ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΔΥΟ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΑΤΙΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙ: *ΤΑ ΑΓΓΟΥΡΙΑ ΤΟΥ ΓΕΝΕΡΑΛΗ, Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡ ΤΗΣ ΒΛΑΧΙΑΣ*

Στη μνήμη του Γιώργου Βαλέτα

Πολλά από τα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν θα είχαν εκδοθεί αν δεν υπήρχε η άοκνη και συνεχής εκδοτική δραστηριότητα του Γιώργου Βαλέτα, που εξέδωσε πολλά από τα άπαντα Ελλήνων λογοτεχνών, όχι πάντα στην τελειωτική τους μορφή, όμως αυτό σε μια ιστορική αποτίμηση δεν βαραίνει και πολύ, γιατί αλλιώς δεν θα τα είχαμε καθόλου. Αποτελεί μια από τις ιστορικές ευθύνες της επιστημονικής και πανεπιστημιακής φιλολογίας ότι παραμέλησε σε μεγάλη έκταση τον κλάδο της υπεύθυνης εκδοτικής λογοτεχνικών κειμένων όλων των ειδών και εποχών, που είναι και το ύψιστο και πρωταρχικό καθήκον της φιλολογίας, πριν ακόμα προχωρήσει στην ανάλυση και ερμηνεία, τη σύγκριση και την αισθητική αποτίμηση. Ο αείμνηστος Βαλέτας, ακόμα σε νεανική ηλικία, έτρεφε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου στα χρόνια της Επανάστασης και τα προεπαναστατικά ακόμα: το 1943, στην καρδιά της γερμανικής Κατοχής, δημοσιεύει στις εκδόσεις Δημητράκου μια μικρή μονογραφία για τον Θεόδωρο Αλκαίο και τα πατριωτικά του δράματα, που παραστάθηκαν κατά τη διάρκεια ήδη του Αγώνα στην Ερμούπολη,[1] επτά ολόκληρα χρόνια πριν από τη θεατρική ιστορία του Γιάννη Σιδέρη και μόλις τέσσερα χρόνια μετά από αυτή του Λάσκαρη. Και δέκα χρόνια αργότερα προσφέρει μια άλλη μονογραφία, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Ο άγνωστος θεατρικός πρόδρομος Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιάθιος και η ανέκδοτη τραγωδία του* Πέρσαι *ή* Ξέρξης. *Φιλολογική μελέτη*, Αθήνα 1953, η οποία βέβαια αποκαλύπτει ακόμα εναργέστερα τον ενθουσιασμό και τον ζήλο του μελετητή αλλά και τις μεθοδολογικές αδυναμίες του, τον βιαστικό τρόπο εργασίας και τις πολλές αστήρικτες εικασίες του για την εποχή[2]· βέβαια οι γνώσεις για την εποχή του προεπαναστατικού θεάτρου και του ελληνικού Διαφωτισμού εν γένει ήταν ακόμα πολύ πιο περιορισμένες. Ωστόσο, το κυριότερο μειονέκτημα ήταν πως δημοσίευσε, μαζί με μια περιγραφή του περιεχομένου της πολυπρόσωπης διασκευής της αισχύλειας τραγωδίας, εν τέλει πολύ λίγα αποσπάσματα του ίδιου του κειμένου του άγνωστου έργου από το ανέκδοτο χειρόγραφο.[3] Με το

[1] Βλ. τη δεύτερη έκδοση με κάποιες προσθήκες: Γ. Βαλέτας: *Θεόδωρος Αλκαίος, ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα. Τα πρώτα θεατρικά*, Αθήνα, εκδόσεις «Πηγή» 1971 (Πνευματικές μορφές του Εικοσιένα), σ. 73. Οι ιστορικές στιγμές 1943 και 1971 δεν πρέπει να θεωρούνται τυχαίες. Για το όλο θέμα τώρα Β. Πούχνερ: «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 205-368, ιδίως σσ. 216 εξ. (και *Ελληνικά* 52/2, 2002, σσ. 305-361, 53/1, 2003, σσ. 93-130).

[2] «Η μονογραφία έχει μια εκτενέστατη εισαγωγή (σσ. ζ'-λη'), η οποία βρίθει όμως από εικασίες, γενικότητες και αστήρικτα συμπεράσματα για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, ώστε να μην έχει χρησιμοποιηθεί σε κάποια έκταση στις μετέπειτα ιστορίες του θεάτρου, ενώ το ίδιο το μελέτημα της τραγωδίας (σσ. 1-32) περιγράφει το περιεχόμενο της πολυπρόσωπης διασκευής της αισχύλειας τραγωδίας, δίνει όμως πολύ λίγα χωρία σε μεταγραφή από το χειρόγραφο» (Πούχνερ, ό.π., σ. 266). Παραμένει επίσης άγνωστο ποιο είναι το χειρόγραφο και πού βρίσκεται.

κείμενο αυτό, που πρέπει κατά τον ίδιο να χρονολογηθεί γύρω στα 1788, δεν έχει ασχοληθεί έκτοτε κανένας, και αποτελεί ένα επείγον desideratum της έρευνας, που σήμερα ανασύρει όλα τα κείμενα του προεπαναστατικού θεάτρου από τη λήθη και τα δημοσιεύει σε φιλολογικές εκδόσεις, να εντοπισθεί το χειρόγραφο και να εκδοθεί η τραγωδία αυτή, να διαφωτιστούν τα συγκείμενα της εποχής και τα κίνητρα του διασκευαστή, και ακόμα να μελετηθεί από γλωσσική, φιλολογική, δραματουργική και θεατρολογική άποψη.

Μετά την παρέλευση μιας ακόμα δεκατίας, το 1964, ένδειξη του συνεχούς ενδιαφέροντος του Βαλέτα για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, ταξιδεύει στο Βουκουρέστι και αντιγράφει από τον κώδικα της Ρουμανικής Ακαδημίας BAR Ms. Gr. 1160 δύο θεατρικές σάτιρες: μια τρίπρακτη χωρίς τίτλο, στην οποία έδωσε τον τίτλο *Ο γενεράλης Γκίκας*, και μια μονόπρακτη με τίτλο *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, που όμως μόλις το 1979 κατορθώνει να τις εκδώσει μαζί με μικρό εισαγωγικό μελέτημα, και μάλιστα σε αρκετά «κρυπτική» θέση (περ. *Αίμος* 5-6, 1979, 29-64).

Με τον τόπο και την εποχή αυτή, με το Βουκουρέστι προεπαναστατικά, συνδέεται και μια άλλη σάτιρα, *Κωμωδία νέα της Βλαχίας*, 1820. Οι τρεις αυτές κοινωνικές σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου σώζονται σε δύο χειρόγραφα των Κρατικών Αρχείων της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι, και το κείμενό τους είναι σήμερα προσιτό χάρη στις ερευνητικές αποστολές του ερευνητικού προγράμματος *Το Ελληνικό Θέατρο στην εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας* της Ακαδημίας Αθηνών. Η συγκεκριμένη αποστολή πραγματοποιήθηκε το 2002 από τον μεταπτυχιακό φοιτητή (cand. phil.) του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Γρηγόρη Ιωαννίδη, σε τέσσερεις ρουμανικές πόλεις και μια σειρά από αρχεία και βιβλιοθήκες, η οποία ήταν ιδιαίτερα καρποφόρα στη συγκομιδή χειρόγραφων κειμένων από ανέκδοτα και άγνωστα ελληνικά θεατρικά έργα της προεπαναστατικής περιόδου.[4] Το χειρόγραφο BAR Ms. Gr. 733 (φύλ. 1-12) περιέχει μόνο το κείμενο της *Κωμωδίας νέας της Βλαχίας* (1820) και το BAR Ms. Gr. 1160 (πρώην 920) (με σελιδαρίθμιση 1-261), που περιέχει διάφορες διαλογικές και στιχουργικές φαναριώτικες σάτιρες, μεταξύ άλλων την *Ηθική στιχουργία* του Αλεξάνδρου Κάλφογλου (1796) και τη σάτιρα *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* του Γεωργίου Σούτσου (1785). Οι πρώτες σελίδες όμως του σύμμεικτου κώδικα, που είναι γραμμένος όλος από το ίδιο χέρι, περιέχουν το κείμενο της κωμωδίας *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* (σελ. 1-56), με ένα μεγάλο κενό οκτώ σελίδων στη μέση, καθώς και άτιτλη κωμωδία, για την οποία προτίμησα, λόγω του θέματός της, τον τίτλο *Τα αγγούρια του Γενεράλη* (σσ. 62-83).

Η έκδοση των δύο αυτών κωμωδιών επαναλήφθηκε από τον Κώστα Βαλέτα το 1994 σ' ένα κάπως πιο φανερό χώρο: «Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου», *Αιολικά Γράμματα* 24/4 (138), Γενάρη-Απρίλης 1994, σσ. 17-48. Πρόσφατα κυκλοφόρησε και η ρουμανική έκδοση μιας ελληνικής ανθολογίας φαναριώτικης λογοτεχνίας από τη Ρουμάνα νεοελληνίστρια Lia Brad Chisacof, η οποία παρουσιάζει και τις τρεις κωμωδίες, αλλά με ανεπαρκή σχολιασμό, χωρίς γλωσσάρια και γλωσσική ανάλυση και, κυρίως, με μια πληθώρα μεταγραφικών σφαλμάτων και αβλεψιών, που καθιστούν τα κείμενα σε ορισμένα σημεία δυσνόητα, ακόμα και αγνώριστα, και αλλοιώνουν επίσης τα μέσα και τις στρατηγικές της σάτιρας και της ειρωνείας (Lia Brad Chisacof: *Antologie de Literatura greaca din Principatelle române.*

[3] Για τους λόγους, που δεν εξέδωσε ολόκληρο το κείμενο, μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε.

[4] Γ. Ιωαννίδης / Β. Πούχνερ: «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005), σσ. 95-105.

Proza si Teatru, secolele XVIII-XIX. Editie bilingva, Bucurest, Editura Pegasus Press 2003).[5] Τα κείμενα των τριών κωμωδιών που παρουσιάζονται στον τόμο αυτό, είναι αδύνατο να γίνουν αποδεκτά από ένα ελληνικό αναγνωστικό κοινό στην κατάσταση που βρίσκονται στη δίγλωσση ρουμανική έκδοση, η οποία, εν τέλει, απευθύνεται προς ένα ρουμανικό αναγνωστικό κοινό και παραμελεί την αναγκαία εκδοτική φροντίδα για τα ελληνικά κείμενα.

Μια παρόμοια ατελή μεταγραφή και έκδοση έχει παρουσιάσει η ίδια ερευνήτρια και στην περίπτωση της σάτιρας *Το σαγανάκι της τρέλλας* (1786),[6] επίσης με ανεπαρκή σχολιασμό και με μια αμφισβητούμενη προσγραφή του έργου στον Ρήγα Βελεστινλή,[7] έργο που επίσης πρέπει να ξαναεκδοθεί σε τελειότερη μορφή. Στην περίπτωση της άτιτλης κωμωδίας ([*Τα αγγούρια του Γενεράλη*]) και του έργου *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* η εκδότρια αναπαράγει απλώς την παλαιότερη έκδοση που είχε επιμεληθεί ο Γιώργος Βαλέτας κι εξέδωσε ο γιος του Κώστας Βαλέτας το 1979 («Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου», *Αίμος* Γ′ 5-6, 1979, σσ. 27-64), και ξαναεκδόθηκε, όπως ανέφερα ήδη, από τον ίδιο το 1994 («Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου», *Αιολικά Γράμματα* 24/4 (138), Γενάρη-Απρίλης 1994, σσ. 17-48).[8] Αλλά, όπως αποδεικνύει μια νέα μεταγραφή και συστηματική αντιβολή με την τυπωμένη αυτή έκδοση, το κείμενό της είναι αναξιόπιστο σε πολλά σημεία, βρίθει από μεταγραφικές αβλεψίες βιασύνης και προχειρότητας, ενώ το γλωσσάρι δεν εξηγεί πολλές λέξεις και εκφράσεις που μένουν ακατανόητες κι ασχολίαστες. Ο εκδότης επεμβαίνει στην ιστορική ορθογραφία και διορθώνει προς το «δημοτικιστικότερον». Ακόμα πιο προβληματική βέβαια είναι η εισαγωγή, όπου και τα δύο έργα προσγράφονται αβασάνιστα στον Αλέξανδρο Κάλφογλου με επιχειρήματα που δεν αντέχουν σε λεπτομερέστερο έλεγχο. Με το κείμενο της *Κωμωδίας νέας της Βλαχίας* ασχολείται ένα πρόσφατο εμπεριστατωμένο μελέτημα της Άννας Ταμπάκη: «Στην πορεία των αντιφιλοσόφων: Σάτιρα και κριτική της επιστήμης στα χρόνια του Διαφωτισμού», στον τόμο: *Μνήμη Αλκη Αγγέλου. «Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος»*, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 437-450.

[5] Η έκδοση περιέχει τα εξής κείμενα: «Ο *Ανώνυμος του 1789*» (σσ. 11 εξ. ρουμαν. μετάφραση σσ. 25 εξ.) κατά την έκδοση του Δημαρά 1979, η *Κωμική ιστορία του κατ' Ευμενείαν και Σαπφιάδην* (σσ. 37 εξ., ρουμαν. μτφρ. 107 εξ.), από τον *Αλεξανδροβόδα τον ασυνείδητο* υπάρχει μόνο η ρουμανική μετάφραση (σσ. 159 εξ.), με παραπομπή για το ελληνικό κείμενο στην έκδοση του Σπάθη 1995, *Το σαγανάκι της τρέλλας* (σσ. 213 εξ., ρουμαν. μτφρ. 303 εξ.), κατά την έκδοση της ίδιας 1998, κάπως βελτιωμένη, *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* (σσ. 377 εξ., ρουμαν. μτφρ. 405 εξ.), χρησιμοποιώντας, χωρίς αυτό να αναφερθεί, την έκδοση του Βαλέτα 1979, *Γενεράλης Γκίκας* (σσ. 429 εξ., ρουμαν. μτφρ. σσ. 449 εξ.), χρησιμοποιώντας μάλιστα τον τίτλο που έδωσε ο Βαλέτας στο άτιτλο έργο, *Κωμωδία νέα της Βλαχίας* (σσ. 465 εξ., ρουμαν. μτφρ. σσ. 493 εξ.), *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* (σσ. 517 εξ., ρουμαν. μτφρ. 605 εξ.).

[6] Ρουμανική Ακαδημία / Ινστιτούτο Μελετών Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης: *Ρήγα, Ανέκδοτα έργα*, έκδοση, μετάφραση και επίλογος Lia Brad Chisacof / Academia Română / Institutul de Studii Sud-Est Europene, *Riga, Scrieri inedite*, editie, traducere si postfata Lia Brad Chisacof, Βουκουρέστι 1998, σσ. 13-110 ελληνικό κείμενο, ρουμανική μετάφραση σσ. 117-211, επίλογος στα ρουμανικά σσ. 214-223, στα ελληνικά σσ. 224-234.

[7] Όσοι έχουν ασχοληθεί με το κείμενο, επισημαίνουν πως τα επιχειρήματα απόδοσης της σάτιρας στον Ρήγα είναι ανεπαρκή. Βλ. Δ. Σπάθης: «"Στο εργαστήρι της φανταριώτικης σάτιρας"», *Τα Ιστορικά* 31 (1999), σσ. 486-496· Σπ. Α. Ευαγγελάτος: «Μια δίκη (1582-1583) του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000), σσ. 289-292· Β. Πούγνερ: «Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση», αυτόθι 4 (2002), σσ.295-309.

[8] Με εισαγωγή του Γ. Βαλέτα σσ. 17-21, κείμενα σσ. 22-44, διευρυμένο γλωσσάρι σσ. 44-46, επίμετρο του Κώστα Βαλέτα σσ. 47-48. Σε μια περίπτωση έχει συμπληρωθεί ένας στίχος που ξεχάστηκε στην έκδοση του 1979, άλλα τυπογραφικά και αντιγραφικά λάθη αναπαράγονται χωρίς καμιά διόρθωση και προστίθενται μάλιστα καινούργια.

Και τα τρία κείμενα είχαν εντοπισθεί και σχολιαστεί από τη Ρουμάνα νεοελληνίστρια Κορνέλια Papacostea-Danielopolu σε γαλλικό άρθρο της το 1977 («La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautes (1774-1830)», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15/1, 1977, σσ. 75-92),[9] αν και ο Γιώργος Βαλέτας δίνει την πληροφορία πως τα κείμενα των δύο κωμωδιών που εκδίδει το 1979, βρίσκονται στα χέρια του από το 1964. Απ' ό,τι φαίνεται δεν είναι τα μόνα,[10] και στον χώρο αυτό ίσως μας περιμένουν ακόμα εκπλήξεις, τόσο στον τομέα των θεατρικών μεταφράσεων όσο και σ' αυτόν της πρωτότυπης ελληνικής δραματογραφίας. Οι ανώνυμοι συγγραφείς (παρά τις κάποιες θεματικές ομοιότητες ανάμεσα στις δύο σάτιρες που μας απασχολούν εδώ, δεν μπορεί να έχουν κοινή πατρότητα) πρέπει να είναι ελληνόφωνοι κάτοικοι του Βουκουρεστίου, ανήκουν πιθανότατα στην τάξη των αρχόντων με συναναστροφές με την τοπική αριστοκρατία των Ρουμάνων βογιάρων. Στην περίπτωση της κωμωδίας *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* υπάρχει και η βάσιμη υποψία, ο ανώνυμος δραματουργός να είναι κληρικός. Το ότι στο στόχαστρο βρίσκονται κυρίως οι Ρουμάνοι βογιάροι, δεν πρέπει να παρασύρει σε «εθνοκεντρικές» ερμηνείες. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε μάλιστα και την περίπτωση, το ένα ή το άλλο από τα κείμενα αυτά να είναι γραμμένα από ντόπιους Ρουμάνους· η γνώση των ελληνικών ήταν κοινό κτήμα στις ανώτερες τάξεις. Και η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι ένα κράμα μεικτής ελληνικής των Φαναριωτών και τουρκικών, ρουμανικών, ιταλικών και γαλλικών (και σλαβικών) λέξεων και εκφράσεων, που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία λεβαντινικού τύπου μ' έναν αυξημένο βαθμό διεθνικότητας.

Οι συγγραφείς κινούνται στα πλαίσια της παράδοσης της διαλογικής σατιρογραφίας των Φαναριωτών, που χρησιμοποιεί τη δραματική φόρμα απλώς ως πρόφαση και υφολογικό μέσο για να επιτευχθεί μεγαλύτερη αμεσότητα και παραστατικότητα. Και στα δύο έργα υπάρχουν αρκετές ενδοκειμενικές ενδείξεις πως τα συνθέματα αυτά προορίζονταν για ανάγνωση κι όχι για θεατρική παράσταση. Κάτι τέτοιο θα ήταν επίσης αδύνατον λόγω του θέματός τους· η σατιρική στοχοθεσία ενάντια σε συγκεκριμένα πρόσωπα και καταστάσεις άλλωστε δεν επέτρεπε και μια έντυπη έκδοσή τους. Η παράδοση της φαναριώτικης διαλογικής σάτιρας σε δραματική μορφή συνδέεται με την παλαιότερη παρόμοια παράδοση, που καλλιεργήθηκε στους κύκλους και τους χώρους του Οικουμενικού Πατριαρχείου και του κλήρου της Κωνσταντινούπολης, και είχε επίσης τον χαρακτήρα προσωπικών λιβελογραφημάτων, απλώς στο χώρο των ιερέων και της εκκλησίας. Το πρώτο από αυτά τα κείμενα είναι *Το αχούρι* (1692), που σατιρίζει ήδη με τον εύγλωττο τίτλο καταστάσεις που επικρατούσαν στην ορθόδοξη εκκλησία της Πόλης.[11] Ένα άλλο τέτοιο κείμενο, εναντίων των αναβαπτιστών, γράφτηκε γύρω στα 1750 με τίτλο *Κωμωδία αληθών συμβάντων*.[12] Το ίδιο ιστορικό γεγονός, την επιθυ-

[9] Βλ. επίσης της ίδιας: «O piesa satirica din colectia de manuscrise a Academiei RSR», *Revista de istorie si teorie literara* 27/2 (1978), σσ. 247-258· της ίδιας: *Literatura în limba Greaca din Principatele Române (1774-1830)*, Bucuresti 1982 και *Convergences culturelles gréco-roumaines (1774-1859)*, Θεσσαλονίκη 1998. Σύντομα σχόλια έχει κάνει και η Anna Tabaki: *Le théâtre néohellenique: génèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Thèse Paris EHESS 1995, σσ. 435 εξ., 437 εξ.

[10] Σε πρόσφατη βιβλιοκρισία για τον αναφερόμενο τόμο της Κορνέλιας Papacostea-Danielopolu: *Convergences culturelles*, ό.π., ο A. Pippidi αναφέρει και άλλα έργα, όπως *Le serdar de Orhei* 1810, ίσως από τον Νικόλαο Δημάδη (*Revue des Études Sud-Est Européennes* 39, 2001, σσ. 243 εξ.).

[11] Το κείμενο εκδόθηκε από τον Émile Legrand: *Bibliothèque grecque vulgaire*, τόμος Β', Παρίσι 1881.

[12] Εκδόθηκε από τον Ευ. Σκουβαρά: «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνος», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), σσ. 52 εξ.

μία ορισμένων ρωμαιοκαθολικών του Γαλατά να γίνουν ορθόδοξοι και την απόφαση του πατριάρχη Κύριλλου Ε′ πως χρειάζεται απλώς να ξαναβαφτιστούν, που προκάλεσε το μένος των ορθόδοξων κληρικών, καθώς και τις συναλλαγές του στη διοίκηση του πατριαχείου με τυχοδιωκτικά στοιχεία, όπως τον Αυξέντιο, βρίσκεται στη βάση μιας άλλης «κωμωδίας» με τίτλο: *Κωμωδία. Ήτοι έργα και καμώματα του μιαρού ψευδασκητού Αυξεντίου εν τω Κατιρλίω και των ασεβεστάτων εκείνου μαθητών, οπαδών και διδασκάλων. Αυξέντιος μετανοημένος*, κείμενο που είναι ακόμα ανέκδοτο.[13]

Τη συνέχεια της παράδοσης της διαλογικής σάτιρας βρίσκουμε στους κοσμικούς κύκλους του Φαναρίου: τη δραματόμορφη επίθεση εναντίον του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου στο έργο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (1785) από τη γραφίδα του Γεωργίου Σούτσου,[14] που όπως δείχνουν τα τέσσερα χειρόγραφα είχε ευρύτερη διάδοση, και την επίσης δραματόμορφη, αλλά μη ολοκληρωμένη επίθεση εναντίον του Νικόλαου Μαυρογένη με *Το σαγανάκι της τρέλλας* (1786).[15] Και στα δύο αυτά έργα καθιερώνεται ήδη η ιδιότροπη γλώσσα της φαναριώτικης σάτιρας με τα μεικτά ελληνικά, διανθισμένα με πλούσιο υβρεολόγιο και άφθονες τουρκικές και ρουμανικές λέξεις, μαζί με το λεβαντίνικο επίχρισμα των ιταλικών και γαλλικών. Τη συνέχεια προσφέρει ο Γεώργιος Σούτσος «επί το λογοτεχνικώτερον»: το 1805 εκδίδει στη Βιέννη έναν τόμο *Πονήματά τινα δραματικά* με τέσσερα «δραματικά έργα», που είναι επίσης αλληγορικές ή και προσωπικές σάτιρες σε διαλογική μορφή, οι οποίες όμως δεν έχουν και πολλή σχέση με το θέατρο: *Το άσυλον του φθόνου*, *Αυλικός ο πεφωτισμένος*, *Η πατρίς των τρελών* και *Ο κατηχούμενος ή το Κοσμογονικόν Θέατρον*.[16] Ήδη γύρω στα 1800 πρέπει να τοποθετεί, σύμφωνα με τη χρονολόγησή μας με βάση ενδοκειμενικές πληροφορίες, *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, έργο σατιρικό και ηθικοδιδακτικό, πιθανώς από κληρικό. Χρονολογικά ακολουθεί μια άλλη διαλογική σάτιρα, γλωσσική αυτή τη φορά, τα *Κορακιστικά* του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813, γραμμένο το 1811) εναντίον του Αδαμάντιου Κοραή,[17] ύστερα η σάτιρα *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους* (1816), αντιβολταιρική και αντιδιαφωτιστική σάτιρα κάποιου κληρικού (μάλλον όχι του Αγαπίου Χατζίπη) που σατιρίζει το Λονδίνο, το Παρίσι αλλά και τους Φαναριώτες στην Κωνσταντινούπολη.[18] Το 1818 μάλλον πρέπει να τοποθετηθεί η άτιτλη κωμωδία [*Τα αγγούρια του Γενεράλη*],[19] ενώ με ασφάλεια μπορεί να χρονολογηθεί η *Κωμωδία νέα της Βλαχίας* στο έτος 1820. Προεπαναστατικά πρέπει να τοποθετηθεί επίσης η χαριτωμένη μυθολογική σάτιρα *Κωμωδία του μήλου της έριδος* (πρώτη έκδοση 1826), που οδηγεί επίσης στο χώρο της φαναριώτικης ποίησης.[20]

[13] Την έκδοσή του έχει αναλάβει ο Ιωσήφ Βιβιλάκης. Βλ. και την ανακοίνωσή του: «Αυξεντιανός *μετανοημένος*. Μια πολίτικη κωμωδία του 18ου αιώνα», *Πρακτικά Α′ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα»*, Αθήνα 2002, σσ. 69-80.

[14] Βλ. τώρα τη νέα έκδοση από τον Δημ. Σπάθη: *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει 'αψπε': 1785.* Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα», Αθήνα 1995.

[15] Βλ. την προσωρινή έκδοση της Lia Brad Chisacof, ό.π.

[16] Για ανάλυση βλ. Σπάθης, ό.π., σσ. 273-278.

[17] Βλ. τη νέα έκδοση του Β. Πούχνερ: Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά (*Ασπασία *1813,* Πολυξένη *1814,* Κορακιστικά *1813),* Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2), για τα *Κορακιστικά* σσ. 157-226 της «Εισαγωγής», κείμενο σσ. 401-459.

[18] Βλ. τη νέα έκδοση του Β. Πούχνερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα) «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους»*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2002, σσ. 67-101 της «Εισαγωγής», σσ. 157-203 το κείμενο.

[19] Ο Βαλέτας έδωσε στη δική του έκδοση (1979, ό.π.) τον τίτλο *Ο Γενεράλης Γκίκας* (βλ. στη συνέχεια).

[20] Νέα έκδοση Πούχνερ, ό.π., σσ. 37-66 της «Εισαγωγής», σσ. 103-155 το κείμενο.

Ωστόσο η παράδοση αυτή, που τώρα έχει πλέον πολλά παρακλάδια και θεματικές εφαρμογές, δεν σταματάει με την Ελληνική Επανάσταση και μεταφέρεται και στην απελευθερωμένη Αθήνα. Παρόμοια χαρακτηριστικά της προσωπικής επίθεσης και εμπάθειας δείχνουν οι δραματόμορφες σάτιρες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού *Εφημεριδοφόβος* και *Ερωτηματική οικογένεια* το 1837, *Ατίθασσος ποιητής* του Αλεξάνδρου Σούτσου[21] το 1843, *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλεξάνδρου Ραγκαβή το 1845[22] κτλ. Η ποικιλία των σατιρικών θεμάτων, αλλά και η σταθερότητα της γενικής φόρμας (δραματικής ή διαλογικής, αλλά όχι προορισμένης πρωτίστως για θεατρική παράσταση), όπως και η σημαντική αντοχή μέσα στο χρόνο, κάνουν πιθανή την ανεύρεση και άλλων παρόμοιων κειμένων, που σήμερα ακόμα δεν έχουν εντοπισθεί.

[ΤΑ ΑΓΓΟΥΡΙΑ ΤΟΥ ΓΕΝΕΡΑΛΗ]
Άτιτλη κωμωδία

Το χειρόγραφο

Ο ελληνικός κώδικας της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι BAR Ms. Gr. 1160 (πρώην 920), σελιδαριθμημένος (261 σελίδες και 40 λευκές), χάρτινος με κανονικές διαστάσεις (19,3. x 12,1) και γραμμένος από την αρχή ώς το τέλος από το ίδιο χέρι, περιέχει επτά διαφορετικά έργα, που έχουν ένα κοινό στοιχείο: είναι σατιρικού περιεχομένου και σατιρικής στοχοθεσίας. 1) *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* (σσ. 1-56), κωμωδία μονόπρακτη (7 σκηνές), 2) άτιτλη κωμωδία, στην οποία έδωσα τον τίτλο [*Τα αγγούρια του Γενεράλη*] (σσ. 62-83), 3) *Ηθική στιχουργία του περιωνύμου Αλεξάνδρου Κάλφογλου*, παραινετικό ποίημα με 1492 στίχους (σσ. 91-168)[23], 4) ένα άτιτλο σατιρικό στιχούργημα από 76 στίχους με την υπογραφή «Τότης Μπακάλης» (σσ. 170-174), 5) ένα ανυπόγραφο σατιρικό στιχούργημα *Παράπονα των ανυπάνδρων γυναικών* από 88 στίχους (σσ. 176-179), 6) ένα σατιρικό στιχούργημα *Απάντησις των ανδρών* με 80 στίχους και την υπογραφή «Ο στιχουργήσας: Ι. Τζουρλοβίσκος Τζισμάρης» (σσ. 180-182), και 7) τρίπρακτη κωμωδία *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Συνετέθη παρά τινος ανωνύμου κατά το 1785*, που έχει προσγραφεί από την αρχή στον Γεώργιο Σούτσο (σσ. 185-261).[24] Όπως είναι φανερό, ο άγνωστος αντιγραφέας δεν μπορεί να είναι και συγγραφέας των έργων αυτών, αλλά είναι συμπιλητής σατιρικών κειμένων από το χώρο του φαναρίου και των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών, και η ύπαρξη και μόνο του κώδικα βεβαιώνει την απήχηση που είχαν οι σάτιρες αυτές, ακόμα και αν έμειναν χειρόγραφες, όπως άλλωστε αποδεικνύουν τα τέσσερα χειρόγραφα του *Αλεξανδροβόδα*.

Η γραφή του κώδικα είναι σχετικά ευανάγνωστη· δεν χρησιμοποιεί συντομογραφίες παρά για «άνθρωπος», την αρίθμηση των σκηνών και δίφθογγα συμπλέγματα όπως «ευ», «ει», «αι», αλλά και «στ», ακολουθεί εν γένει την ιστορική ορθογραφία με κάποιες διττογραφίες,

[21] Για ανάλυση βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη: *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σσ. 57-76.

[22] Γ. Λαδογιάννη: *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 132, 136, 140, 139, 382, 387 (αντίστοιχα).

[23] Έχει εκδοθεί μερικώς από τον Γ. Π. Κρέμο: *Επιστολαί και "Ηθική Στιχουργία" Α. Κ. Βυζαντίου*, εν Λειψία 1870 (με 910 στίχους της *Ηθικής στιχουργίας*), και ολόκληρη σε κριτική από τον Φ. Μπουμπουλίδη: *Φαναριώτικα Κείμενα. Αλέξανδρου Κάλφογλου «Ηθική Στιχουργία»*, Αθήναι 1967 (σελ. 54) με βάση ένα χειρόγραφο της Κωνσταντινούπολης και τον κώδικα του Βουκουρεστίου. Για το έργο βλ. επίσης A. Camariano: «Spiritul revolutionar francez. Nouvelles données sur Alexandre Kalfoglou», στον τόμο: *Symposium: L'époque fanariote*, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 93-143.

[24] Βλ. τώρα την έκδοση Δημήτρη Σπάθη από τα τέσσερα χειρόγραφά του, ό.π., (κείμενο σσ. 1-139).

τις συνηθισμένες ορθογραφικές συνήθειες και ιδιοτροπίες της εποχής και κάποιες γραμματικές ανωμαλίες. Στις κωμωδίες τα ομιλούντα πρόσωπα αναγράφονται ολόκληρα στην αριστερή πλευρά της σελίδας και είναι τοποθετημένα σε εισαγωγικά· αντί διπλής τελείας ο αντιγραφέας χρησιμοποιεί το σημάδι = (π.χ. «Γενεράλης=»). Η στίξη είναι φτωχή και συχνά παραπλανητική για την κατανόηση. Στην περίπτωση των κωμωδιών οι κατάλογοι με τα σκηνικά πρόσωπα είναι ίσως έργο του αντιγραφέα, γιατί δείχνουν κάποιες ασυνέπειες και ελλείψεις (βλ. στη συνέχεια) και δηλώνουν άνθρωπο όχι εξοικειωμένο με τη δραματική γραφή. Το ίδιο ισχύει για τις σκηνικές οδηγίες που συνήθως τοποθετούνται σε παρενθέσεις, αλλά πολύ συχνά συγχέονται με τον ομιλούμενο λόγο (βλ. επίσης στη συνέχεια).

Οι δύο κωμωδίες στην αρχή του κώδικα εκδόθηκαν πρώτα από τον Γιώργο Βαλέτα το 1979, ύστερα από αυτοψία στη Ρουμανική Ακαδημία το 1964.[25] Η έκδοση αυτή είναι κάπως πρόχειρη και βιαστική και από πολλές απόψεις δεν ικανοποιεί (επεμβαίνει π.χ. στην ορθογραφία, «ομαλοποιώντας» τη γραφή προς τη δημοτική). Την επαναλαμβάνει ο Κώστας Βαλέτας το 1994 στο μονοτονικό σύστημα, αναπαράγοντας και την παλιά εισαγωγή, προσθέτοντας όμως και ένα δικό του επίμετρο και εμπλουτίζοντας το γλωσσάρι «με τη βοήθεια της Μαρίας Μαρινέσκου-Χύμου και του γιατρού Μίμη Χουδαβερδή».[26] Άλλη έκδοση προσέφερε πρόφατα η Ρουμάνα νεοελληνίστρια Lia Brad Chisacof σε μια ανθολογία της φαναριώτικης λογοτεχνίας, αναπαράγοντας πιστά την έκδοση του Βαλέτα και χωρίς συστηματικό σχολιασμό.[27] Η κατάσταση αυτή επιβάλλει μια νέα έκδοση των δύο κωμωδιών, που πρέπει να γίνει σε νέα βάση: 1) αποκαθιστώντας τις αρχικές γραφές και την υφή του μεικτού λόγου, 2) διορθώνοντας μια σειρά από παραναγνώσεις και παρερμηνείες με βάση το κείμενο του χειρογράφου, 3) σχολιάζοντας συστηματικά το περιεχόμενο με το πλούσιο πραγματολογικό υλικό, 4) αναλύοντας δραματουργικά τη θεατρική δομή και τη δραματουργική οικονομία των δύο έργων, 5) συζητώντας τις άστοχες προσγραφές και αμφίβολες χρονολογήσεις του Βαλέτα και προτείνοντας νέες λύσεις, 6) δίνοντας ένα εξαντλητικό γλωσσάρι όπου θα αποκαθίστανται οι παρερμηνείες και θα διαφωτίζονται οι ασχολίαστες περιπτώσεις. Το εγχείρημα αυτό έγινε εφικτό χάρη στην ψηφιακή φωτογράφηση του χειρογράφου από τον Γρηγόρη Ιωαννίδη κατά τη διάρκεια μιας ερευνητικής αποστολής σε ρουμανικά αρχεία και βιβλιοθήκες, στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος της Ακαδημίας Αθηνών «Το ελληνικό θέατρο στην εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας».[28]

Το μελέτημα αυτό δε θα ακολουθήσει τη σειρά των δύο έργων στον κώδικα, η οποία δεν είναι ούτε σκόπιμη ούτε χρονολογική αλλά τυχαία, αντίθετα θα χρησιμοποιήσει κριτήρια δραματουργικής επεξεργασίας και ποιότητας, καθώς και κριτήρια της σατιρικής υφολογίας και στοχοθεσίας· και από αυτές τις πλευρές η άτιτλη κωμωδία είναι πιο σημαντική από την άλλη με το γενικό τίτλο *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, που δεν αποκλείεται να είναι και του αντιγραφέα: είναι πιο χυμώδης στο χλευασμό των κακώς κειμένων και σατιρίζει ευρύτερες καταστάσεις απ' ό,τι η άλλη, όπου κυριαρχεί ένας ηθικοδιδακτικός τόνος και η σάτιρα περιορίζεται στις οικονομικές δυσκολίες και την ενδυματολογική επιδειξιομανία των αρχόντων. Είναι έργο ολιγοπρόσωπο και πολύ απλοϊκό στη δομή.

[25] Γ. Βαλέτας: «Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου», *Αίμος* 5-6 (1979), σσ. 27-64.

[26] Κ. Βαλέτας: «Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου», *Αιολικά Γράμματα* 24/4 (138) (Γενάρης-Φλεβάρης 1994), σσ. 17-48 (εισαγωγή του Κ. Βαλέτα σσ. 17-21, κείμενα σσ. 22-44, διευρυμένο γλωσσάρι σσ. 44-46, επίμετρο του Κώστα Βαλέτα σσ. 47-48).

[27] Chisacof, ό.π., σσ. 429-448.

[28] Βλ. Γρ. Ιωαννίδης / Β. Πούχνερ: «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων», ό.π.

Συγγραφέας και χρονολόγηση

Με βάση το γεγονός ότι τα δύο έργα διαδραματίζονται στον ίδιο τόπο, το Βουκουρέστι, στον ίδιο χρόνο, προεπαναστατικά, και σατιρίζουν την ίδια κοινωνική τάξη, τους ντόπιους βογιάρους της δεύτερης τάξης, ο Βαλέτας επέμενε από την αρχή πως οι δύο κωμωδίες πρέπει να έχουν τον ίδιο συγγραφέα. Η συζήτηση για την προσγραφή των έργων στον Αλέξανδρο Κάλφογλου που υποστηρίζει, θεωρώντας τα τρία πρώτα έργα του κώδικα ως μια ενότητα, μετατίθεται στη μελέτη της άλλης κωμωδίας, *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, γιατί στηρίζεται σε δεδομένα και ενδείξεις που αφορούν κυρίως την κωμωδία αυτή. Στο σημείο αυτό απλώς θα αμφισβητηθεί με επιχειρήματα ο ισχυρισμός πως η πατρότητα των δύο κωμωδιών είναι κοινή και παραπέμπει στο ίδιο πρόσωπο. Τα επιχειρήματα αυτά είναι δραματουργικά, θεματικά, υφολογικά και γλωσσικά.

