 64-65.

³⁴ Βλ. Βαφεϊάδη: «Εισαγωγικά», *ο.π.*, σ. 317.

³⁵ Βλ. Otto Rank: *Δον Ζουάν*, Μετάφραση Θανάσης Χατζόπουλος, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σσ. 17, 69 και Ντενί ντε Ρουζμόν: *Οι μύθοι του έρωτα*, Μετάφραση: Ντίνα Σαμοθράκη, Μουσές, Αρμός, Αθήνα 2003, σσ. 122-126.

³⁶ Βλ. Rank, *ο.π.*, σσ. 21-28.

θιός βρίσκουν την κατάσταση του πραγματευτή διασκεδαστική, όπως και ο Ντον Τζοβάννι μετά την μομφή που του προσάπτει ο Λεπορέλλο για την αποπλάνηση της συζύγου του, ενώ ουσιαστικά και στις δύο περιπτώσεις η κατάσταση είναι τραγική. Ο πραγματευτής είναι ο κρυφός σωσίας του Σέντζα. Ενώ ο Λεπορέλλο είναι ο αποδιοπομπαίος τράγος των ερωτικών ανδραγαθημάτων του κυρίου του, στην κωμωδία του Χορν ο Σέντζας είναι οικειοθελώς ο αποδιοπομπαίος τράγος των κρυφών ερωτικών επιτυχιών του πραγματευτή. Όπως και ο Ντον Τζοβάννι, ο πραγματευτής στηρίζεται στον ερωτικό αιφνιδιασμό της γυναίκας, στην αδυναμία της, αλλά και στην ερωτική της διάθεση, και την κερδίζει ερωτικά, χωρίς ανταγωνισμό, χωρίς ανάγκη εκποτισμού του συζύγου ή άλλου υποψήφιου εραστή, στάση που επιβεβαιώνεται στην περίπτωση της ερωτικά απελπισμένης Μαρίτσας. Ουσιαστικά, ο πραγματευτής αναλαμβάνει τον ρόλο της βιολογικής γονιμοποίησης και όχι της κατοχής των γυναικών, ανταποκρινόμενος σε χαρακτηριστικά υπηρετών της αναγεννησιακής κωμωδίας³⁷, ενώ ο Σέντζας τον ρόλο της γονιμοποίησης της ψυχής της Μαρίτσας, αντίστοιχο με την πρόθεση του Ντον Τζοβάννι, που θα ήθελε να λειτουργήσει όπως ο ζωοδότης Θεός-ήρωας, καθώς επιβεβαιώνεται στα λόγια του προς την Μαρίτσα: ... *Θα γίνω όλος ψυχή!* (σ. 400)³⁸. Τελικά, όπως και στην όπερα του Μότσαρτ, η ύπαρξη ενός σωσία είναι απαραίτητη για την εξέλιξη της πλοκής και την ανάδειξη του χαρακτήρα του κύριου ήρωα³⁹.