Το τρίπρακτο έργο, στο οποίο έδωσα τον τίτλο *Τα αγγούρια του Γενεράλη*, είναι ένα πολυπρόσωπο δράμα, με 19 ομιλούντα πρόσωπα,[29] ενώ *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, που σε έκταση είναι μεγαλύτερο κι ας είναι μονόπρακτο· στα πρώτα δύο τρίτα του έργου εμφανίζει μόνο τρία πρόσωπα που πλαισιώνονται περιστασιακά με δύο άλλα, εν τούτοις μόνο στο τέλος έχουμε μια πολυπρόσωπη σκηνή με οκτώ ομιλούντα πρόσωπα. Το τρίπρακτο έργο έχει συνολικά 23 σκηνές (9+4+10), το μονόπρακτο μόνο επτά, επομένως οι σκηνές του έχουν πολλαπλάσια έκταση εκείνης των σκηνών του τρίπρακτου. Αυτό έχει ως συνέπεια ένα διαφορετικό δραματουργικό ρυθμό: γρήγορος στην πρώτη περίπτωση, με σύντομες ατάκες και ρήσεις, κοφτούς διαλόγους και πιο έντονη δράση, αργός στη δεύτερη, όπου κυριαρχούν οι μεγάλες ρήσεις (με υπεροχή του Τζουπερτζέσκου) που αφηγούνται περιστάσεις και αναλύουν καταστάσεις με άνεση και λεπτομερειες· η σάτιρα εδώ λειτουργεί κυρίως πραγματολογικά σε αφηγήσεις, όχι τόσο σκηνικά με την παρουσίαση των αδυναμιών στη δράση. Υπάρχει επίσης μια μεγάλη διαφορά στη σκηνική οικονομία: το τρίπρακτο έργο είναι ανοικονόμητο, εισάγει μια σειρά από υποθέσεις που σκιτσάρονται βιαστικά και εν μέρει εγκαταλείπονται και δεν έχουν συνέχεια· αντίθετα το μονόπρακτο δείχνει τάσεις συμμετρίας στον σχεδιασμό, παρέχει μια σαφή κλιμάκωση, που υπογραμμίζει το οργανωμένο δίδαγμα. Δεν έχει δευτερεύουσες υποθέσεις, η σάτιρα επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην οικονομική κατάσταση των αρχόντων. Ωστόσο πρόκειται για δραματουργό άπειρο, ενώ το τρίπρακτο δείχνει κάποια άνεση στον χειρισμό των θεατρικών συμβάσεων και είναι πολύ πιο σύνθετο από το μονόπρακτο.

Η σάτιρα του μονόπρακτου εστιάζεται σε μεγάλη έκταση στις επιζήμιες και ανόητες οικονομικές συναλλαγές των αρχόντων, που τους οδηγούν στη χρεοκοπία και στην καταλήστευση των δημόσιων έργων και θεσμών. Στην τρίπρακτη άτιτλη κωμωδία η σάτιρα έχει πολλούς στόχους και αποδέκτες, και η «ισπραβνιτζία» (αξίωμα του νομάρχη) με τις παράνομες απολαβές της είναι μόνο ένα ανάμεσα σε πολλά: κυριαρχούν οι παράνομοι έρωτες και η μοιχεία, άκρατη αισθηματολογία με πρότυπο τα γαλλικά ρομάντζα, η ανάγκη του προσποιητού φλερτ για κοινωνική αναρρίχηση κτλ. Ενώ υπάρχει η υποψία πως το μονόπρακτο έχει συγγραφέα κάποιον κληρικό (βλ. στη συνέχεια), κάτι τέτοιο αποκλείεται για το τρίπρακτο, όπου λείπει κάθε ηθικοδιδακτικός τόνος.

Τα ερωτόλογα σε αρχαΐζουσα, διανθισμένα με πολλά «αχ» και «ψυχή μου», τα ερωτικά ραβασάκια και οι εξομολογητικοί αισθηματικοί μονόλογοι, οι ίντριγκες και μηχανορραφίες γύρω

[29] Ο ρόλος της δούλας της Κλεοπάτρας είναι βουβός, αλλά ο γραφέας/αντιγραφέας ξέχασε να αναφέρει στον κατάλογο των σκηνικών προσώπων τον δούλο του Γενεράλη, που μιλάει στην αρχή του έργου.

από τη συνεύρεση των παράνομων εραστών κτλ. είναι τελείως ξένα στον συγγραφέα του μονόπρακτου. Ούτε μία νύξη για ερωτικές υποθέσεις. Ο λόγος στην τρίπρακτη κωμωδία διανθίζεται με αρκετές παροιμίες, πράγμα που λείπει από την υφολογία του μονόπρακτου. Αντίθετα η πολιτική και πατριωτική διάσταση, η raison d'état που επικαλείται ο Ασκητής, ο Τζανής και η σκιά του Βακαρέσκου, επικλήσεις στον θεό και στη συνείδηση των συμπατριωτών τους, η ιστορική διάσταση που δίνεται στα γεγονότα και το αίσθημα της ευθύνης που διατρέχει όλο το σύγγραμμα, όλα αυτά είναι τελείως ξένα για τον συγγραφέα του τρίπρακτου, που ξετυλίγει τον κόσμο ενός αμοραλιστικού ερωτισμού σ' ένα φαναριώτικο ροκοκό, που δεν νοιάζεται για τα μεγάλα δημόσια θέματα αλλά μόνο για την προσωπική και πρόσκαιρη ικανοποίηση ερωτικών επιθυμιών.

Μένουν τελικά τα γλωσσικά επιχειρήματα: αν δεν ενώσει κανείς τα δύο λεξιλόγια, όπως το έκανε ο Βαλέτας, αλλά συγκρίνει τα δύο γλωσσάρια των δύο έργων μεταξύ τους, θα παρατηρήσει μεν πως οι δυο κωμωδίες χρησιμοποιούν έναν αρκετά μεγάλο αριθμό από τουρκικές και ρουμανικές λέξεις, ακόμα και ιταλικές, αλλά είναι σχετικά λίγες εκείνες που συμπίπτουν στα δύο έργα, και σε αρκετές περιπτώσεις διαφέρει η χρήση της τουρκικής και ρουμανικής ορολογίας. Επίσης δείχνει το τρίπρακτο κάποια κλίση προς τη χρήση γαλλικών εκφράσεων, που απουσιάζει από το μονόπρακτο.

Μ' αυτό έγινε φανερό πως ένα ολόκληρο πλέγμα από επιχειρήματα συνηγορεί με πειστικό τρόπο υπέρ του γεγονότος πως ο συγγραφέας της τρίπρακτης και της μονόπρακτης κωμωδίας δεν μπορεί να είναι ο ίδιος. Είναι διαφορετικές προσωπικότητες και έχουν διαφορετικές στοχοθεσίες, ανώνυμοι και άγνωστοι βέβαια και οι δυο. Ωστόσο φαίνεται πως τα δύο έργα τα χωρίζουν και σχεδόν δύο δεκαετίες: το μονόπρακτο χρονολογείται σε μίαν εποχή γύρω στα 1800 (βλ. στη συνέχεια), το τρίπρακτο το 1817 ή το 1818, πάντως πριν από το 1821.

Για τη χρονολόγηση του έργου *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* γύρω στα 1800 βλ. και στη συνέχεια. Για την άτιτλη τρίπρακτη κωμωδία [*Τα αγγούρια του Γενεράλη*] η σχετική ενδοκειμενική ένδειξη βρίσκεται στα λόγια του Ρώσου Δραγουμάνου (διπλωμάτη) Τζώρτζη, που καλεί την Κλεοπάτρα και τη Σουλτάνα στο θέατρο, όπου έχει «λόζα» (θεωρείο), και ο Γενεράλης θα δώσει την άδεια στις κόρες του να πάνε (σκηνή Α' ζ'). Αυτή είναι η μόνη χρονολογική ένδειξη που παρέχει το ίδιο το κείμενο, είναι όμως καθοριστική. Το Βουκουρέστι δεν στερήθηκε, ήδη στα τέλη του 18ου αιώνα, τα θεάματα[30] και περιστασιακές παραστάσεις περιοδευόντων θεατρικών θιάσων στην αυλή και στα παλάτια των βογιάρων,[31] αλλά η ύπαρξη θεωρείου, που έχει νοικιάσει ο Ρώσος διπλωμάτης, προϋποθέτει μόνιμο θεατρικό κτίριο ή κατάλληλα διαμορφωμένη αίθουσα, την οποία αποκτά το Βουκουρέστι μόλις το Δεκέμβριο του 1817, όταν παραχωρείται στη Ραλλού Καρατζά και τον ερασιτεχνικό θίασο στη νεόδμητη «loggia» των βογιάρων στην Ερυθρά Κρήνη (Cismeaua Rosie) μια «elegantâ salâ de spectacole»,

[30] Στην ηγεμονική αυλή δόθηκαν παραστάσεις θεάτρου σκιών και αυτοσχέδιες κωμωδίες από Αρμένιους τσαούσηδες (με τις πηγές Β. Πούχνερ: *Οι βαλκανικές διασπάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985, σσ. 19 εξ., 76 εξ.), στα παλάτια των βογιάρων και στην αυλή εμφανίστηκαν και σχοινοβάτες, ακροβάτες, γελωτοποιοί και ταχυδακτυλουργοί, Ιταλοί θηριοδαμαστές με πιθήκους, Γερμανοί πρωταθλητές στην άρση βαρών, Τούρκοι πεχλιβάνηδες κτλ. (βλ. σε επιλογή: F. A. Costa: «Spectacole de divertisment la curtile domnesti si boieresti în epoca feudala», *Studii si cercetari ist. artei* 5, 1968, τεύχ. 2, σσ. 137-333· για την παλαιότερη εποχή επίσης K. Berlogea: «Manifestations théâtrales à la cour voivodale valaque et moldave au Moyen Age», *Revue roumain d'historie de l'art. Série théâtre, musique, cinéma* 19, 1982, σσ. 29-35· A. M. Popescu: «ÆInceputurile teatrului în Tara Romîneasca», *Studii si cercetari ist. artei* 5, 1968, τεύχ. 2, σσ. 41-57· και περισσότερη βιβλιογραφία στον Β. Πούχνερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, σσ. 70 εξ.).

που λειτουργεί ως θέατρο υπό τη διεύθυνση του J. Vacarescu.[32] Επειδή ο Ρώσος διπλωμάτης αναφέρει πως το θέατρο αυτό είναι «πολλά εύμορφον», φαίνεται εύλογο να προσδιορίσουμε τη χρονική στιγμή στο 1818, όταν τον Ιούλιο η αίθουσα ανακαινίζεται και ορίζεται με ηγεμονική διαταγή να λειτουργεί μόνιμα ως θέατρο της κόρης του ηγεμόνα,[33] και από τον Αύγουστο παίζει εκεί ένας βιεννέζικος θίασος όπερας και πρόζας, για τη δραστηριότητα του οποίου υπάρχουν αρκετές πηγές.[34] Για την ανακαινισμένη και διευρυμένη αίθουσα διαθέ-

[31] Για το έτος 1784 υπάρχει μια είδηση για την παράσταση ιταλικής κωμωδίας στην αυλή (N. Iorga: *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucuresti 1901, τόμ. Β', σ. 27)· το 1792 οι αρχές αρνούνται να δώσουν άδεια παράστασης σε Αυστριακούς ηθοποιούς (N. Iorga: «Alte lemuriri despre veacul al XVIII-lea dupa izvoare apusene», *Analele Acad. Rom., Mem. Sect. Ist.* IIe Seria, τόμ. 33, 1911, σσ. 153 εξ., ιδίως σ. 194)· στις 25 Μαΐου 1798 εκδίδεται ηγεμονικό φιρμάνι προς όλους τους δημάρχους της Βλαχίας, να προστατεύσουν Γάλλους τραγωδούς και παλαιστές (D. Ollanescu: *Teatrul la Români*, Parte II, Bucuresti 1899 [*Analele Academiei Române*, Ser. II, t. XX (1897-1898), Mem. Sect. Lit.], σσ. 4 εξ.). Τεκμηριώνεται ακόμα και η παραμονή ενός ιταλικού θιάσου παντομίμας, ενός πολωνικού περιοδεύοντος θιάσου, η οργάνωση συναυλιών, ακόμα και η ύπαρξη μιας παράγκας με πανόραμα που έδειχνε ξένες πόλεις, σκηνές από ιστορικές μάχες, στέψεις κτλ.· αυτό προκύπτει από τις επιστολές του Ρώσου στρατάρχη Kutuzow δημοσιευμένες στη *Revue de Paris*, τον Απρίλιο του 1835 (βλ. A. Camariano: «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle», *Balcanica* VI, 1943, σσ. 381-416). Για τις συναυλίες του Roberg από την Αγία Πετρούπολη βλ. *Ελληνικός Τηλέγραφος* 1, Βιέννη 1812, σ. 89· για τα πανοράματα του Matthis Brody βλ. Ollanescu, ό.π., σ. 30. Πάντως δεν πρόκειται για κανονική θεατρική ζωή με μόνιμο θεατρικό κτίριο, όπου θα μπορούσε να νοικιάσει κανείς θεωρείο για μια σεζόν (βλ. και W. Puchner: *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jarhhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, σσ. 36 εξ.).

[32] M. Florea: *Scurtâ istorie a teatrului românesc*, Bucuresti 1970, σσ. 17 εξ.· S. Alterescu / F. Tornea: *Teatrul national I. L. Caragiale*, Bucuresti 1955, τόμ. 1, σσ. 14 εξ. Ο Λάσκαρης μεταφέρει τις πληροφορίες της παλαιότερης ρουμανικής θεατρικής ιστοριογραφίας ως εξής: «Αλλ' η απόπειρα αύτη της Ραλλούς, καίτοι είχε στεφθή υπό ποιάς τινος επιτυχίας, εν τούτοις δεν ικανοποίει ούτε τα καλλιτεχνικά αυτής αισθήματα, αλλ' ούτε και τους πόθους των συμπατριωτών της, οίτινες δυσκόλως ηδύναντο να παρευρίσκωνται εις το στενόν άλλως θεατρίδιον του ηγεμονικού μεγάρου. Τούτου ένεκα η ηγεμονόπαις, την οποίαν διέκαιεν η φλοξ του ωραίου και ωνειρεύετο να φωτίση τον λαόν του οποίου τας τύχας εκράτει εις χείράς του ο πατήρ της, ήρχισε να βάλη εις πράξιν το αρχικόν αυτής σχέδιον και να φροντίζη περί ανεγέρσεως δημοσίου πλέον θεάτρου και ποιάς τινός εκπαιδεύσεως των ερασιτεχνών ηθοποιών της. Πλην, διά να μην δυσαρεστήση και τους ρουμάνους, τους μη επισταμένους ή ατελώς γνωρίζοντας την ελληνικήν και επομένως μη ενδιαφερομένους όσο και αυτή διά το ελληνικόν θεάτρον, ωκοδόμησε κατά τον χειμώνα του 1817 παρά την συνοικίαν "Ερυθρά Βρύσις" (Τσισμέουα Ρόσια) αίθουσαν "εν τη οποία συναθροιζόμενοι οι βογιάροι και αι δέσποιναι διήρχοντο τας μακράς του χειμώνος νύκτας"» (Ν. Λάσκαρης: *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήναι 1938, σσ. 188 εξ.). Δεν είναι εδώ ο χώρος να κριτικάρουμε τον παλαιότερο ιστοριογράφο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου για κάποιες εθνοκεντρικές ερμηνείες των προθέσεων της μόλις 18χρονης πριγκιπέσσας. Βλ. επίσης W. Puchner: «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975), σσ. 235-252, ιδίως σσ. 249 εξ.

[33] I. Anestin: *Schita pentru istoria teatrului românesc*, Bucuresti 1938, τόμ. 2, σσ. 13 εξ.· Ollanescu, ό.π., σσ. 34 εξ.

[34] Λάσκαρης, *ό. π.*, τόμ. Α', σσ.189 εξ.· Ollanescu, ό.π., σσ. 8, 34· St. Vellescu: «Pagini pentru istoria teatrului roman, Scrisori adresate d- lui Th. Stoenescu», *Revista literara* XVIII (1897), σσ. 372-394, ιδίως σ. 386· N. Filimon: *Ciocii vechi si noi*, Bucuresti 1942 (1950), σσ. 167 εξ.· I. Ghica: *Scrisori catre V. Alecsandri*, Bucuresti 1940, σ. 43· E. Turczynski: *Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen bis zur Berufung König Ottos*, München 1959, σσ. 62 εξ.· F. Valjavec: *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa. III. Aufklärung und Absolutismus*, München 1958 (Südosteuropäische Arbeiten 43), σ. 244· M. Valsa: *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Berlin 1960 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 18), σσ. 186 εξ.· N. Camariano: «Erast a lui Salomon Gessner in Literatura greaca si româna», *Revista Fundatilor Regale* 7 (1941), σσ. 64-81, σσ. 66 εξ.· Camariano: «Le théâtre grec», ό.π., σσ. 388 εξ. κτλ.

τουμε και αρκετές και λεπτομερείς περιγραφές· η «λόζα» του Δραγουμάνου πρέπει να ήταν στη δεύτερη σειρά των θεωρείων, όπου καθόταν η protipendadâ, η τοπική αριστοκρατία και οι πρόξενοι των ξένων δυνάμεων.[35] Σ' αυτόν τον terminus post quem, τον Αύγουστο ή Σε-

[35] Ο Λάσκαρης τονίζει πως πρόκειται για το πρώτο δημόσιο θέατρο της Ρουμανίας και παραθέτει λεπτομερή περιγραφή. «Η αίθουσα, εν σχήματι πετάλου και άνευ του παραμικρού διακόσμου, καθόσον είχε ανεγερθή εν σπουδή και εκ του προχείρου εκ σανίδων, είχε μήκος μεν τριάκοντα και έξ περίπου μέτρων, πλάτος δε εννέα. Εκτός των επί της πλατείας δέκα και τεσσάρων σειρών εδρών, εκ σανίδων κεκαλυμμένων δι' ερυθρού εριούχου, είχε και τρεις σειράς θεωρείων επεστρωμένων επίσης δι' ερυθρού εριούχου και μετά παραπετασμάτων εκ μαλλίνου υφάσματος μετά λευκών κροσσών. / Επί της πρώτης σειράς και προς τα δεξιά ευρίσκετο το θεωρείον του ηγεμόνος μετά μεγάλου σοφά κεκαλυμμένου διά πορφυρού ολοσηρικού. Εκατέρωθεν, μεταξύ των θεωρείων, καθώς και επί της σκηνής, υπήρχον κηροστάται εκ λευκοσιδήρου μετά κηρίων εκ λίπους. Κατά τα διαλείμματα, δύω αθίγγανοι φέροντες ερυθράν περιβολήν, εκαθάριζον τα κηρία, αλλά και συνήθροιζον τα επί του εδάφους πίπτοντα, αντικαθιστώντες αυτά διά νέων. Οσάκις ο ηγεμών μετέβαινεν εις το θέατρον, τα αλειμματοκήρια αντικαθίσταντο δι' άλλων εκ καθαρού κηρίου. / Τα θεωρεία της μέσης σειράς, προωρισμένα διά την αριστοκρατίαν (protipendadâ, ως ελέγετο τότε), τους προξένους των ξένων Δυνάμεων και τους εν τέλει, ετιμώντο ενός καισαροβασιλικού φλωρίου δι' εκάστην παράστασιν, τα λοιπά, ετιμώντο δέκα βλαχικών γροσίων (τεσσάρων περίπου σημερινών φράγκων), αι δε εν τη πλατεία έδραι τριών γροσίων (1, 20 φρ.). / Μεταξύ της πλατείας και την σκηνής – κειμένης έξ σπιθαμάς υπεράνω του εδάφους – ευρίσκετο η ορχήστρα. Η αυλαία παρίστανε τον Απόλλωνα κρατούντα μεγάλην λύραν. Τα προγράμματα εγράφοντο ανεξαιρέτως ελληνιστί, εξετυπούντο δε εν τω εν τη συνοικία Μαυρογένους τυπογραφείω του στολνίκου Κλιντσεάνου, του σοφού μακεδόνος ιατρού Καρακάση και του σλουγκέρου Τοπλιτσεάνου. / Κατά τα επικρατούντα τότε παρά ταις αυλαίς των ηγεμόνων έθιμα, η εις το θέατρον έλευσις του ηγεμόνος ηγγέλλετο εις τους θεατάς υπό του ηγεμονικού διαγγελέως, οι δε θεαταί ώφειλον να εγερθώσι και ν' ανακράξωσι τρις: "Ζήτω η Αυτού Υψηλότης!". / Εν τη αιθούση λοιπόν αυτή και υπό τας διατυπώσεις τα οποίας ανεφέρομεν, εδόθη την εσπέραν της 8 Σεπτεμβρίου 1818 η πρώτη παράστασις του γερμανικού θιάσου διά του μελοδράματος του Ροσσίνη *L'Italiana in Algeria*» (Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Α', σσ. 190 εξ.). Ο ενθουσιασμός κράτησε δύο με τρεις μήνες, ύστερα οι βογιάροι πήγαιναν πιο σπάνια στο θέατρο. Το αναφέρει μια αγγλική πηγή: «Last year a company of German actors came to Bukarest, and after some performances, were encouraged to establish a regular theatre. They gave German operas, and comedies translated into Wallachian, and the first two or three months they attracted crowds form all the classes, who, without exception seemed to have taken a true liking to the new sort of amusements: but latterly the charm of novelty had begun to wear off, and the Boyars of the first order, with some of the principal foreign residents, seemed to be the only persons disposed to support the dominance of the establishment, more with the view of making it a place of general union of society, than from the attractions of the stage» (A.Wilkinson: *An account of the principalities of Walachia and Moldavia*, London 1820, σσ. 140 εξ.). Αυτό ισχύει γενικότερα για την εποχή εκείνη, και σίγουρα για τον Τζώρτζη με την Κλεοπάτρα στο θεωρείο του. Άλλες λεπτομέρειες δίνει ένας Γάλλος ταξιδιώτης: «Depuis 1818, Bukarest possède aussi une troupe d'acteurs allemands, qui donnent régulièrement quatre représentations par semaine, dans la grande salle destinée primitivement aux assemblées du club, qui depuis peu a été convertie en un joli théâtre assez vaste pour contenir un millier de personnes. La noblesse valaque a témoigné prendre tellement de goût pour ce genre de divertissement, malgré le petit nombre de ses membres qui comprennent la langue allemande, que l'on a aussi commencé a donner des pieces en grec moderne, traduites de nos meilleurs auteurs français par des élèves de l'école; sa qui fait que l'on peut régarder l'établissement de ce théâtre de Bukarest sous un point de vue trés favorable, puisqu'il fournit un moyen d'exciter l'émulation et l'application des jeunes nobles à l'étude de la littérature, qu'ils négligeaient tout-à-fait précédemment. On fait aussi courir maintenant une souscription qui a procuré déjà plus de mille ducats, qui serviront a fournir des avances à une des meilleures troupes d'Italie, qui est arrêtée pour remplacer depuis 1821 celle que l'on a actuellement» (F. Recordon: *Lettres sur la Valachie ou observations sur cette province et ses habitant, écrites de 1815 à 1821, avec la relation du dernier evénement qui y ont en lieu*, Paris 1821, σσ. 19 εξ.). Άλλη γαλλική πηγή αναφέρει πως ως προς το θέατρο «les

πτέμβριο του 1818, μπορεί ίσως και να προστεθεί ένας terminus ante quem, ο Νοέμβριος του 1818, όταν με την εσπευσμένη φυγή της ηγεμονικής οικογένειας των Καρατζά από τη χώρα στο εξωτερικό διακόπτεται η λειτουργία του θεάτρου, για να ξαναλειτουργήσει μόλις το Φεβρουάριο του 1819 υπό την διεύθυνση του Κωνστ. Κυριακού Αριστία, έως τον Μάιο του 1820.[36] Αλλά τότε το ρεπερτόριο είναι πλέον καθαρά ελληνόγλωσσο και επαναστατικό, πράγμα που δεν θα είχε ευχαριστήσει ούτε το Ρώσο διπλωμάτη ούτε το Βλάχο Γενεράλη, για να συχνάζουν οι κόρες του εκεί. Μολοντούτο αυτό το επιχείρημα είναι σχετικό.[37]

Ο τίτλος

Το κείμενο παραδίδεται άτιτλο. Δεν είναι βέβαιο αν ταίριαζε ένας τόσο γενικόλογος τίτλος, όπως *Κωμωδία νέα της Βλαχίας* (που υπαινίσσεται πως υπήρχαν και άλλες τέτοιες κωμωδίες) και *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, που μπορεί να είναι και επιλογή του αντιγραφέα. Ο Βαλέτας διάλεξε τον τίτλο *Ο γενεράλης Γκίκας*, γιατί αυτό είναι, κατά την άποψή του, το πρώτο και βασικό πρόσωπο. Αλλά και αυτός ο ισχυρισμός ελέγχεται: ο Γενεράλης εμφανίζεται στις σκηνές Α′α′- β′, ε′- η′, στη Β′ πράξη καθόλου, στη Γ′ πράξη μόνο στη σκηνή α′. Δύσκολα μπορεί να χαρακτηριστεί πρωταγωνιστής του έργου, όπως το υποδηλώνει ένας τέτοιος τίτλος, απλώς η θέση του ως pater familias και φτασμένου στη δημόσια σταδιοδρομία του δίνουν μια δραματουργική υπεροχή και βαρύτητα σε εκείνες τις σκηνές που βρίσκεται επί σκηνής. Αλλά ποιος άλλος τίτλος να δοθεί;

Πιστεύω πως αυτή η σάτιρα διαφέρει ουσιαστικά από τις δύο άλλες, λόγω του φαρσικού τόνου που κυριαρχεί από την αρχή ώς το τέλος και την έλλειψη ηθικοδιδακτικών στοιχείων, που χαρακτηρίζουν αρκετά έντονα τις δύο άλλες κωμωδίες αυτής της έκδοσης. Επειδή το πιο φαρσικό και χοντροκομμένο επεισόδιο, που καλύπτει μέρος της Β′ και την αρχή της Γ′ πράξης, και ξεχωρίζει μέσα στο πλέγμα από ερωτόλογα, ραβασάκια, κρυφές συναντήσεις και άλλες «γυναικοδουλειές», δίνοντας σε όλο το έργο έναν χυμώδη κι ευτράπελο φαρσικό χαρακτήρα, είναι

Boyards sont extrêmement inconstant et changeant» (F. G. Laurençon: *Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitants et sur son gouvernment*, Paris 1822, σ. 36). Για τις παραστάσεις αυτές βλ. και Αλ. Ρίζος Ραγκαβής: *Απομνημονεύματα*, τόμ. Α′, Αθήναι 1894, σ. 80 και Κ. Καρακάσης: *Τοπογραφία της Βλαχίας και ανθρωπολογικαί παρατηρήσεις...*, εν Βουκουρέστιω 1830, σ. 219. Για περισσότερες πηγές βλ. Puchner: «Hof-, Schul- und Nationaltheater», *ό. π.*, σσ. 251 εξ.

[36] Για το θέμα αυτό υπάρχει μια πλούσια βιβλιογραφία. Δίπλα στα αναφερόμενα βλ. ακόμα σε επιλογή: Γ. Ζωΐδης: «Το θέατρο της Φιλικής Εταιρίας. Ο ρόλος του στην ιδεολογική προετοιμασία του 1821», *Επιθεώρηση Τέχνης* 1963, σσ. 260-281 και εκτενέστερα στον τόμο: Joh Irmscher / M. Mineemi: *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland*, Berlin 1968, σσ. 397-436· Γ. Σιδέρης: *Το 1821 και το θέατρο, ήτοι Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741-1822)*, Αθήνα 1971· Δ. Β. Οικονομίδης: «Ιστορία του εν Βουκουρεστίω ελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Δημιουργία* 3 (1949), σσ. 893-898, 984-989, 4 (1949), σσ. 51-55 κτλ.

[37] Την ύπαρξη και άλλης κωμωδίας, γραμμένης ίσως το 1817 έχει επισημάνει η ρουμανική έρευνα. «Une autre comédie, éditée par Cornelia Papacostea-Danielopolu («O piesa satirica din colectia de manuscrise a Academiei R.S.R. Moravurile bucurestene din preajma Regulamentului Organic», *Revista de istorie si teoria literara* 27/2, 1978, 247-258), date de 1817, probablement, et il est possible que son auteur soit Costachi Faca (cf. A. Pippidi: «Ultiria piesa de teatru din epoca fanariota», dans le recueil *Corneliae Popacostea-Denielopolu in memoriam*, Bucarest 1999, pp. 123-130)» (A. Pippidi: *Revue des études sud-est européenees* XXXIX, 2001, σσ. 243-245, σε βιβλιοκρισία για τη μονογραφία της Cornelia Papacostea-Danielopolu: *Convergences culturelles gréco-roumaines (1774-1859)*, Θεσσαλονίκη 1998). Η αοριστία των αναφορών, ωστόσο, δεν επιτρέπει καμιά εικασία.

τα αγγούρια που κατουριούνται στη Β′ πράξη μαζί με τον κρυμμένο εραστή, κάτω από το κιόσκι στον κήπο –αγγούρια που θεωρούνται στο συμπόσιο στην αρχή της Γ′ πράξης ιδιαίτερα νόστιμα, ενώ οι κόρες του Γενεράλη, που ήταν παρούσες στο συμβάν στον μπαχτσέ, ξεσπούν σε γέλια– επειδή λοιπόν αυτό το επεισόδιο έχει ιδιαίτερη δραματουργική θέση μέσα στο δίχτυ των μικροϋποθέσεων και δευτερευουσών πλοκών, μου φάνηκε κατάλληλο να δώσει τον τίτλο στο έργο, δίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο συγχρόνως και έναν υπαινιγμό για τον φαιδρό αστείο και ευτράπελο χαρακτήρα του συνθέματος. Επίσης, λόγω της υφής του όλου έργου, μου φάνηκε πιο κατάλληλος ένας συγκεκριμένος τίτλος, παρά ο γενικός των δύο άλλων κωμωδιών, και πιο «νόστιμος» από τον «άνοστο» *Ο γενεράλης Γκίκας* που διάλεξε ο Βαλέτας.

Ηθογραφισμός και κοινωνική σάτιρα

Στην παράδοση των φαναριώτικων σατιρικών κωμωδιών η σάτιρα αυτή βρίσκεται πιο κοντά στον *Αλεξανδροβόδα* και το *Σαγανάκι της τρέλλας*, παρά στα έργα *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* ή και το περίπου σύγχρονο *Επάνοδος ήτοι Το φανάρι του Διογένους* ή και την *Κωμωδία νέα της Βλαχίας*, γιατί λείπει το ηθικοδιδακτικό στοιχείο. Η σάτιρα λειτουργεί χωρίς τον φρονηματισμό, οι παρεκκλίνουσες από τον ηθικό κανόνα και τη φρόνιμη στάση, οι συμπεριφορές είναι γελοίες από μόνες τους, και ο δραματουργός δεν καταφεύγει στα πρόσθετα βοηθήματα της υπόδειξης του σωστού και επιθυμητού. Αυτό εξυπακούεται και είναι αυτονόητο. Βασίζεται αποκλειστικά στα δραματουργικά μέσα της υπερβολής και της παρωδίας, περιγράφοντας φαινόμενα και καταστάσεις που είναι γνωστές, οικείες, και οι καρικατούρες λειτουργούν γελοιοποιητικά μόνο και μόνο επειδή παρουσιάζονται με κωμικό τρόπο στη σκηνή. Η λειτουργικότητα αυτή, με ή χωρίς τον ηθικοδιδακτικό σωφρονισμό, είναι γνωστή από όλη την παράδοση των κοινωνιοκριτικών «καθρεπτών των ηθών» (Sittenspiegel) ήδη από τη μεσαιωνική γραμματολογία, και στο θέατρο από τη μεσαιωνική γαλλική φάρσα[38] έως την comédie de mœurs και στην Αγγλία την comedy of manners.[39]

Είναι χαρακτηριστικό πως ο κορυφαίος Ρουμάνος ιστορικός Nicolae Iorga, ο οποίος στην κλασική μονογραφία του *Byzance après Byzance* έχει περιγράψει και αναλύσει αυτό τον επιγονικό κόσμο της ρουμανικής αριστοκρατίας στην «epoca fanariotilor»,[40] προσέφερε και μια ανάλυση της ρουμανικής κοινωνίας κατά το 19ο αιώνα, παίρνοντας αφορμή από τις ηθογραφικές κωμωδίες και φάρσες του Vasile Alecsandri για την *Coana Chirita*[41] στα μέσα του αι-

[38] Z. Βερβεροπούλου: *La Farce médiévale en France: mise en scène du corps*, διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 2000.

[39] Βλ. πρόχειρα G. v. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964, σσ. 648 εξ.

[40] N. Iorga: *Byzance après Byzance*, Bucharest 1935.

[41] N. Iorga: *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris 1926. «Ακόμα πιο μεγάλη επιτυχία ήταν όμως η κωμωδία του (που πλησιάζει πλέον το vaudeville) *Coana Chirita în Iasi* (*Η κυρία Κυρίτσα στο Ιάσιο*, παράσταση 1850). Το έργο για την επαρχιώτισσα κυρία στην πρωτεύουσα (θυμίζει και τη *Φουσκωμένη κολοκύθα* του Popovic) αποτελεί τη διασκευή μιας γαλλικής φάρσας *Les provinciaux à Paris* (1801) του Picard. Η Κυρίτσα, που «δολοφονεί» τα γαλλικά, γυρίζει την πλάτη στον άνδρα της και εγκαταλείπει την επαρχία για να παντρέψει τις κόρες της στην πρωτεύουσα της Μολδαβίας, ανάλογα με την κοινωνική θέση τους, αλλά πέφτει στην παγίδα δύο απατεώνων. Η μορφή της Κυρίτσας είχε τέτοια επιτυχία, που ο Alecsandri έγραψε και άλλες ανάλογες ξέφρενες φάρσες με την ίδια πρωταγωνίστρια (*Ταξιδεύοντας*, *Στο αερόστατο*, *Στην επαρχία* κτλ.)» (Β. Πούγχερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, σσ. 180 εξ.).

ώνα, αλλά πρόκειται ουσιαστικά για τον ίδιο κόσμο που περιγράφει και η κωμωδία αυτή. Αυτοί οι συγγραφείς της «Μολδαβικής Σχολής της Κωμωδιογραφίας», ο Alecsandri και ο Ioan Luca Caragiale (1852-1912), είναι σαφώς επηρεασμένοι από τους Γάλλους συγγραφείς του ελαφρού θεατρικού έργου «με θέση» του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, που ανεβαίνουν αμέσως μετά την Ελληνική Επανάσταση, πρώτα στο Ιάσιο και ύστερα και στο Βουκουρέστι. Στο χρονικό διάστημα 1826-1852 έδρασαν μόνο στο Ιάσιο έξι διαφορετικοί Γαλλικοί θίασοι με συνολικά 120 ηθοποιούς ανεβάζοντας 269 θεατρικά έργα, κατά το πλείστον vaudevilles και ελαφρές κωμωδίες που περιστρέφονται γύρω από τα ίδια ή παρόμοια θέματα (απλώς σε αστικό ή μεγαλοαστικό περιβάλλον), όπως η κωμωδία αυτή: το γυναικείο ζήτημα, ο γάμος, ο pater familias, η πατρότητα, η μοιχεία και το διαζύγιο, το εξώγαμο, οι κρυφές ερωτοδουλειές, η mésalliance, ο πλούτος, ο bohémien κτλ.[42] Υπό το φως των εξελίξεων αυτών, η ελληνική φάρσα *Τα αγγούρια του Γενεράλη* του 1818 μοιάζει σαν πρόδρομη μορφή της γαλλικής δραματολογίας που θα παίζεται σχεδόν αμέσως μετά στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και ταίριαζε τόσο καλά στις κοινωνικές καταστάσεις στις ανώτερες τάξεις των βογιάρων, και σαν πρόδρομη μορφή της ρουμανικής δραματογραφίας στη συνέχεια.

Αυτό φανερώνεται με μια ματιά σε μιαν απλή σύγκριση των βασικών θεμάτων και μοτίβων της κωμωδίας: η ερωτική συνάντηση της κόρης με παντρεμένο άντρα, τον οποίο ξυλοφορτώνει ο πατέρας της, ο εραστής κρύβεται σε κρυψώνα[43] και αυτοαποκαλύπτεται από παρεξήγηση, οι συμβουλές του πατέρα στις κόρες να καλοδέχονται τον Ρώσο διπλωμάτη, το ραβασάκι, άλλος εραστής (που διατηρεί σχέσεις και με παντρεμένη γυναίκα) κατουριέται στον κρυψώνα του,[44] τα κατουρημένα αγγούρια φαίνονται ιδιαίτερα νόστιμα, η μοιχεία ως μόνιμη κατάσταση, η ισπραβνιτζία (θέση του νομάρχη) ως πηγή παράνομων απολαβών για να ξεχρεωθούν, νέα ερωτική συνάντηση που δεν καρποφορεί, η ρητορική απειλή της αυτοκτονίας από ερωτική απελπισία[45] κτλ. Η γλώσσα και η συμπεριφορά των εραστών είναι σαφώς επηρεασμένη από την «αισθηματική λογοτεχνία» (littérature sentimentale) της εποχής, όπου οι αισθαντικές ψυχές με τη λεπτή ευγένεια μιας «πλατωνικής» επικοινωνίας υποφέρουν μύρια βάσανα, παραβλέποντας τελείως πως πρόκειται για μια κατάσταση απλής μοιχείας. Η σάτιρα των ερωτικών συμπεριφορών της αισθηματικής λογοτεχνίας είναι εύλογη, όχι μόνο λόγω της ρομαντζομανίας των δεσποινίδων που χλευάζεται ανελέητα καθ' όλο το 19ο αιώνα, αλλά και επειδή τα διδάγματα της littérature sentimentale είχαν διαδοθεί στην Ελλάδα ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα.[46] Ωστόσο τα γαλλικά δεν έκαναν ακόμα την ακατανίκητη εισβολή τους στο λεξιλόγιο· η «ανεβασμένη» ερωτολογία του ευτελούς ρομαντισμού κινείται σε αρχαιοπρεπή ελληνικά χωρίς τη συνηθισμένη παρεμβολή ρουμανικών και τουρκικών λέξεων.

[42] Βλ. την εξαιρετική μονογραφία του I. H. Radulescu: *Le théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, Paris 1965.

[43] Φαρσικό στοιχείο από την εποχή των παπύρων της Οξυρρύγχου.

[44] Το περιλούσιμο του εραστή με κάτουρα είναι και μόνιμο μοτίβο της commedia erudita και της commedia dell' arte, ενώ υπάρχει και στην κρητική κωμωδία *Κατζούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτση (Γ′ 466 διδ. «εις τούτο τονέ λαντουρά με κάτουρο από το παραθύρι»).

[45] Κλασικό μοτίβο του ποιμενικού δράματος, βλ. την *Πανώρια* του Χορτάτση, όπου οι υπερβολές του Γύπαρη είναι το ίδιο κωμικές, όπως οι αρχαΐζουσες ερωτολογίες του Χαιρέσκου.

[46] Βλ. το *Έρωτος αποτελέσματα* (1792), *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* του Ρήγα (1790), τη μετάφραση τεσσάρων θεατρικών έργων του August von Kotzebue από τον Κωνστ. Κοκκινάκη 1801 κτλ.

Πρόσωπα και καταστάσεις

Το μόνο πρόσωπο, στο οποίο θα μπορούσε να αποδοθεί ενδεχομένως κάποια ιστορικότητα, είναι ο γενεράλης Γκίκας. Η οικογένεια των Ghica, αλβανικής καταγωγής, εμφανίζεται για πρώτη φορά το 17ο αιώνα στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και έχει δώσει πολλούς ηγεμόνες, αξιωματούχους, διπλωμάτες και στρατιωτικούς στη Μολδαβία και τη Βλαχία. Χρονολογικά και ως προς τη Βλαχία θα ταίριαζε όμως μόνο ο Grigorie IV Dimitrie Ghica, που ήταν ηγεμόνας στη Βλαχία από τις 30 Ιουνίου 1822 ώς τις 29 Απριλίου 1828, ο πρώτος ντόπιος ηγεμόνας της χώρας και όχι Έλληνας.[47] Θα ήταν λογικό το 1818 να είναι ήδη στρατηγός. Αν η δομή της οικογένειάς του, με τις τρεις κόρες (Μαρίτζα Φουρτουνόϊα, Σουλτάνα, Κλεοπάτρα) και τον γιο (Ματίγκο), την αδελφή του (Αννίκα Φλωριάσκα), που επίσης έχει έναν γιο (Αλέκο Φλωρέσκο), ταιριάζει με την ιστορική προσωπικότητα του μετέπειτα Βλάχου ηγεμόνα, θα έπρεπε να είναι αντικείμενο ενδελεχέστερων αναδιφήσεων της τοπικής ιστορίας. Το ίδιο ισχύει για τα άλλα πρόσωπα που αναφέρονται ονομαστικά (ο Χαιρέσκος, άντρας της Ελέγκως Παλιάνου – ο πατέρας της έχει πρόσβαση στον ηγεμόνα, ο Ρώσος δραγουμάνος Τζώρτζης, ο «ισπράβνικος» Αλέκος Φιλιππέσκος κτλ.).

Έτσι είναι ίσως νωρίς να αποφασίσει κανείς οριστικά, αν πρόκειται για προσωπική σάτιρα, όπως στην περίπτωση του *Αλεξανδροβόδα* εναντίον του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου του φιραρή, όπου τα πρόσωπα του περίγυρου είναι όλα ιστορικά,[48] ή στην *Κωμωδία νέα της Βλαχίας*, όπου οι περισσότεροι γιατροί μπορούν να ταυτιστούν με υπαρκτούς εκπροσώπους της τέχνης του Ιπποκράτους στο Βουκουρέστι του 1820 (βλ. παραπάνω), ή αν πρόκειται για ένα γενικό ηθογραφικό πίνακα των ηθών και εθίμων της Βλαχίας, όπως γίνεται στην επόμενη κωμωδία, *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*. Όπως και να έχει το πράγμα, η σάτιρα αποτελείται από μια αλληλουχία κωμικών καταστάσεων στην τάξη των βογιάρων, ενώ οι εκπρόσωποι του λαού και οι υπηρέτες δείχνουν ρεαλιστές και προσγειωμένοι και εύκολα τους ξεγελούν.

Αυτό γίνεται ήδη στην αρχή, όταν ο δούλος πληροφορεί τον Γενεράλη πως ο αγαπητικός της Κλεοπάτρας Χαιρέσκος, τον οποίο έχει ξυλοφορτώσει ο πατέρας της στο παρελθόν, δεν έχει εμφανιστεί, λέγοντας ψέματα. Η βόλτα στα μαγαζιά θα είναι πρόφαση για ερωτική συνάντηση, αν και ο εραστής εμφανίζεται στο ίδιο το σπίτι, αναγκάζεται όμως με την απρόσμενη επιστροφή του Γενεράλη να κρυφτεί. Λόγω της παρανόησης του συνθήματος αποκαλύπτεται μόνος του, αλλά με τη βοήθεια του ανιψιού τού Γενεράλη, που οι κόρες του τον πείθουν να πει ότι εκείνος ήταν που βγήκε, η υπόθεση κουκουλώνεται. Ο Ρώσος «δραγουμάνος» (διπλωμάτης) Τζώρτζης τους επισκέπτεται και κάνει κόρτε στην Κλεοπάτρα, η οποία όμως έχει άλλα στο νου. Η μεγάλη και παντρεμένη της αδελφή τη μαλώνει, γιατί οι υψηλές γνωριμίες χρειάζονται, και ο Γενεράλης, ο οποίος ως πατέρας τριών θυγατέρων φρονεί τα ίδια, δίνει άδεια στις δύο ανύπαντρες κόρες να πάνε το βράδυ στη «λόζα» του διπλωμάτη στο θέατρο. Μέσα σε κλίμα υποβόσκοντος πανερωτισμού μαθαίνουμε και για την εγγονή του Γενεράλη, άρρωστη στο κρεβάτι, που έχει μείνει μόνη της με τον Ιατρόπουλο, ο οποίος είναι «διάβολος κρυφός» και έχει βάλει το κορίτσι στο μάτι. Η Κλεοπάτρα δέχεται κρυφά ραβασάκι από τον Χαιρέσκο για ραντεβού το βράδυ και αποφασίζεται να απαντήσει με άλλο ραβασάκι που θα γραφεί στον κήπο όταν κοιμάται ο Γενεράλης, ενώ η άλλη κόρη, η Σουλτάνα, κλαίει τη μοίρα της,

[47] *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τόμ. 2, München 1976, σ. 49.

[48] Βλ. Σπάθης, ό.π., σσ. 283 εξ., 341 εξ., ιδίως σσ. 366 εξ.

γιατί ο δικός της έρωτας είναι ισπράβνικος (νομάρχης) στην επαρχία, ενώ στην πραγματικότητα, όπως θα δούμε στην Γ′ πράξη, βρίσκεται στο Βουκουρέστι.

Η Β′ πράξη δείχνει και άλλον ερωτιάρη, τον Γιάγκο Βακκαρέσκου που κυνηγάει την Κλεοπάτρα και δωροδοκεί τον κελλάρη να φέρει την κοκκωνίτσα κάτω στον κήπο. Αλλά αναγκάζεται να κρυφτεί κάτω από το κιόσκι, γιατί μαζί με τις αδελφές έρχεται και ο αμαξάς τού Χαιρέσκου. Το ερωτικό συμβούλιο γίνεται μέσα στο κιόσκι: αρχικά αποφασίζουν ο ανιψιός του Γενεράλη που έσωσε την κατάσταση, να πάει να πληροφορήσει τον αγαπητικό, αλλά ύστερα αλλάζουν γνώμη και η Κλεοπάτρα γράφει κι άλλο ραβασάκι. Στο μεταξύ ο αμαξάς κατουρεί πλάι στο κιόσκι καταβρέχοντας τον κρυμμένο ερωτιάρη, ενώ ο πονηρός κελλάρης φωνάζει πως θα του χαλάσει τα αγγούρια. Στο μεταξύ τελείωσε η σύνταξη της νέας επιστολής, στέλνουν τον αμαξά να την παραδώσει στο αφεντικό του και τα κορίτσια φεύγουν χαχανίζοντας για τα αγγούρια, γιατί αρχίζει και ψιχαλίζει. Ο Βακκαρέσκος σχολιάζει και το πάθημά του· καλύτερα να είχε ασχοληθεί με την άλλη ερωτική περίπτωση που πολιορκεί, μια παντρεμένη γυναίκα αλλά με άντρα Ήφαιστο, γιατί αναγκάζεται να πληρώσει από πάνω και τον κελλάρη για τη εκδούλευση και να του δώσει τώρα το μπαξίσι που είχε υποσχεθεί. Αυτός τον χρεώνει με το παραπάνω και τον βάζει να πληρώσει και τα χαλασμένα αγγούρια· τελικά βέβαια θα κρατήσει τα χρήματα αυτά για ένα ωραίο μεθύσι στην ταβέρνα και θα σερβιριστούν τα αγγούρια, απλώς πλυμένα.

Αυτό γίνεται στην Γ′ πράξη, όπου ο Γενεράλης και ο Τζώρτζης επαινούν την εξαιρετική γεύση των αγγουριών και η αδελφή του Γενεράλη καυχιέται για τον κήπο της. Οι κόρες γελούν, γιατί άκουσαν τον διάλογο ανάμεσα στον κελλάρη και τον αμαξά. Ο κελλάρης παίρνει και άλλο μπαξίσι για την εξαιρετική του δουλειά και απορεί για τα θαυματουργά αποτελέσματα της σωματικής ανάγκης του αμαξηλάτη. Ο ανιψιός ενημερώνει τον ερωμένο της Κλεοπάτρας για την έκβαση του επεισοδίου που είχε προκαλέσει η άωρη εμφάνισή του, ο Χαιρέσκος ζητάει νέο ραντεβού για το βράδυ. Εμφανίζεται ύστερα η γυναίκα του και τον μαλώνει για τις εξωσυζυγικές σχέσεις του. Αυτός διαψεύδει τις κατηγορίες και της προτείνει να μιλήσει στον πατέρα της να φροντίσει να πάρει μια νέα ισπραβνιτζία (υπηρεσία ως νομάρχη), γιατί έχουν ξοδέψει όλα τα έσοδά τους από τα κτήματα. Πραγματικά το κάνει όταν εμφανίζονται οι γονείς της να πηγαίνουν μαζί βόλτα, και ο πατέρας τούς πληροφορεί πως έχει μιλήσει με τον ηγεμόνα και η υπόθεση βρίσκεται σε καλό δρόμο. Ως καλοί και αγαπημένοι σύζυγοι πηγαίνουν στο σεργιάνι. Δύο φίλοι που έρχονται δεν το πιστεύουν πως ο ερωτιάρης Χαιρέσκος μπορεί να κάνει κάτι τέτοιο. Αυτό πρέπει να το γράψουν οι εφημερίδες. Πράγματι αυτός μετανιώνει για τον χαμένο χρόνο και ξεκινάει με την άμαξα ν' ανταμώσει την Κλεοπάτρα. Ο αμαξάς τον προειδοποιεί πως μάταια πηγαίνουν και θα την πάθουν πάλι. Όντως στο σπίτι εκεί υπάρχει πολύς κόσμος και είναι αδύνατο να δει την Κλεοπάτρα. Κατά τις προσταγές του ανιψιού, που οργανώνει τη συνάντηση, πρέπει να κρυφτεί κάτω από τη σκάλα. Ο γιος του Γενεράλη έχει καταλάβει το παιχνίδι και μαλώνει τον εξάδελφο. Και τελικά στα σκαλοπάτια θα μιλήσουν οι δυο ερωμένοι από μακριά για τον έρωτά τους, ενώ άλλη μια αβάστακτη νύχτα θα μείνουν μόνοι τους και χωρισμένοι.

Πρόκειται δηλαδή για μιαν αλυσίδα μικρομοτίβων και μικροσκηνών που ξετυλίγουν μια αρκετά σφαιρική εικόνα της κοινωνικής αυτής τάξης, πολύ περισσότερο απ' ό,τι *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, αλλά και χωρίς την εμβάθυνση στις περιστάσεις και την τεκμηρίωση των καταστάσεων που δημιουργούνται, τις οποίες δίνει η κωμωδία αυτή σε αρκετή έκταση. Τα κυρίαρχα μοτίβα άλλωστε εδώ είναι ερωτικά: εξωσυζυγικές σχέσεις, επιδιωκόμενες τουλάχιστον εις διπλούν, ερωτικά μπερδέματα, αβάστακτοι χωρισμοί, κρυφά ραντεβού που όλο αναβάλλονται και δεν πραγματοποιούνται, ραβασάκια που πηγαινοέρχονται, φιλοφρονήσεις κτλ. Η Κλεοπάτρα πολιορκείται από τρεις άντρες: τον παντρέμενο Χαιρέσκο, στον οποίο

έχει δώσει την ψυχή της, τον Βακκαρέσκο, που κυνηγάει με τη σειρά του και άλλη παντρεμένη γυναίκα και που θα υποστεί το κωμικό πάθημα στον κήπο, και τον Ρώσο δραγουμάνο Τζώρτζη, που θα την καλέσει στο θεωρείο του στο θέατρο και που τις φιλοφρονήσεις του καλό θα ήταν να μην τις απορρίψει εκ των προτέρων.[49]

Δίπλα στο πλέγμα αυτό των ερωτικών μοτίβων τα οικονομικά θέματα ωχριούν και περνούν σε δεύτερη γραμμή: τα ψώνια με πίστωση, όπου οι πραματευτάδες θα πληρωθούν ύστερα (μοτίβο πολύ έντονο στο *Χαρακτήρα της Βλαχίας*), η κοινωνική αναρρίχηση των κοριτσιών μέσω γνωριμιών με «υψηλούς» γαμπρούς in spe, που δεν πρέπει να δυσαρεστήσουν, η πιεστική ανάγκη να διοριστούν οι άντρες ισπράβνικοι (νομάρχες) για να ξελασπώσουν οικονομικά και να βγούν από τα χρέη, στα οποία έχουν οδηγηθεί από το σπάταλο τρόπο της διαβίωσής τους. Αλλά αυτά τα θέματα δεν είναι κεντρικά. Το στόχαστρο της σάτιρας εστιάζεται σαφώς στις κοινωνικές συνέπειες της αισθηματικής λογοτεχνίας, στη χαλαρότητα των οικογενειακών θεσμών και την υφέρπουσα ανηθικότητα μιας ολόκληρης κοινωνικής τάξης που ζει ανέμελα εις βάρος των άλλων και δεν σκέφτεται τίποτα άλλο έξω από την ατομική ικανοποίηση των πρόσκαιρων κι ευτελών επιθυμιών της.

Δραματουργική ανάλυση

Αν περάσει κανείς το έργο από το μικροσκόπιο μιας ενδελεχέστερης ανάλυσης, θα διαπιστώσει με έκπληξη πως πρόκειται για ένα είδος μικρογραφίας ή μπιμπελό κανονικού θεατρικού έργου, που χωράει σε λιλιπούτιες διαστάσεις. Μοιάζει κάπως με το αρχικό σκιτσάρισμα ενός πίνακα που δεν έχει ζωγραφιστεί οριστικά, αλλά, όπως τα σκίτσα αυτά, αποτελεί και από μόνο του ένα μικρό κομψοτέχνημα. Όχι από γλωσσική ή ποιητική άποψη, αλλά δραματουργική. Σε 23 σκηνές (9+4+10) εμφανίζονται 20 σκηνικά πρόσωπα (και μιλούν 19), που οι διάλογοί τους χωρούν σε 27 μικρές σελίδες με 20 συνήθως σειρές, όπου, επιπλέον, τα ονόματα των σκηνικών προσώπων παρατίθενται ολογράφως στην αρχή κάθε νέας ρήσης. Είναι δηλαδή εκπληκτικό πόσο λίγο κείμενο συνολικά «απασχολεί» τόσα πρόσωπα σε τόσους συνδυασμούς ομιλούντων προσώπων που βρίσκονται επί σκηνής (configuration)· η εισαγωγή νέου σκηνικού τίτλου ρυθμίζεται, σχεδόν συστηματικά, από την αλλαγή της σύστασης των προσώπων που διαλέγονται (έξοδος ή είσοδος).[50]

Το σύστημα των σκηνικών προσώπων, συνολικά 20, είναι αρκετά περίπλοκο, παρ' όλο που ουσιαστικά πρόκειται για ένα οικογενειακό δράμα. Οι συνδετικοί κρίκοι είναι τόσο οι εξ αίματος σχέσεις όσο και οι ερωτικές. Στο κέντρο του σκηνικού πληθυσμού βρίσκεται η οικογένεια Γκίκα με αρκετά μέλη: 1) ο Γενεράλης, ο pater familias, γυναίκα του δεν αναφέρεται πουθενά, ίσως είναι χήρος, οι τρεις θυγατέρες του, 2) Μαρίτζα Φουρτουνόϊα, η μεγα-

[49] Ο πανερωτισμός φτάνει ίσως έως την εγγονή του Γενεράλη, η οποία πολιορκείται και αυτή από επικίνδυνο άντρα με σαφείς προθέσεις. Η πληροφορία βρίσκεται σε ένα αμφιλεγόμενο χωρίο της Μαρίτζας, όπου αναφέρει πως άφησε την Αννίκα μόνη της, εννοώντας ίσως όχι την ομώνυμη αδελφή του Γενεράλη, αλλά την κόρη της, για την οποία όμως δεν γίνεται καμιά διευκρίνηση. Στην περίπτωση αυτή η κόρη της κινδυνεύει από τον επιτήδειο «Ιατρόπουλον», που ίσως σημαίνει το νεαρό βοηθό του γιατρού, γιατί, όπως διευκρινίζει σε άλλο σημείο, την «έχει στο στρώμα», δηλαδή είναι άρωστη. Στην περίπτωση αυτή η Μαρίτζα πρέπει να είναι αρκετά μεγαλύτερη από τις ανύπαντρες αδελφές της, για να έχει μια κόρη σε εφηβική ηλικία, ικανή να προσελκύσει το ενδιαφέρον των νέων.

[50] Ακολουθεί δηλαδή τις εκδοτικές πρακτικές της κλασικίζουσας δραματουργίας (βλ. Β. Πούχνερ: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 65 εξ., 211 εξ.).

λύτερη, προφανώς ήδη παντρεμένη, 3) η Σουλτάνα και 4) η Κλεοπάτρα, ο γιος του 5) Ματίγκος, που θα εμφανιστεί μόλις στο τέλος του έργου για λίγο, η αδελφή του 6) Αννίκα Φλωριάσκα με το γιο της, 7) Αλέκο Φλωρέσκο που υποβοηθεί τις κρυφές συναντήσεις της Κλεοπάτρας με τον 8) Χαιρέσκο, τον ερωμένο της. Μ' αυτόν ανοίγει ένας δεύτερος κύκλος προσώπων: η γυναίκα του, 9) Ελέγκω, ο πατέρας της, 10) Παλιάνος με τη γυναίκα του, 11) την Παλιάνα· υπάρχουν και δύο φίλοι του που τον επισκέπτονται αλλά δεν τον βρίσκουν, ο 12) Αλέκος Φιλιππέσκος που είναι και ερωμένος της Σουλτάνας, αλλά εκείνη τον νομίζει στην επαρχία, και 13) ο Γιάγκος Γκολέσκος. Την τάξη των ευγενών συμπληρώνουν 14) ο Γιάγκος Βακκαρέσκος που ζητά ραντεβού με την Κλεοπάτρα και παθαίνει τη ζημιά στον κήπο, και ο 15) Ρώσος δραγουμανος Τζώρτζης που την φλερτάρει επίσης και την καλεί στο θέατρο. Τα υπόλοιπα πρόσωπα ανήκουν στο υπηρετικό προσωπικό: 16) ένας δούλος του Γενεράλη, 17) μια βουβή δούλα της Κλεοπάτρας, 18) ο κελλάρης της Αννίκας Φλωριάσκας, κεντρικό πρόσωπο στο επεισόδιο με τα αγγούρια, 19) ο «*σολκάνος*» Δημήτριος, που είναι βιζιταίος (αμαξηλάτης) του Χαιρέσκου και 20) ο Αρβανίτης του που τα ελληνικά του φανερώνουν κάποιες ιδιωματικές αποχρώσεις. Χωρίς τον πίνακα των σκηνικών προσώπων, τον οποίο ο αναγνώστης χρειάζεται να συμβουλεύεται συχνά κατά την ανάγνωση, το πλέγμα των προσώπων και οι σχέσεις τους παραμένουν δυσπροσδιόριστες. Π.χ. το γεγονός ότι ο ερωμένος της Σουλτάνας, κεντρικό πρόσωπο του νοσταλγικού μονολόγου της ίδιας στη σκηνή Α′ θ′, που υποτίθεται πως βρίσκεται ως ισπράβνικος στο Σακογένι της Βλαχίας, εμφανίζεται στην Γ′ πράξη ως Αλέκος Φιλιππέσκος όπως και ο Γιάγκος Γκολέσκος ως φίλος του Χαιρέσκου που τον αναζητούν στο σπίτι του στο Βουκουρέστι (σκηνή Γ′ ε′), – την ταύτιση αυτή δεν μπορεί να κάνει ο αναγνώστης χωρίς βοήθεια· την προσφέρει ο πίνακας των σκηνικών προσώπων, που προσδιορίζει τον Αλέκο Φιλιππέσκο ως «*ερωμένον Σουλτάνας*».[51]

Χαλαρότητα ως προς τον προσδιορισμό του παρουσιάζει και ο σκηνικός χώρος· η αναστήλωση των σκηνικών «τόπων» δεν υποβοηθιέται με σκηνικές οδηγίες. Η αρχή του έργου είναι εξαίρεση: εκεί προσδιορίζεται πως η «*η σκηνή παρίσταται εις το σπήτι της Κοκκώνας Αννίκας Φλωριάσκας*», προφανώς στο σαλόνι. Αλλά στις σκηνές Α′ ε′ και στ′ χρειάζεται και ένα παράπλευρο «*καπινέτο*» ή «*γιατάκι*» (μικρό δωμάτιο ανάπαυσης), όπου πρέπει να κρυφτεί ο Χαιρέσκος, αλλά αυτό πρέπει να είναι κιόλας ορατό για το θεατή, γιατί στη σκηνή Α′η′ η Κλεοπάτρα διαβάζει εκεί στη Σουλτάνα το ραβασάκι που πήρε από τον Χαιρέσκο, πράγμα που δεν πρέπει να αντιληφθεί σε καμιά περίπτωση ο πατέρας της. Ούτε ν' ακούσει το μονόλογο προς το σουβενίρ του Αλέκου Φιλιππέσκου, τον οποίο λέει κρυφά στο «*γιατάκι*». Επομένως ο επικοινωνιακός χώρος δεν είναι ενιαίος, αλλά υπάρχει, εκτός απο την κύρια είσοδο στο σαλόνι, και κρυψώνα φανερή για τους θεατές.[52]

[51] Χρειάζονται κάποιες συνδυαστικές ικανότητες και πολλή προσοχή για να μην νομίσει κανείς πως η αναγραφή του ονόματός δεν είναι λάθος, εφόσον δεν εμφανίζεται στη σκηνή αλλά απλώς αναφέρεται· εμφανίζεται, αλλά σε τελείως άλλο σημείο του έργου και χωρίς καμιά αναφορά στην ιδιότητά του ως ερωμένου της Σουλτάνας.

[52] Ωστόσο παραμένει κάποια σύγχυση ως προς τον προσδιορισμό του χώρου: πώς ο Αλέκος στη σκηνή Α′στ′ μπορεί να ισχυριστεί προς τον Γενεράλη ότι, ενώ ερχόταν από τον «*ονδά της νενές*», ήταν μέσα στο «*γιατάκι*»; Μήπως πρέπει να υποθέσουμε πως το μικρό δωμάτιο ανάπαυσης βρίσκεται έξω από τη μοναδική είσοδο του σαλονιού; Τότε πώς εξηγείται όμως, ότι ο Χαιρέσκος, στη σκηνή Α′ε′, παρεξηγώντας το σύνθημα του βήχα, βγαίνει από το «*γιατάκι*», «*βλέπει τον Γενεράλην και φεύγει*»; Αν το «*καπινέτο*» ήταν έξω από το σαλόνι, η αναχώρησή του δε θα είχε γίνει καθόλου αντιληπτή. Και γιατί ο Γενεράλης δεν τον βλέπει καλά; Αναγνωρίζει τον Χαιρέσκο, αλλά ύστερα όλοι ισχυρίζονται πως ήταν ο Αλέκος. Φαίνεται πως είναι χαρακτηριστικό για το έργο ότι το stage business δεν καθορίζεται με σαφήνεια.

Στη δεύτερη πράξη ορίζεται πως ο Γιάγκος Βακκαρέσκος και ο Κελλάρης της Φλωριάσκας βρίσκονται «*μέσα εις τον παχτζέν*», προφανώς του σπιτιού της Αννίκας Φλωριάσκας. Αλλά χρειάζεται και το κιόσκι, μέσα στο οποίο θα γίνει το ερωτικό συμβούλιο των κοριτσιών με τον Αλέκο Φλωρέσκο και πίσω και κάτω από το οποίο θα κρυφτεί ο ερωτίλος Βακκαρέσκος, και στο σημείο αυτό θα ουρήσει ο αμαξάς του Χαιρέσκου, όταν περιμένει να τελειώσουν το γράψιμο της επιστολής. Εκεί υποτίθεται πως είναι βαλμένα και τα αγγούρια που θα τα καταβρέξει μ' αυτό τον τρόπο. Υπάρχει δηλαδή και εσωτερικός και εξωτερικός χώρος, πάλι με κρυψώνα, που αυτή τη φορά δεν επικοινωνεί οπτικά με τους θεατές. Το πάθημα του Βακκαρέσκου φανερώνεται σε λεκτικό επίπεδο με τις φωνές του Κελλάρη για τα αγγούρια και δεν πρέπει να είναι ορατό για τους θεατές.

Πιο περίπλοκη είναι η τρίτη πράξη ως προς το σκηνικό χώρο: στην αρχή βρισκόμαστε «*εις το τραπέζι*», προφανώς στην τραπεζαρία του σπιτιού της Αννίκας Φλωριάσκας, όπου σερβίρονται τα κρίσιμα αγγούρια (σκηνή Α'α')· εδώ πρέπει να φαίνεται και ένας χώρος απ' έξω, γιατί βγαίνοντας ο Κελλάρης από το τραπέζι, που μάζευε τα μπαξίσια του, «*εβγαίνει έξω*» και σχολιάζει ειρωνικά τα συμβάντα. Μετά μεταφερόμαστε στον «*ονδά του Χαιρέσκου*», όπου διαδραματίζονται οι σκηνές Α'β' - ζ', για να μεταφερθούμε στο τέλος στην είσοδο ή το ισόγειο του σπιτιού της Αννίκας Φλωριάσκας πάλι, με τη σκάλα στη μέση του σκηνικού (κάτω απ' αυτήν κρύβεται ο Χαιρέσκος). Δεν δίνεται πουθενά εξήγηση γιατί τα παιδιά του Γενεράλη μένουν στο σπίτι της αδελφής του (υποκαθιστά τη γυναίκα του για την ανατροφή των παιδιών;). Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργείται, με εξαίρεση τον «*ονδά του Χαιρέσκου*», ένας κάπως ενιαίος, έστω γειτνιαστικός, ρευστός χώρος: σαλόνι (με το «*γιατάκι*») και τραπεζαρία του σπιτιού της Φλωριάσκας, προφανώς στον πρώτον όροφο, σκάλα και ισόγειο του σπιτιού, και έξω ο κήπος της με το κιόσκι. Κάποιους παρόμοιους «ρευστούς» χώρους συναντούμε και στους «Μιμιάμβους» του Ηρώνδα, και είναι μια από τις ενδείξεις πως οι μικροί αυτοί διάλογοι δεν γράφτηκαν για θεατρική παράσταση αλλά για μιμική απαγγελία.[53] Μια τέτοια υποψία εγείρει και η σχετική αφροντισιά στον προσδιορισμό των σκηνικών χώρων στο έργο αυτό· εντούτοις ο άγνωστος συγγραφέας, αν η χρονολόγηση του 1818 είναι σωστή, πρέπει να είχε την εμπειρία της θεατρικής παράστασης και να γνώριζε τη λειτουργική ανάγκη του προσδιορισμού του σκηνικού χώρου. Αλλά ίσως χρησιμοποιεί για τη σάτιρά του απλώς τη δραματική φόρμα χωρίς το σκοπό μιας θεατρικής παράστασης. Αυτό φαίνεται πως ίσχυε για όλο το είδος των σατιρικών έργων σε μορφή διαλογικής κωμωδίας στους κύκλους των Φαναριωτών· ήταν τσουχτερές σάτιρες, που κυκλοφορούν μάλιστα μόνο σε χειρόγραφη μορφή, και δεν τυπώθηκαν. Η *Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένους* είναι το πρώτο (1816) που τυπώνεται ανώνυμα, και μάλιστα χωρίς αναφορά του τόπου της έκδοσης.[54]

Τις ίδιες δυσκολίες παρουσιάζει και ο προσδιορισμός του σκηνικού χρόνου από κάποιες ενδείξεις μέσα στο ίδιο το κείμενο. Όταν ξεκινάει το έργο πρέπει να είναι ήδη αργά το πρωί ή κοντά στο μεσημέρι, γιατί ο Χαιρέσκος έχει έρθει ήδη μια φορά στο σπίτι. Στη σκηνή Α'β' ο Γενεράλης στέλνει τα κορίτσια για ψώνια «*διά τον Άγιον Γεώργιον*» (23 Απριλίου) και προσδιορίζει φεύγοντας πως πηγαίνει στον δραγουμάνο Τζώρτζη. Μετά από σύντομο

[53] Β. Πούχνερ: «Η αντίληψη του χώρου στους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 13-50 («Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herodas», *Wiener Studien* 106, 1993, σσ. 9-34).

[54] Και εκεί ο σκηνικός χώρος έχει αυτή τη χαρακτηριστική ρευστότητα. Βλ. τώρα τη νέα έκδοση Β. Πούχνερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα)*. Κωμωδία του μήλου της έριδος, Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένους. *Φιλολογική έκδοση*, Αθήνα 2004 (Κείμενα και Μνημεία του Ελληνικού Προεπαναστατικού Θεάτρου, τόμ. 1).

διάλογο –η έξοδος είναι μια ευκαιρία να συναντηθεί η Κλεοπάτρα με τον Χαιρέσκον της–, έρχεται ο ίδιος λέγοντας πως είδε τον Γενεράλη στην «*παλαιάν Κούρτην*» (αυλή), και έτρεξε να τη βρει μόνη της στο σπίτι. Δεν προλαβαίνει να τελειώσει τον λόγο του, και έρχεται ξαφνικά ο ίδιος ο Γενεράλης, πράγμα που αναγκάζει τον εραστή να κρυφτεί, γιατί ο οξύθυμος στρατηγός θα τον ξυλοφορτώσει πάλι.

Ο σκηνικός χρόνος τρέχει με αφύσικη ταχύτητα, επειδή οι διάλογοι είναι τόσο σύντομοι. Το παιχνίδι των εισόδων – εξόδων πάντως κατέχει ο δραματουργός αρκετά καλά και αιφνιδιάζει συνεχώς. Στη σκηνή Α'ζ' έρχεται ήδη ο Τζώρτζης, τον οποίο είχε, υποτίθεται, συναντήσει ο Γενεράλης στην «*κούρτην*» και καλεί τα κορίτσια το βράδυ στο θέατρο. Στην επόμενη σκηνή η Κλεοπάτρα βιάζεται να πάνε για τα ψώνια «*καθώς πλησιάζει ο καιρός του τραπεζιού*». Ο Γενεράλης την καθησυχάζει πως θα περιμένει για το τραπέζι ώσπου να γυρίσουν. Φτάνει το ραβασάκι του Χαιρέσκου, όπου της προτείνει να βγουν το βράδυ με την «*καλιάσκαν*» (άμαξα) του. Στην απελπισμένη ερώτηση της Κλεοπάτρας, πότε να του γράψει, η Σουλτάνα προτείνει να το κάνει κάτω στον κήπο όταν κοιμάται ο πατέρας. Επομένως αυτό γίνεται μετά το μεσημεριανό φαγητό, όταν ξαπλώσει ο Γενεράλης.

Αυτό έχει ως συνέπεια, ανάμεσα στην Α' και Β' πράξη να μεσολαβούν τα ψώνια των δεσποινίδων και το μεσημεριανό τραπέζι, για το οποίο θα περιμένει ο πατέρας, όπως είπε, ώσπου οι κόρες του να γυρίσουν. Αυτή την ευκαιρία, να κοιμάται ο Γενεράλης, περίμενε προφανώς και ο Γιάγκος Βακκαρέσκος για να συναντηθεί με την Κλεοπάτρα· παρακαλεί τον Κελλάρη να την φωνάξει κάτω. Επομένως όλο το επεισόδιο του κήπου, ώσπου να ξεσπάσει η βροχή, λαμβάνει χώρα το απομεσήμερο κατά τη διάρκεια του ύπνου του Γενεράλη. Πόσο κρατάει; Ο Κελλάρης ισχυρίζεται πως περίμενε τρεις ώρες μέσα στη βροχή, αλλά πρόκειται ασφαλώς για αστεία υπερβολή.

Επομένως το συμπόσιο στην αρχή της Γ' πράξης είναι το βραδινό τραπέζι, στο οποίο έχουν καλέσει και τον Ρώσο δραγουμάνο Τζώρτζη. Στην επόμενη σκηνή, στον οντά του Χαιρέσκου, αναφέρει ο Αλέκος Φλωρέσκος, που ήταν παρών στο φαγητό, πως «*μόλις τώρα σηκωθήκαμεν από το τραπέζι*». Μεταφέρθηκε δηλαδή αστραπιαία στο διαμέρισμα του Χαιρέσκου. Πρέπει να είναι ήδη προχωρημένο βράδυ. Ο Αλέκος Φλωρέσκος του προτείνει να ανταμώσει την Κλεοπάτρα «*περί την μίαν της νυκτός, όταν όλοι πηγαίνουσιν εις το θέατρον*»· εκείνη θα προσποιηθεί την άρρωστη και θα μείνει στο σπίτι. Ο χρονικός αυτός προσδιορισμός για την έναρξη της θεατρικής παράστασης ίσως είναι μια αστεία υπερβολή· πάντως το βραδινό γεύμα έγινε οπωσδήποτε πριν από την επίσκεψη στο θέατρο. Ο Χαιρέσκος αποφαίνεται, η Κλεοπάτρα να τον περιμένει «*το βράδυ*»· τώρα είναι υποχρεωμένος να πάει τη γυναίκα του στη βραδινή βόλτα (τον «*πόδον*», το τελετουργικό και κοινωνικό concorso). Με το διάλογο με την Ελέγκω (Γ'γ') και τους γονείς της (Γ'δ'), τη βόλτα και την επίσκεψη των φίλων του (Γ'ε'), την επιστροφή του (Γ'στ') και την αναχώρησή του (Γ'ζ') για το σπίτι όπου βρίσκεται η Κλεοπάτρα με άμαξα (άρα δεν είναι κοντά), το βράδυ πρέπει να έχει προχωρήσει πολύ και να είναι νύχτα πλέον. Όντως στο σπίτι δεν βρίσκεται κανένας πια από αυτούς που έχουν δηλώσει πως θα πάνε στο θέατρο (Σουλτάνα, Τζώρτζης, αλλά μάλλον και ο Γενεράλης και η αδελφή του), η Κλεοπάτρα πάντως παρίστανε την αδιάθετη κι έμεινε σπίτι, αλλά «*επάνω*» είναι κόσμος άπειρος, όπως δηλώνει ο Αλέκος Φλωρέσκος, και δεν μπορεί να της μιλήσει παρά μόνο από το παράθυρο. Τελικά αυτό γίνεται στα σκαλοπάτια. Στον ερωτικό του λόγο προς την Κλεοπάτρα ο Χαιρέσκος τονίζει πως και αυτή τη νύχτα θα μείνει χωρισμένος απ' αυτήν, αγρυπνώντας όμως κάτω από την ίδια στέγη (κρυμμένος κάτω από τη σκάλα). Αλλά εκείνη τον διώχνει και ο Φλωρέσκος φεύγοντας ισχυρίζεται πως θα αυτοκτονήσει.

Αντίθετα λοιπόν με το σκηνικό χώρο, που έμεινε ρευστός αλλά είναι οπωσδήποτε πολυτοπικός, ο σκηνικός χρόνος, έστω και αν χρειάζεται μια ολόκληρη αναζήτηση των σχετικών ενδείξεων για την αναστήλωσή του, ακολουθεί τις κλασικιστικές προδιαγραφές και κινείται μέσα σ' ένα δωδεκάωρο: ξεκινάει κάποτε πριν από το μεσημέρι και τελειώνει αργά τη νύχτα της ίδιας μέρας. Ωστόσο ο άγνωστος συγγραφέας δεν καταβάλλει καμιά εμφανή προσπάθεια να ελέγξει τη ροή του σκηνικού χρόνου με τις ιλλουζιονιστικές στρατηγικές της «αληθοφάνειας»,[55] και οι πληροφορίες γι' αυτόν είναι σκόρπιες, και μάλλον τυχαίες και δείχνουν την ίδια αφροντισιά, όπως και όλες οι άλλες «θεατρολογικές» ενδείξεις του δραματικού αυτού κειμένου.