Ο Σέντζας έχει όμως και ένα δεύτερο σωσία, ο οποίος είναι φανταστικός. Στον ανύπαρκτο αδελφό του, ο οποίος, ως *αεροπόρος περιήγησης* (σ. 348), υποτίθεται ότι χάθηκε στους ουρανούς, υπαινικτικά αποδίδει την δική του ερωτική ανικανότητα. Στον παρωληρηματικό του λόγο προς τον κυρ Νικολάκη συγχρόνως ταυτίζεται και διαφοροποιείται από τον αδελφό του, δίνοντας την εντύπωση ότι δεν γνωρίζει τελικά ποιος είναι ο εαυτός του, διαχασμένος πάντα ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καταστάσεις. Ο αδελφός, πραγματικός ή φανταστικός, πάσχει σε διάφορες θεατρικές εκδοχές του μύθου του Δον Ζουάν και στον *Πετούμενο γιατρό* του Μολιέρου και εισάγει ένα επιπλέον στοιχείο στην «μυθοπλασία του ψεύδους» του ήρωα, στην κρίση ταυτότητας που τον διακατέχει και καταλήγει σε μια κατάσταση φαινομενικής σύγχυσης και προσωρινής εντύπωσης τρέλας⁴⁰. Ουσιαστικά συνδέεται όχι μόνο με την παλιά θεατρική παράδοση, όπως με θεατρικά έργα του Λόπε δε Βέγκα, αλλά κυρίως με την λίγο προγενέστερη και σύγχρονη του συγγραφέα θεατρική παραγωγή, κυρίως του Στρίντμπεργκ και του Πιραντέλλο, στην οποία υπάρχει όχι μόνο η αντίθεση φαινομενικού ή πραγματικού κόσμου, αλλά και αναπτύσσεται η ιδέα της πολλαπλότητας και πολυπλοκότητας του εγώ, του διχασμού του, της απώλειας της πάγιας ουσίας του⁴¹. Ο Σέντζας, ως πάσχον υποκείμενο, υποκύπτει στον πειρασμό μιας άμετρης ψευδοϋποκειμενικότητας, καταφεύγει σε μια παιχνιδίζουσα αποδόμηση του υποκειμένου, η οποία κωμικά και επιφανειακά προαναγγέλλει την άφιξη μιας μεταμοντέρνας αντίληψης των πραγμάτων, και ουσιαστικά φαίνεται ότι προσπαθεί να κρύψει την αλήθεια και από τον ίδιο του τον εαυτό, υποδηλώνοντας συγχρόνως ότι δεν θέλει

³⁷ Βλ. Πούχνερ: «Ο “σοφός τρέλος” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», ό.π., σσ. 83-85.

³⁸ Βλ. Rank, ό.π., σσ. 24-25, 64-66 και Σ. Α. Σκαρτς: *Το δημοτικό τραγούδι*, τόμος πρώτος, τρίτη έκδοση, Πατάκης, Αθήνα, Οκτώβριος 1994, σ. 61.

³⁹ Βλ. Rank, ό.π., σσ. 25.

⁴⁰ Ο.π., σσ. 31-32 και Νίκολ: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, τόμος Β', ό.π., σ. 344.

⁴¹ Βλ. Νίκολ: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, τόμος Β', ό.π., σσ. 149-150, τόμος Δ', ό.π., σ. 341, Sarrazac, ό.π., σσ. 82-84, Borge Gedso Madsen: *Strindberg's naturalistic theater: its relation to French naturalism*, Russell and Russel, New York 1973, σσ. 72-73, Yves Chevreil: *Le naturalisme*, 1ère édition, Littératures Modernes, Presses Universitaires de France, Août 1982, σ. 83 και Ντε Πουζμόν, ό.π., σσ. 169-170.

να την αποκαλύψει, που εν τούτοις αποκαλύπτει, έστω και μεταμφιεσμένη, ξεκάθαρα⁴².