Αντίθετα με τον σκηνικό χρόνο, ενότητα της υπόθεσης δεν υπάρχει με την κλασικιστική έννοια: θα μπορούσε να πει κανείς πως η δύσκολη ερωτική σχέση ανάμεσα στην Κλεοπάτρα και τον Χαιρέσκο είναι η μονιμότερη πλοκή, γιατί συναντιέται στην αρχή και στο τέλος και, έμμεσα τουλάχιστον, και στη μέση. Με αυτή την υπόθεση συνδέεται η μορφή του ανιψιού του Γενεράλη, ο Αλέκος Φλωρέσκος, γιος της Αννίκας Φλωριάσκας, που υποβοηθεί τις ερωτικές συναντήσεις της εξαδέλφης του με τον παντρεμένο Χαιρέσκο. Αυτόν τον άξονα περιβάλλουν ορισμένα μοτίβα και επεισόδια, τα οποία όμως παραμένουν συχνά «τυφλά», δηλαδή χωρίς συνέχεια: η καταδίωξη του Χαιρέσκου από τον πατέρα της, το επεισόδιο του κρυψώνα που έχει κάποια συνέχεια με το ραβασάκι του Χαιρέσκου, όπου ρωτάει με αγωνία αν η ιστορία αυτή τέλειωσε, με τη γραπτή απάντηση της Κλεοπάτρας (Β' πράξη) και την προσωπική ενημέρωση που του κάνει ο Αλέκος Φλωρέσκος (Γ'β')· το παράλληλο μοτίβο του έρωτα της Σουλτάνας προς τον Αλέκο Φιλιππέσκο (Α'θ') παραμένει τυφλό, γιατί αυτός εμφανίζεται στιγμιαία μόνο με την ιδιότητα του φίλου του Χαιρέσκου (Γ'ε'). Κατά τά άλλα πρόκειται για ένα συνονθύλευμα ή μωσαϊκό από διάφορα μικρά μοτίβα και επεισόδια με ηθογραφική κυρίως, όχι τόσο δραματουργική, λειτουργικότητα: η έξοδος για τα ψώνια αναβάλλεται σ' όλη την Α' πράξη, για να πραγματοποιηθεί τελικά χωρίς άλλη ένδειξη μετά το τέλος της, το φλερτάρισμα και η πρόσκληση του Τζώρτζη μένει χωρίς συνέχεια, τα ερωτικά παθήματα του Γιάγκου Βακκαρέσκου στον κήπο περιορίζονται στη Β' πράξη (δεν ξαναεμφανίζεται), ενώ τα αγγούρια και ο Κελλάρης έχουν κάποια συνέχεια τουλάχιστον στην α' σκηνή της Γ' πράξης. Σ' αυτή τη σκηνή η Αννίκα Φλωριάσκου, αδελφή του Γενεράλη, στο αρχοντικό της οποίας γίνονται όλ' αυτά, εμφανίζεται για μοναδική φορά στο έργο. Αυτό συμβαίνει στην τρίτη πράξη με κάμποσα πρόσωπα, που εισάγονται απροειδοποίητα και εξαφανίζονται εξίσου απότομα: τη γυναίκα του Χαιρέσκου, Ελέγκω, τον πατέρα και τη μητέρα της, τον Αρβανίτη του, καθώς και τους φίλους του Αλέκο Φιλιππέσκο και Γιάγκο Γκολέσκο, οι οποίοι μοναδική δραματουργική λειτουργικότητα έχουν να θαυμάσουν πώς το έπαθε ο Χαιρέσκος να πηγαίνει βόλτα τη γυναίκα του και να μη βρίσκεται με την Κλεοπάτρα. Το μοτίβο της ισπραβνιτζίας, μόλις έχει τεθεί, ήδη κλείνεται (Γ' γ' - δ'). Και τελείως στιγμιαία είναι η εμφάνιση του γιου του Γενεράλη, Ματίγκου, που έρχεται σε σύγκρουση με τον Αλέκο Φλωρέσκο για τα ραντεβού της Κλεοπάτρας (Γ'θ')· ως αδερφός της την προσέχει περισσότερο από τον εξάδελφο.

[55] Συμπυκνωμένο σκηνικό χρόνο συναντούμε και σε θεατρικά έργα της εποχής, που προσπαθούν να ακολουθήσουν απόλυτα τις κλασικίζουσες προδιαγραφές της δραματογραφίας, όπως π.χ. στην *Πολυξένη* του Ιάκ. Ρίζου Νερουλού (1814), όπου τα σκηνικά γεγονότα που μεσολαβούν ανάμεσα σε σκηνές και πράξεις ή διαδραματίζονται off-stage δεν βρίσκονται σε καμιά λογική ή συγκρίσιμη σχέση με τον πραγματικό χρόνο που μεσολαβεί (βλ. Β. Πούχνερ, «Εισαγωγή» στον τόμο: Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού: *Τα Θεατρικά* (Ασπασία *1813*, Πολυξένη *1814*, Κορακιστικά *1813*), Αθήνα, Ιδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2), σσ. 13-238).

Λόγω της δομής αυτής, πολλές μικροπλοκές δεν αναπτύσσονται ικανοποιητικά, εκτυλίσσονται με κινηματογραφική ταχύτητα και αφήνουν αρκετά πληροφοριακά κενά. Είναι σαν να διαβάζει κανείς ένα στενογραφημένο κείμενο, που πρέπει να αποκρυπτογραφήσει με τον νου του, ή, όπως είπαμε, βλέπει ένα σκίτσο πίνακα που δεν έχει ολοκληρωθεί. Υπάρχουν μερικά σημεία που απαιτούν ιδιαίτερη εξέταση για να διαφωτιστούν, και η εντύπωση μετά την πρώτη ανάγνωση είναι κάπως χαοτική και αποσπασματική, με την έννοια ότι ο αναγνώστης δεν κατανοεί το σύνολο της δράσης και τις διάφορες διακλαδώσεις της. Σ' αυτό συμβάλλει το πολυπρόσωπο του έργου και η συντομία των διαλόγων, αλλά και οι συχνοί αιφνιδιασμοί και ασυνέπειες που δεν επιτρέπουν καμιά δραματουργική προετοιμασία της δράσης ή και βάσιμη προσδοκία εκ μέρους των θεατών, γιατί αναιρούνται αμέσως ή ξεχνιούνται. Μερικές φορές ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση πως η υπόθεση προχωρεί κάπως στην τύχη, ο συγγραφέας δεν έχει αποφασίσει και αλλάζει συνεχώς γνώμη. Αισθητικό τέλος του δεν είναι να συγγράψει ένα άρτιο δραματικό έργο, αλλά η κάπως τυχαία παράθεση σατιρικών σκηνών. Με αυτές τις προϋποθέσεις, η δραματουργική μικροανάλυση είναι ιδιαίτερα χρήσιμη και απαραίτητη.

Ο δραματουργός φαίνεται εξοικειωμένος με τις στρατηγικές της φάρσας και της φαρσοκωμωδίας, αλλά δυσκολεύεται με το τεχνικό μέρος της θεατρικής γραφής. Ήδη από τον κατάλογο των σκηνικών προσώπων λείπουν ο Κελλάρης και ο Γιάγκος Βακκαρέσκος, δηλαδή τα κύρια πρόσωπα της Β′ πράξης. Αυτό επιδέχεται διάφορες εξηγήσεις: το πιθανότερο είναι να έχουν ξεχαστεί από εκείνον που κατάρτισε τον πίνακα αυτόν, είτε τον συγγραφέα είτε τον αντιγραφέα, αλλά δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς και την υπόθεση πως το έργο αρχικά δεν συμπεριλάμβανε την Β′ πράξη, πράγμα που θα εξηγούσε και ορισμένες λογικές ασυνέπειες της υπόθεσης (βλ. στη συνέχεια). Ήδη με τις πρώτες ατάκες στην αρχή του έργου, ο δραματουργός ζωγραφίζει με μια φευγαλέα πινελιά τον αυταρχικό και συντηρητικό χαρακτήρα του Γενεράλη ως παλαιού pater familias, και πώς το γυναικείο περιβάλλον της οικογένειας τον ξεγελάει: ο δούλος «κατά μόνας» ομολογεί πως παρά λίγο θα του είχε ξεφύγει η αλήθεια, απαντώντας στην ερώτηση του Γενεράλη, αν ο Χαιρέσκος είχε φανεί σήμερα. Στη σκηνή Α′β′ ο Γενεράλης φωνάζει την Κλεοπάτρα και την προστάζει, τα κορίτσια να πάνε στους «*λιπισκάνους*» (εμπόρους) να ψωνίσουν κάτι «*ξαριφλίκια*» (κομψοτεχνήματα), γιατί είναι ανήμερα του Αγίου Γεωργίου. Η φαινομενικά υπάκουη κόρη αντιτείνει πως δεν έχει «*γρόσια*», αλλά ο καχύποπτος πατέρας δεν εμπιστεύεται χρήματα στα χέρια των κοριτσιών: ας έρθει ύστερα ο πραγματευτής και θα τον πληρώσει ο ίδιος.[56] Τώρα έχει να πάει στον Μοσιού Τζώρτζην Δραγουμάνον (περίεργο όνομα για Ρώσο διπλωμάτη, που θα το έχει τροποποιήσει κατά το «γαλλικότερον», γιατί είναι μοντέρνος τύπος, όπως θα δούμε). Έρχονται και οι δύο άλλες αδελφές –η μεγαλύτερη, η Μαρίτζα ήδη παντρεμένη (γι' αυτό αναφέρεται στον πίνακα των σκηνικών προσώπων ως Μαρίτζα Φουρτουνοΐα)– και η Κλεοπάτρα, πανευτυχής για την ευκαιρία, της φανερώνει πως με την έξοδο αυτή που τους επέτρεψε ο πατέρας τους, «*ίσως ανταμόνομεν και τον ηγαπημένον μου Χαιρέσκον*». Όπως μάθαμε εισαγωγικά, αυτός έχει περάσει ήδη το πρωί από το σπίτι για να τη δει, αλλά φοβάται τον πατέρα, ο οποίος, όπως θα ακούσουμε σε λίγο, τον έχει ξυλοφορτώσει. Ο λόγος του συναισθήματος εκδηλώνεται σε ανεβασμένο ύφος με αρχαΐζουσα και δοτικές. Η Σουλτάνα ζηλεύει γιατί ο δικός της εκλεκτός της καρδιάς βρίσκεται μακριά, και «*μοι φαίνεται η ημέρα χρόνος*», ώσπου να τελειώσει η ιπραβνιτζία του,

[56] Εδώ δεν αναφέρεται τίποτε από τα παζάρια και τις απάτες των πραματευτών, την πονηριά τους και την καπατσοσύνη τους, μοτίβα για τα οποία γίνεται πολύς και εκτενής λόγος στον *Χαρακτήρα της Βλαχίας*.

για να δει ξανά τον «*φίλτατον Αλέκον Φιλιππέσκον*». Αυτό που άλλοι επιζητούν απεγνωσμένα, για την κόρη του Γενεράλη είναι δυστυχία. Τα λεπτεπίλεπτα αισθήματα των θυγατέρων θα βρεθούν αρκετές φορές στο στόχαστρο της σάτιρας. Η Κλεοπάτρα δεν καταλαβαίνει τη ζήλεια της, και έτσι μαθαίνουμε και άλλα: ο αγαπητικός της Σουλτάνας δεν περιμένει τίποτ' άλλο παρά να πεθάνει η μητέρα του «*διά να σε νυμφευθή*», αλλά ο δικός της είναι ήδη παντρεμένος, δε θα την στεφανωθεί ποτέ, «*έφαγε σκληρότατον ξύλον από τον παπάκα*», «*από αυτόν τον ξαναμωραμένον άνθρωπον*», που δεν «*στοχάζεται, τι εστί νεότης, τι εστί έρως*» (σελ. 65). Δεν δείχνει επηρεασμένος από το νέο τρόπο ζωής που πρεσβεύουν τα γαλλικά ρομάντζα και η αισθηματική λογοτεχνία. Η Μαρίτζα παρατηρεί πως πρέπει να πάνε γρήγορα, «*επειδή η Αννίκα μου είναι εις το στρώμα*».

Αυτό το σημείο απαιτεί εξηγήσεις. Το μόνο πρόσωπο στο έργο που λέγεται Αννίκα, είναι η Φλωριάσκα, η αδελφή του Γενεράλη, θεία της. Ο ανύποπτος αναγνώστης νομίζει πως πρέπει να περιποιηθεί τη θεία της που είναι άρρωστη. Τον προσδιορισμό «*Αννίκα μου*» τον ερμηνεύει συναισθηματικά. Αλλά μετά από μερικές σκηνές (συγκεκριμένα στην Α΄ζ΄, σελ. 71) θα βρεθεί σε απορίες, γιατί τα κορίτσια ακόμα δεν έχουν πάει για τα ψώνια και η Μαρίτζα τους προτρέπει: «*πηγαίνετε με την θείτζαν Αννίκα, επειδή εγώ άργησα, και δεν ημπορώ να αφήσω την Αννίκα μοναχήν*». Αυτό είναι λογικά αδύνατο. Υπάρχουν δύο Αννίκες; Αν δεν πρόκειται για νόθο κείμενο ή locus desperatus, τότε ο δραματουργός μπερδεύεται τόσο άσχημα στην ίδια φράση και μάλλον αυτό πρέπει να συμβαίνει. Παρακάτω αναφέρει πως την άφησε με τον Ιατρόπουλον (επειδή είναι άρρωστη, «*εις το στρώμα*», ίσως πρέπει να ερμηνευτεί και ως βοηθός ή γιος του γιατρού), και προσθέτει ο Γενεράλης, πως αυτός είναι «*διάβολος κρυφός*», με την «*ψευδορητορικήν*» του μπορεί να καταπείσει όποιον και για ό,τι θέλει, πως έχει ρίξει ήδη ματιές στην Αννίκα («*βλέπω τι ματιαίς της δίδει πάντοτε*») και πως κινδυνεύει. Τότε η Μαρίτζα αναχωρεί αμέσως (χωρίς σκηνική ένδειξη), με τα λόγια: «*Μόνον αυτό δεν το έκοπτε το ξηρόν μου, τώρα με εβάλετε και υποψίαν*». Όλα αυτά ταιριάζουν στην ερμηνεία πως η Αννίκα είναι κόρη της («*Αννίκα μου*», σελ. 65). Δεν κινδυνεύει λοιπόν ηθικά η αδελφή του Γενεράλη, προφανώς χήρα και κάποιας ηλικίας (έχει ενήλικο γιο), αλλά η κόρη της Μαρίτζας με το ίδιο όνομα· αυτό σημαίνει ότι η «*λελίτζα*» Μαρίτζα δεν είναι μόνο παντρεμένη αλλά και μητέρα με παιδί σε εφηβική τουλάχιστον ηλικία, τη χωρίζουν δηλαδή αρκετά χρόνια από τις ανύπαντρες και ερωτευμένες αδελφές της (τους προσφωνεί «*κορίτζια*»), κι έτσι εξηγούνται και οι συμβουλές που τους δίνει στη συνέχεια. Αυτό όμως είναι αδύνατον να το συνειδητοποιήσει ο αναγνώστης με το πρώτο διάβασμα.

Η σκηνή Α΄δ΄ ξεκινάει με έναν αιφνιδιασμό πολύ χαρακτηριστικό για το έργο: αυτόν, για τον οποίο γίνεται ο λόγος δεν θα τον συναντήσουν έξω· έρχεται ο ίδιος στο σπίτι και στη σκηνή («*εμβαίνει βιαίως χωρίς να κοιτάξη άλλον*»). Μιλάει μόνο στην Κλεοπάτρα, και μάλιστα του κακοφαίνεται που είναι έτοιμες να φύγουν· είδε τον «*παπάκα*» στην «*παλαιάν Κούρτην*» κι έτρεξε κατ' ευθείαν να τη συναντήσει. Η Κλεοπάτρα δικαιολογείται και ευχαριστεί την τύχη της («*Αχ! ψυχή μου, όχι διά άλλο τέλος παρά μόνο διά να σε ανταμώσω εις τον δρόμον. Φαίνεται όμως ότι η τύχη μου με αγαπά και διά τούτο σε έστειλεν εδώ*»), ο ερωμένος ανταποδίδει κάπως αδέξια τη φιλοφροσύνη (αλλιώς τι ακριβώς εννοεί «*Κυρία μου, δεν είμαι άξιος να σας ευχαριστήσω, επειδή γνωρίζω ότι με αγαπάτε*»; –πρόκειται για ειρωνική διαστρέβλωση ενός κομπλιμέντου που καταντά κενό νοήματος), όταν πέφτει σαν κεραυνός εν αιθρία ο δεύτερος αιφνιδιασμός της σκηνής αυτής, η προειδοποίηση της Σουλτάνας πως «*ιδού ο παπάς έρχεται*». Μετά από αρχικές αμφιβολίες πώς κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατό (μόλις τον είδε ο Χαιρέσκος στην «*κούρτην*» – ταλαιπωρείται και η σκηνική πιθανοφάνεια), αποφαίνεται ο αγαπητικός, μόλις συνειδητοποιήσει την κατάσταση, «*το επα-*

θα χιώτικο»[57], και ψάχνει για κρυψώνα. Η Κλεοπάτρα του υποδεικνύει το «*καπινέτο*», και όταν βήξει κάποιος, θα είναι σύνθημα πως μπορεί να βγει. Μπαίνει μέσα στην κρυψώνα και η Μαρίτζα θέλει να φύγει, αλλά τη σταματάει ο Γενεράλης: ακόμα εδώ είναι; – Τώρα ετοιμάζονται και τα κορίτσια να βγουν. Ο Γενεράλης κάθεται και βήχει. Ο δραματουργός δεν χάνει ούτε στιγμή για να εκμεταλλευθεί αμέσως τις κωμικές τεχνικές που ξέρει. Άλλη ερμηνεία θα ήταν πως η σκηνή είναι απλώς σκιτσαρισμένη και πρέπει να γεμίσει ακόμα με διάλογο, ώστε να πάρει μια «φυσιολογική» έκταση.

Ο Χαιρέσκος βγαίνει ανυποψίαστος από το «*γιατάκι*» (δωμάτιο ανάπαυσης με κρεβάτι), «*στοχαζόμενος ότι βήχει η Κλεοπάτρα*» και δοξάζει το Θεό που γλύτωσε. «*Βλέπει τον Γενεράλην και φεύγει*». Εκείνος εξανίσταται: «*Αυτός ο γάϊδαρος πάλιν εδώ;*». Χτυπάει τα χέρια για το δούλο, η Κλεοπάτρα «*λιγοθυμά*». Την κατάσταση σώζει η πιο έμπειρη Μαρίτζα, που ισχυρίζεται πως ήταν ο Αλέκος Φλωρέσκος, ο ανιψιός του, που βγήκε. Τότε ο Γενεράλης δίνει διαταγή να φωνάξουν τον Αλέκο. Η Σουλτάνα προσπαθεί να φύγει για να τον ειδοποιήσει σχετικά, αλλά ο Γενεράλης αντιλαμβάνεται το τέχνασμα και τη σταματάει. Μπαίνοντας ο Αλέκος (σκηνή Α′στ′) τον ανακρίνει θυμωμένα, κι εκείνος μαρτυρά ανυποψίαστα την αλήθεια, πως έρχεται «*από τον ονδά της νενές*» (προφανώς η λέξη εδώ δεν κυριολεκτεί, γιαγιά, αλλά πρόκειται για το δωμάτιο της μητέρας του). Η Μαρίτζα, και πάλι ψύχραιμη και έμπειρη στην αντιμετώπιση της οργής των ανδρών, προσπαθεί να σώσει την κατάσταση· τον ρωτάει με νόημα αν δεν ήταν μεσα στο «*γιατάκι*» και «*τον κάμνει νεύμα διά να ειπή το ναι*», αλλά εκείνος «*ποσώς δεν το αισθάνεται*». Το σασπένς ανεβαίνει κατακόρυφα. Αποφαίνεται πως στο γιατάκι από χθες έχει να πάει. Τότε «*τον κάμνει νεύμα διά να προσποιηθή*» η Σουλτάνα, κι εκείνος αλλάζει με ευστροφία την κατάθεση («*δεν είμαι τρελλός να κοιμηθώ την ημέραν*»). Ο Γενεράλης τον ρωτάει, τότε τι έκαμε, κι εκείνος αποφαίνεται πως «*εκάθουμουν εις το γιατάκι, όμως δεν εκοιμούμουν*». Το τέχνασμα όμως δεν πείθει τον Γενεράλη. Διευκρινίζει πως δεν τον ερωτά αν κοιμόταν μέσα, αλλά αν ήταν. Με την ίδια ευστροφία ο Αλέκος επιμένει πως «*δεν εκοιμούμουν*», για να ξεφύγει. Και κάτω από την πίεση μιας νέας οργισμένης ερώτησης («*πρε άνθρωπε, ήσουν στο γιατάκι;*») παραδέχεται πως ήταν στο γιατάκι αλλά επιμένει πως δεν κοιμόταν εκεί. Έτσι το ψέμα κάπως καμουφλάρεται, όμως δεν ξέρουμε αν έχει πεισθεί ο Γενεράλης, που είδε τον άλλον με τα μάτια του, αλλά η στρατιωτική ανάκριση διακόπτεται με την έλευση της υψηλής επίσκεψης του Τζώρτζη Δραγομάνου, που έχει ρίξει ένα μάτι στην Κλεοπάτρα, και ίσως η συνάντηση του Γενεράλη πρωτύτερα να έχει όχι

[57] Πρόκειται για πανελλήνια γνωστή παροιμία για απρόσμενη συμφορά ή ζημιά που έπαθε κανείς. Βλ. π.χ. «αυτός την έπαθε χιώτικη», ίσως προερχόμενη από αρχαία παροιμία. Η εξήγηση για τη σφαγή της Χίου το 1822 πάντως δεν ικανοποιεί, γιατί το έργο αυτό γράφτηκε νωρίτερα. Βλ. Στ. Γ. Βίου: «Συλλογή χιακών σκωπτικών ανεκδότων», *Λαογραφία* ΣΤ′, 1918, σσ. 616-634, ιδίως σ. 634: «Η φράσις αύτη κατήντησε πανελλήνιος λεγομένη επί απροόπτου και απροσδοκήτου συμφοράς. Εάν δεν έχη αρχαία την προέλευσιν εκ του "Χία βολή", ήτις εθεωρείτο ατυχεστάτη εν τη κυβεία, πάντως θα οφείλη την αρχήν αυτής εις την απροσδόκητον και απάνθρωπον καταστροφήν της Χίου το 1822». Σε άλλη ερμηνεία η «χιώτικη βολή» θεωρείται η πιο πετυχημένη, και γι' αυτό ο χαμένος συμπαίκτης «την έπαθε χιώτικη» (Τ. Νατσούλης: *Παροιμιώδεις εκφράσεις*, Αθήνα 1972, σ. 104). Η έκφραση «την έπαθε χιώτικην» υπάρχει άλλωστε και στη μετάφραση του «αισθηματικού» θεατρικού έργου *Μισανθρωπία και Μετάνοια* του August von Kotzebue από τον Κωνστ. Κοκκινάκη, Βιέννη 1801 (βλ. Β. Πούχνερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη, Βιέννη 1801», *Παράβασις* 6, 2005, σσ. 197-306). Η παροιμία μαρτυρείται άλλωστε ήδη σε συλλογή ελληνικών παροιμιών του Ολλανδού Βάρνερ από το 17ο αιώνα («Το έπαθε σαν ο Χιώτης», D. C. Hesseling: «Συλλογή Ελληνικών Παροιμιών υπό Levinus Warner»· Ν. Γ. Πολίτης: *Παροιμίαι*, τόμ. Β′, εν Αθήναις 1900, σσ. ια′-127, ιδίως σ. 123).

μόνο το σκοπό της πρόσκλησης σε γεύμα, αλλά και έναν απώτερο στόχο να τον κερδίσει ως γαμπρό. Στην επόμενη σκηνή υπάρχουν αρκετές ενδείξεις για μια τέτοια εκδοχή.

Από την αρχή έως εδώ ο άγνωστος δραματουργός χειρίζεται με άνεση κι επιτυχία τα πυροτεχνήματα της φαρσοκωμωδίας και της ελαφράς κωμωδίας, απλώς οι ρυθμοί είναι πολύ έντονοι και δεν ταιριάζουν για την αρχή ενός δραματικού έργου τέτοιου τύπου, γιατί δεν επιτρέπουν καμιά κλιμάκωση πια για το φινάλε. Ψέματα και αλήθειες, κατ' ιδίαν, κρυψώνες, απρόσμενες και άκαιρες αφίξεις και αναχωρήσεις, προσποιήσεις, μπερδέματα, ανακρίσεις, νέα ψέματα ανάκατα με αλήθειες, λιποθυμίες, ευφυολογίες, ίντριγκες, σασπένς για την έκβαση κτλ. Της κωμωδίας δεν της λείπει τίποτε από δραματουργικό εξοπλισμό, απλώς έχει μείνει σκελετός χωρίς σάρκα, δράση χωρίς αρκετή γλωσσική ένδυση, εξέλιξη χωρίς αναστολές και αναβολές, που αυξάνουν, ως γνωστόν, την ένταση. Ο δραματουργός παραθέτει τα δραματουργικά εργαλεία του, τις τεχνικές για πρόκληση γέλιου και τις κωμικές στρατηγικές του είδους, αλλά προφανώς δεν έχει σκοπό να «στήσει» το αρχιτεκτόνημα μιας τέτοιας κωμωδίας, που στηρίζεται στην πολυφωνία κλιμακωτών ρυθμών. Ο συνθέτης του συγγράμματος έχει στη διάθεση του νότες και κλίμακες, αλλά δεν πρόκειται να κάνει και μουσική. Θέλει απλώς να σατιρίσει. Αλλά, αντίθετα από τον επίσης άγνωστο συγγραφέα του *Χαρακτήρος της Βλαχίας*, διαθέτει θεατρικές εμπειρίες.

Ο Ρώσος διπλωμάτης Τζώρτζης Δραγομάνος (κατά λέξη διερμηνέας) κάνει «κόρτε» στην Κλεοπάτρα· οι φόρμουλες του ευγενικού χαιρετισμού στην αρχή της Α΄ξ΄ δίνουν και παίρνουν («*προσκυνώ την Ευγενείαν σας*», «*είμαι ταπεινός δούλος*», «*φιλώ το χέρι σας*»). Εκείνη όμως έχει «*κεφσιζλίκι*» (κακοκεφιές) –μόλις έχει συνέλθει από τη τρομάρα και τη λιγοθυμία της–, πράγμα που κατά τη συμβατική ερωτολογία τη γκαλαντερίας «κακοφαίνεται» στον Τζώρτζη («*εγώ ήλθα να διασκεδάσω τα πάθη μου θεωρώντας σας, και εξεναντίας μάλλον αυξήνθηκαν εξαιτίας του κεφσιζλικιού σας*»). Στη συνέχεια ο ενιαίος επικοινωνιακός χώρος διασπάται, και ο αναγνώστης/θεατής παρακολουθεί μόνο το ένα σκέλος: ο Τζώρτζης και ο Γενεράλης μπαίνουν σ' ένα διάλογο, του οποίου τα λόγια δεν ακούμε, η Μαρίτζα παίρνει την Κλεοπάτρα κατά μέρος και της εξηγεί, ως πιο έμπειρη και μεγάλη, μερικά πράγματα: να του κάνει «*πολιτικόν*»[58], επειδή τον έχουν ανάγκη, εννοώντας να προσποιείται την ευγενική, να κάνει διπλωματία, ως κομψευόμενη να δέχεται τις φιλοφρονήσεις του και να τους τις ανταποδίδει[59]. Η Κλεο-

[58] Η έκφραση που χρησιμοποιείται είναι κάπως παρεξηγήσιμη: «*Κάμε τον πολιτικόν*» (τέλη σελ. 69) δεν αναφέρεται στον τύπο «ο πολιτικός», δηλαδή η Κλεοπάτρα να προσποιείται τον πολιτικό, αλλά στον τύπο «το πολιτικόν», που σημαίνει ευγένεια, λεπτότητα, διπλωματικότητα, κόλπο· το «τον» δεν συνδέεται με το ουσιαστικό αλλά με το ρήμα, το οποίο συντάσσεται στα φαναριώτικα κείμενα με αιτιατική αντί γενικής: «κάμε τον» – κάν' του· επομένως «*κάμε τον πολιτικόν*» (=κάνε του το πολιτικόν) σημαίνει: να συμπεριφερθείς σ' αυτόν με ευγένεια, διπλωματικότητα, έστω κι αν χρειάζεται να προσποιείσαι.

[59] Η λέξη αυτή εμφανίζεται στα κείμενα της εποχή με μια πλούσια γκάμα από σημασίες, που φτάνουν από τον πολιτισμό έως την απάτη, όπως π.χ. στη μετάφραση της «*Πανούργου Χήρας*» του Γκολντόνι από τη Μητιώ Σακελλαρίου (Βιέννη 1818): «Η λέξη "πολιτικά", "πολιτισμός", "πολίτευμα", "πολιτεύομαι" κτλ. έχει στο έργο μια ποικιλία από σημασίες, από το "πολιτισμένος" ώς την ίντριγκα, από τους καλούς "τρόπους" έως την προσποίηση» (βλ. Β. Πούχνερ: «Προεισαγωγικά», στον τόμο: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου:* Η ευγνώμων δούλη, Η πανούργος χήρα *(1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου:* Φιλάργυρους *(1823/24), Ευανθία Καΐρη:* Νικήρατος *(1826),* Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη)), σσ. 9-248, ιδίως σ. 52, σημ. 106). Βλ. και τις σημασίες που δίνει το γλωσσάριο του Γιώργου Κεχαγιόγλου στην «Πεζογραφική Ανθολογία»: «πολιτικόν, το: εθιμοτυπία· ευγένεια· λεπτότητα· κόλπο, -α» (Γ. Κεχαγιόγλου: *Πεζογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος, 2. Από τη Γαλλική Επανάσταση ώς τη δημιουργία του ελληνικού κράτους*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 1434).

πάτρα παραδέχεται την ανάγκη αυτή («*Αχ, λελίτζα, τη αληθεία, αν δεν είχα ιντερέσσο, και αν ο πατέρας μου δεν ήτον διαφορετικός, δεν ήθελε εκτανθή περισσότερον από την καλήν ημέραν. Έχεις δίκαιον αδελφή, εάν τινάς δεν κολακεύση τον ένα και τον άλλον ψοφά της πείνας*»). Για την κριτική των κοινωνικών καταστάσεων ο δραματουργός δεν χρησιμοποιεί κάποιον raisonneur, όπως τον Ασκητή ή τον Τζανή στο επόμενο έργο, αλλά τέτοια έμμεσα σχόλια, που διαφωτίζουν τις ισχύουσες νόρμες της συμπεριφοράς.

Η επικοινωνιακή διάσπαση της σκηνής τερματίζεται με το να στραφεί ο Τζώρτζης στην Κλεοπάτρα και να την καλέσει «*εις το θέατρον*», το οποίο είναι «*πολλά εύμορφον*», και μάλιστα εις την «*λόζαν*» του. Τότε πετάγεται, πολύ έξυπνα, η Σουλτάνα (την οποία δεν έχει καλέσει ο Τζώρτζης), λέγοντας ότι ευχαρίστως θα πήγαιναν, αν τους έδινε την άδεια ο πατέρας τους. Δύο φαίνεται να είναι τα κίνητρα της αδελφής για την ενέργεια αυτή: να πάει κι αυτή στο θέατρο, και να μην αφήσει την Κλεοπάτρα μόνη της στη «*λόζα*» του Ρώσου διπλωμάτη. Ο αυστηρός pater familias συμφωνεί αμέσως και ο Τζώρτζης, «*αναχωρών*», φιλάει το χέρι της Κλεοπάτρας και δηλώνει πως την περιμένει «*αφεύκτως*» απόψε στο θέατρο. Τελικά, όπως θα δούμε, δε θα πάει αυτή, αλλά μάλλον η Σουλτάνα.

Η αυστηρότητα των ηθών έχει τα όριά της, αν πρόκειται για κοινωνική αναρρίχηση και δικτύωση με τους ισχυρούς: ο Γενεράλης (σκηνή Α′η′) συμβουλεύει τις ανύπαντρες κόρες του να κερδίσουν «*το αντρέ*» (entrée, την είσοδο στην υψηλή κοινωνία) «*διά μέσου του μουσιού Τζώρτζη*». Η Σουλτάνα αποκρίνεται πως αυτό είναι εύκολο, αλλά αφορά μάλλον την Κλεοπάτρα, γιατί την ίδια «*δεν νοστιμεύεται*». Η Κλεοπάτρα υπόσχεται πως «*εξ ανάγκης*» θα το κάνει· θα φύγουν όμως επιτέλους για τα ψώνια; Πλησιάζει η ώρα του τραπεζιού. Ο Γενεράλης τους καθησυχάζει πως θα περιμένει για το τραπέζι, ώσπου να γυρίσουν. Η Μαρίτζα παρατηρεί, πως είναι καλύτερα να πηγαίνουν με τη θεία Αννίκα, γιατί η ίδια πρέπει να κοιτάξει τη δική της Αννίκα (την κόρη της), που την άφησε μόνη της (είναι άρρωστη) με τον Ιατρόπουλον, ο οποίος θα έχει φύγει στο μεταξύ (βλ. παραπάνω). Συμφωνεί ο Γενεράλης, γιατί αυτός ο Ιατρόπουλος είναι «*κρυφός διάβολος*» που πείθει με την ψευτορητορική του και έχει βάλει την κόρη της στο στόχαστρο. Γεμάτη έγνοια φεύγει η Μαρίτζα (δεν υπάρχει σκηνική οδηγία), και δε θα την ξαναδούμε στο έργο. Εμφανίζεται στην πόρτα η δούλα. Εδώ θα μπορούσε να μπει νέος σκηνικός τίτλος.

Η κατάσταση που περιγράφεται στη συνέχεια υπονοεί πως το σκηνικό πρέπει να δείχνει και κάποιον εξωτερικό χώρο μπροστά από την είσοδο του σαλονιού. Γιατί η δούλα «*από την πόρτα κάμνει νεύμα της Κλεοπάτρας να εβγή έξω*», εκείνη πηγαίνει και «*ευρίσκει στον Σολκάνον* [τον αμαξά του Χαιρέσκου], *ο οποίος προσφέρει εν ραβάσι, το λαμβάνει τρέμουσα και εμβαίνει μέσα εις το γιατάκι τραβώντας την Σουλτάνα*» (σελ. 72). Μένει πάλι το ζήτημα της ακριβούς διευθέτησης του σκηνικού χώρου. Πώς δεν τη βλέπει ο Γενεράλης; Το πιθανότερο είναι πως ο Γενεράλης έχει φύγει και αυτός με τη Μαρίτζα, χωρίς να υπάρξει σχετική ένδειξη, γιατί δεν μιλάει πλέον στη σκηνή αυτή. Για ποιον όμως λόγο πρέπει τότε να κρυφτούν οι αδελφές στο «*γιατάκι*», για να διαβάσουν το ραβασάκι; Το κείμενο δεν λύνει όλα τα προβλήματα του stage business οριστικά. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, πως το κάνουν για μεγαλύτερη ασφάλεια, για να μην αποκαλυφθούν απρόοπτα από τον Γενεράλη, όπως προηγουμένως ο Χαιρέσκος. Άλλωστε η Σουλτάνα έχει εκεί, όπως θα δούμε στην επόμενη σκηνή, ένα «*μπεσακτά*» με σουβενίρ από το δικό της αγαπητικό, τον Αλέκο Φιλιππέσκο.

Ο Χαιρέσκος γράφει εναγωνίως, αν «*οικονομήθη το πράγμα*», δηλαδή αν διευθετήθηκε το ζήτημα της απρόσκλητης παρουσίας του στο σπίτι του Γενεράλη, γιατί τρέμει «*ο άθλιος*» και έχει έγνοιες, «*επειδή ξέρω ότι είσθε αισθαντικές*». Αλλά οι «αισθαντικές» έχουν τον τρόπο τους να παρακάμψουν την οικογενειακή δεσποτεία του αυστηρού στρατηγού. «Αι-

σθαντικές» είναι μια από τις λέξεις κλειδιά της αισθηματικής λογοτεχνίας (όπως το *ντελικάτες*): αποδίδει το γαλλικό sensitives, sensibles, ευαίσθητες ψυχές, ευσυγκίνητες, τρυφερές υπάρξεις, συναισθηματικές, με το μαντίλι στο χέρι (να σκουπίσουν το πολιτισμένο δάκρυ) και μεγάλη κλίση για λιποθυμίες. Και το ανδρικό πρότυπο της littérature sentimentale ρέπει προς τέτοιες συμπεριφορές, μακριά από το ηρωικό ιδανικό της λεβεντιάς ή έστω της στρατιωτικής τόλμης κι αρρενωπής αποφασιστικότητας. Και ρωτάει επίσης ο αγαπητικός, αν είναι τρόπος να την παει το βράδυ με την «*καλιάσκαν*» του, την άμαξά του, για να «*διακεδάζουσι τα πάθη*». Η Κλεοπάτρα δεν ξέρει τι να κάνει και πώς να ειδοποιήσει τον ερωμένο της. Η Σουλτάνα τη συμβουλεύει να ειδοποιήσει «*τον Σολκάνον διά του βιζιταίου*»· αυτός να έρθει αργότερα και να κρυφτεί στον κήπο, κι όταν κοιμάται ο Γενεράλης, κατεβαίνουν και γράφουν επιστολή και του την εγχειρίζουν για να την παραδώσει στο αφεντικό του. Εδώ συναντούμε ένα άλλο χαρακτηριστικό μπέρδεμα, αυτή τη φορά με τα πρόσωπα: ο αμαξάς του Χαιρέσκου, που κάνει τον postillon d'amour, κατά τον κατάλογο των σκηνικών προσώπων, είναι ο «*Σολκάνης [ος] Δημήτριος, βιζιταίος Χαιρέσκου*», και μέσα στο έργο χρησιμοποιούνται και οι τρεις δυνατότητες προσφώνησής του: Δημήτριος στο διάλογο, Σολκάνος στις ενδείξεις του ομιλούντων προσώπων, «βιζιταίος» (αμαξηλάτης) στις σκηνικές οδηγίες. Στη συγκεκριμένη έκφραση της Σουλτάνας, «*εγώ σε συμβουλεύω να ειπής τον Σολκάνον διά του βιζιταίου*», ο χαρακτηρισμός «*σολκάνος*» δεν αναφέρεται στον αμαξά, αλλά στον Χαιρέσκο: ο κύριος να ειδοποιηθεί με τον αμαξηλάτη, ο οποίος να έρθει αργότερα στον κήπο να του δώσουν τη γραπτή απάντηση. Απρόσεκτα και ανέμελα ο δραματουργός δημιουργεί παρεξηγήσιμες ταυτίσεις, πράγμα που δεν θα έκανε αν σκόπευε να παρουσιάσει το έργο σε θεατρική σκηνή, γιατί η πληροφόρηση για το ποιος θα κάνει τι εκτός σκηνής είναι από τα πιο κρίσιμα σημεία ενός δραματικού έργου, γιατί αφορά στην κατανόηση της δράσης.

Με ένα «*έτσι θα κάμω*» βγαίνει η Κλεοπάτρα και παραμένει η Σουλτάνα στο γιατάκι, μονολογώντας και κλείνοντας την πράξη, μιλώντας με δάκρυα σ' ένα ενθύμιο από τον αγαπημένο της. Ο μικρός αυτός μονόλογος, διανθισμένος με έξι «*αχ*» και αφόρητη συναισθηματολογία, αποτελεί το πρώτο αποκορύφωμα της ειρωνείας για την αισθηματική λογοτεχνία. Με το επταπλό «*τούτο*» η ρήση κλιμακώνεται με ρυθμό και σε ένταση, για να τελειώσει με ένα γνωστό μοτίβο της αναγεννησιακής λογοτεχνίας: πιο ευτυχισμένη η φτωχή χωριάτισσα, που ελεύθερα μπορεί να αποφασίσει σε ποιον θα δώσει τα κλειδιά της καρδιάς της, παρά η βασιλοπούλα που δεσμεύεται από την υψηλή πολιτική[60]. Εδώ ο γνωστός αυτός λογοτεχνικός «τόπος» εφαρμόζεται όμως με άλλη χροιά: να ήταν χωριάτισσα στο Σακογένι, όπου ο «καλός» της είναι ισπράβνικος, για να τον βλέπει κάθε μέρα[61]. Στην πραγματικότητα, όπως θα δούμε, ο ασυνείδητος βρίσκεται στο Βουκουρέστι, πράγμα που ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στην ελαττωματική ανταπόκριση των αισθημάτων της και στον υπερβολικά υψηλό ρομαντισμό που εκπέμπει η ρήση αυτή, και τον οποίο μάλλον δεν αξίζει ο λατρεμένος της. Ο δραματουργός όμως παραμελεί τελείως να κάνει τη σύνδεση αυτή, γιατί η ταύτιση του Αλέκου Φιλιππέσκου της ρήσης της Σουλτάνας στην Α΄ πράξη με τον επισκέπτη στο σπίτι του Χαιρέσκου στη Γ΄ πράξη, όπου σχολιάζει ειρωνικά πώς εκείνος, ερωμένος της Κλεοπάτρας, πηγαίνει με τη γυναίκα του

[60] Το μοτίβο π.χ. στην «*Ερωφίλη*» Β΄ 49-60.

[61] «*Αχ, τούτο είναι η μόνη μου παρηγοριά, τούτο με διασκεδάζει, τούτο αυξαίνει την λύπην μου· τούτο ταράττει την ψυχήν μου· τούτο είναι η μόνη μου παρηγοριά, τούτο με ηδύνει, τούτο με θλίβει και ανακαλεί τον φιλτατόν μου Αλέκον. Αχ, Αλέκο! Αχ, ψυχή της ψυχής μου. Αχ, αν ήσουν να ιδής την ηγαπημένην σου Σουλτάνα οπού αποθνήσκει κατατηκομένη από τον σφοδρόν σου έρωτα. Αχ, διατί να μην ήμαι εις αυτήν την περίστασίν μου μια χοργιάτισσα του Σακογενίου οπού να έχω καν πάντοτε εις τους οφθαλμούς μου τον ηγαπημένον μου Αλέκον. Αχ, Σουλτάνα, εχάθης*» (σελ. 73-74).

στο βραδινό περίπατο, εξασφαλίζεται μόνο από τον κατάλογο των dramatis personae, όπου ορίζεται σαφώς ως «*ερωμένος Σουλτάνας*». Έτσι χάνει και την ευκαιρία να εκμεταλλευτεί δραματουργικά την ειρωνική διάψευση της εικόνας του ερωτικού ινδάλματος της Σουλτάνας από την πραγματική του συμπεριφορά, και παραιτείται από τη δημιουργία ειρωνικών εφέ, όπως της παραλληλίας της κατάστασης: τη στιγμή που η Σουλτάνα εύχεται να ήταν χωριατοπούλα στην επαρχία, για να βλέπει κάθε μέρα τον λατρεμένο της, εκείνος βρίσκεται στο Βουκουρέστι χωρίς καν να την επισκεφθεί. Και άλλη ένδειξη, λοιπόν, πως το έργο είτε δεν προορίζεται για θεατρική παράσταση είτε αναμένει ακόμη συμπλήρωση και ανάπτυξη.

Η Β′ πράξη διαδραματίζεται «*μέσα εις τον παχτζέν*». Αυτός που θα κρυφτεί δεν είναι όμως ο αμαξάς του Χαιρέσκου, αλλά ένας άλλος επισκέπτης, ο έως τώρα άγνωστος Γιάγκος Βακκαρέσκος, και αυτός θαυμαστής της Κλεοπάτρας. Στη σκηνή Β′α′ βρίσκεται σε διάλογο με τον Κελλάρη, τον οικονόμο και κηπουρό, από τον οποίο ζητά ένα ραντεβού με την «*κοκκωνίτζα*»[62]. Για ένα «*παχτζίσι*» εκείνος είναι πρόθυμος να την φέρει κάτω, αν και η ίδια εμφανίζεται αμέσως μετά. Το αστείο είναι ότι ο Κελλάρης θα ζητήσει στο τέλος την αμοιβή του, γιατί χάλασε τα γεμενιά του «*ανεβοκατεβαίνοντας την σκάλαν*». Πριν ξεκινήσει πάντως τον υποχρεώνει να κρυφτεί πίσω από το «*κιόσκι*», για να μην τον δει κανείς. Όπως διευκρινίζει ο άλλος, συστήνοντάς του να κάνει γρήγορα, τελικά κρύβεται «*υποκάτω*» από το κιόσκι· εκεί δεν θα αντέξει πολύ σ' αυτή τη στάση. Και «*εμβαίνει από κάτω από το κιόσκι*» (σελ. 75), ενώ ο Κελλάρης αναχωρεί. Δεν προλαβαίνει όμως να φύγει, γιατί έρχονται τα αρχοντόπαιδα και τους καλεί μέσα στο κιόσκι («*ορίσατε, κοκκωνίτζα, εις το κιόσκι*»). Ο ίδιος πρέπει να μείνει απέξω, σε κάποιαν απόσταση, απ' όπου θα φωνάξει στον αμαξά του Χαιρέσκου να μην ουρήσει πίσω από το κιόσκι, όπου βρίσκονται τα αγγούρια του Γενεράλη και κρυμμένος ο Βακκαρέσκος.

Επομένως η σκηνή Β′β′ διαδραματίζεται τόσο μέσα στο κιόσκι όσο και έξω από αυτό. Μέσα είναι η Κλεοπάτρα, η Σουλτάνα και ο Αλέκος Φλωρέσκος, έξω ο Σολκάνος Δημήτριος (ο αμαξάς) και ο Κελλάρης. Η Κλεοπάτρα φωνάζει τον αμαξά μέσα να πει στο αφεντικό του πως «*οικονόμησε το πράγμα διά τον τζελεπή Αλέκον*». Εκείνος όμως αποφαίνεται πως καλύτερα είναι να του το πει ο ίδιος. Κι έτσι γίνεται: ο βιζιταίος (αμαξάς) να του πει πως η Κλεοπάτρα φιλάει «*τα ματάκια του*» και ύστερα να πάει ο Αλέκος Φλωρέσκος και να του διηγηθεί την όλη ιστορία. Αυτός όμως είναι ένας δραματουργικά αδέξιος χειρισμός, τόσο περισσότερο, που η Σουλτάνα επεμβαίνει στη συνέχεια και συστήνει στην αδελφή της, καλύτερα να γράψει το μήνυμα σ' ένα χαρτί, γιατί ο αμαξάς μπορεί να μη βρει καιρό να μιλήσει στον Χαιρέσκο, γιατί τον «*φυλάττει η στίγλα η γυναίκα του, όμως το ραβάσι ημπορεί να το δώση με ουσούλι*» (με τρόπο, με τέχνασμα). Και κατ' αυτόν τον τρόπο συντάσσεται το δεύτερο ραβασάκι του έργου. Προστάζουν τον «*Δημήτρη*» να καθήσει «*ολίγον, έως ου*» να γραφεί το γράμμα, αλλά εκείνος βγαίνει από το κιόσκι και πηγαίνει να κάνει την ανάγκη του: «*πηγαίνει πίσω από το κιόσκι, όπου ήτον ο Γιάγκος Βακκαρέσκος κρυμμένος, και τον κατουρεί χωρίς να τον ιδή*» (σελ. 76). Το σκηνικό λοιπόν είναι πάλι διπλό: εσωτερικό και εξωτερικό. Στη σκηνή αυτή υπάρχει και μια άλλη απροσεξία, που δημιουργεί πάλι σύγχυση: ενώ πρωτύτερα ο αμαξάς γραφόταν ως Σολκάνος («*ορισμός, κοκκωνίτζα*»), τώρα γράφεται τρεις φορές ως «*Δημήτριος*» και μάλιστα μόνο σ' αυ-

[62] Κι εδώ υπάρχει κάποια δραματουργική ασυνέπεια: από τον διάλογο μαθαίνουμε, πως η «*κοκκωνίτζα*» (δεσποινίς) μόλις ήταν εδώ με τον εξάδελφό της, τον Αλέκο Φλωρέσκο· σε λίγο θα εμφανιστεί μ' αυτόν, τη Σουλτάνα και τον αμαξά του Χαιρέσκου, που πρέπει να μεταφέρει το γράμμα. Γιατί να είχε κατεβεί στον κήπο; Ο Βακκαρέσκος ξαναρωτά τον Κελλάρη αν δεν μπορεί να φωνάξει την «*κοκκώναν Κλεοπάτραν*», σαν να πρόκειται για άλλο πρόσωπο, ενώ πρέπει να είναι το ίδιο· τώρα εκείνη είναι «*επάνω*». Ο Κελλάρης δέχεται με ανταμοιβή φιλοδωρήματος να της πει να περάσει «*κάτω*», ενώ αμέσως η ίδια έρχεται με όλους τους άλλους στον κήπο.

τή τη σκηνή σε όλο το έργο. Ο δραματουργός προφανώς παρασύρεται από τη ρήση της Κλεοπάτρας («*Κάθησε λοιπόν, Δημήτρη, ολίγον, έως ου να γράψω*»), όπου αποκαλείται με το μικρό του όνομα, και συνεχίζει να τον αποκαλεί έτσι στην αναγραφή του ονόματος του ομιλούντος προσώπου, ενώ πρωτύτερα εμφανίστηκε ως «*Σολκάνος*».

Ενώ γράφεται η επιστολή μέσα στο κιόσκι, έξω ολοκληρώνεται η τραγωδία του κρυφού εραστή: ο Κελλάρης φωνάζει, να μην ουρήσει ο αμαξάς εκεί που είναι τα «*αγγούρια του Γενεράλη*» γιατί χαλούν, εκείνος όμως αντιτείνει πως τα αγγούρια του Γενεράλη δεν είναι λόγος για να μην ξαλαφρώσει με την ησυχία του· πάντως ο Γενεράλης πρέπει να τα αγαπάει «*καθώς ο αγάς μου τα μύδια*». Να πάει αλλού να κάνει την ανάγκη του, όχι στα αγγούρια, γιατί χαλούν, επιμένει ο Κελλάρης. Το κακό όμως έχει ήδη γίνει. Με το μικρόν αυτό διάλογο τελείωσε και το γράψιμο της επιστολής, και η Κλεοπάτρα φωνάζει τον αμαξά μέσα: «*πλησιάζει ο Σολκάνος, τον εγχειρίζει το ραβάσι και αυτός αναχωρεί*». Η Σουλτάνα προτρέπει την αδελφή της να πάνε επάνω, γιατί αρχίζει να ψιχαλίζει και φοβάται «*να μη μας πιάση καμμία ραγδαία βροχή*»· τα κορίτσια φεύγουν τρέχοντας και χαχανίζοντας. Πουθενά δεν αναφέρεται πως οι αδελφές έχουν ακούσει το διάλογο περί του pissoir, αλλά αυτό εξυπακούεται, όπως θα δείξει η αρχή της Γ′ πράξης. Άξεστη και ανάρμοστη η συμπεριφορά του postillon d'amour, να κάνει τέτοια πράγματα στην παρουσία ή έστω γειτνίαση «αισθαντικών» υπάρξεων, όπως είναι οι θυγατέρες του Γενεράλη. Η αντιπαράθεση αυτή είναι ένα άλλο ειρωνικό στοιχείο που επιστρατεύει ο δραματουργός, για να σατιρίσει την αισθηματική λογοτεχνία· οι συμπεριφορές αυτές δεν είναι φυσιολογικές, αλλά εν τέλει προσποιητές.

Και αρχίζει η σκηνή Β′γ′, που υποτίθεται πως είναι η πιο κωμική όλου του έργου: ο επίδοξος εραστής βγαίνει από την κρυψώνα σε ελεεινή κατάσταση: ο Γιάκος Βακκαρέσκος «*βγαίνει από κάτω από το κιόσκι με τα γένια κατουρημένα και λασπωμένα*». Η σκηνή με τα δεινοπαθήματα του απατημένου εραστή θυμίζει commedia dell' arte, και σ' αυτή την ταπείνωση θα ακολουθήσουν και άλλες τιμωρίες. Ο Κελλάρης απαιτεί αμέσως την αμοιβή του («*τι να σε κάμω, κοκκόσανε; Όσον ημπόρεσα σε εδούλευσα και προτεντόερω το παχτζίσι μου*», σελ. 77). Ο Βακκαρέσκος παραδέχεται πως την έπαθε κατά την παροιμία («*κατουρημένος και χεσμένος και τζερεμετισμένος*» – ζημιωμένος, πληρώνει και πρόστιμο). Καλύτερα να είχε πολιορκήσει την άλλη λατρεμένη του, –της έστειλε και ραβασάκι, αλλά ο άντρας της τη φυλάει σαν Ήφαιστος. Εδώ έχουμε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση προφορικού λόγου, όπου η μια φράση διακόπτεται πριν ολοκληρωθεί, και συνεχίζει μια άλλη («*Ίσως απελάμβανα τίποτε, μ' όλον οπού το σημείωμα εκείνο–, ο άνδρας της ο Ήφαιστος εκείνος την φυλάττει, είναι ένας διάβολος*», σελ. 78). Και ακολουθεί και άλλη παροιμία («*όποιος κυνηγά δύο λαγούς, δεν πιάνει κανένα*»). Είναι ένα χαρακτηριστικό υφολογικό στοιχείο αυτού του έργου πως χρησιμοποιεί αρκετά συχνά παροιμίες για να δώσει χρώμα ηθογραφικό[63].

Διστάζει να πάει σπίτι του, γιατί ντρέπεται τους δούλους του, έτσι όπως είναι με το που-

[63] Για τη χρήση λαϊκών παροιμιών στην ελληνική λογοτεχνία δεν υπάρχουν πολλές εργασίες, αν και το θέμα είναι σημαντικό και το φαινόμενο εκτεταμένο (βλ. Αρ. Ν. Δουλαβέρας: *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη «Αλέξης Ζορμπάς»*, Αθήνα 1991 με περισσότερη βιβλιογραφία). Για τη γνωστή αυτή παροιμία βλ. Κ. Μουσαίου-Μπουγιούκου: *Παροιμίες του Λιβισίου και της Μάκρης*, Αθήνα 1961 σ. 123, αρ. 401· επίσης «Οπού κυνηγά δυο λαγούς, μήτε τον ένα πιάνει μήτε τον άλλο» στη συλλογή Βάρνερ του 17ου αι. (Πολίτης: *Παροιμίαι*, ό.π., σ. 77), που αντιστοιχεί στο παλαιότερο «Ο δύο πτώκας διώκων ουδέτερον καταλαμβάνει» («Παροιμίαι συλλεγείσαι από διαφόρων βιβλίων υπό Παρθενίου ιερομονάχου Κατζιούλη του εξ Ιωαννίνων» αρ. 44/1, Πολίτης: *Παροιμίαι*, τόμ. Α′, ό.π., σ. 120, κατά Μιχαήλ Αποστόλιο XII 33· για σχόλια και διεθνή σύγκριση βλ. Πολίτης: *Παροιμίαι*, τόμ. Δ′, ό.π., σσ. 602 εξ.).

κάμισο «*μούσκεμα από τα κατουρλιά του Σολκάνου, και τα γένια μου γεμάτα από λάσπες*». Δίνει στον Κελλάρη έναν ρουπιέ, αλλά εκείνος ξεσπάει σε παράπονα. Αυτό δεν είναι αμοιβή για τις υπηρεσίες που προσέφερε: περίμενε τρεις ώρες στη βροχή (μόλις άρχισε να ψιχαλίζει), χάλασε τα γεμενιά του ανεβοκατεβαίνοτας τις σκάλες (μόνη της ήρθε η Κλεοπάτρα) και κόντεψε να φάει ξύλο από τον αμαξά του Χαιρέσκου, «*διά να μη σε κατουρήση τα γένια σου, και τώρα με πασάρεις έν ρουπιέν. Τη αληθεία, αν ήξερα έτσι, όχι μόνο να σε κατουρήση, αλλά και να σε χέση τον έβαζα*» (σελ. 78)[64]. Ο χοντροκομμένος και χυμώδης ρεαλισμός στο επίπεδο του υπηρετικού προσωπικού βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με τις εκλεπτυσμένες κι εύθραυστες υπάρξεις, που προσπαθούν να είναι και προσποιούνται πως είναι τα αρχοντόπουλα.

Να μην φωνάξει ο Κελλάρης και τον ακούσει κανείς, να θεωρηθεί ο Βακκαρέσκος από πάνω και «*μασκαράς*» (απατεώνας). Ο Κελλάρης τον χρεώνει και τα χαλασμένα αγγούρια, για τα οποία βέβαια δεν φταίει εκείνος. Αλλά ο ταπεινωμένος και ντροπιασμενος είναι έτοιμος για τα πάντα, ώστε να κουκουλωθεί το επεισόδιο του. Τελικά του δίνει ένα ολόκληρο φλουρί. Και με ένα φιλοσοφημένο «*Ας ήναι και τούτο· τα παθήματα, μαθήματα*»[65] φεύγει (χωρίς ένδειξη σκηνικής οδηγίας).

Ο Κελλάρης μόνος του με τον απρόσμενο μικρό θησαυρό (σκηνή Β′δ′) αναλογίζεται τι να κάνει: «*Τώρα δεν είναι αμαρτία να αγοράσω με αυτό το φλωρί αγγούρα, διά να μην γνωρίση ο Γενεράλης ότι τα εδικά μας είναι κατουρημένα;*» (σελ. 79). Και παίρνει την ηρωική απόφαση να εξαπατήσει και το αφεντικό του, όπως ξεγέλασε τον κρυμμένο εραστή: απλώς θα τα πλύνει, «*να τ' αποφύγη η βρώμα*», ενώ τα χρήματα θα ξοδέψει στην «*κρίτζμα*» (στην ταβέρνα, στο μεθύσι) με τους φίλους του. Και τα αγγούρια του Γενεράλη θα σερβιριστούν στην κατάσταση που βρίσκονται. Οι υπηρέτες όχι μόνο ξεγελούν τα αφεντικά, αλλά και τα γελοιοποιούν στα μάτια του κόσμου.

Η Β′ πράξη, συγκρινόμενη με την Α′ και την Γ′, είναι ιδιαίτερα σύντομη. ωστόσο δεν φαίνεται να είναι μεταγενέστερη προσθήκη, παρ' όλο που τα βασικά της πρόσωπα, ο Γιάγκος Βακκαρέσκος και ο Κελλάρης, δεν αναγράφονται στον κατάλογο των σκηνικών προσώπων. Και αυτό για δύο λόγους: 1) το σχέδιο, το ραβασάκι για τον Χαιρέσκο να γραφεί στον κήπο, όταν κοιμάται ο Γενεράλης, και να το πάει ο αμαξάς του, καταστρώνεται ήδη στην Α′ πράξη (αν και υπάρχουν κάποιες ασυνέπειες στις λεπτομέρειες), και 2) οι συνέπειες από το ατύχημα του κρυμμένου εραστή για τα αγγούρια του Γενεράλη θα φανούν στην πρώτη σκηνή της Γ′ πράξης.

Σ' αυτή τη σκηνή (Γ′α′) συνεχίζεται το χοντροκομμένο χιούμορ της Β′ πράξης: στο τραπέζι θα συνατήσουμε όλο το αρχοντολόι της οικογένειας, ακόμα και την Αννίκα Φλωριάσκα, που μόνο σ' αυτή τη σκηνή εμφανίζεται, και τον προσκεκλημένο Ρώσο δραγουμάνο Τζώρτζη. Ο δραματουργός δεν χάνει χρόνο να αναπτύξει το ευτράπελο εφέ που έχει προετοιμάσει και μπαίνει αμέσως in medias res: από την αρχή το θέμα είναι τα αγγούρια. Ο Γενεράλης είναι ευχαριστημένος που σερβίρονται αγγούρια, ενώ ο Τζώρτζης απορεί πώς υπάρχουν με τέτοιο καιρό. Η Αννίκα, στης οποίας το σπίτι γίνονται όλα αυτά, περηφανεύεται για τον κήπο της («*πόσο καρποφόρος είναι ο παχτζές μου*»), ενώ ο Τζώρτζης παρατηρεί πως για να είναι καρποφόρος ένας κήπος χρειάζεται «*παχτζεβάνην καλόν*», παρατήρηση που προκαλεί τη γενική ευθυμία. Πρόκειται προφανώς για υπονοούμενο[66], αν και η Αννίκα συνεχίζει με κάποια αφέλεια: «*εγώ δεν τον αφίνω αδούλευτον· πάντοτε τον δουλεύω*». Ο Γενεράλης στο με-

[64] Και αυτό μοιάζει κάπως με παροιμία (βλ. Μουσαίου-Μπουγιούκου, ό.π., σ. 400 αρ. 1396).

[65] Με όλη τη σχετική βιβλιογραφία από τα αρχαία έως σήμερα Μουσαίου-Μπουγιούκου, ό.π., σ. 226, αρ. 907.

[66] Αυτό δεν το δηλώνει μόνο η γενική ευθυμία («*όλοι ομού, χα χα χα*»), αλλά το υπογραμμίζει και το γεγονός πως ο λόγος είναι για τα αγγούρια, με το γνωστό τους συμβολισμό.

ταξύ έχει δοκιμάσει τα αγγούρια και «*τον φαίνονται πολλά νόστιμα*», όπως και στον Τζώρτζη, ο οποίος προσφέρει και στις θυγατέρες. Αυτές «*τα δέχονται και γελούν αδιακόπως ενθυμούμεναις την περίστασιν των αγγουριών*». Ξαφνικά οι «αισθαντικές ψυχές» δείχνονται υπερβολικά επιδεκτικές και ανθεκτικές ακόμα και σε τραχιά αστεία και χοντροκομμένο χιούμορ: η Σουλτάνα πειράζει ειρωνικά την Κλεοπάτρα και τη ρωτάει, γιατί δεν τρώει, εκείνη ρωτάει τον ξάδελφο, τον Αλέκο Φλωρέσκο, γιατί κι εκείνος δεν τρώει κτλ. Και τα αρχοντόπουλα ξεσπούν σε νέο γέλιο προς απορία των υπολοίπων («*Όλοι απορούν την αιτίαν του γέλωτος*»).

Τότε ο Κελλάρης αποθρασύνεται τελείως, λέγοντας στον Γενεράλη: «*Άρχοντα, τώρα ηξεύρω ότι θα με δώσης έν παχτζίσι*». Ο Γενεράλης γελώντας βγάζει το πουγγί του και του δίνει δέκα παράδες. Ο κοκορόμυαλος Τζώρτζης, για να μη φανεί κατώτερος, του δίνει ένα ολόκληρο φλουρί. Η επιχείρηση των αγγουριών αποδείχτηκε γι' αυτόν εξαιρετικά κερδοφόρα· το θράσος και η αναίδεια των υπηρετών αμείβεται γενναιόδωρα από τους λιγόμυαλους άρχοντες. Βγαίνοντας (κι εδώ χρειαζόμαστε δίπλα στον εσωτερικό χώρο κι έναν εξωτερικό) ο Κελλάρης σχολιάζει ειρωνικά: «*Τη αληθεία, δεν ήξερα ότι το κάτουρον του βιζιταίου φαίνεται τόσον νόστιμον εις τους άρχοντας· εις το εξής πάντοτε θα προσκαλώ τον Δημήτριον να ποτίζη τον παχτζέν με το κάτουρον*» (σελ. 81). Η φαιδρότητα αυτού του χοντρού αστεϊσμού ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στην αποβλάκωση και ηλιθιότητα της άρχουσας τάξης· σ' αυτή την παρωδία συμμετέχουν και τα «μοντέρνα» αρχοντόπουλα, τα οποία όμως σατιρίζονται αλλιώς στο έργο. Οι καταστάσεις στη Βλαχία είναι ευτράπελες και θυμίζουν καρναβάλι. Εδώ σταματάει το κεντρικό επεισόδιο της σάτιρας γύρω από τα αγγούρια του Γενεράλη, και η σάτιρα γυρίζει πάλι στις «αισθαντικές» συμπεριφορές της νεολαίας.

Στη β' σκηνή μεταφερόμαστε στο σπίτι του Χαιρέσκου: ο Αλέκος Φλωρέσκος «*εμβαίνει εις τον ονδά του Χαιρέσκου*». Μετά τους αμοιβαίους υπερβολικούς χαιρετισμούς («*φιλώ το χέρι σας, πέη μου*», «*δούλος σας, ταπεινός +νεϊκουλίτζε+, αδελφέ*»), ο εξάδελφος πληροφορεί τον ερωμένο της Κλεοπάτρας πως μόλις τώρα τελείωσαν με το τραπέζι, ενώ εκείνος τον περιμένει ήδη τρεις ώρες[67]. Τον παρακαλεί να του πει «*όλην την ιστορίαν και υπόθεσιν εν συντόμω, επειδή μπορεί να έλθη τινάς, και τότε γίνεται η εσχάτη πλάνη χείρων της πρώτης*» (σελ. 81). Ο άγνωστος συγγραφέας αγαπάει ιδιαίτερα τις παροιμίες. Η αφήγηση των γεγονότων της Α' πράξης είναι σύντομη[68], και ο Χαιρέσκος βιάζεται να τον ρωτήσει αν υπάρχει ελπίδα να δει την αγαπητικιά του απόψε. Εκείνη έχει ορίσει ραντεβού «*περί την μίαν της νυκτός, όταν όλοι πηγαίνουν εις το θέατρον, και τότε αυτή είναι μόνη, επειδή θέλει κάμει τον άρρωστον*». Αλλιώς θα έρθουν όμως τα πράγματα. Ικανοποιημένος ο Χαιρέσκος ευχαριστεί τον «*Αλεκάκη*», και να της διαμηνύσει πως θα πάει, αλλά τώρα έχει άλλη δουλειά: «*είμαι υπόχρεος να υπάγω με την Ελέγκω μου εις το σεργιάνι, χωρίς να θέλω, μόνον διά τα μάτια του πενθερού μου, επειδή αν δεν κάμω έτσι ποτέ δε θέλω ιδεί Ισπραβνιτζίαν*». Ο Αλέκος Φλωρέσκος φεύγει εσπευσμένα και περνούμε στο επεισόδιο της οικογενειακής ζωής του Χαιρέσκου, τα οικονομικά του προβλήματα και την ανάγκη να διοριστεί ισπράβνικος (Γ' γ'- δ').

Ο «αισθαντικός» Χαιρέσκος είναι δηλαδή ένα ύπουλο και ελεεινό υποκείμενο: προι-

[67] Εννοεί πως πριν από τρεις ώρες έχει λάβει το ραβασάκι της Κλεοπάτρας, που έγραψε στον κήπο. Αυτό αντιποκρίνεται περίπου στο σκηνικό χρόνο: η Β' πράξη διαδραματίζεται στις απογευματινές ώρες, μετά το μεσημεριανό γεύμα, όταν ο Γενεράλης παίρνει τον ύπνο του.

[68] «*Αδελφέ, εγώ μόνον τόσον ηξεύρω: με εφώναξεν ο Γενεράλης και με ηρώτησε, πόθεν έρχομαι, και τον είπα ότι από τον ονδά της νενές. Τότε με έκαμε νεύμα η εξαδέλφη να ηπώ ότι ήμουν εις το γιατάκι, το οποίον και παρευθύς έκαμα και εκείνος το εδέχθη, και ούτω έπαυσαν όλοι*» (σελ. 81-82). Μια αρκετά συντομευμένη περιγραφή των γεγονότων της Α' πράξης.

κοθήρας, εξαπατά τη γυναίκα του και χρησιμοποιεί τα πεθερικά του για την οικονομική του επιβίωση. Η Ελέγκω, κόρη Παλιάνου, μπαίνει αμέσως με την ερώτηση: «*Αδελφέ, πηγαίνομεν εις το σεργιάνι ή όχι;*» Ασυνήθιστη προσφώνηση για σύζυγο. Εκείνος προφασίζεται πως πρέπει πρώτα να «*πιεί*» το τζιμπούκι του και ανοίγει αμέσως με λόγια κολακευτικά την κουβέντα για το διορισμό: «*Ελέγκω, ψυχή μου, διατί δεν λες πάλιν τον παπάκα περί της Ισπραβνιτζίας μου;*». Τόσο καιρό είναι χωρίς δουλειά (διορισμό, εισοδήματα)· «*ηφανίσθημεν*». Τα εισοδήματα από τα «*μούλκια*» (κτήματα) τα έχουν καταναλώσει ήδη πριν από δύο χρόνια. Η απάντηση της Εκλέγκως είναι τσουχτερή: «*Μη λές, αδελφέ, το εφάγαμεν· πες, το έφαγα με την Κλεοπάτραν. Τη αληθεία, όταν ενθυμούμαι και αυτό καίεται η καρδιά μου*». Ο Χαιρέσκος αντιτείνει πως «*αυτό τώρα απέρασε, και ήτον όλα ψεύματα*»· να μην συγχύζεται με «*παγατέλαις*». Γι' αυτήν όμως η απιστία και μοιχεία δεν είναι μικρό πράγμα, αλλά «*πολλά μεγάλο πράγμα*».

Και τότε μπαίνουν οι γονείς της (σκηνή Γ'δ'), ο Παλιάνος και η Παλιάγκα, έτοιμοι και αυτοί για τη βραδινή βόλτα. Ο δραματουργός μπαίνει σχεδόν αμέσως στο θέμα. Μετά από τους χαιρετισμούς και τη διευκρίνιση πως και εκείνοι ετοιμάζονται να πάνε «*εις τον πόδον*», η Ελέγκω αρχίζει αμέσως τα παράπονα: «*Πρώτον ενθυμήθημεν τας δυστυχίας μας, έπειτα ετοιμάσθημεν*». Μετά την έκπληκτη ερώτηση της μητέρας της για ποια δυστυχία μιλάει, εκείνη αρχίζει τα παρακάλια: «*Αχ, νενέκο, ο άνδρας μου τόσον καιρόν κάθεται χωρίς δουλειά, έχομεν και τόσα έξοδα, τούτο ολίγον το έχετε;*». Ο Παλιάνος την καθησυχάζει· μιλησε με τον βιστιάρην (θησαυροφύλακα), είπε και στη συμπεθέρα του να μιλήσει στον αυθέντη· και «*με έδωσε καλάς ελπίδας*». Και ο Χαιρέσκος απαντά ευχαριστημένος και πάλι με μια κάπως τροποποιημένη παροιμία: «*Τη αληθεία, παπάκα, πολλά καλά εκάμετε, επειδή ξεπουλήσαμεν τα αυγά, γυρίσαμεν και τα καλάθια*»[69]. Αποφασίζουν να πηγαίνουν «*στον πόδον*» κάθε ζεύγος χωριστά.

Μπαίνουν οι δυο γνωστοί, ο Αλέκος Φιλιππέσκος, ο προφανώς άπιστος εραστής της Σουλτάνας αλλά ισπράβνικος, και ο Γιάγκος Γκολέσκος με τον Αρβανίτη υπηρέτη του Χαιρέσκου. Ο Αρβανίτης δεν μιλάει άπταιστα τα ελληνικά («*τζελεπή*» ως ονομαστική) και αποτελεί ένα από τα πρώιμα δείγματα της χρήσης ιδιωμάτων στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα[70]. Στην ερώτηση του πρώτου, αν ο τζελεμπής είναι εδώ, ο Αρβανίτης αρνείται. Θα «*περιπατεί κατόπι εις την Κελλαρέσσαν*», παρατηρεί ο δεύτερος. Δεν διευκρινίζεται αν εννοεί την Κλεοπάτρα ή κάτι άλλο[71]·

[69] Πρόκειται για κοινότατη παροιμία με τη συνηθισμένη διατύπωση «Έχασε τ' αυγά και τα καλάθια», που αντιστοιχεί στην αρχαία παροιμία «Αυτώ κανώ» του Πλάτωνος του κωμικού (Πολίτης: *Παροιμίαι*, τόμ. Β', ό.π., σ. 603), που υπάρχει σε όλες τις μεγάλες συλλογές παροιμιών («Απίεσαν και ωά και κάλαθοι») και στον Βάρνερ, 17ο αιώνα, στον Κατζιούλη, Πολίτης: ό.π., τόμ. Α', σ. 74, τόμ. Β', ό.π., σ. 41). Ο Πολίτης παραπέμπει και στον *Άσωτο* του Αλέξ. Σούτσου 1831 (Α'γ', σ. 36) και σε μια σειρά άλλων πηγών (βλ. και Μουσαίου-Μπουγιούκου: ό.π., σ. 51, αρ. 156).

[70] Βλ. στη συνέχεια.

[71] Η διατύπωση αυτή είναι περίεργη και δείχνει πάλι μια δραματουργική ατημελησία. Η «*κελλαρέσσα*» είναι κανονικά η γυναίκα του κελλάρη, του επιστάτη ή οικονόμου· σε όλο το έργο δεν έγινε καμιά νύξη πως ο Χαιρέσκος έχει στο μάτι και άλλη γυναίκα εκτός από την Κλεοπάτρα. Και μάλιστα η γυναίκα ενός κελλάρη θα ήταν και υποδεέστερη της κοινωνικής του τάξης ως ευγενούς· δεν χρειαζόταν ίσως να «*περιπατεί κατόπι*». Ως τώρα γνωρίσαμε μόνο έναν κελλάρη, της Αννίκας Φλωριάσκας στη Β' πράξη. Ωστόσο αυτός ο Κελλάρης ήταν πρόθυμος να μεσολαβήσει για ένα ραντεβού του Βακκαρέσκου με την Κλεοπάτρα. Να υπαινίσσεται η έκφραση «*Κελλαρέσσα*» μια ιδιαίτερη οικειότητα του Κελλάρη με την Κλεοπάτρα σε θέματα ερωτικής μεσολάβησης; Διστάζουμε όμως να προτείνουμε μια τέτοια λύση, που δεν μπορεί να τεκμηριωθεί ενδοκειμενικά με κάποια πιο λογικά επιχειρήματα. Μάλλον πρόκειται για δραματουργικά άσοχο στοιχείο. Μια άλλη πρόταση θα ήταν να εκλάβουμε το «*κατόπι*» ως χρονικό προσδιορισμό, πως δηλαδή θα πήγαινε ύστερα στην «*Κελλάρισσα*», ίσως την

αν όχι, ο χαρακτήρας του Χαιρέσκου εμφανίζεται ακόμα ελεεινότερος. Επεμβαίνει ο Αρβανίτης και διορθώνει πως ο «*τζελεπή επάησε με την κοκκωνίτζαν*», πράγμα που προκαλεί τέτοια έκπληξη στους δύο άλλους, ώστε πρέπει να το επαναλάβει. Ο Χαιρέσκος να πάει βόλτα με τη γυναίκα του, δεν ταιριάζει. Αυτό θα το γράψουν οι εφημερίδες, αποφαίνεται ο Αλέκος Φιλιππέσκος. «*Τω όντι άξιον διά ταις γαζέταις*», συμφωνεί ο άλλος, και φεύγουν μαζί.

Έρχεται ο Χαιρέσκος (σκηνή Γ′στ′) και ο Αρβανίτης τον ενημερώνει για την επίσκεψη. Ο Χαιρέσκος απαντάει με ένα «κατ' ιδίαν», το οποίο τοποθετείται σε παρενθέσεις: «*(Τώρα αν δεν πήγαινα με την Ελέγκω ήθελα να κατορθώσω πολλά)*». Βέβαια, γιατί, όπως μάθαμε από το στόμα της Σουλτάνας, ο Αλέκος Φιλιππέσκος είναι ισπράβνικος εν ενεργεία. Και δίνει διαταγή, ο σολκάνος Δημήτριος να ετοιμάσει την «*καλιάσκαν*». Αυτός εμφανίζεται αμέσως (σκηνή Γ′ζ′), και του δίνει διαταγή να ειδοποιήσει τον Αλέκο Φλωρέσκο να του μιλήσει. Πιθανώς βρισκόμαστε ήδη στο σπίτι της Αννίκας Φλωριάσκας, γιατί τον περιμένει «*εις την σκάλαν*»[72]. Ο αμαξάς, ώς τώρα πιστός postillon d'amour, προειδοποιεί το αφεντικό: «*Πάλιν θα την πάθωμεν, τζελεπή*» και προβλέπει νέα δεινοπαθήματα, ενώ ο Χαιρέσκος απαντά θυμωμένα: «*Γκρεμίσου, μην ομιλής ουρσούτικα*» (γρουσούζικα).

Ο εξάδελφος της Κλεοπάτρας πράγματι κατεβαίνει και ο Χαιρέσκος τον ρωτάει αν μπορεί να ανεβεί απάνω, ή αν είναι κανείς. Η απάντηση είναι απογοητευτική: «*Απόψε δεν είναι δουλειά, επειδή είναι άπειροι επάνω, όμως αν θέλης από το παράθυρον, μάλιστα, ημπορείς να την ομιλήσης*». Ο Χαιρέσκος καταριέται την «τύχη του» («*εις το διάβολο ευχαριστούμαι*»), κι ο Αλέκος φεύγοντας του συνιστά γελώντας πως πρέπει να κρυφτεί κάτω από τη σκάλα, για να μην τον δει κανείς και βρει κι εκείνος τον μπελά του. Ο κρυμμένος εραστής ωστόσο θα έχει καλύτερη τύχη από τον κρυμμένο εραστή της Β′ πράξης.