Το χρήμα και το ίδιον όφελος είναι τα στοιχεία που κινούν ως επί το πλείστον τις ενέργειες των ηρώων, ενώ το ερωτικό στοιχείο υποτάσσεται σ' αυτά, εκτός από την περίπτωση του Σέντζα και της Μαρίτσας. Αντίστοιχα από την παράδοση του κομειδυλλίου, προβάλλεται η διάσπαση της ηθικής κοινότητας και των δεσμών συγγένειας και έμμεσα η διαφθορά των ηθών της επαρχίας, κυρίως των κοινοτικών αρχόντων, οι οποίοι μπορούν να υπομείνουν ο,τιδήποτε από τον Σέντζα προκειμένου να έχουν οικονομικό όφελος⁴³. Ως προς τα αθηναϊκά ήθη ο συγγραφέας είναι πιο προσεκτικός, αφού ο εκθειασμός των ηθών και του πολιτισμού της πρωτεύουσας από τον δάσκαλο αντιμετωπίζει την άγνοια ή τον σκεπτικισμό του γιατρού. Ο συγγραφέας εκφράζει πιθανόν τις προσδοκίες του για έναν εξευγενισμό των ηθών και της πολιτικής⁴⁴. Η προσφορά χρημάτων από τον Σέντζα στο τέλος της δεύτερης πράξης καταλήγει να είναι εντελώς αφιοκερδής, σε αντίθεση με την κυρίαρχη νοοτροπία και πρακτική στην ελληνική κοινωνία⁴⁵, αφού τα προσφέρει χωρίς όφελος και αφειδώς, παρότι δηλώνει ότι φεύγει, ενώ συγχρόνως υβρίζεται από τον κυρ Νικολάκη, τον δάσκαλο και τον Μαθιό. Το κομικό αυτό επεισόδιο και η μοναδική στάση του Σέντζα, που δεν θέλει να χρησιμοποιήσει άλλο την οικονομική του δύναμη, για να κατευθύνει τις εξελίξεις, φανερώνουν την απαξίωση του χρήματος από τον ήρωα σε μια εποχή κατά την οποία η αξία του όλο και περισσότερο αρχίζει να εκτιμάται και να κυριαρχεί στις ανθρώπινες σχέσεις⁴⁶. Ο Μαθιός δεν δέχεται μόνο σε μια περίπτωση τα χρήματα που του προσφέρει ο Σέντζας, όταν δηλαδή γίνεται γνωστή η υποτιθέμενη αποπλάνηση της Μαρίτσας απ' αυτόν, αλλά η κινητήρια δύναμη και πρόθεση του κοινοτάρχη δεν είναι τόσο η αποκατάσταση της τιμής της αδελφής του, όσο το μεγαλύτερο όφελος που θα έχει από τον γάμο τους, που μπορεί εκβιαστικά να πετύχει.

Ο Σέντζας είναι ο παρειακός, ο οποίος ενεργοποιεί μια προϋπάρχουσα κατάσταση κοινωνικής σήψης και ερωτικής διάθεσης, που περίμενε κάποιον, για να τα ξεσπάσει. Ο λειτουργικός του ρόλος, σύμφωνα με τα δεδομένα του νατουραλισμού, φανερώνει τους κοινωνικούς μηχανισμούς και την κοινωνική δυσαρμονία αποσυνθέτοντας την πραγματικότητα⁴⁷. Ο γιατρός, αναφερόμενος στην ερωτική διάθεση των γυναικών, επισημαίνει ότι *αν δεν ήταν ο Σέντζας, θα ήταν κάποιος άλλος ή πολλοί άλλοι* (σ. 384), ενώ σε ερώτημα του δασκάλου απαντά πως πιστεύει ότι *το μίasma δεν ήλθε απ'έξω, αλλά είναι μέσα τους* (σ. 385). Η αναφορά στο μίasma δεν συμφωνεί με προηγούμενη άποψή του ότι *η χώρα τους πάσχει από υγείαν* (σ. 385), έχει όμως τη σημασία της. Αρχικά συμφωνεί με την ιφηνική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος κινδυνεύει κυρίως από εσωτερικές και όχι από εξωτερικές αιτίες⁴⁸. Αποτελεί κυρίως απάντηση στο γεγονός ότι ο Σέντζας λειτουργεί ως ο αποδιοπομπαίος τράγος της τοπικής κοινωνίας. Η παραδοσιακή κοινωνία, προκειμένου να διατηρήσει ή

μίσματα, τα οποία αυτοί αγωνίζονται να πιάσουν, τονίζοντας μ' αυτό τον τρόπο όχι μόνο την κοινωνική ιεραρχία, την υποτακτική θέση τους, αλλά και τον ηθικό εξεντελισμό τους. Ό.π., σ. 252 και Δ. Γ. Τσαούσης: *Η κοινωνία των ανθρώπων*. Εισαγωγή στην κοινωνιολογία, Κοινωνιολογική Βιβλιοθήκη, Gutenberg, Αθήνα 1983, σ. 608.

⁴⁷ Βλ. Chevreil, ό.π., σσ. 120-122.

⁴⁸ Βλ. Τζωρτζ Στάινερ: *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Μετάφραση Φώτα Κονδύλη, «Δωδώνη», Αθήνα-Γιάννινα 1988, σ. 234.

⁴² Βλ. Sarrazac, ό.π., σσ. 84-85 και Τοινόρεμα, ό.π., σσ. 48-50.

⁴³ Βλ. Χατζηπαντάζης, ό.π., σσ. 96-97, Βαφειάδη: «Εισαγωγικά», ό.π., σσ. 318-319 και Cassia with Bada, ό.π., σσ. 250-252.

⁴⁴ Βλ. Βαφειάδη: «Εισαγωγή», ό.π., σσ. 63-65.

⁴⁵ Βλ. Cassia with Bada, ό.π., σ. 254.

⁴⁶ Στην σημαντική προσέγγιση του Κ. Τοιάνου το δωμάτιο του Σέντζα βρίσκεται ψηλά και αυτός πετά από εκεί (και δεν δίνει απλά, όπως αναφέρουν οι σκηνικές οδηγίες) στους παρευρισκόμενους ήρωες τα χαρτονο-

να επαναφέρει την συνοχή της και την κοινωνική τάξη, ενοχοποιεί κάποιον, κυρίως έναν ξένο, για σοβαρά δεινά που την μαστίζουν, και επιθυμεί να τον τιμωρήσει, στην συγκεκριμένη περίπτωση αποπέμνοντάς τον. Συνήθως περιχαρακώνεται τονίζοντας την ανηθικότητα του έξω κόσμου και την διατήρηση απ' αυτήν των ηθικών αξιών, όπως τονίζουν η Ζαφείρα και η Μυρσίνη. Σ' αυτή την πορεία αποπομπής του ήρωα πρόκειται να επιστρατευτεί το σύνολο της κοινότητας και δίνεται, λεκτικά τουλάχιστον, ιδιαίτερο βάρος στο ρόλο των συγγενών, που είναι καθοριστικός στην παραδοσιακή κοινωνία⁴⁹. Μ' αυτή την έννοια αποδίδονται στον Σέντζα, λόγω της παντοδυναμίας του και της αναστάτωσης που προκαλεί, διαβολικές ιδιότητες, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον Δον Ζουάν, ενώ συνδέεται και με τον Μεφιστοφελή, κυρίως, στον *Φάουστ* του Γκαίτε⁵⁰. Ο ήρωας όμως δεν λειτουργεί με την λογική του εξελασθηρίου θύματος, παρότι δηλώνει στον πρόεδρο και τον ταμία του χωριού τα εξής: *Πρέπει να πληρώσω τα επίχειρα της κακίας μου ... Φταίω εγώ σαν ο κόσμος εδώ είναι απολίτιστος; (σ. 350)*. Δεν γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης, αφού όλα γίνονται με την θέλησή του, ενώ ο ίδιος όχι μόνο προκαλεί, αλλά εξωθεί τις καταστάσεις στα άκρα και φαίνεται μάλιστα μέχρις ενός σημείου να το διασκεδάζει, θέλοντας να διατηρήσει την εικόνα του ακαταμάχητου και ατρόμητου εραστή. Η τελική του επιλογή να φύγει ανατρέπεται την τελευταία στιγμή εξαιτίας της Μαρίτσας.