Ο «μπελάς» εμφανίζεται αμέσως: ο Ματίγκος, γιος του Γενεράλη (σκηνή Γ′θ′), που προφανώς έχει δει τη σκηνή αυτή. Υπάρχει σ' αυτή τη φάση κάποια σύγχυση ή μάλλον αοριστία για το ποιος βρίσκεται πού[73]. Πάντως ο γιος του Γενεράλη μαλώνει τον εξάδελφο για τις κα-

ταβέρνα (Keller, γερμ., είναι η υπόγεια ταβέρνα)· αυτό όμως αντιβαίνει στις συνήθειες των αρχόντων: στην «*κρίτζια*» πήγαινε ο κελλάρης της Β′ πράξης. Άλλωστε η διατύπωση «*κελλαρέσσα*» θα παράπεμπε στην ταβερνιάρισσα (chelner, ρουμ. από τα γερμ., είναι ο σερβιτόρος, chelnerita η σερβιτόρα). Οπότε θα είμασταν πάλι στις ερωτικές απιστίες σε κατώτερη κοινωνική τάξη.

[72] «*Δημήτριε, πήγαινε να ηπής τον τζελεπή Αλέκον Φλωρέσκον να έλθη έως εδώ. Πες ότι τον περιμένω εις την σκάλαν*» (σελ. 86). Το «*εις την σκάλαν*», που θα είναι ο τόπος των επόμενων σκηνών, παραπέμπει στο σπίτι της Αννίκα Φλωριάσκας, όπου έδωσαν ραντεβού τη νύχτα. Το «*να έλθη έως εδώ*» τότε είναι παραπλανητικό, γιατί υποδηλώνει το σπίτι του Χαιρέσκου. Για να αποφευχθεί η λογική αυτή ασυνέπεια και η χωρική αοριστία, πρέπει να υποθέσουμε ότι ανάμεσα στη μικροσκοπική σκηνή Γ′στ′ και την επίσης μικροσκοπική σκηνή Γ′ζ′ μεσολάβησε η μετάβαση του Χαιρέσκου στον τόπο της νυχτερινής συνάντησης («*Πες να τραβήξη* [ο αμαξάς] *στην καλιάσκαν*»). Το ότι αυτό γίνεται χωρίς την παραμικρή ένδειξη, φαίνεται να είναι χαρακτηριστικό για την πλημμελή φροντίδα του δραματουργού για τους χωρικούς και χρονικούς προσδιορισμούς της δράσης.

[73] Η σκηνική οδηγία ορίζει πως ο Αλέκος Φλωρέσκος «*κατεβαίνει και ευρίσκει εις την σκάλαν τον Ματίγκο*». Η δυσκολία έγκειται στο γεγονός, πως ο εξάδελφος της Κλεοπάτρας πρέπει να έχει ήδη κατεβεί, για να συνομιλήσει με τον Χαιρέσκο, που είναι τώρα κρυμμένος κάτω από τη σκάλα. Για να γίνει εφικτό αυτό που ζητάει η διδασκαλία, πρέπει να φανταστούμε πως πρωτύτερα (σκηνή Γ′η′) του μιλούσε από πάνω από τη σκάλα ή στη μέση, για να μπορέσει να κατεβεί τώρα κάτω, όπου συναντά τον Ματίγκο, ο οποίος προφανώς έρχεται απ' έξω. Τότε το «*αναχωρεί και γελά*», με το οποίο τελειώνει η προηγούμενη σκηνή, υποδηλώνει πως φεύγει προς τα πάνω, αλλά αμέσως στην επόμενη σκηνή πρέπει να κατεβεί πάλι τη σκάλα. Προς τα πού φεύγει ο Ματίγκος, επίσης δεν ορίζεται. Η δυσκολία με τη «σκάλα» συνεχίζεται και στην τελευταία σκηνή, όταν ο Φλωρέσκος, προφανώς κάτω τώρα, τραβάει τον Χαιρέσκο έξω από την κρυψώνα του, και αυτός αντικρίζει την Κλεοπάτρα, η οποία πρέπει να έχει εμφανιστεί μάλ-

τεργαριές του, που κάνει τον ίδιον «*μασκαρά*» (απατεώνα), οργανώνοντας τις συναντήσεις της Κλεοπάτρας, τις οποίες ματαιώνει πάλι ο ίδιος[74]. Την έχει ξετρελάνει. Να προσέξει να μη βρει το διάβολό του. Ο εξάδελφος δηλώνει έτοιμος να αναμετρηθούν όποτε θέλει («*Φαίνεται, έχεις κέφι διά μάλωμα, εγώ είμαι έτοιμος*»)· τα αρχοντόπουλα είναι και ευέξαπτα κι οξύθυμα. Με ένα «*Ω ανόητε, ζώον!*» φεύγει ο Ματίγκος προς άγνωστη κατεύθυνση (στη σκάλα επάνω; προς την έξοδο;).

Έτσι ετοιμάστηκε η ερωτική σκηνή του φινάλε (Γ'ι'). Ο Αλέκος βγάζει τον κρυμμένο εραστή κάτω από τη σκάλα («*Αδελφέ, εύγα και ομίλησε τι έχεις να ειπής και φύγε, διότι άκουσες τι είπε ο σοφρατζής Ματίγκος*»)[75]. Προφανώς η Κλεοπάτρα βρίσκεται ψηλά, στην πάνω άκρη της σκάλας (ή στο παράθυρο;)[76], η περαιτέρω σκηνική τύχη του Αλέκου παραμένει αβέβαιη· μάλλον αναχωρεί (προς τα έξω ή προς τα πάνω). Η τελευταία σκηνή είναι σπαραχτική και ανταποκρίνεται σε τυπική κατάσταση της αισθηματικής λογοτεχνίας: πόθος και χωρισμός, πόνος και καρτερικότητα, δυστυχία κι ευτυχία μαζί, έρωτας και θάνατος. Το γλωσσικό ύφος είναι ανεβασμένο, ανάλογα με την επισημότητα της περίστασης. Πρώτα μιλάει ο Χαιρέσκος, αντικρίζοντας την ερωμένη του· ο λόγος του ενέχει μιαν αθέμιτη ειρωνεία. Ο εραστής «*εβγαίνει και κοιτάζει την Κλεοπάτρα*»: «*... Αχ, ψυχή της ψυχής μου! Εις όλον το διάστημα του έρωτός μου, ούτω επαιδεύθην· πότε την σκάλαν φυλάττων, πότε την θύραν, πότε τους πόδους, και πότε αλλού. Αχ! μ' όλον τούτο συγκρίνων την δυστυχίαν οπού αυτός ο έρως μοι επροξένησε με την ευτυχίαν οπού η τύχη με εχάρησε, τας ευρίσκω πολλά ελαττοτέρας, διά τούτο μάλλον προκρίνω κάθε δυστυχίαν παρά την παραμικράν ευτυχίαν από αυτάς· διά τούτο απεφάσισα ν' απεράσω ταύτην την νύκταν εδώ και να παρηγορούμαι καν, ηξεύρων ότι η ερωμένη μου ευρίσκεται πλησίον μου*» (σελ. 88). Οι συγκρίσεις δυστυχίας και ευτυχίας κάπου έχουν μπερδευτεί, αλλά αυτό συγχωρείται στην κατάσταση που βρίσκεται ο Χαιρέσκος. Αποκρίνεται συγκινημένη η ερωμένη: «*Αχ, ψυχή μου, αν με αγαπάς πήγαινε να ησυχάσης, διά να μην ακολουθήσωσι άλλα μεγαλύτερα κακά*». Το «*να ησυχάσης*» θα παρεξηγήσει ο εραλον στο πάνω μέρος της σκάλας και συνομιλούν από μακριά. Η αοριστία του σκηνικού χώρου και η αβεβαιότητα για τη δράση μέσα στο σκηνικό χώρο αυξάνει προς το τέλος. Όλα αυτά συνηγορούν υπέρ ενός μη σκηνικού ή θεατρικού προορισμού του κειμένου, το οποίο συντάσσεται απλώς για να αναγνωσθεί.

[74] Η διατύπωση αυτή, «*Εσύ ξετρελαίνεις την Κλεοπάτραν, εσύ τα προξενείς όλα*», και η όλη δράση του Αλέκου Φλωρέσκου μέσα στο έργο, αφήνουν και την υποψία πως παίζει ένα παιχνίδι με τον Χαιρέσκο και την Κλεοπάτρα, αυξάνοντας τον ερωτικό τους πόθο, κανονίζοντας συναντήσεις που συνεχώς ματαιώνονται. Μήπως και τώρα δεν υπάρχει αυτός ο πολύς κόσμος «*επάνω*» όπως ισχυρίζεται;

[75] Γιατί ο γιος του Γενεράλη είναι «*σοφρατζής*»; Κατά την τουρκ. λέξη sofra, χαμηλό τραπέζι, σοφρατζής είναι αυτός που κάθεται χάμω γύρω από το τραπέζι αυτό. Πιθανώς εδώ εννοεί τον φιλοξενούμενο, γιατί το σπίτι είναι της αδελφής του Γενεράλη· μολοντούτο εκεί μένουν όλα τα πρόσωπα της οικογένειας που έχουμε γνωρίσει, όπως φαίνεται. Ο Ματίγκος άλλωστε εμφανίζεται για πρώτη και μοναδική φορά μέσα στο έργο· μήπως αυτός δεν μένει εκεί; Αυτά είναι ερωτήματα που δεν βρίσκουν καμιάν απάντηση από το ίδιο το κείμενο. Διάφορες υποθέσεις και σκέψεις θα μπορούσε να κάνει κανείς: ο Γενεράλης έχει τρεις κόρες, η μεγαλύτερη είναι ήδη παντρεμένη και μητέρα κόρης σε τουλάχιστον εφηβική ηλικία· επομένως μπορεί ο γιος να είναι επίσης κάποιας ηλικίας και να έχει κάποιο (στρατιωτικό επίσης;) επάγγελμα που τον απομακρύνουν από την οικογενειακή στέγη, σε αντίθεση με τον Αλέκο Φλωρέσκο, ο οποίος μένει στο σπίτι της μητέρας του. Για κάποια επαγγελματική ενασχόληση, έστω ισπραβνιτζία ή κάτι παρόμοιο, δεν γίνεται λόγος. Πρέπει να τον θεωρήσουμε μάλλον νεαρό άτομο.

[76] Το παράθυρο έχει αναφερθεί και πρωτύτερα, αλλά αρχίζει το σκηνικό να γίνεται περίπλοκο: παράθυρο προϋποθέτει εξωτερικό χώρο, ενώ το σκηνικό με τη σκάλα προφανώς δείχνει το εσωτερικό ισόγειο του σπιτιού.

στής, ερμηνεύοντας να ησυχάσει για πάντα. Πρώτα απευθύνεται στον εαυτό του: «*Ιδού το κάμνω, επειδή με προστάζει, πλην ακουσίως*»[77]. Ύστερα «*αναχωρεί δακρυρροών*» και εκφωνεί τα τελευταία του λόγια: «*Κυρία μου, μη περιμένης ν' ακούσης άλλο παρά του πολυπαθούς Χαιρέσκου ειμή μόνον τον ελιξήριον αλιτήριον θάνατον*». Και μ' αυτά τα σπαραχτικά και σπαρταριστά λόγια δακρύβρεχτης σκηνής χωρισμού της αισθηματικής λογοτεχνίας τελειώνει το μικρό έργο.

Όπως έγινε φανερό από τη λεπτομερειακή δραματουργική ανάλυση, το κείμενο αφήνει πολλά σκηνικά στοιχεία απροσδιόριστα, στοιχεία που αφορούν κυρίως το σκηνικό χώρο και τη δράση επί σκηνής· ο δραματουργός «ξεχνάει» ακόμα και δύο βασικά πρόσωπα να αναφέρει στον κατάλογο δρώντων προσώπων και εν γένει δείχνει μια αφροντισιά και πλημμελή επεξεργασία της υπόθεσης σε πολλές λεπτομέρειες. Βεβαιώνεται η αρχική εντύπωση, πως πρόκειται για ένα έργο που δεν έχει γραφεί για σκηνική παράσταση αλλά ανάγνωση, και ίσως πρόκειται για ένα πρώτο σκίτσο μιας σάτιρας που προοριζόταν για περαιτέρω επεξεργασία και συμπλήρωση. Μολοντούτο ο δραματουργός δεν είναι αμύητος στις δραματουργικές τεχνικές της φάρσας και της κωμωδίας, αν και το κύριο στόχαστρο της παρωδίας είναι η αισθηματική λογοτεχνία και οι συνέπειές της στην προεπαναστατική Βλαχία των Φαναριωτών, η οποία αντιδιαστέλλεται με μια χοντροκομμένη και φαιδρή ρεαλιστική σάτιρα γύρω από τα αγγούρια του Γενεράλη.

Γλώσσα και υφολογία

Η γλώσσα της μικρής αυτής κωμωδίας κινείται στα πλαίσια της μεικτής των φαναριωτικών κειμένων της εποχής, που κυμαίνεται από τη χρήση της δοτικής έως τις λαϊκές εκφράσεις όπως «*δεν το έκοπτε το ξηρόν μου*», «*έφαγε σκληρότατον ξύλον*» κτλ., και ακόμα και βρισιές (όπως «*στο διάβολο*», «*τι διάβολο*» ,«*ζώον*», «*γάϊδαρος*» κτλ.). Το κείμενο από τη μια είναι διανθισμένο με φόρμουλες ευγενικού χαιρετισμού («*ορισμός σας*», «*φιλώ το χέρι σας*», «*προσκυνώ την ευγενείαν σας*», «*είμαι ταπεινός δούλος*» κτλ.), από την άλλη βρίθει από τουρκικές λέξεις· στις ερωτολογίες της αισθηματικής λογοτεχνίας το ύφος είναι πιο αρχαιόπρεπο. Ωστόσο ακριβώς σε σημεία τέτοια δεν λείπει και το φαινόμενο, οι φράσεις να είναι ασύντακτες (σελ. 65), ανολοκλήρωτες (σελ. 78) ή να διαταράσσεται το νόημα (σελ. 88). Κατά τα άλλα η γλώσσα δεν διαφοροποιείται από πρόσωπο σε πρόσωπο ή από κοινωνική τάξη σε κοινωνική τάξη (με εξαίρεση τα λίγα ιδιωματικά στοιχεία του Αρβανίτη): ο κελλάρης χρησιμοποιεί άνετα τη δοτική δίπλα σε χαρακτηριστική τουρκική λέξη («*φθάνει μόνο να μοι υποσχεθήτε το παχτζίσι*»). Αποτελεί ιδιοτροπία του γραφέα πως αποδίδει σχεδόν όλα τα *-b-* σε τουρκικές λέξεις με *-π-* κι όχι με *-μπ-* (*παπάκας, πελάς, τζιπούκι, παχτζές* κτλ.). Δεν λείπουν και οι διττογραφίες (*μπαμπάκα - παπάκα, Δραγομάνος - Δραγουμάνος, μπρε - πρε*). Από μορφολογικές ιδιοτροπίες αξίζει να αναφερθεί το «*εκάθουμουν*», «*εκοιμούμουν*» και «*εκοιμούσουν*» στη σκηνή Α'στ'. Ρηματικές καταλήξεις του τρίτου προσώπου πληθυντικού αποδίδονται μερικές φορές με *-ώσι* και *-ουσιν*, ενώ για το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού συναντά κανείς και δίπλα στην κατάληξη *-ούμεν* και το αρχαιοπρεπέστερο *-ημεν* (*ηφανίσθημεν, ετοιμάσθημεν, ενθυμήθημεν* κτλ.). Όπως και στις βορειοελλαδικές διαλέκτους και σε άλλα κείμενα των Φαναριωτών προτιμάται σχεδόν πάντα στην περίπτωση της προσωπικής αντωνυ-

[77] Δεν φαίνεται από πουθενά πως πρόκειται για «κατ' ιδίαν», αλλά το «προστάζει» αντί «προστάζεις» δεν αφήνει άλλη λύση. Επειδή λάθη τέτοιου είδους είναι σπανιότατα στο έργο, σεβαστήκαμε την εκδοχή αυτή.

μίας σε ρήματα όπως «λέω», «δίνω», «κάνω» κτλ. η αιτιατική αντί της γενικής (ή της δοτικής): *με έδωσε, με κακοφαίνεται, με κάμετε, τον γράφεις, να τον διηγηθή, με είπε, με εχάρησε*, κτλ. Ο μέλλοντας χρόνος σχηματίζεται συνήθως με *θέλω* + ρήμα, αλλά όχι στο απαρέμφατο, και κανονικά με *θα*. Άτονα -ι- (π.χ. *καρδιά, παρηγοριά*) σημαδεύονται μερικές φορές με υφέν, αλλά όχι συστηματικά.

Το πιο χαρακτηριστικό της μεικτής αυτής γλώσσας, ανάμεσα σε αρχαΐζουσα και δημοτική, είναι η διάβρωση των ανάμεικτων ελληνικών με τουρκικές και ρουμανικές λέξεις, αν και δεν λείπουν και οι ιταλικές και γαλλικές. Έτσι δημιουργείται ένα ενδιαφέρον κράμα διάφορων υφολογικών διαστρωματώσεων. Συναντούμε αρχαϊσμούς, όπως *πατήρ, θυγατέρα, διά, ηγαπημένος, εν ω, τη αληθεία, εστί, τέλος* (σκοπός), *πόθεν, διασκεδάζω τα πάθη, εύμορφον, αφεύκτως* (οπωσδήποτε), *πολλώ δε μάλλον, έως ου, ηφανίσθημεν, τω όντι, επαιδεύθην, νύκτα, αλιτήριος* (αμαρτωλός), κτλ., δίπλα σε μεσαιωνικές λέξεις όπως *μηνώ, κελλάρης, κελλαρέσσα, πούπετα, μάλωμα* (αναμέτρηση) και καθαρά δημοτικούς τύπους και εκφράσεις όπως *ματάκια, χαρτάκι, στρήγλα, μας πιάνει βροχή, μούσκεμα, κατουρλιά, κάτουρο, φάγαμε* (τα χρήματα), *ευτύς, θα την πάθωμεν, γκρεμίσου* (φύγε), *κατεργαριά*, κτλ.

Τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία αυτού του υφολογικού συνονθυλεύματος είναι βέβαια οι ξενόγλωσσες λέξεις. Κυριαρχούν αριθμητικά τα τουρκικά: *μπρε (πρε), ζαριφλίκια, γιατάκι, ονδάς, νενέ, κέφι, κεφσιζλίκι* (κακοκεφιά), *ραβάσι, μπεσακτάς, παχτζές, παχτζίσι, κιόσκι, τζελεπής, ουσούλι, αγάς, τζερεμετισμένος, ρουπιές, παχτσεβάνης, πέης, σεργιάνι, τζιπούκι, μούλκι, ιράτι, πελάς, σοφρατζής*, κι ακολουθούν τα ρουμανικά: *λιπισκάνος, σολκάνος, βιζιταίος, κούρτη, καλιάσκα, μόϊ, κοκκωνίτζα, κοκκώνα, κοκκόανε, λουξίτζα, κρίτζμα, νεϊκουλίτζε*. Η *ισπραβιτζία* είναι σλαβική που χρησιμοποιείται στα ρουμανικά. Δεν λείπουν όμως και οι ιταλισμοί (*γρόσια, καπινέτο, ιντερέσσο, λόζα, παγατέλλα*) και η γαλλισμοί (*μοσιού* και *μουσιού, αντρέ, πρετενδέρω, γαζέταις*). Δίπλα σ' αυτά παρατηρούνται και ιδιοτροπίες και σημασιολογικές ιδιαιτερότητες ή τροποποιημένοι τύποι, όπως *προσηκώνομαι* (σηκώνομαι), *πόδος* (βόλτα, περίπατος), *γκρεμίσου μέσα* (έλα αμέσως μέσα), *νοστιμεύομαι* (ορέγομαι), *απερνώ, τι ακολούθησε* (τι έγινε), *οικονομείται* (τακτοποιείται), *αισθαντικός* (ευαίσθητος), *χαχλανίζω, σε εδούλευσα* (εξυπηρέτησα), *μασκαράς* (απατεώνας), *να με θάψης* (όρκος), *διά τα μάτια* (δήθεν), *δεν είναι δουλειά* (δεν γίνεται), *μην εύρης τον διάβολόν σου*, κτλ. Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει στο έργο αυτό η χρήση των παροιμιών που δίνει κάποιο ηθογραφικό χρώμα: *«το έπαθα χιώτικο», «κατουρημένος και χεσμένος και τζερεμετισμένος», «όποιος κυνηγάει δύο λαγούς, δεν πιάνει κανένα», «τα παθήματα, μαθήματα», «ξεπουλήσαμεν τα αυγά, γυρίσαμεν και τα καλάθια», «η εσχάτη πλάνη χείρων της πρώτης»* κτλ. Μια δειλή προσπάθεια χρήσης ιδιωματικών στοιχείων συναντούμε στα λίγα λόγια του Αρβανίτη: *«όχι, δεν είν' εδώ τζελεπή», «όχι, τζελεπή επάησε με την κοκκωνίτζαν»*, δηλαδή η αφαίρεση του άρθρου και η χρήση της αιτιατικής ως ονομαστικής, καθώς η τύπος «*επάησε*» για «επήγε». Ο τύπος αυτός μοιάζει όμως περισσότερο με το χιώτικο «παένω», που χρησιμοποιεί ο Κωνσταντίνος Κοκινάκης στη μετάφραση του ιστορικού δράματος του August von Kotzebue *Οι Κόρσαι* (Βιέννη 1801), και το βάζει στο στόμα της νεαρής Ρόζας, κόρης του κηπουρού σε ουγγρικό αγρόκτημα, που μιλάει με κάποια διαλεκτικά στοιχεία[78]. Μια σύγκριση με τα ιδιωματικά των Γιαν-

[78] Βλ. Β. Πούχνερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνστ. Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις 6. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* (2005), σσ. 197-306 και του ίδιου: «Οι ντοπιολαλιές στους θεατρικούς ρόλους της ελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα. Μια συμπλήρωση», στον τιμητικό τόμο για τον Παναγιώτη Κοντό, Αθήνα 2005, υπό έκδοση.

νιωτών από τα *Κορακιστικά* του Ιάκ. Ρίζου Νερουλού (Κωνσταντινούπολη 1813, συγγραφή το 1811), πείθει πως ο άγνωστος συγγραφέας της κωμωδίας για τη Βλαχία δεν επηρεάστηκε από τα «αρβανίτικα» που χρησιμοποιούνται εκεί[79].

Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡ ΤΗΣ ΒΛΑΧΙΑΣ

Συγγραφέας και χρονολόγηση

Η σάτιρα αυτή είναι η πρώτη στο χειρόγραφο BAR Ms. Gr. 1160 (τέως 920) της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι και δεν σώζεται ολόκληρη (σελ. 28-35 είναι λευκές). Ο Βαλέτας πίστευε πως πρόκειται για την απώλεια «της οκτασέλιδης κόλλας πριν από τη βιβλιοδεσία, γι' αυτό αναπληρώθηκε με ανάλογα λευκά φύλλα, για να συμπληρωθεί το άλλο αντίγραφο»[80]. Όπως και να έχει το θέμα, λείπει έτσι σχεδόν όλη η σκηνή Ε′, και από την ΣΤ′ το μεγαλύτερο μέρος. Περιέργως πως, η «ζημιά» για τη δραματουργική δομή του έργου δεν είναι μεγάλη. Ο Βαλέτας απέδωσε την κωμωδία, όπως και την επόμενη (στον κώδικα, προηγούμενη στην έκδοση αυτή) σάτιρα στον Αλέξανδρο Κάλφογλου Βυζάντιο (;-1797), θαυμαστή του Καταρτζή και ίσως φίλο του Ρήγα[81], γιατί έπεται στον κώδικα αυτό η *Ηθική Στιχουργία* («ετελειώθη τη 7 Ιανουαρίου αψ ς′ δ′», 1794)[82], και χρονολόγησε τον κώδικα ολόκληρο με βάση τις ενδείξεις που περιέχει *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, στα 1793-1803 «και περισσότερο μέσα στα πρώτα της πέντε χρόνια»[83]. Η επιχειρηματολογία υπέρ της πατρότητας του Κάλφογλου στηρίζεται σε δύο, κυρίως, σημεία: ότι ο κώδικας όλος γράφτηκε από το ίδιο χέρι και ότι υπάρχουν πολλές θεματικές συγγένειες ανάμεσα στις δύο κωμωδίες και το παραινετικό προς τον ανιψιό του στιχούργημα των σχεδόν 1500 στίχων του ηλικιωμένου, πλέον, στα 1794 Κάλφογλου (ca. 60 ετών). Το πρώτο επιχείρημα αυτοαναιρείται με την ύπαρξη της εκτενούς διαλογικής σάτιρας του *Αλεξανδροβόδα του ασυνείδητου* στο τέλος του κώδικα, έργου που γράφτηκε το 1785[84] – επομένως ο αντιγραφέας δεν τηρεί κάποια χρονολογική σειρά στο σύμμεικτο αυτό κώδικα με φαναριώτικες σάτιρες, θεατρικές και μη, και δεν περιορίζεται μόνο σ' ένα συγγραφέα[85]. Οι θεματικές συγγένειες περιστρέφονται γύρω από τα χρέη των αρχόντων, την πολυτέλεια της ενδυμασίας, την κενοδοξία τους, την ανάγκη τους να

[79] Β. Πούχνερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα* Κορακιστικά *ώς τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σ. 226.

[80] Βαλέτας 1979: 27, 1994: 17.

[81] Αυτή είναι η συνηθισμένη εκδοχή (βλ. Κ. Δημαράς: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ένατη έκδοση, Αθήνα 2000, σσ. 196, 203, 218, 220, 223). Η πληροφορία ανάγεται στον Γ. Π. Κρέμο: *Επιστολαί Γ. Π. Κρέμου και* Ηθική Στιχουργία *Α. Κ. Βυζαντίου*, εν Λειψία 1870, σελ. XII. Για κριτική βλ. Λ. Ι. Βρανούσης: *Ρήγας*, Αθήναι [1953] (Βασ. Βιβλ. 10), σ. 22 σημ. 3 και N. Camariano: «Citeva consideratii cu privire la revolutionarul Rigas Velestinlis», *Studii* 17 (1964), σσ. 1099 εξ.

[82] Βλ. Φ. Κ. Μπουμπουλίδου: *Φαναριώτικα κείμενα, Β′, Αλεξάνδρου Κάλφογλου* Ηθική στιχουργία, Αθήναι 1967, σ. 54.

[83] Βαλέτας 1979: 30, 1994: 17.

[84] Βλ. τώρα την έκδοση του Δημ. Σπάθη: *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, Κωμωδία συντεθείσα εν έτει 'αψπε': 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα», Αθήνα 1995.

[85] Ο *Αλεξανδροβόδας* είναι έργο του Γεωργίου Σούτσου, και ανάμεσα στα ανώνυμα σύντομα στιχουργήματα του κώδικα υπάρχει και ένα άτιτλο, αμέσως μετά την *Ηθική στιχουργία*, με 76 στίχους (σελ. 170-174) που έχει την υπογραφή «Τότης Μπακάλης», καθώς και ένα άλλο (σελ. 180-182) με υπογραφή: «Ο στιχουργήσας: Ι. Τζουρλοβίσκος Τζισμάρης» (Βαλέτας 1979: 28, 1994: 17).

γίνουν νομάρχες (ισπράβνικοι) για να πλουτίζουν εις βάρος του απλού κόσμου, την αμορφωσιά τους, την περιφρόνηση των δασκάλων κτλ.[86]. Τέτοιες καταστάσεις βέβαια περιγράφονται και στον *Αλεξανδροβόδα τον ασυνείδητο* (1785), στο *Σαγανάκι της τρέλλας* (1786) και στην *Επάνοδο, ήτοι Το φανάρι του Διογένους* (ca. 1809)[87]. Προσθέτει και ένα άλλο επιχείρημα

[86] Ο Βαλέτας είναι σίγουρος πως οι δύο κωμωδίες, «γιατί έχουν την ίδια γλώσσα, το ίδιο κόψιμο, το ίδιο αντικείμενο και τον ίδιο σκοπό, και διαδραματίζονται στην ίδια πόλη, το Βουκουρέστι, και στην ίδια εποχή ανήκουν χωρίς αμφιβολία στον ίδιο συγγραφέα». Και σ' αυτό το σημείο δεν μπορούμε να τον ακολουθήσουμε: παρά τις όποιες θεματικές συγγένειες, υπάρχουν και μεγάλες διαφορές (π.χ. το θρησκευτικό στοιχείο), ακόμα και σε γλώσσα και ύφος, καθώς και στη δραματουργία. Και συνεχίζει: «Και ο συγγραφέας αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από το συγγραφέα της *Ηθικής Στιχουργίας* Αλέξανδρο Κάλφογλου. Κι' είν' αυτός ο λόγος που ο συνθέτης και καταγραφέας αυτού του ηθικολογικού κώδικα περιέλαβε, μαζί με τις κωμωδίες και την *Ηθική στιχουργία*, Γιατί σ' αυτό το ποίημα εκφράζεται θεωρητικά ό,τι στην πράξη παρουσιάζεται και σατιρίζεται στις κωμωδίες θεατρικά. Και δεν είναι μόνο η γλώσσα και το πνεύμα, είναι και τα παράλληλα μοτίβα που μας επιβάλλουν να συνταυτίσουμε την *Ηθική στιχουργία* με τις δυο εκδιδόμενες σήμερα ανώνυμες κωμωδίες ως έργα του ίδιου συγγραφέα. Αυτά τα παράλληλα μοτίβα, δηλαδή τα χωρία και οι κοινοί της ίδιας διατύπωσης, τόποι, είναι τα πιο πειστικά τεκμήρια της πατρότητας των έργων και της προγραφής [sic και 1994, γρ. προσγραφής] τους στον Κάλφογλου. Γράφει ο Κάλφογλου στην *Ηθική στιχουργία* αυτά που σατιρίζει στις κωμωδίες για τα χρέη: "Και προσμένει πάλιν άλλην αρχοντείαν με δουλειά / να κερδίση, να πληρώση νέα χρέη και παλιά". Πώς θα καλύψουν τα δάνεια και τα χρέη; αυτό το ξεγύμνωμα των φτωχών, όταν θα πάρουν αξίωμα και θέση νομάρχη (ισπράβνικου): "Εκ δανείων το ιλβάνι ενός νέου δυστυχούς / ή αν λάβη που χισμέτι, να γυμνώση του πτωχούς" (603-604). Και τα μούλκια (κτήματα) της προίκας τους υποθηκευμένα: "Μούλκια δεν είδον ποτέ των, αρεντάσοι τα κρατούν / και υπερηλατούν εκείνοι, τούτοι αεροβατούν" (605-606). Στις κωμωδίες σατιρίζεται η αλόγιστη πολυτέλεια, η σπατάλη, η ανηθικότητα, και όλα αυτά καλύπτονται από τις καταχρήσεις των αξιωματούχων σε βάρος του λαού. Γι' αυτό, οι παυμένοι άρχοντες ξοδεύουν από τα εισοδήματα του μελλοντικού τους αξιώματος (χισμέτι) και προεξοφλούν τις απολαβές τους και τις καταχρήσεις τους και βουτηγμένοι στα χρέη δεν έχουν από κανένα πίστωση και για να κάνουν ένα επίσημο ρούχο πουλούν όσο – όσο τα παλιά και ξαναχρεώνονται και τρέχουν σε πόρτες και σε αυλές για να επαναδιοριστούν από το νέο Ηγεμόνα: "Περιφέρονται στην Κούρτην, στην αυλήν περιπατούν / διά να κυβερνηθώσι τα οφφίκια ζητούν" (το "διά να κυβερνηθώσι" σημαίνει για να πορευθούν, να τα βγάλουν πέρα, να ζήσουν)[μάλλον όχι: στην κωμωδία «ακυβέρνητος» σημαίνει χωρίς αξίωμα, άεργος]. Ακόμα πιο πειστικό είναι το ταυτόσημο μοτίβο του μπεΐζαδέ. Χαλάει τον κόσμο ο Τζουμπετζέσκος της πρώτης κωμωδίας να κάνει πινίσι (στολή) σαν του μπεΐζαδέ και αυτό διατυπώνεται στην *Ηθική στιχουργία* (στ. 617-619): "Τότε η παραλυσία φτάνει εις υπερβολήν / εις φορέματα και μόδες και εις κονακιού στολήν (πινίσι) / να τον δγεις τότε με γρόσια, μπεΐζαδέ θα τον θαρρείς...". Ακόμα πιο αποδεικτικό είναι το μοτίβο της "γκρίνιας". Η Ουτζίκα στην ίδια κωμωδία διαμαρτύρεται για τις Εβραίες (δούλες) και τους απεσταλμένους των δανειστών, που ζητούν τα χρέη τους. Ο αφέντης γίνεται μπαρούτι μπροστά στις διαμαρτυρίες της κοκκόνας του: «Τότε αρχίζουν κατ' ολίγον να φανώσιν ο πληγές / στην αυλήν του καθ' εκάστην λιψικάνου οι κραυγές. / Τότε πλέον συλλογείται τι να κάμει απορεί, / δάνεια, και να ζητήση, να ευρή δεν ημπορεί. / Στην ταλαίπωρον κοκόνα δείχνει βλέμμα σκυθρωπόν / και καθ' εαυτόν υφαίνει χαμερπή τινά σκοπόν» (Βαλέτας 1979: 30 εξ. 1994, 18 εξ.).

[87] Για το περιεχόμενο του έργου *Το σαγανάκι της τρέλλας*, διαλογικής σάτιρας εναντίον του ηγεμόνα Νικόλαου Μαυρογένη που γράφτηκε τον Μάιο ή Ιούνιο του 1786 και αποδόθηκε, μάλλον λανθασμένα, στο Ρήγα, βλ. Β. Πούχνερ: «Και άλλο θεατρικό έργο του Ρήγα:», στην εισαγωγή του τόμου: Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου, Βιέννη 1797*, Αθήνα Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη 2000, σσ. 67-91 και το κείμενο στην μη ικανοποιητική έκδοση της Lia Brad Chisacof: *Rigas, Scrieri inedite*, Bucuresti 1998, σσ. 13-110. Για νέα έκδοση του έργου *Επάνοδος ήτοι Το φανάρι του Διογένους*, τη χρονολόγηση και θέματα πατρότητας βλ. τώρα Β. Πούχνερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα). «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους»*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2004, σσ. 67-101, το κείμενο σσ. 157-203.

ότι στην κωμωδία αναφέρεται και με σεβασμό ο Νικόλαος Μαυρογένης[88], στην αυλή του οποίου έζησε ως στόλνικος (αξιωματούχος) ο Κάλφογλου και το 1789 του έγραψε και ένα υμνητικό «Προσφώνημα» έμμετρο σε 108 στίχους, που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά[89].

Εδώ βέβαια αρχίζουν και οι αντιρρήσεις: ο λόγος στην Α΄ σκηνή του έργου είναι για τον Χατζή Στογιάννον, τον ράπτη του Τζουπερτζέσκου, που ήταν «τερτζίμπασης» του Μαυρογένη και «*τον αγαπούσεν ο αυθέντης και η Δόμνα πολύ*». Η σχέση με τον Μαυρογένη λοιπόν δεν αφορά κανένα κύριο πρόσωπο του θεατρικού έργου ή τον συγγραφέα[90]. Τις ίδιες επιφυλάξεις για μια βεβιασμένη απόδοση αφορά και μια σειρά από φιλολογικά, υφολογικά και ενδοκειμενικά τεκμήρια. Ας αρχίσουμε με τα εμφανέστερα: ο άγνωστος συγγραφέας στον πρόλογό του τονίζει την απειρία του στο γράψιμο (*«όσον ανεπιτηδείος και αν ήναι εις το κωμικόν ή συνθετικόν»*) και πως εργαζόταν «από ένστικτον» και «εν παρέργω», προκαλούμενος από τις τραγικωμικές καταστάσεις που ζει η πατρίδα του[91]· ζητά δε συγγνώμη από τους αναγνώστες γιατί δεν έγραψε με τρόπον «τεχνικώτερον» αλλά «τόσον χονδροειδέστατα»[92]. Αυτό είναι κάτι που δεν ταιριάζει καθόλου με τον Κάλφογλου, ο οποίος είναι ένας έμπειρος και ικανότατος στιχουργός με αλάνθαστο αίσθημα για το δεκαπεντασύλλαβο και τη ρίμα (σαν τον Καισάριο Δαπόντε) και αναφέρεται ήδη στον τίτλο της *Ηθικής στιχουργίας* ως «περιώνυμος» ποιητής και άφησε άλλωστε και άλλα έμμετρα έργα[93]. Γιατί να συνθέσει σε άτεχνο πεζό λόγο χοντροκομμένες φάρσες, μάλιστα πριν ολοκληρώσει την *Ηθική στιχουργία*[94];

[88] Ηγεμόνας της Βλαχίας από τον Απρίλιο του 1786 ώς τον αποκεφαλισμό του την 1 Οκτωβρίου 1790. Για την πληθώρα αντικρουόμενων πηγών και απόψεων βλ. Πούχνερ: «Και άλλο θεατρικό έργο του Ρήγα;», ό.π., σσ. 72 εξ.· για την οικογένεια των Μαυρογένηδων συνέγραψε μονογραφία ο Th. Blancard: *Les Mavrogeni*, 2 τόμ., Paris 1909.

[89] Σ' αυτό το πλαίσιο υπάρχουν και οι απτές πιθανότητες της γνωριμίας και ενδεχόμενης φιλίας του Κάλφογλου με τον Ρήγα, ο οποίος ήταν γραμματέας του Μαυρογένη κατά την ηγεμονία του.

[90] Βλ. το σκεπτικό του Βαλέτα: «Πέρα όμως από το γενικό πνεύμα και τα κατά μέρος παράλληλα και ταυτόσημα χωρία της *Ηθικής στιχουργίας* και του κειμένου των δυο αυτών κωμωδιών, που μας πείθουν ότι έχουν κοινό πατέρα, ο συγγραφέας μας αποκαλύπτει την ταυτότητά του με όσα λέγει στην πρώτη σκηνή της πρώτης κωμωδίας του για τον ηγεμόνα Νικόλαο Μαυρογένη, όπου παρουσιάζεται πολύ οικείος και θαυμαστής του, άνθρωπος της αυλής του, που ήξερε και τις ιδιαίτερες προτιμήσεις και τη Δόμνα του. Και είναι γνωστό ότι ο Αλέξανδρος Κάλφογλου έζησε ως αξιωματούχος (στόλνικος) στην αυλή του Μαυρογένη και στα 1789 του έγραψε και υμνητικό "Προσφώνημα" έμμετρο, από 108 στίχους, που δημοσιεύτηκε μαζί με άλλα για τον ίδιο ηγεμόνα στιχουργήματα στα 1789» (Βαλέτας 1979: 31, 1994: 19). Μα ο λόγος ήταν για τον ράφτη του Τζουπερτζέσκου, ο οποίος καυχιέται πως δεν έχει τον όποιον ράφτη, αλλά εκείνον του Μαυρογένη! Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το σκεπτικό ανατρέπεται και από το τέλος του έργου.

[91] «*Τοιαύτα ιδεαζόμενος και το καλαμάρι μου πλησίον έχων, έπιασα κονδύλι και ως από ένστικτον κατήντησε να εικονίσω εν παρέργω όσα προς ώρα εστοχάσθην, ότι συντείνουν εις κάποιον όφελος*».

[92] «*Ημπορεί να με ειπή τις, διατί καν να μην επιχειρισθώ τρόπον τεχνικώτερον, αλλ' έγραψα τόσον χονδροειδέστατα. Και κατά τούτον παρακαλώ να ενθυμηθή, ότι με το ψαλίδι οπού κόπτονται τα νήχια των ανθρώπων, δυσκόλως κόπτονται και τα των αλόγων*».

[93] Και στην περίπτωση του Κάλφογλου επικρατεί η συνηθισμένη σύγχυση και αβεβαιότητα πατρότητας που χαρακτηρίζει όλο το χώρο της φαναριώτικης ποίησης. Στον Κάλφογλου προσγράφονται δύο σύντομα στιχουργήματα, τα οποία έχουν εκδοθεί μόνον ατελώς (Σκαμπάτσου Δ. του Βυζαντίου: *Η Κωνσταντινούπολις...*, τόμ. Γ΄, Αθήνησιν 1869, σσ. 601 εξ.), το εκτενέστερο «Προσφώνημα» προς τον Μαυρογένην που εκδόθηκε το 1789 (επανεκδόθηκε από τον Ém. Legrand: *Recueil de Documents Grecs concernant les relations du Patriarcat de Jérusalem avec la Roumanie (1569-1728)*, 2nd éd. Paris 1903 και τον Blancard, ό.π., σσ. 329 εξ.), και το ακόμα εκτενέστερο (σχεδόν 1500 στίχους) παραινετικό και σατιρικό ποίημα *Ηθική τιχουργία*, που αποπερατώθηκε μόλις στις 7 Ιανουαρίου 1794 (Μπουμπουλίδης, ό.π., σσ. 5 εξ.).

[94] Η χρονολογική εικασία του Βαλέτα έχει ως εξής: «Την πρώτη από τις δυο κωμωδίες του την έγραψε ο Κάλφογλου πριν τελειώσει τη στιχουργία, όταν ήρθε στη

Ο ίδιος ο πρόλογος όμως δίνει την εντύπωση πως ο άγνωστος συγγραφέας πιθανώς είναι κληρικός ή και καλόγερος[95]: σκέφτηκε «λυπηρώς εις το κελλίον» του τον σημερινό χαρακτήρα της Βλαχίας, και, κυρίως, εμφανίζεται στο ίδιο το έργο προς το τέλος ως Ασκητής, ο οποίος σε αρχαΐζουσα γλώσσα και ανεβασμένο ύφος διατυπώνει τις νουθεσίες και τα ηθικά και θρησκευτικά διδάγματα· ο σκηνικός αυτός χαρακτήρας ταυτίζεται με τον συγγραφέα, δεν χειρίζεται τη μιξοβάρβαρη γλώσσα των ντόπιων βογιάρων, αλλά ένα σύνθετο αρχαιοπρεπές ύφος χωρίς ξενισμούς, και όλοι τον αποκαλούν, σαφώς, ως raisonneur του έργου, «σεβάσμιε πάτερ». Στην *Ηθική στιχουργία* του Κάλφογλου τουλάχιστον το ένα τρίτο του έργου (στ. 909-1414) είναι αφιερωμένο στην περιγραφή, με ζοφερότατα χρώματα, της άθλιας κατάστασης του κλήρου και της εκκλησίας στη Βλαχία[96]. Και μόνο το στοιχείο αυτό δημιουργεί μια χτυπητή αντίθεση ανάμεσα στα δύο αυτά έργα: στην κωμωδία η εκκλησία δεν θίγεται από τη σάτιρα, τουναντίον αναφέρεται ως εγγυητής της ηθικής ακεραιότητας σε ένα παραλυμένο κράτος[97].

Υπάρχουν όμως και μια σειρά από γλωσσικά και λεξιλογικά επιχειρήματα: π.χ. termini technici στα ρουμανικά και τουρκικά δεν αποδίδονται στα δύο έργα με τον ίδιο τρόπο, π.χ. ο παντοπώλης εμφανίζεται ως «λιψικάνος» στον Κάλφογλου, ως «λιπιτζκάνος» στην κωμω-

Βλαχία ηγεμόνας ο φιλομουσότατος Μαικήνας των ποιητών και των δασκάλων του διαφωτισμού, Αλέξανδρος Μουρούζης, που ο Κάλφογλου τον αποκαλεί, όπως είδαμε, στον πρόλογο της πρώτης κωμωδίας του "αληθινόν Οδυσσέα" και στην *Ηθική στιχουργία* του τού αφιερώνει πολύ εξυμνητικούς της σοφίας και της αρετής του στίχους (347-362), τον εξυμνεί όμως και στο έμμετρο χορικό, στο τέλος της πρώτης κωμωδίας του, που και αυτό καθ' εαυτό επίσης ως στιχούργημα μόνο από στιχοπλόκο της στιχουργικής και ομοιοκαταληκτικής δεινότητας του Κάλφογλου μπορούσε να γραφεί» (Βαλέτας 1979: 32). Αυτό είναι υπερβολικό· πρόκειται για συνηθισμένο έμμετρο σχήμα των μισμαγιών. Βλ. π.χ. το αρχικό χορικό του μελοδράματος *Ορφεύς και Ευρυδίκη* του Γεωργίου Σακελλαρίου (Βιέννη 1797) ή τον *Ιάλεμον δεύτερον* για το θάνατο της πρώτης γυναίκας του στα *Ποιηματία*, Βιέννη 1817 (τα παραδείγματα στον Β. Πούχνερ: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 239 εξ., 251 εξ.). Για το θέμα του Αλέξ. Μουρούζη θα επανέλθουμε.

[95] Σαν τον κατά τα άλλα άγνωστο συγγραφέα δύο ανέκδοτων πρωτότυπων τραγωδιών, του Ζαχαρία Καραντινού του εξ Αιτωλίας, ιερομονάχου, που συνέγραψε προς το τέλος του 18ου αιώνα ή στις αρχές του 19ου τη *Δόμνα* και τον *Αβελ* (ανέκδοτο στο BAR Ms Gr 919) ή τον άγνωστο συγγραφέα της σάτιρας *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους*, ο οποίος πρέπει να ήταν χωρίς άλλο κληρικός (ίσως όχι ο Αγάπιος Χαπίπης, βλ. Πούχνερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες*, ό.π., σσ. 14-36).

[96] Η βαρύτητα και έκταση της κριτικής προς την εκκλησία και την ευθύνη της για την αξιοθρήνητη κατάσταση που επικρατεί στη Βλαχία, φανερώνει μια ποσοτική ανάλυση ως προς τα θέματα. Τη δίνει με συντομία ο Μπουμπουλίδης: «Μετά Πρόλογον (στ. 1-16), ένθα διατυπούνται οι σκοποί του συγγραφέως, εκτίθενται τα περί του πλούτου της Βλαχίας (στ. 17-106), αι ιδιότητες του συναισθήματος της φιλίας των κατοίκων αυτής (στ. 107-286), και ο τρόπος απονομής της δικαιοσύνης (στ. 287-346) και επαινείται ο ηγεμών [Νικ. Μαυρογένης] παρεχομένων συμβουλών περί της εις αυτόν αφοσιώσεως (στ. 347-390). Εν συνεχεία δίδονται πληροφορίαι περί της εν γένει συμπεριφοράς των κατοίκων προς αλλήλους, μάλιστα δε των εκάστοτε αρχόντων προς πλουσίους και πτωχούς (στ. 391-468), περί της θρησκευτικής συνειδήσεως των ανθρώπων της περιοχής και περί της κακής επιδράσεως του πνεύματος του διαφωτισμού επί τον χαρακτήρα των νέων (στ. 469-614)· αναλύεται είτα η συμπεριφορά των ανδρών έναντι των γυναικών (στ. 615-682) και των γυναικών, ιδία των πλουσίων, έναντι των ανδρών (στ. 683-906) και αναπτύσσεται η εν γένει στάσις των κληρικών, η απάδουσα προς το σχήμα και τας αρχάς της ηθικής και του δικαίου, έναντι του λαού (στ. 907-1430). Εν Επιλόγω τέλος (στ. 1431-1492) αιτιολογείται ως αναγκαία η πέρα των αναμενομένων ορίων έκτασις του στιχουργήματος» (Μπουμπουλίδης, ό.π., σσ. 7 εξ.).

[97] Αντίθετα στην *Ηθική στιχουργία*. Βλ. π.χ. στ. 1419-20: «Έπρεπέ τινας με ξήλον ένα ψάλη μιαν φοράν / των ηθών την καταδίκην, κ' εκκλησίας συμφοράν» (Μπουμπουλίδης, ό.π., σ. 52).

δία. Η εντύπωση πως τα δύο έργα χρησιμοποιούν πάνω κάτω το ίδιο ξενόγλωσσο λεξιλόγιο δεν αντέχει σε μια λεπτομερέστερη ανάλυση: υπάρχουν μια σειρά από λέξεις που εμφανίζονται μόνο σ' ένα από τα δύο έργα[98].

Και ερχόμαστε στο σημαντικότερο επιχείρημα, το οποίο ανατρέπει αναγκαστικά και οριστικά το συλλογισμό του Βαλέτα: δεν δίνει καμιά πληροφορία ή έστω εικασία, ως προς το ποιος είναι αυτός ο «Βακκαρέσκου», του οποίου η σκιά εμφανίζεται στο τέλος του έργου και προειδοποιεί τους κατοίκους της Βλαχίας, σε έμμετρη μορφή, να αναχαιτίσουν και να σταματήσουν την παράλυση των ηθών και τη διάλυση των θεσμών· καλείται από τον στόλνικο Τζανή σαν ένας genius loci της χώρας, μια αδιαμφισβήτητη μορφή και μια σοφή φωνή, έμπειρη στα γράμματα και στη διοίκηση, που έχει προσφέρει πολλά στον τόπο. Αν ελέγξουμε, ποια από τα μέλη της γνωστής ρουμανικής οικογένειας των Vacarescu πληροί τέτοιες προϋποθέσεις, μόνο ένας[99] υπάρχει, ο Γιαννάκης (Ianache) Vacarescu (ca. 1740-1797), που κατείχε σημαντικά αξιώματα κατά τη σταδιοδρομία του (βιστιάρης, σπαθάρης, βόρνικος και μέγας μπάνος), άσπονδος εχθρός του Νικόλαου Μαυρογένη (ηγεμόνα της Βλαχίας από το 1786 ώς τον αποκεφαλισμό του το 1790), που είχε και σχέσεις με την αυλή των Αψβούργων στη Βιέννη (έγινε δεκτός το 1773 και το 1781 από τον ίδιο τον Ιωσήφ Β') και ήταν φίλος του κυβερνήτη της Τρανσυλβανίας Samuel Freiherr von Brukenthal[100]. Η καριέρα του ήταν περιπετειώδης, γιατί ήταν και γεμάτη εξορίες: 1764 και 1770-74 στη Τρανσυλβανία, 1788-90 λόγω του Μαυρογένη στη Νικόπολη, τη Ρόδο, τον Τύρναβο και την Αδριανούπολη. Λόγω των βιογραφικών αυτών στοιχείων, ο Βακαρέσκου θα μπορούσε να είναι και ο άγνωστος

[98] Δίνω έναν ενδεικτικό κατάλογο ρουμανικών, τουρκικών, σλαβικών και ιταλικών λέξεων χωρίς ετυμολογίες και σημασίες. *Ηθική στιχουργία*: αβαρία, αγάς, αγγαρεία, αμορέζος, αμόρι, αρέντα, αρσίζικος, ατζαμής, βερισόρα, γεμεκλίκι, γενί, γιακάς, γιανγκίνι, γιατάκι, γιολουντά, γκάτα, γκελίρ, γκιορδούμι, δαλίπης, δαλκαβούκης, δαλντίζω, δάρου, δόικα, δουνανμά, εγλεντζές, ερίφης, ζαμπαράς, ζεύκι, ζορμπάς, ικράμι, ιλβάνι, καζέπι, καρέτα, κατζιβέλα, κατιφές, καφαλδί, κετζές, κιαφέτι, κιουλάφι, κλουτζάρης, κιουρτζής, λαουτάρης, λεκές, λιβερτίνος, λούξον, λουφές, μάλι, μάρε, μασαλλά, μεζάτι, μεμοργέτι, μουκελλέφης, μουσααδές, μουσία, μπερδές, μπεσταχτάς, νασαάτι, νούρι, νταμπλάς, οδάς, ο[υ]μούρι, ουλαμάς, ουσούλι, πεσκεσλίκι, πλοκόνι, πλούγος, ρόκι, σαδακά, σαδακάτι, σακάς, σαρίκι, σαρραφία, σεβδάς, σελμιές, σιμιτζής, σινέτι, σοχπέτι, σούβιτον, σουργκιούνι, σουτούκης, τάικα, ταμαχιάρης, τάρζι, τεπτίλι, τερετζής, τερμπιές, τζεχρές, τζικμάς, τζοκόι, τζουτζές, τραχτίρι, φράτε, χασές κτλ. *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*: αλισβερίσι, αμανάτι, ασσιαζεμέντο, αχμάκης, βεσιλές, βίζιτα, γιαζί, γινάτι, γκιουβέζι, γκιούλι, δελικάτος, καδιλίκι, καϊσέν τζιμπούκι, καλέσκα, καλπάκι, κάπι, καπλάδισμα, καράρι, κατζιρδίζω, κελεπουρτζής, κόλτζα, κουριόζος, κρέδιτον, λακιρδί, λεκουϊτόροι, λουκμάς, μερεμέτι, μουκατλίκια, μουφλουζεύω, νενές, ορνέκι, πάσι, πάτζα, πατιρδί, περικουλάρω, πιτιρμέδες, πλάτζικα, πόλιτζα, ποστέλνικ, πούντος, ποχούρι, ποχτζάδες, σαλούπι, σοκοτέλνικος, στίντζινα, τακίμια, ταμπιέτι, ταραπχανάς, τερτζίμπασης, τζάνουμ, τούζικος, χάμουρα, χαράμπασης, χετζούρα, χόρποτα, κτλ. Ασφαλώς η *Ηθική στιχουργία* έχει πολλαπλάσια έκταση από την κωμωδία, ωστόσο οι αποκλίσεις αυτές είναι ενδεικτικές, γιατί είναι πολύ περισσότερες από τις κοινές λέξεις.

[99] Δευτερευόντως θα μπορούσε να σκεφθεί κανείς τον ποιητή Alecu Vacarescu (ca. 1762-1800), που έγραψε και λαϊκότροπους στίχους στα ρουμανικά και ελληνικά, αλλά δεν κατείχε σημαντικά διοικητικά αξιώματα (βλ. *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τόμ. Δ', München 1981, σ. 376).

[100] Για την ενδιαφέρουσα βιογραφία του Brukenthal βλ. G. H. Schaser: *Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Freiherrn Samuel von Brukenthal, Gubernators von Siebenbürgen*, Hermannstadt 1848· G. A. Schuller: *Samuel von Brukenthal*, 2 τόμ., München 1967/69 καθώς και το άρθρο του O. Folberth στο *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τόμ. Α', München 1973, σσ. 262 εξ. Ήταν σημαντικός μεταρρυθμιστής σε πολλούς τομείς της οικονομίας και της παιδείας στην Τρανσυλβανία· είχε την εύνοια της αυτοκράτειρας Μαρίας Θηρεσίας. Το 1784 αναγκάστηκε να καταστείλει μια επανάσταση Ρουμάνων δουλοπάροικων στην Τρανσυλβανία και το 1787 καθαιρέθηκε από τον αυτοκράτορα Ιω-

συγγραφέας της σάτιρας *Σαγανάκι της τρέλλας*.[101] Είχε συγγράψει στα ρουμανικά μια *Γραμματική* (Βιέννη 1783), μια *Ιστορία του Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, ποιήματα που εκδόθηκαν μετά το θάνατό του· συνεργαζόταν και στον *Νομοκάνονα* του Αλεξάνδρου Υψηλάντη.[102]

σήφ Β' από το αξίωμά του. Πέθανε το 1803 στην Τρανσυλβανία. Η σημαντική του βιβλιοθήκη και οι συλλογές του από πίνακες και νομίσματα φυλάσσονται σήμερα στο Μουσείο Brukenthal στο ρουμανικό Sibiu.

[101] Το χειρόγραφο του μισοτελειωμένου έργου βρέθηκε στη συλλογή Brukenthal στα αρχεία του Sibiu· ο Βακαρέσκου έτρεφε άσβεστο μίσος για τον Μαυρογένη, αναγκαία προϋπόθεση για το συγγραφέα ενός τέτοιου λιβέλου κατά το Μάιο ή Ιούνιο του 1786, μόλις είχε αναλάβει ο Μαυρογένης την ηγεμονία στη Βλαχία κι έφτανε στο Βουκουρέστι. Ανεξήγητο παραμένει βέβαια, γιατί το χειρόγραφο βρέθηκε ανάμεσα στα χαρτιά του Ρήγα, κατά τη σημείωση του βιβλιοθηκάριου, που το παρέλαβε στις 25 Ιουλίου 1786 (Πούχνερ: «Και άλλο θεατρικό έργο του Ρήγα;», ό.π., σ. 72 εξ.). Σ' αυτή τη χρονική στιγμή ο Brukenthal ήταν ακόμα εν υπηρεσία ως κυβερνήτης της Τρανσυλβανίας. Η πληθώρα τουρκικών και ρουμανικών λέξεων και εκφράσεων παραπέμπουν μάλλον στην τάξη των βογιάρων, που κατείχαν τα ελληνικά ως γλώσσα της ηγεμονίας. Ο Μαυρογένης είχε πολλούς εχθρούς ανάμεσα στους Φαναριώτες και τους ντόπιους βογιάρους. Περιόρισε τις αγγαρείες για τους γεωργούς και επεξέτεινε τα δικαιώματα των αστών και τεχνιτών. Παρά ταύτα κατά την ηγεμονία του κατόρθωσε να συγκεντρώσει αμύθητα πλούτη. Οι αποτυχίες του στον Τουρκοαυστριακό πόλεμο το 1790 παρουσιάστηκε από βογιάρους όπως ο Βακαρέσκου ως προδοσία και η Υψηλή Πύλη τον τιμώρησε με αποκεφαλισμό στις 19 Ιουνίου 1790 (*Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τόμ. Γ', München 1979, σσ. 124 εξ. με ειδικευμένη βιβλιογραφία).

[102] Λόγω της σημασίας των πηροφοριών αυτών παραθέτουμε το άρθρο στα γερμανικά, όπως έχει: «Ienachita V. (auch Ianachi, Ienachi), Staatsmann, Diplomat, Dichter und Historiker, * um 1740, + Bukarest 12. VII. 1797 Sohn des *Stefan* und Enkel des *Ianache* V., durch Heirat mit den Fürsten *Grigore III. Ghica* und *Nicolae Caragea* nahe verwandt, die vor allem seine politische Laufbahn erleichterten. Seine wichtigsten Hofämter waren die eines Schatzkanzlers (vistiernic 1767, 1774, 1784), Schwertträges (spatar 1780, 1782), Hofmarschalls (vornic 1787) und Großen Banus (1797). Seine enge Bindung an die genannten und einige weitere Fürsten bedeutete, daß er dreimal ins Exil mußte: 1764 und 1770-1774 nach Kronstadt/Siebenbürgen, da er ein Gegner der Fürsten *Stefan Racovita* und *Monole Giani-Ruset* war, und 1788-1790 nach Nicopolis, Rhodos, Turnovo und Adrianopel, bis es ihm schließlich gelang, Nicolae Mavrogheni zu stürzen. Als an griechischer Lebensart und Gesittung geschulter Staatsmann verstand es *Ienachita V.*, sich seines dipomatischen Talents auf das Geschickteste zu bedienen: 1769, nachdem die Russen in Bukarest eingezogen waren, versprach er, eine Mission an den Hof der Zarin *Katharina II.* zu übernehmen; da er aber ein Anhänger der osmanischen Oberherrschaft in der Walachei war, begann er, statt nach St. Petersburg zu gehen, zwischen den in Kronstadt flüchtigen Bojaren und der Pforte zu vermitteln. Zugleich befreundete er sich in Siebenbürgen mit *Samuel Freiherr von Brukenthal* und wurde 1773 von Kaiser *Joseph II.* empfangen. Im Gefolge des neuen Fürsten *Alexandru Ipsilanti* kehrte er 1774 nach Bukarest zurück. 1781 traf er in Wien ein zweites Mal den Kaiser. Diese Kontakte zum Habsburger Reich veranlaßten ihn wohl, sich 1787 an die Spitze einer mehrheitlichen Bojarengruppe zu stellen, die für den Fall eines neuerlichen russisch-türkischen Krieges den Schutz *Joseph II.* für die Walachei erbat. Im gleichen Jahre und 1789 besetzte der kaiserliche Feldmarschall *Prinz von Sachsen-Coburg-Saalfeld* tatsächlich Teile der Walachei, wurde aber nach dem Frieden von Svistov wieder abgezogen. – *Ienachita V.* arbeitete am Gesetzbuch Fürst *Ipsilantis* mit. 1783 erschien in Rîmnic (Wien[2]) die "Grammatik" V.s, eine der ersten der rumänischen Sprache, in deren Vorwort er die sogenannte "Flacchus/Walachus"-These vortrug, um die Herkunft seines Volkes zu erklären. Da dieses Geschichtsbild nach dem Erscheinen der Werke *Grigore Ureches* und *Miron Costins* sowie der historischen Arbeiten aus der "Siebenbürger Schule" überholt war, ließ er die Einleitung in der zweiten Wiener Auflage weg. Sein Geschichtswerk über die Osmanen *Istoria otomaneasca a prea-puternicilor si marilor imparati* (Osmanische Geschichte der allmächtigen und großen Kaiser), das er in seinem letzten Exil nach türkischen und griechischen Quellen wie auch Augenzeugenberichten verfaßte, bietet für das 18. Jh. Interessantes, bleibt im Ganzen aber weit hinter *Dimitrie Cantemirs* Türkengeschichte zurück. Seine Gedichte erschienen zumeist postum in einer Sammlung

Με την ταύτιση αυτή δημιουργείται ένας terminus post quem 1797, που αποκλείει αυτόματα τον Κάλφογλου ως συγγραφέα του έργου, γιατί πέθανε την ίδια χρονιά 1797. Επομένως η αναφορά στον ηθικό και φιλανθρωπικό ηγεμόνα, τον «Οδυσσέα» του προλόγου της κωμωδίας, που έδωσε εντολή να διορθωθούν οι δρόμοι και τα γεφύρια της Βλαχίας, που ταύτισε ήδη ο Βαλέτας με τον Αλέξανδρο Μουρούζη (ca. 1758-1816, ηγεμονία στη Μολδαβία 1792, στη Βλαχία 1793-96 και 1799-1801, μετά πάλι στη Μολδαβία), σχετίζεται με τη δεύτερη θητεία του Μουρούζη στη Βλαχία. Ο Ασκητής αναφέρει σαφώς πως «*ο ηγεμών μας, και εκ της βιογραφίας του και εκ του τωρινού πολιτεύματος αποδεικνύεται προφανέστατα σοφός, ενάρετος και με καλούς σκοπούς για την πατρίδα μας*». Υπάρχουν ωστόσο και άλλα στοιχεία που συνηγορούν σε μια χρονολογική τοποθέτηση της συγγραφής της κωμωδίας γύρω στα 1800: στον πρόλογο αναφέρεται η μεταρρύθμιση της παιδείας πριν από 60 χρόνια («*εστάθη επιδεκτική εις την ανατροφήν οπού προ εξήκοντα ενιαυτών εγίνετο τοις νέοις εις Βλαχίαν*»), πράγμα που οδηγεί χρονολογικά και θεματολογικά στην δράση του Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου 1737-41[103] και ο Τζουπερτζέσκος αναφέρει σ' ένα σημείο του έργου, πως *από τον καιρόν των Ρωσσών* (Ρωσοτουρκικός πόλεμος 1787-1792 με τη ρωσική κατοχή του Βουκουρεστίου) δανείστηκε 5.000 γρόσια για τα έξοδα του γάμου του, έκτοτε κάθε χρόνο άλλαζε ομολογία και βάζουν το διάφορο (τόκο) στο χρέος· και τώρα ο λογαριασμός έφτασε στα 13.800 γρόσια – δηλαδή πρέπει να έχουν περάσει αρκετά χρόνια, για να καλυφθεί η αριθμητική αυτή διαφορά.

Όλα αυτά τα στοιχεία πείθουν τελικά πως ο Κάλφογλου δεν μπορεί να θεωρηθεί συγγραφέας της σάτιρας: το έργο γράφτηκε γύρω στα 1800 από ανώνυμο συγγραφέα, πιθανότατα κληρικό ή και μοναχό, που παρουσιάζεται μέσα στο έργο ως Ασκητής με το ίδιο πατριωτικό και ηθικοδιδακτικό πνεύμα, με το οποίο είναι γραμμένος και ο πρόλογος προς τον αναγνώστη. Παρά το σεβασμό του προς τα ιερά, εμφορείται και από προοδευτικές ιδέες του Διαφωτισμού: αναγνωρίζει την αξία της παιδείας, διακατέχεται από την περιέργεια αλλά και το σεβασμό προς του αγρίους (Ρουσώ), είναι οπαδός της πεφωτισμένης ηγεμονίας, κατανοεί τη σημασία του οδικού δικτύου για την οικονομία και την «ευδαιμονία» του υπηκόου κτλ. Χαρακτηριστική για το Διαφωτισμό είναι και η ανάγκη της συγκεκριμένης σκοπιμότητας που αποδίδεται στη σάτιρα: να βελτιώνει τα κακώς κείμενα με τη γελοιοποίηση (αναφέρονται ει-

Nicolae V.s, seines zweiten Sohnes (* um 1784, + um 1828), der ebenfalls Dichter war» (*Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τόμ. Δ', ό.π., σ. 377). Για τα ποιήματά του βλ. και την έκδοση της H. Piru: *Poetii Vacaresti. Versuri alese*, Bucuresti 1961. Για τον Vacarescu και τις σχέσεις του με την ελληνική Ακαδημία βλ. επίσης A. Camariano-Cioran: *Les académies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 52, 153, 299, 320, 431. Ήταν μαθητής του Καυσοκαλυβίτη. Για τη *Γραμματική* του βλ. N. Camariano: «Modelele gramaticii lui Vacarescu», *Studii italiene* III (1936), σσ. 185-191.

[103] «Αξιομνημόνευτη επίσης είναι η περίοδος των 10 αλλεπαλλήλων διακυβερνήσεων των ηγεμονιών από τον γιο του Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου [Κωνσταντίνο], ο οποίος, πιεζόμενος από τις εξελισσόμενες νέες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες και ανάγκες και επηρεαζόμενος από τις φιλοσοφικές αντιλήψεις της "πεφωτισμένης δεσποτείας", όπως αυτές είχαν διαμορφωθή στην Κεντρική και Δυτική Ευρώπη, προβαίνει σε σειρά μεταρρυθμίσεων προς όφελος των λαϊκών μαζών: υποστηρίζει την διδασκαλία της ρουμανικής στα σχολεία της Μολδαβίας (1737-1741), βελτιώνει την θέση των χωρικών με την περίφημη μεταρρύθμιση, την "ρεφόρμα" (1740), με την οποία αναδιοργανώνει τα δικαστήρια, καταργεί την δουλοπαροικία, τους Rumani στη Βλαχία (1746) και τους Vecini στην Μολδαβία (1749), και αποκαθιστά ακτήμονες γεωργούς» (Βακαλόπουλος, τόμ. Δ', ό.π., σσ. 258 εξ.). Βλ. επίσης σε επιλογή: D. B. Économides: «Les écoles grecques en Roumanie jusqu' à 1821», *L'Hellénisme contemporain* 2 (1949), σσ. 3-24, 3 (1950), σσ. 1-15· Fl. Constantiniu: «Quelques aspects de la politique agraire des Phanariotes», *Revue roumaine d'Histoire* 4 (1965), σσ. 667-680 κτλ.

σαγωγικά μάλιστα ο Βολταίρος και ο Μολιέρος),[104] μάλιστα με μια ενδιαφέρουσα απόχρωση: όσο πιο άγριες και αδιόρθωτες είναι οι καταστάσεις που πρέπει να διορθωθούν, τόσο πιο σκληρή και χοντροκομμένη πρέπει να είναι η σάτιρα που τις καταγγέλλει.[105]

Ηθογραφισμός και κοινωνική σάτιρα

Στόχος της σάτιρας είναι πάντα μια υπαρκτή πραγματικότητα, η οποία παραμορφώνεται προς την κατεύθυνση της υπερβολής, για να εντείνει το διορθωτικό και θεραπευτικό γέλιο. Όπως τονίζει ο συγγραφέας εισαγωγικά, στόχος της σάτιρας δεν ήταν οι ίδιοι οι Φαναριώτες, αλλά η δεύτερη τάξη των ευγενών, δηλάδη η ντόπιοι βογιάροι. Αυτοί ήταν άλλωστε οι πραγματικοί κυρίαρχοι στον τόπο τους.[106] Πολλά από τα χαρακτηριστικά που συνήθως αποδίδονται στους Φαναριώτες, βαραίνουν τους ευγενείς της δεύτερης τάξης,[107] χωρίς τους οποίους ο ηγεμόνας δεν μπορούσε να κυβερνήσει.[108] Η εκμετάλλευση των χωρικών και η πλεονεξία των ηγεμόνων ήταν τόσο μεγάλη, ώστε θα οδηγούσαν κατά τη γνώμη ορισμένων κληρικών στην τιμωρία από τον ίδιο το Θεό.[109] Παρά τα αξιώματά τους οι περισσότεροι ήταν φτωχοί και επέστρεφαν από τις ηγεμονίες καταχρεωμένοι και αναγκασμένοι να δανείζονται με τόκους βαρείς από τους πραματευτές και εμπόρους που περιφρονούσαν.[110] Αυτό που σατιρίζει η κωμωδία ίσχυε περίπου για όλη την ηγεμονική τάξη: με τρόπο «πτωχοαλαζονικόν» έταζαν οι ευγενείς στους δανειστές τους την ευμένεια και την προστασία τους, όταν θα άλλαζαν τα πράγματα και γίνονταν πάλι ηγεμόνες ή νομάρχες (ισπράβνικοι). Η εκκλησία διατηρούσε χωριστό βιβλίο για τις ελεημοσύνες που δίνονταν κάθε χρόνο στους «ευγενεστάτους άρχοντας». Και ο Κωνσταντίνος Κούμας προσθέτει: «Και τα δάνεια όμως και τα ελέη εδαπανώντο εις την πολυφαγίαν και λοιπήν ασωτίαν».[111] Η κατάσταση μόνιμης οικονομικής δυσπραγίας και κρίσης επιβαρυνόταν βέβαια με τις υψηλές απαιτήσεις σε χαράτσια της Οθω-

[104] Για την ανάγκη να δικαιολογηθεί ηθικά και θεωρητικά το γέλιο και η κωμωδία, ακόμα και μετά το 1800 βλ. Β. Πούχνερ: «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000), σσ. 231- 304.

[105] Ο συγγραφέας παρομοιάζει τη μέθοδο με το κόψιμο των νυχιών: ψαλίδι με το οποίο κόβεις τα νύχια ανθρώπων δεν φτάνει να κόψει και τα νύχια αλόγων.

[106] R. Florescu: «The Fanariot Regime in the Danubian Principalities», *Balkan Studies* 9 (1968), σσ. 301-318.

[107] Οι εμπαθείς απόψεις του M.-Ph. Zallony: *Traité sur les princes de la Valachie et de la Moldavie, sortis de Constantinople, connus sous le nom: Fanariotes*, Paris 1830 έχουν επικρατήσει για πολύ καιρό στη σχετική βιβλιογραφία. Ο Απ. Βακαλόπουλος: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμος*, τόμ. Δ', Θεσσαλονίκη 1973, σσ. 274 εξ. προσπαθεί να ανασκευάσει τις μονομερείς αυτές απόψεις. Στο μεταξύ έχει αποδειχτεί πως πριν από τον Zallony, του οποίου το δοκίμιο τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1824, δεν υπήρχε καν το όνομα «φαναριώτης» (A. Pippidi: «Phanar, Phanariotes, Phanariotism», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 13/2 [1975], σσ. 231-239). Για το θέμα βλ. επίσης C. Papacostea-Danielopolu: «État actuel des recherches sur "l'époque phanariote"», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 14/3 (1986), σσ. 227-234 και M. Hakkarainen: «Phanariots seen by Western travellers», στον τόμο: *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1821. Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τόμ. Β', Αθήνα 1999, σσ. 112-127.

[108] «Αυτοί αντιπροσώπευαν την μόνιμη τοπική κοινωνικο-πολιτική δύναμη, αυτοί τον ενημερώναν στα διάφορα ζητήματα, αυτοί τον συμβούλευαν ανάλογα με τα συμφέροντά τους, αυτοί τον παρέσυραν ή τον έβρισκαν πρόθυμο και τον έστρεφαν σε μέτρα καταπιεστικά σε βάρος των γεωργών» (Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 274).

[109] Κ. Δυοβουνιώτου: «Ιστορικαί ειδήσεις εκ της ερμηνείας της Αποκαλύψεως του Κυρίλλου του Πατρέως», *Θεολογία* 27 (1956), σσ. 357-366.

[110] Κ. Κούμας: *Ιστορία των ανθρωπίνων πράξεων*, τόμ. 12, Βιέννη 1832, σ. 535.

[111] Κούμας, ό.π., Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 275.

μανικής αυτοκρατορίας.[112] Ωστόσο από αυτή τη θλιβερή κατάσταση ξεχωρίζουν οι φωτισμένες προσωπικότητες των οικογενειών Υψηλάντη, Μαυροκορδάτων, Μουρούζη και άλλων. Η ίδια η κωμωδία κάνει ένα σαφή διαχωρισμό και κηρύττει την ευγνωμοσύνη των ντόπιων προς τους ξένους, εάν είναι πράγματι ενάρετοι. Άλλωστε οι Φαναριώτες, παρά τη συντηρητικότητά τους, ήταν φορείς του Διαφωτισμού και της διάδοσης των ιδεών της Γαλλικής Επανάστασης και των γαλλικών γραμμάτων, καθώς και της πεφωτισμένης δεσποτείας του Ιωσήφ Β', που θα συνέβαλλε αποφασιστικά μετά την ελληνική Επανάσταση στη διαμόρφωση της εθνικής αφύπνισης των Ρουμάνων.[113]

Πρόσωπα και καταστάσεις

Οι τρεις χρεωμένοι βογιάροι, ο υπερφίαλος Φρατζίσκος Τζουπερτσέσκος με τη φιλάρεσκη γυναίκα του Ουτζίκα, ο ανόητος Δοβλετζέσκος και ο ισπράβνικος (νομάρχης) Κοτετζέσκος μάλλον δεν αποτελούν ιστορικά πρόσωπα, αλλά καρικατούρες από τυπικά πρόσωπα της δεύτερης τάξης των ντόπιων ευγενών, η οποία βρίσκεται και κυρίως στο στόχαστρο τη σάτιρας. Τα ονόματά τους είναι «σημαίνοντα»: Tupercescu από το tupeu (θράσος, αναίδεια), Dovlecescu από το dovleac (κολοκύθι), και Cotetescu από το cotet (κοτέτσι, κουμάσι). Από τα πρόσωπα που συμμετέχουν στη μεγάλη σκηνή του εθνικού συμβουλίου, την τελευταία του έργου, όπου συζητιέται από τους αξιωματούχους της χώρας πώς θα μεθοδευτεί η απόφαση του Ηγεμόνα για τη διόρθωση των δρόμων και γεφυριών, μόνο ένα φαίνεται ιστορικό, η σκιά του Vacarescu που ταυτίστηκε με τον Γιαννάκη Vacarescu, ο οποίος είχε πεθάνει το 1797. Αν ο στόλνικος Τζανής (Giane), τον οποίο διορίζει η σκιά τρόπον τινα διάδοχό του ως θεματοφύλακα και προστάτη των συμφερόντων της πατρίδας, μπορεί να ταυτιστεί με κάποιο ιστορικό πρόσωπο, πρέπει να παραμείνει αντικείμενο λεπτομερέστερων ερευνών για την τοπική ιστορία της Βλαχίας γύρω στα 1800.[114] Οι άλλοι αξιωματούχοι, ο «θησαυροφύλακας» Μέγας Βιστιάρης και ο «αρχικαμαριέρης» και γραμματέας Μέγας Ποστέλνικος, όπως και ο Ασκητής δεν έχουν ονόματα. Μέσα στους διαλόγους αναφέρονται διάφορα ονόματα πραματευτάδων ή τεχνιτών ή δανειστών: ο έμπορος υφασμάτων Πετροβίτσης, ο ράφτης Χατζή Στογιάνος (που έραβε και για τον Μαυρογένη), ο πραματευτής Νικολόπουλος, ο δανειστής Σακελλάριος («θησαυροφύλακας» στην εκκλησιαστική ορολογία), άλλος δανειστής είναι ο κυρ Ευστράτιος και

[112] Κ. Άμαντος: «Οι Έλληνες εις την Ρουμανίαν προ του 1821», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 19 (1944), σσ. 413-434.