Η τελική πορεία και κατάληξη του ήρωα έχει ενδιαφέρον. Ο ήρωας κινείται συνεχώς έξω από τα όρια της κυρίαρχης ιδεολογίας και πρακτικής⁵¹. Συμβαίνει μάλιστα το παράδοξο, στην περίπτωση του, να μην είναι η οικογένεια το κύτταρο της προόδου του έθνους, αλλά τα υποθετικά νόθα παιδιά του, όπως διακηρύσσει και ο ίδιος⁵². Και όταν όμως αποφασίζει να ενσωματωθεί στις κοινωνικές διαδικασίες με τον γάμο του, ανατρέπεται εκ νέου κατά την διάρκεια του την ίδια την λειτουργία και ουσία του θεσμού, αφού δεν μπορεί να εκπληρώσει τα συζυγικά του καθήκοντα. Ο αγώνας του να αποβάλει το προσωπείο του συνεχώς αναβάλλεται, αφού του το συντηρούν οι άλλοι, όπως η Μυρσίνη. Κάνει προσπάθειες να εγκαταλείψει το διαβολικό δονζουανικό εγώ του, κυρίως στην σχέση του με την Μαρίτσα, και να διατηρήσει χωρίς την κάλυψη του πραγματευτή αυτό της γονιμοποιού δύναμης, που προϋποθέτει και προωθεί την ψυχική αγνότητα και επαφή. Η απόπειρα αυτή είναι ημιτελής, αφού, όπως και σε πολλά αναγεννησιακά έργα, υπάρχει αλληλοσυσχέτιση και τελικά διχασμός του

⁴⁹ Βλ. Παπαταξιάρχης: «Εισαγωγή», *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό.π., σσ. 67-68 και του ίδιου: «Διά την σύστασιν και ωφέλειαν της κοινότητος του χωριού! ...», *Κοινότητα, Κοινωνία και Ιδεολογία*, ό.π., σσ. 346, 348.

⁵⁰ Ο Μεφιστοφελής εκθειάζει τις δυνατότητες του «διαβολικού χρήματός», όπως η δυνατότητα οργιστικής και ερωτικής ζωής. Και ο Φάουστ όμως επιθυμεί κυριαρχία και επίτευξη του Απολύτου, που το χρήμα μπορεί να προσφέρει ή τουλάχιστον σ' αυτό να συμβάλει, στάση που συνδέεται με την αίσθηση μοναδικότητας και κυριαρχίας που έχει ο Σέντζας για τον εαυτό του και την επίφαση ερωτικής του δράσης, που στηρίζονται στην οικονομική του δύναμη. Βλ. Rank, ό.π., σσ. 28, 66-68, Ντε Ρουζμόν, ό.π., σσ. 166, 168 και Θανάσης Γκιούρας: «Το χρήμα και ο διάβολος (Λίγες παρατηρήσεις με βάση τον *Φάουστ* του Γκαίτε)», *Νέα Εστία*, τόμ. 147, τχ. 1721, Αφιέρωμα στον Γκαίτε, Μάρτιος 2000, σσ. 393-395, 400, 402, 404. Τα

διαβολικά χαρακτηριστικά κυρίως αποδίδονται στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία σε γυναίκες ή σε θηλυκά δαιμονικά όντα. Βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου: *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, ό.π., σσ. 283, 289, 294-295 και Cassia with Bada, ό.π., σ. 251.

⁵¹ Βλ. τις αντιστοιχίες με την περίπτωση του Δον Ζουάν στο βιβλίο του Ντε Ρουζμόν, ό.π., σσ. 169-170.

⁵² Μ' αυτό τον κωμικό τρόπο εκφράζεται ο ελληνοκεντρισμός του συγγραφέα, ο οποίος προφανώς ανησυχούσε για την λειψανδρία που παρατηρείται στην Ελλάδα ή και στον ευρύτερο ελληνισμό. Ο ίδιος άλλωστε αισθανόταν εν μέρει ξένος, ενώ ήταν υπερήφανος για την ελληνική καταγωγή του από την μητέρα του, καθώς και για τα ελληνόπουλα παιδιά του, στοιχεία που συνδέονται με τα δεδομένα της κωμωδίας σχετικά με τον Σέντζα. Βλ. Βαφειάδη: «Εισαγωγή», ό.π., σσ. 61-62, 65.

ήρωα ανάμεσα στην φαντασιακή σεξουαλικότητα και επιθυμία και στον ψυχικό έρωτα, ο οποίος όμως είναι μ' αυτές τις συνθήκες απραγματοποίητος⁵³. Ο ήρωας, αντιλαμβανόμενος ότι η Μαρίτσα δεν μπορεί να είναι η «ερωμένη» του και να ικανοποιεί τις, ως επί το πλείστον, εγωκεντρικές επιθυμίες της καρδιάς του⁵⁴, μεταθέτει και ενσωματώνει τις επιθυμίες του στην μοναχική ανάγνωση αποσπάσματος από τον *Δον Ζουάν* του Μπάρον, που περιγράφει την σχέση του Δον Ζουάν με την Αϊντέ. Το απόσπασμα αυτό, σε συνάρτηση με την συμπεριφορά του Σέντζα προς την Μαρίτσα, επιβεβαιώνει τη συσχέτιση του ιδανικού και θεικού έρωτα με τον θάνατο, αλλά και τις συγγένειες του Σέντζα με το θεατρικό έργο του Κρίστοφερ Μάρλοου, σύγχρονου του Σαίξπηρ, *Ντόκτορ Φάουστους* και τον *Φάουστ* του Γκαίτε, αφού θυμίζει την σχέση του Φάουστ με την Ελένη⁵⁵. Η απόπειρα του Σέντζα να κρατήσει με τους όρους του την Μαρίτσα τελικά στέφεται από αποτυχία, γιατί αποστρέφει από την γυναίκα την δυνατότητα να παίξει και να ολοκληρώσει τον δικό της ζωοποιο ρόλο⁵⁶. Η αποκάλυψη από τον Σέντζα του αληθινού του προσώπου στο τέλος του έργου, παρότι συμβαίνει υπαινικτικά και κάτω από την πίεση των περιστάσεων, που προϋποθέτει την σύγκρουση ανάμεσα στην συμβατικότητα και την αλήθεια της ανθρώπινης καρδιάς, μετατρέπει την κωμική ει-

⁵³ Σε σχέση με την φαντασιακή ερωτική του δραστηριότητα, ο Σέντζας εφευρίσκει και σκηνοθετεί ερωτικές σηνές με άλλες γυναίκες, παρουσιάζοντάς τις στην Μαρίτσα, για να επιβεβαιώσει την φήμη του, σχεδόν μέχρι το τέλος του έργου. Βλ. Phillipa Berry: «Ο Αναγεννησιακός Νεοπλατωνισμός και το αινιγματικό σώμα της γυναίκας», *Φάουστ: η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας*, επιμ. Θεοδόσιος Ν. Πελεγρίνης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, σσ. 86-88.

⁵⁴ Ένα παράδειγμα της εγωκεντρικής στάσης του Σέντζα είναι η εξής δήλωσή του στην Μαρίτσα πριν τον γάμο τους, σε σχέση με την ζωή τους μετά απ' αυτόν: ... θα καθόμαστε στη βεράντα κι από κάτω μας όλος ο κόσμος θ' απολαμβάνει τη δροσιά... θα σου λέω: Για δεξ τι άντρα που έχεις... Καμάρωσέ τονε! Τις βλέπεις όλες αυτές που κάθονται στην πλατεία;... Να... αυτή... αυτή... όλες... όλες είναι ερωμένες μου!... ... Ο Σέντζας, *Παντελής Χορν Τα Θεατρικά*, τόμος Γ', δ.π., σσ. 410-411.

⁵⁵ Ο Ντον Ζουάν λέει στην Αϊντέ: *Ας πλεύσουμε, λοιπόν, τον ποταμό της λήθης. Ας βυθιστούμε στα νερά του ...*. Στη συνέχεια αφηγείται ο Σέντζας: *Ο Ζουάν και η Αϊντέ κοιτάζονταν ... με μια σιωπηλή τρυφερότητα που είχε μέσα της όλα τα ανθρώπινα αισθήματα, τη φιλία, την αγάπη της μάνας, της ερωμένης, της αδελφής, όλα όσα μπορούν να νιώσουν και να εκφράσουν οι ευγενικότερες ψυχές, όταν δυο αγνές καρδιές αγαπιούνται .. με μια δύναμη θεική, ... Ο Σέντζας*, δ.π., σ. 420. Ο ποταμός της λήθης θυμίζει το νερό της λησμονιάς, δηλαδή τον θάνατο. Η καθολική και θεική διάσταση του έρωτα είναι φανερή. Επιπλέον, η Μαρίτσα δηλώνει στον Σέντζα την ερωτική της φλόγα, η οποία πιστεύει ότι θα καταφέρει

να τον κατακτήσει, ώστε να ξεχάσει τις άλλες γυναίκες. Αντίστοιχα, στο έργο του Μάρλοου *Ντόκτορ Φάουστους* ο Φάουστους πεθαίνει μετά από δύο εμφανίσεις, με μορφή οπτασίας, της Ωραίας Ελένης, η οποία αποτελεί δραματοποίηση της διττής άποψης της κοσμικής ψυχής, δηλαδή της υλικής και της πνευματικής σφαίρας. Η Ελένη, της οποίας η πύρινη ομορφιά είναι επικίνδυνη, υπόκειται στις διαταγές του εγωκεντρικού Φάουστους, ο οποίος λεκτικά τουλάχιστον προσπαθεί να την κατακτήσει, για να αποκτήσει την αθανασία. Στον *Φάουστ* η Ελένη είναι μοναδική στη γοητεία της και «αντιπροσωπεύει την αισθητική εμπειρία στην πιο ευγενική και ολοκληρωμένη της μορφή». Ο Φάουστ την ποθεί πνευματικά και σωματικά, αλλά δεν μπορεί να την κρατήσει. Το παιδί τους πεθαίνει και η Ελένη εξαφανίζεται. Με παρόμοιες νοηματοδοτήσεις η Μαρίτσα είναι «ασύλληπτη» για τον Σέντζα και αυτός για την Μαρίτσα. Βλ. Berry, δ.π., σσ. 88-97, Gilbert Highet: *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Μετάφραση Τζέννη Μαστοράκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1988, σσ. 424-527 και Ι. Παυλάκης (Μετάφραση-Σχόλια): *Φάουστ Γκαίτε*, Β' μέρος, «Αστήρ» Αλ. και Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1988, σ. 165.

⁵⁶ Βλ. Rank, δ.π., σσ. 78-79. Παρόμοιες ως προς την ουσία τους καταστάσεις, με διαφορετικά όμως συμφοροζόμενα, συμβαίνουν και στον *Φάουστ* του Γκαίτε, όσον αφορά στην σχέση του Φάουστ με την Μαργαρίτα. Βλ. Ι. Παυλάκης (Μετάφραση-Σχόλια): *Φάουστ Γκαίτε*, Α' μέρος, «Αστήρ» Αλ. και Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1988, σ. νβ'.

ρωνεία, που χαρακτηρίζει το θέατρο του Γκολντόνι, σε τραγική και αντιστοιχεί στην προσπάθεια αυτογνωσίας και αφαίρεσης του προσώπου των ηρώων του Πιραντέλλο⁵⁷.

Η αποτυχία του συνεπάγεται τον ψυχικό του θάνατο, όπως αντίστοιχα και στην πρωταρχική σύλληψη του ποιητικού κειμένου του Δον Ζουάν ο θάνατος εμπόδισε τον γάμο του ήρωα, κάτι που αντιστοιχεί στην, σύμφωνα με το συγγραφέα, χιμαιρική φύση της ευτυχίας, καθώς και στην ρομαντική ποιητική του διάθεσης⁵⁸. Αυτός όμως ο θάνατος είναι λυτρωτικός για τον απογυμνωμένο από τον εγωισμό του ήρωα, η ζωή του οποίου έχει χαρακτηριστικά στοιχεία του ηρωικού μύθου, όπως η ξεχωριστή γέννηση, η γρήγορη ανάπτυξη, η ασυνήθιστη «δύναμη» και η ύβρις του⁵⁹. Ο Σέντζας αναφέρει στην Μαρίτσα ότι δεν γνώρισε ποτέ την μητέρα του, γιατί, όπως έχει λεχθεί, πέθανε στην γέννα του, ότι αυτός δεν ήταν ανάγκη να γεννηθεί⁶⁰, ενώ στην τελική αναφορά του κυρ Νικολάκη ότι πολλοί *γιατρεύτηκαν, άμα βρέθηκαν κοντά στη γυναίκα, στη μόνη γυναίκα που λαχτάρησαν...*, ο ήρωας του απαντά ότι μ' αυτά τα λόγια του χαρίζει τον κόσμο ολόκληρο (σ. 419)⁶¹. Η γυναίκα αυτή, σύμφωνα με το μυθολογικό υπόβαθρο της κωμωδίας, όπως παρόμοια λειτουργεί και στον *Φάουστ* σε σχέση με τον κύριο ήρωα, είναι η μητέρα του, η μεγάλη μητέρα-Θεά, το άλλο πρόσωπο της κόρης (γυναίκας), δηλαδή το αιώνιο θηλυκό, ο θηλυκός εαυτός του, τα αρχέγονα στοιχεία της ύπαρξης, που εξυψώνουν, εξευγενίζουν και αναγεννούν τον άνθρωπο, και με τα οποία πρόκειται να ενωθεί⁶².

Το μυθικό αυτό υπόβαθρο και το τέλος του έργου συμπληρώνουν την συνολικά κωμική διάστασή του, την γόνιμη σχέση του με την κωμική και, ευρύτερα, πνευματική παράδοση, καθώς και το ρεαλιστικό, ιδεολογικό και ανθρωπολογικό υπόβαθρό του⁶³.

⁵⁷ Βλ. Εουτζένιο Λεβί: «Η κωμική ειρωνεία στο γκολντονικό θέατρο», Κάρολο Γκολντόνι *Οι Αγροίκοι*, Εταιρεία Θεάτρου «Η Σηνή», Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Πρώτη παράσταση: 25 Νοεμβρίου 1983, σ. 138 και Μάριος Πλωρίτης: «Το "άλυτο" Δράμα του Πιραντέλλο», *Εκκύκλημα*, 20, Ιανουάριος-Μάρτιος '89, σσ. 41-42.

⁵⁸ Βλ. Βαφεϊάδη: «Εισαγωγή», ό.π., σσ. 65-66 και Rank, ό.π., σσ. 51-52.

⁵⁹ Βλ. Σκαρτς: *Το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σσ. 59, 233.

⁶⁰ Και ο Φάουστ, λόγω της οδύνης του για την κατάληξη της σχέσης του με την Μαργαρίτα, εκφράζει την ευχή να μην είχε γεννηθεί. Βλ. Γκαίτε: *Φάουστ*, Α' μέρος, ό.π., σ. 220 και Παυλάκης: *Φάουστ* Γκαίτε, Α' μέρος,

ό.π., σ. 210.

⁶¹ Με βάση την ανάλυσή μας η β' εικόνα της τρίτης πράξης, που αντιστοιχεί στην τέταρτη πράξη, είναι απαραίτητη για την κατανόηση του έργου και πρέπει να περιλαμβάνεται σε μελλοντικές παραστάσεις του.

⁶² Βλ. Σκαρτς, ό.π., σσ. 52-53, 63, 88, Παυλάκης: *Φάουστ* Γκαίτε, Α' μέρος, ό.π., σσ. κ' και ξξ', Γκαίτε: *Φάουστ*, Β' μέρος, ό.π., σσ. 299, 309 και Παυλάκης: *Φάουστ* Γκαίτε, Β' μέρος, ό.π., σσ. 21, 263, 267, 270-271, 278.

⁶³ Είναι προφανές ότι το έργο ξεπερνά, επίσης, τα στερεότυπα των ελληνικού βουλεβάρτου της εποχής. Βλ. Χατζηπανταζής: *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της*, ό.π., σ. 196.