[113] M. Bernath: *Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung*, Leiden 1972.

[114] Σε βιβλιοκρισία της μονογραφίας της Cornelia Papacostea-Danielopolu: *Convergences culturelles gréco-roumaines (1774-1859)*, Θεσσαλονίκη 1998, ο A. Pippidi (*Revue des études sud-est européennes* XXXIX, 2001, σσ. 243-245) αναφέρει τα εξής: «*Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* au début du règne de Jean Stourdza, qui fut prince de Moldavie de 1822 à 1828. L'action sa passe certainement en Valachie et l'un des personnages, Tzanis, peut être facilement identifié avec un boyard valaque de la même époque, le stolnic Giani Orâşanu» (σ. 244). Το σημείο δεν διαφωτίζει πολύ την υπόθεση: γιατί να τοποθετηθεί η δράση του έργου στα 1822, εποχή σύγουρα ακατάλληλη να διορθωθούν γεφύρια και δρόμοι, και από τη Βλαχία στη Μολδαβία; Ο Ion Sandu Sturdza (1761/62-1842) σταδιοδρόμησε στη Μολδαβία· το 1821 ήταν καγκελάριος, από το 1822-1828 ηγεμόνας. Καθαιρέθηκε από τους Ρώσους μετά από μια ηγεμονία γεμάτη δυσκολίες. Ήταν οπαδός των καρμπονάρων (cârvunari) και ήθελε να περιορίσει τις δικαιοδοσίες των βογιάρων (*Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas* IV, München 1981, σ. 221). Πρόκειται για μάλλον άστοχο συσχετισμό, όπου δεν είναι βέβαιο σε ποιο βαθμό αφορά και την ταύτιση του Τζανή. Το όλο θέμα απαιτεί περισσότερη διερεύνηση.

ο ταπεινός Βρανάς (βρανάς είναι και πωλητής υφασμάτων)[115] που δανείζει τώρα τα παλάτια, ο γουναράς Βασίλης Γούναρης, άλλος δανειστής είναι ο παπάς Πέκαρης (Bäcker; – φούρναρης, γιατί διατηρεί και «εργαστήριο»), που ζητάει τα λεφτά του πίσω με τον υπηρέτη του Στάθη, ενώ τον νεόπλουτο Φίλιππο με την ψηλομύτα Φιλιππόγια τον ζηλεύουν και περιφρονούν. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται στις έξι πρώτες σκηνές ένα πλούσιο υπόβαθρο συγκεκριμένων αναφορών, που δίνει το τοπικό χρώμα της αυθεντικότητας, χωρίς να είμαστε σήμερα σε θέση να ελέγξουμε αν πρόκειται για πραγματικά πρόσωπα.

Πάντως από τη συζήτηση των τριών κεντρικών προσώπων και τη γυναίκα, οι οποίοι εκπροσωπούν στο έργο όλη την αρχοντική τάξη, διαφαίνεται πως οι βογιάροι είναι εύπιστοι και κενόδοξοι, στολίζονται με επίσημες στολές σε απίθανα χρώματα και με εξεζητημένα υφάσματα και γουναρικά σαν τα παγώνια, ενώ είναι άσχετοι με τα πιο απλά οικονομικά, ανίκανοι να νοικοκυρευτούν στοιχειωδώς και πέφτουν θύματα στις πιο χοντροκομμένες απάτες που τους στήνουν οι έμποροι και οι δανειστές. Η Ουτζίκα αντιπροσωπεύει την αντίστοιχη γυναικεία πλευρά του φαινομένου αυτού του κοινωνικού ξεπεσμού, τις αρχόντισσες, πετεινόμυαλες και σουσουράδες, επιδεξιομανείς και ψηλομύτες. Θέματα απιστίας ή μοιχείας δεν θίγονται στη σάτιρα αυτή.

Από τα πιο ενδιαφέροντα ζητήματα που αναπτύσσονται, δίπλα στις ατελείωτες ανόητες συζητήσεις για τις νέες ενδυμασίες, είναι οι οικονομικές συναλλαγές και το δανειοδοτικό «σύστημα», που λειτουργεί εις βάρος των βογιάρων και τους οδηγεί από ένα δανεισμό στον άλλον με μόνη διέξοδο από τη ζοφερή τους οικονομική κατάσταση την «ισπραβνιτζία» (το αξίωμα του νομάρχη, τοποτηρητή), που θα τους αποδώσει αρκετές χρηματικές απολαβές, για να ξεχρεωθούν – εννοείται πως πρόκειται για οικονομικές απολαβές παράνομες που λειτουργούν εις βάρος των γεωργών και του δημοσίου. Η πρώτη περίπτωση είναι ένα σάλι της Ουτζίκας, που έδωσαν στην Εβραία να το βάλει αμανάτι (ενέχυρο) και αυτή έρχεται με την είδηση πως της δίνουν μόνο 800 γρόσια. Το ιστορικό του σαλιού έχει ως εξής: το πήρε ο Τζουπερτζέσκος πριν δύο χρόνια με 1.500 γρόσια, αλλά επειδή δεν είχε να πληρώσει μετρητοίς έδωσε ομολογία με διορία για έξι μήνες· μετά ένα χρόνο συμψηφίστηκε ο τόκος με το χρέος, και η νέα ομολογία ανεχρόταν σε 1.800 γρόσια. Πριν λίγο (μάλλον με την παρέλευση του δεύτερου χρόνου) άλλαξε η ομολογία πάλι, και («*δεν ηξεύρω πώς λογάριασε*») έγινε 2.100 (άρα ο τόκος έμεινε σταθερός σε ετήσια βάση 20% –το ότι ο Τζουπερτζέσκος δεν κατάλαβε τον απλό αυτό λογαριασμό δείχνει πόσο άσχετος είναι). Και τώρα του δίνουν, για να κάνει το νέο «πινίσι» (στολή, επανωφόρι) του, αντάξιο σ' αυτό του μπεϊζαδέ, μόνο 800 γρόσια ως αμανάτι (σελ. 11-12). Η δεύτερη συγκεκριμένη περίπτωση δανεισμού που αναφέρεται, πάλι του Τζουπερτζέσκου, αφορά ένα δάνειο που έχει κάνει «*την εποχή των Ρωσσών*» (δηλαδή το 1790/91 κατά τη ρωσική κατοχή του Βουκουρεστίου), όπου δανείστηκε 5.000 γρόσια και έγινε σήμερα 13.000 (με το σύστημα το «διάφορο», ο τόκος, να συμψηφίζεται κάθε χρόνο με το «κεπιτάλι», το κεφάλαιο που χρωστιέται). Ο υπερδιπλασιασμός του χρέους αυτού αποτελεί και μια σχετική ένδειξη για τη χρονολόγηση της κωμωδίας, γιατί πρέπει να έχουν περάσει μερικά χρόνια να φτάσει το χρέος από τα 5.000 στα 13.000 γρόσια.[116] Αναφέρεται και άλλη οικονομική συναλλαγή, πιο δύσκολη να την καταλάβουμε (κατά το «ρωσικό» σύστημα):

[115] Ο Βρανάς είναι επώνυμο (*Λαογραφία* Z', 373), προέρχεται όμως από το επάγγελμα, που κατασκευάζει και πουλάει «βραναίας», «είδος τάπητος λινού μετά ραβδώσεων χρωματιστών» (Α. Παπαδόπουλος: *Λεξικογαφικόν Αρχείον* Ε', 1920, 129 εξ.)· έτσι ο λόγος του Δοβλετζέσκου έχει περιφρονητική σημασία, πως ένας γυρολόγος πωλητής δανείζει τώρα χρήματα στους άρχοντες.

[116] Αν υπολογίσουμε το ετήσιο επιτόκιο σε 20%, όπως στην προηγούμενη περίπτωση, τότε σε οκτώ χρόνια το χρέος παίρνει αυτή την αύξηση. Αν όμως συμψηφίζεται το επιτόκιο κάθε χρόνο με το χρέος, τότε αυτό αυξάνεται με τέτοιο αποτέλεσμα ήδη σε πέντε χρόνια. Οι όποιοι υπολογισμοί βέβαια ενέχουν κάποιους κινδύνους απλής εικασίας, γιατί δεν ξέρουμε πόσο πραγμα-

όταν παντρεύτηκε ο Τζουπερτζέσκος έβαλε ενέχυρο το κτήμα (μούλκι) της προίκας της Ουτζίκας, για να καλύψει τα έξοδα του γάμου· έκτοτε τρέχει το χρέος με το σύστημα που περιγράφηκε. Ο δανειοδότης, ο Ρώσος Βρανάς, του υποσχέθηκε όμως ότι θα του δώσει και άλλα 1.000 φλωριά δανεικά, αν βρει κανένα φόρο (χουζμέτι) να εισπράξει, οπότε αυτός θα έπαιρνε το 7.5% από κάθε πουγγί το μήνα· «*διά ένα χρόνον όμως να λογαριασθή το διάφορον και να το κρατήση από τα κεφάλαια και εκατό φλωριά φιλοδώρημα*» (σελ. 22). Δεν είναι εύκολο να καταλάβουμε (όπως και ο Δοβλετζέσκος) στις λεπτομέρειες, τι σημαίνει αυτό, αλλά σίγουρα κερδισμένος δε θα έβγαινε ο Τζουπερτζέσκος. Άλλωστε, αντί να μαζεύει τους φόρους από τους φοροεισπράκτορές του και τους επιστάτες των κτημάτων του (σοκοτελνίκους) κάθε έξι μήνες, τους έχει παραχωρήσει για τρία χρόνια στον γουναρά Γούναρη, για να κάνουν σ' αυτόν και τη γυναίκα του γουναρικά! Η φιλαρέσκεια και η επιδεξιομανία έχουν υποσκάψει τις βάσεις της οικονομικής του επιβίωσης· με τις φανταχτερές όμως εμφανίσεις του ελπίζει να τραβήξει την προσοχή στην Κούρτη (την αυλή), για να του παραχωρηθεί το αξίωμα του ισπράβνικου (νομάρχη) και να ξελασπώσει. Ο φαύλος κύκλος της οικονομικής δυσπραγίας και των χρεών, που περιγράφεται στην κωμωδία, ανταποκρίνεται, όπως δείχνουν και οι άλλες φαναριώτικες σάτιρες και δηλώνουν όλες οι πηγές, στην ιστορική πραγματικότητα.

Οι πιασμένοι στην οικονομική παγίδα άρχοντες βλέπουν λοιπόν τη μόνη διέξοδο στη λεηλασία του δημοσίου, όταν κατέχουν για κάποιο χρονικό διάστημα κάποιο διοικητικό αξίωμα. Μέσα σ' αυτές τις στρατηγικές εξαπάτησης και λεηλασίας η ισπραβνιτζία (το αξίωμα του νομάρχη) κατέχει ρόλο κλειδί, και γι' αυτό είναι περιζήτητο. Η απόφαση του Ηγεμόνα να διορθωθούν οι δρόμοι και τα γεφύρια σε όλη την επικράτεια είναι χρυσή ευκαιρία πλουτισμού: όποιος είναι τώρα ισπράβνικος στο ορεινό Άρτζεσι (Arges) ή το Σιμπίνι (Sibiu), όπου τα πρόβληματα και η φυσική φθορά του οδικού δικτύου είναι πιο έντονα, τα γεφύρια προς επισκευή και ανακαίνιση πιο πολλά, θα τα οικονομήσει χοντρά. Ο Κοτετζέσκος περιγράφει με σαφήνεια το «τερτίπι» (σχέδιο): θα βγάλει τα γεφύρια «*από το καδιλίκι* [επαρχία] *πρώτο ασημένια, και έπειτα θα βαπτίσω και θα μυρώσω με ολίγον μερεμέτι*» (σελ. 39). Θα βγάλει τουλάχιστον εκατό πουγγιά. Αυτή η απόφαση της ηγεμονίας είναι το κεντρικό θέμα του έργου και η κινητήρια δύναμη που ξεσηκώνει τα αρπακτικά για τη λαφυραγωγία. Η διάγνωση του σοφού και έμπειρου Τζανή στη σκηνή Ζ' είναι σαφής: οι χρεωμένοι και κενόδοξοι βογιάροι είναι η μάστιγα και ο όλεθρος της χώρας. Και το επιβεβαιώνει η σκιά του Βακαρέσκου με τον πιο επίσημο, ποιητικό τρόπο.

Δραματουργική ανάλυση

Η δομή της μονόπρακτης κωμωδίας,[117] όπως στις περισσότερες φαναριώτικες σάτιρες, είναι κάπως πρωτόγονη και απέχει από την κανονική διάρθρωση ενός αρχιτεκτονημένου θε-

τικά εννοούνται αυτοί οι αριθμοί ή είναι απλώς μέσα πρόκλησης του σατιρικού γέλιου, ούτε αν το προηγούμενο επιτόκιο ίσχυε και σ' αυτή την περίπτωση ενός πολύ μεγαλύτερου ποσού· αλλά ούτε ο ίδιος ο Τζουπερτζέσκος δεν το ξέρει αυτό. Άλλωστε αναφέρεται και μια άλλη διαδικασία εις βάρος του: το γρόσια αλλάχτηκαν σε φλωριά, των οποίων η τιμή όμως έπεσε (είχαν «πάσι»), και ξαναλλάχθηκαν σε γρόσια, οπότε η έκταση της ζημιάς είναι αδύνατο να υπολογισθεί.

[117] Δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε με την άποψη του Βαλέτα πως ουσιαστικά, από την άποψη της δραματουργίας, πρόκειται για δίπρακτη κωμωδία. Το φανερώνει ήδη μια ματιά στα δραματουργικά μεγέθη: το α' μέρος με τις σκηνές Α'-ΣΤ' καλύπτει τις σελ. 5-39, το β' μέρος με την σκηνή Ζ' τις σελ. 39-56 του χειρογράφου. Πρόκειται απλώς για μια κλιμακωτή διεύρυνση του κύκλου των συζητητών και μια επισημοποίηση των συμπερασμάτων, που σχολιάζονται τώρα σ' ένα κρατικό επίπεδο αντί σε ιδιωτικό

ατρικού έργου. Αποτελείται από επτά σκηνές: έξι σκηνές διαδραματίζονται σ' ένα στενό κύκλο, οικογενειακό του Τζουπερτζέσκου και των φίλων του, ενώ η έβδομη μας μεταφέρει σε κρατικό συμβούλιο, όπου συναντιώνται οι αξιωματούχοι της πολιτείας για να πάρουν μιαν απόφαση σχετικά με την εντολή του Ηγεμόνα, και παρευρίσκονται και οι τρεις βογιάροι του πρώτου μέρους. Αυτό που συνδέει τα δύο δραματουργικά επίπεδα, είναι η είδηση της κερδοφόρας απόφασης του Ηγεμόνα, και η έκκληση του Τζουπερτζέσκου και του Δοβλετζέσκου να γίνουν κι αυτοί ισπράβνικοι, για να απολαύσουν, όπως ο Κοτετζέσκος, τα καλά της εργολαβίας αυτής και να δουλέψουν αφιλοκερδώς υπέρ της πατρίδος. Τα δύο άλλα θέματα του έργου, η φανταχτερή και ακριβή ένδυση των αρχόντων και των γυναικών τους, καθώς και τα δάνεια και τα χρέη, θίγονται στο συμβούλιο αυτό από τον πατριώτη Τζανή, ο οποίος ξεσκεπάζει τα πραγματικά κίνητρα των βογιάρων και δέχεται τις επιθέσεις τους. Ωστόσο, με την υπερφυσική εμφάνιση της σκιάς του Βακαρέσκου, μπαίνει και ένα νέο στοιχείο, που συνδέει το τέλος του έργου με τον πρόλογο προς τον αναγνώστη, όπου ο συγγραφέας δικαιολογεί το όλο εγχείρημά του και εξηγεί τους στόχους της σάτιράς του.

Η δομή της δραματουργίας είναι κλιμακωτή, τόσο ως προς τον αριθμό των διαλεγόμενων προσώπων όσο και στο επίπεδο γενίκευσης (από το συγκεκριμένο στο γενικό). Στις πρώτες έξι σκηνές δεν συνδιαλέγονται ποτέ πάνω από τρία πρόσωπα, με βασικό άξονα τον Τζουπερτζέσκο και τον επίσης αδιόριστο φίλο του Δοβλετζέσκο (σκηνή Α', Β' + Ουτζίκα, Γ', Δ' + Στάθης, Ε', ΣΤ' + Κοτετζέσκος). Η προσθήκη του ήδη ισπράβνικου Κοτετζέσκου στην ΣΤ' σκηνή «ανεβάζει» πλέον το επίπεδο και προετοιμάζει για τη σκηνή Ζ', που είναι πολυπρόσωπη: δίπλα στους τρεις αναφερόμενους εμφανίζονται ο Ασκητής, ο Μέγας Βιστιάρης, ο Μέγας Ποστέλνικος, ο Στόλνικος Τζανής και πολλοί άλλοι άρχοντες, καθώς και στο φινάλε και η σκιά του Βακαρέσκου. Το μεγάλο κενό του κειμένου (σελ. 28-35), που καλύπτει σχεδόν όλη τη Ε' σκηνή ανάμεσα στους δύο και μεγάλο μέρος της ΣΤ', όπου συνδιαλέγονται και με τον Κοτετζέσκο, δεν βαραίνει στην αναστήλωση της δραματουργικής οικονομίας και θεματικής, γιατί ουσιαστικά συνεχίζεται η συζήτησή τους για τα ρούχα, τα χρέη, τα ανεξόφλητα δάνεια, την απόφαση του Ηγεμόνα και τη χρυσή ευκαιρία να επωφεληθούν, φτάνει να γίνουν γρήγορα ισπράβνικοι. Με την απώλεια λοιπόν των οκτώ σελίδων δεν χάνεται σημαντικός δραματουργικός κρίκος ή και κάποια κλιμάκωση στο «σασπένς». Από αυτή την άποψη το έργο είναι τελείως άτεχνο, και είναι επίσης φανερό, και από τον τρόπο που εισάγεται η Ζ' σκηνή,[118] πως ο συγγραφέας δεν αποβλέπει σε παράσταση και είναι άπειρος στη θεατρική διαμόρφωση του κειμένου.

Ο πρόλογος απευθύνεται προφανώς στον αναγνώστη και δικαιολογεί το εγχείρημα: όπως έκαναν στη Γαλλία ο Βολταίρος και ο Μολιέρος, σατιρίζοντας τα κακώς κείμενα της πατρίδας τους, έτσι βρίσκει κανείς και στη Βλαχία άφθονο υλικό να κάνει κάτι τέτοιο. Η αναφορά των δύο μεγάλων δραματουργών της Γαλλίας λειτουργεί προστατευτικά ενάντια σε ενδεχόμενες επιθέσεις συντηρητικών ή κληρικών κύκλων εναντίον της κωμωδιογραφίας, και αυτή η τακτική υπεράσπισης αποτελεί σχεδόν στερεότυπο στοιχείο των προλόγων σε μεταφράσεις από κωμωδίες την εποχή εκείνη.[119] Ενδιαφέρον όμως προκαλούν κυρίως τα συγκεκριμένα

κύκλο. Η συσσώρευση πολυάριθμων προσώπων στο τέλος παρατηρείται και σε άλλη σάτιρα, *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους* (βλ. Πούχνερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες*, ό.π., σσ. 88-95).

[118] Στο τέλος της ΣΤ' σκηνής ο Τζουπερτζέσκος προτείνει να πάνε όλοι στο σπίτι του βιστιάρη, όπου είναι μαζεμένοι οι άρχοντες, για ν' ακούσουν τις επικρατέστερες απόψεις. Συμφωνεί ο Κοτετζέκος και αποφαίνεται: «*Πάμε*». Και αρχίζει η μεγάλη Ζ' σκηνή χωρίς ένδειξη αλλαγής σκηνικού χώρου (σ. 39).

[119] Βλ. Πούχνερ: «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες», ό.π., και στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225.

ονόματα: από τον Μολιέρο ήταν γνωστές στο τέλος του 18ου αιώνα τουλάχιστον δέκα μεταφράσεις κωμωδιών του, αν και σε χειρόγραφα μόνο από τον κύκλο των Φαναριωτών,[120] αλλά από τον Βολταίρο το 1800 δεν είχε μεταφραστεί, από όσο ξέρουμε σήμερα, ούτε μία τραγωδία του, πολύ λιγότερο κάποια από τις κωμωδίες του.[121] Να εκλάβουμε τη σημείωση αυτή ως μια ανακρίβεια, ότι ο κληρικός ή μοναχός είχε ακουστά το όνομα του ιδεολόγου της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά δεν είχε ιδίαν αντίληψη για το έργο του, ή πρέπει να ερμηνεύσουμε την αναφορά ως ακριβή, απλώς έως τώρα δεν έχει εντοπισθεί καμιά χειρόγραφη μετάφραση κωμωδίας του Βολταίρου, όπως αυτή που βρέθηκε τελείως πρόσφατα, η *Σκώτισσα* που μεταφράστηκε το 1806 από τον Χιώτη Γεώργιο Καββάκο και βρέθηκε στα αρχεία της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι.[122] Υπάρχει βέβαια και το ενδεχόμενο της απλής πληροφορίας, αλλά και αυτή ακόμα προκαλεί εντύπωση, γιατί ο Βολταίρος προσλαμβάνεται στην Ελλάδα ιδίως ως ηθικός αυτουργός και ιδεολόγος της Γαλλικής Επανάστασης, ως οπαδός του λιμπερτινισμού, της αθεΐας κτλ. και προκαλεί μια ολόκληρη σειρά από αντιβολταιρικά κείμενα,[123] και στο θέατρο κυρίως ως συγγραφέας πολιτικών τραγωδιών, συχνά με αρχαιοελληνικά θέματα.

Όπως και να έχει το πράγμα, η αναφορά του Βολταίρου ως σατιρικού κωμωδιογράφου στο Βουκουρέστι ήδη γύρω στο 1800 εκπλήσσει και δείχνει πόσο πυκνή ήταν η επικοινωνία με τη Δύση. Με αφορμή την απόφαση του σοφού Ηγεμόνα, σωστού «Οδυσσέα», να δώσει εντολή για τη διόρθωση δρόμων και γεφυριών, που δημιούργησε ολόκληρο κίνημα καταχρήσεων, σκέφτηκε στο κελί του να περιγράψει εν γένει τις θλιβερές καταστάσεις που επι-

[120] Βλ. Β. Πούχνερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ος αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999, σσ. 38 εξ. Το ότι αυτές οι χειρόγραφες μεταφράσεις ήταν ευρύτερα γνωστές στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες, το βεβαιώνει ο Καταρτζής στα 1784: «Η καλίτεραις μετάφρασές μας είν' κάμποσες κωμωδίες του Μολιέρου και κάμποσες του Μεταστάσιου» (Δ. Καταρτζής: *Τα Ευρισκόμενα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαρά, Αθήνα 1974, σ. 316, σε πρόλογο της μετάφρασης του έργου του Réal de Curban, *Science de Gouvernement*). Τέσσερις από τις μεταφράσεις αυτές, του 1741, έχουν εκδοθεί (Α. Ταμπάκη: *Ο Μολιέρος στη φαναριωτικη παιδεία. Τρεις χειρογραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988· Γ. Ζώρας: «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία* 7, 1990, σσ. 61-88), άλλες έξι περιμένουν ακόμα την έκδοσή του (Α. Ταμπάκη: «"Φαναριώτικες" μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. ΙΙΙ.284 της Βιβλιοθήκης "M. Eminescu" του Ιασίου», *Ο Ερανιστής*, 21, 1997, σσ. 379-382).

[121] Πούχνερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, ό.π., σσ. 62 εξ. Για την πρόσληψη του Βολταίρου εν γένει βλ. Κ. Θ. Δημαράς: «Ο Βολταίρος στην Ελλάδα», στον τόμο: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 3η εκδ. Αθήνα 1983, σσ. 145-170 και 446-452 καθώς και του ίδιου: «Σημειώσεις για την παρουσία του Βολταίρου στην Ελλάδα», *αυτόθι*, σσ. 171-176, 452 εξ. Για την πρόσληψη του Βολταίρου στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες βλ. A. Camariano: *Spiritul revolutionar francez si Voltaire în limba greaca si romana*, Bucuresti 1946. Για την πρόσληψη του θεάτρου του Βολταίρου και των ιδεών του στο ελληνικό θέατρο βλ. A. Tambaki: «La réception du théâtre de Voltaire dans le Sud-Est de l'Europe (première moitié du XIXe siècle)», στον τόμο: U. Kölving / Chr. Mervaud (eds.): *Voltaire et ses combates. Actes du congrès international Oxford-Paris 1994*, Oxford 1997, σσ. 1539-1549· της ίδιας: «La résonance des idées révolutionnaires dans le théâtre grec des Lumières (1800-1821)», στον τόμο: *La Révolution française et l'hellénisme moderne, Actes du IIIe collqoue d'histoire (Athènes 14-17 octobre 1987)*, Athènes 1989, σσ. 471-490, καθώς και την ελληνική εκδοχή «Οι αντιχήσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του Ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, Αθήνα 1993, σσ. 51-74. Χαρακτηριστικά οι πρώτες μεταφράσεις τραγωδιών του γίνονται για την επαναστατική ερασιτεχνική σκηνή στο Βουκουρέστι 1817-1820.

[122] Βλ. Γρ. Ιωαννίδης / Β. Πούχνερ: «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων», ό.π.

[123] Στο θέατρο ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι η *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους*, όπου εμφανίζεται και ο ίδιος ο Γάλλος φιλόσοφος και υποστηρίζει τις θέσεις του.

κρατούν στη χώρα του· τα κακώς κείμενα είναι τόσο φανερά, που δεν χρειάζεται κανείς ειδικό ταλέντο στη συγγραφή να τις περιγράψει με τρόπο κωμικό. Οι μεγιστάνες είναι κατά το πλείστον, ως απόρροια της μεταρρύθμισης της παιδείας πριν από 60 χρόνια και της ανατροφής που έλαβαν, ενάρετοι και φρόνιμοι, σε αντίθεση με τη δεύτερη τάξη των ευγενών, της οποίας οι εκπρόσωποι χαρακτηρίζονται από εκείνη τη ματαιοφροσύνη που έχουν και οι άγριες φυλές όταν τρυπούν τη μύτη τους με κρίκους, κολλούν διάφορα φτερά στο σώμα τους και βάφουν το δέρμα τους με διάφορα χρώματα, χωρίς όμως να έχουν τη χάρη και την αγνότητα εκείνων. Η σάτιρα αυτή γράφεται για να διορθωθούν οι καταστάσεις αυτές, κι αν κάποιος αδικείται από αυτή, δεν έγινε από «εχθροπάθεια» αλλά με σκοπό καλό, και ο συγγραφέας ζητά συγγνώμη. Κι αν παρατηρήσει κανείς, γιατί δεν έγραψε με τρόπο «τεχνικώτερον», να έχει υπόψη του ότι τα νύχια των αλόγων δεν κόβονται με ψαλίδια των ανθρώπων.

Αυτός ο πρόλογος προς τον αναγνώστη διαφοροποιεί το *Χαρακτήρα της Βλαχίας* από *Τα αγγούρια του Γενεράλη*, γιατί το ηθικοδιδακτικό στοιχείο αποτελεί το πλαίσιο του όλου έργου: εκπέμπει το ίδιο κριτικό πνεύμα όπως οι παρατηρήσεις του Τζανή στο τέλος, οι ηθικές και ποιμαντικές προτροπές του Ασκητή και οι ποιητικές προειδοποιήσεις της σκιάς του Βακαρέσκου. Τέτοια ηθική και θρησκευτική διάσταση δεν διαθέτει το προηγούμενο, σ' αυτή την έκδοση, έργο, όπου τα φαρσικά στοιχεία και το χοντροκομμένο χιούμορ είναι πολύ πιο έντονα. Και από καθαρά δραματουργική άποψη πρέπει να παρατηρηθεί πως οι διάλογοι είναι εκεί πιο σχηματικοί και οι σκηνές πολύ πιο σύντομες. Εδώ οι διάλογοι έχουν άνετο ρυθμό και περιγράφουν σε κάποιο βάθος τις καταστάσεις, αν και, ως προς τη δημιουργία δραματουργικού ενδιαφέροντος, παραμένουν άτεχνοι και πλαδαροί. Ο άγνωστος συγγραφέας είναι αμύητος στη δραματική τέχνη.

Στη σκηνή Α′ (σελ. 7-11) οι δύο βασικοί εκπρόσωποι των αδιόριστων και χρεωμένων βογιάρων, ο Τζουπερτζέσκος και ο Δοβλετζέσκος, συναντώνται, προφανώς στο σπίτι του πρώτου, για conversation. Ο πρώτος έχει δραματουργικά σαφώς βαρύτερο ρόλο από το δεύτερο, ο οποίος παρουσιάζεται και νοητικά κάπως υποδεέστερος, δίνει όμως τις διαλογικές ευκαιρίες να αναπτύξει ο πρώτος τους προβληματισμούς του. Τον έχει επισκεφτεί ήδη δύο φορές σήμερα και δεν τον βρήκε. Οι κολακευτικές φόρμουλες χαιρετισμού καθορεφτίζουν μια λυκοφιλία κοινών συμφερόντων κι ένα ανελεύθερο καθεστώς («*προσκυνώ τον αγά μου*», «*δούλος, σας, αφέντη μου*»). Ο Τζουπερτζέκσος έλειπε για ψώνια για τη γυναίκα του, και κοίταξε και για ένα «πινίσι» (στολή, πανωφόρι) για τον εαυτό του· θέλει το ίδιο που φοράει και ο γιος του πρίγκιπα, αλλά δεν είχε μετρητά να το αγοράσει. Η συζήτηση για τα χρώματα είναι από μόνη της αστεία, αν φανταστεί κανείς τους συνδυασμούς: η επιθυμητή στολή είναι «*λαχανί ανοικτό*» που «*κτυπάει εις το γιουβέζι*» (βυσσινί), ενώ προβληματίζεται ήδη για το χρώμα του «*καπλαδίσματος*» που θα βάλει, και ο Δοβλετζέσκος του προτείνει ένα φανταστικό «*κροασίν άσπρον*», ενώ η Ουτζίκα θέλει ένα ακόμα φανταστικότερο «*λιβαντί φυστικί λουλουδάτο*». Θα είναι «*τέρας*» (θαύμα)! Ο ρασοφόρος συγγραφέας κοροϊδεύει και τις μόδες και την ορολογία των χρωμάτων (οι ιθαγενείς του προλόγου που βάφουν το δέρμα τους με διάφορα χρώματα). Θα είχε και τον κατάλληλο ράφτη, που θα του το ετοίμαζε και έως αύριο το βράδυ (το ράφτη του μακαρίτη Μαυρογένη). Αυτός είναι τόσο τίμιος, που του επιστρέφει τα πιο παραμικρά «κομματζούλια» υφάσματος που του έχουν μείνει από το ράψιμο. Ο Τζουπερτζέσκος δεν καταδέχεται να έχει τον όποιον ράφτη.

Τη συζήτηση περί ανδρικής μόδας διακόπτει η γυναίκα του, η Ουτζίκα (σκηνή Β′, σελ. 11-16), με την είδηση πως η Εβραία της είπε πως για το σάλι ενέχυρο δίνουν μόνο 800 γρόσια. Αυτή είναι η αφορμή για να διηγηθεί ο Τζουπερτζέκσος στον Δοβλετζέσκο την ιστορία με το σάλι, την πρώτη περίπτωση επιζήμιας οικονομικής συναλλαγής που περιγράψαμε πα-

ραπάνω. Φταίνε οι *πραγματευταί* που μαγεύουν τους ανθρώπους με την πραμάτεια τους και ξυπνούν χρεωμένοι, χωρίς να ξέρουν πώς έγινε. Το παρατηρεί και η Ουτζίκα: όταν αγοράζουν τα πράγματα είναι ακριβά, όταν θέλουν να τα πουλήσουν, ξαφνικά δεν αξίζουν τίποτε. Δε θέλει να ξαναδεί την Εβραία, που όλη μέρα της ζητάει τα χρέη. Δεν τα ξέρει ο σύζυγος, γιατί συνήθως λείπει από το σπίτι. Παρατηρεί και ο Δοβλετζέσκος πως αυτή η αλλαγή συμπεριφοράς στους πραματευτές είναι συνηθισμένη: κολακεύουν όταν πουλούν, αλλά όταν ζητούν το χρέος γίνονται *ανοστότατοι*. Ο Τζουπερτζέσκος συμφωνεί τελικά να δώσουν το σάλι ενέχυρο με το μικρό ποσό, γιατί χρειάζεται τα χρήματα για να αγοράσει το ύφασμα για τη στολή, ίδια με αυτή του *πεϊζαδέ*. Επιμένει η Ουτζίκα στην εξεζητημένη επιλογή χρώματος για το καπλάντισμα. Από τα ψώνια τελικά ο άντρας της δεν έφερε τίποτε· να πάει στους Εβραίους να βρει. Αλλά εκείνη δε θέλει να τους ξαναδεί, γιατί όλο χρέη τους ζητούν. Να της πάρει «*μίαν πήχη ποχούρι άσπρο τούζικο*» (εδώ χρειάζεται ακόμα να εξακριβωθεί τι ακριβώς είναι αυτό), για να κάνει ένα φακιόλι σαν αυτό της Ποστελνιτζέσσας. Υπόσχεται πως θα ψάξει, αλλά οι πραματευτάδες συνήθως δεν έχουν αυτό που ζητάει ή δε θέλουν να το πουλήσουν. Γι' αυτό χαίρεται, λέει η Ουτζίκα, αν «*μουφλουσεύει*» (χρεωκοπεί) κάποιος από αυτούς. Ένα αρχοντικό σπίτι χρειάζεται πολλά πράγματα, παρατηρεί ο Δοβλετζέσκος, και στην επίδειξη της υπόστασής σου δεν μπορείς να μείνεις πίσω από τους διπλανούς, συμπληρώνει ο Τζουπερτζέσκος. Αν αυτός ο Φίλιππος χτίζει τέτοια σπίτια, δεν μπορείς εσύ να μην κάνεις τουλάχιστον ένα «*πινίσι*» σαν του «*πεϊζαδέ*» και η γυναίκα σου ένα φακιόλι σαν της Ποστελνιτζέσσας. Εκείνη φεύγει με την «*πούτκαν*» (την κλειστή άμαξα) να πάει στην εκκλησία, μα όταν δει την Φιλιππόγια (τη γυναίκα του πλούσιου Φίλιππου), δε θα τη χαιρετήσει.

Οι άντρες μένουν πάλι μόνοι τους (σκηνή Γ′, σελ. 17-25) και συνεχίζουν τη συζήτηση. Και ο Τζουπερτζέσκος, όταν συναντήσει τον Φίλιππο, θα τον χαιρετήσει αν το κάνει πρώτα εκείνος. Η γυναίκα του είναι «*φιλότιμη*» (επιδεικτική για την κοινωνική της θέση), όπως και εκείνος: θέλει να επιτύχει μιαν «*ισπραβνιτζίαν*» (διορισμό στη θέση του νομάρχη), γιατί άκουσε στην «*κούρτην*» (αυλή), πως ο Ηγεμόνας αποφάσισε να διορθωθούν τα γεφύρια της «*τζάρας*» (χώρας), κι όποιος είναι τώρα «*ισπράβνικος*», θα βάλει στο χέρι του τουλάχιστον εκατό πουγγιά. Αλλά αυτό να μείνει μεταξύ τους. Γι' αυτό χρειάζεται το νέο «*πινίσι*», για να πάει στον «*βιστιάρην*» (θησαυροφύλακα) και στον «*ποστέλνικον*» να μιλήσει σχετικά. Ο Δοβλετζέσκος παρατηρεί πως και μ' αυτό που έχει μπορεί να πάει, «*είναι αρκετά φανταχτερό*». Ναι, αλλά όχι σαν του «*μπεϊζαδέ*». Και ο Δοβλετζέσκος, που έχει ακούσει τα ίδια, θέλει να γίνει κι αυτός ισπράβνικος. Να μην έχει έγνοια, θα μιλήσει και γι' αυτόν. Αλλά πώς θα πάει με την παλιά «*καλέσκα*» (άμαξα) που έχει; Την πήρε δίνοντας τα τιμαλφή της Ουτζίκας αμανάτι (ενέχυρο), γιατί τώρα οι αρχόντισσες δεν φορούν «*τζοβαχέρικα*» (τζοβαϊρικά, κοσμήματα), αλλά πράγματα «*οπού κτυπούν εις το μάτι*». Θέλει να πάρει και ένα ζευγάρι «*χάμουρα*» (σαγή αλόγου) με φούντες. Και στην ερώτηση του Δοβλετζέσκου, πώς δεν έχει «*κρέδιτον*» ως άρχοντας, του διηγείται την οικονομική συναλλαγή με τον Σακελλάριο, που κάθε φορά που πηγαίνει να του ζητήσει δάνειο έχει μείνει από χρήματα, και με τον κυρ Ευστράτιο, που τον πειράζει για το χρέος του, το οποίο από 5.000 γρόσια «*από τον καιρόν των Ρωσών*» έχει φτάσει τώρα σε 13.000 (η περίπτωση της δεύτερης οικονομικής συναλλαγής που περιγράψαμε παραπάνω). Ακολουθεί η εξιστόρηση και άλλης οικονομικής συναλλαγής, με τον Ρώσο Βρανά, που επίσης αναφέραμε. Με την ευκαιρία τον ρωτάει και ο Δοβλετζέσκος μήπως μπορεί να του δανείσει 300 γρόσια για λίγες μέρες, αλλά η συμφωνία με το Βρανά ήταν ότι θα του έδινε ακόμα χίλια φλωριά δάνειο μόνο, αν έπαιρνε κανένα «*χουζμέτι*» (φόρο), από το οποίο θα κρατούσε εκείνος το 7,5% κάθε μήνα· αλλά τέτοιους φόρους δεν έχει τώρα, γιατί το «*μούλκι*» (κτήμα) που ήταν προίκα της Ουτζίκας είναι ήδη υποθηκευμένο, και επειδή

έστειλε τους «*σοκοτελνίκους*» του (φοροεισπράκτορες, επιστάτες), αντί να του καταβάλλουν κάθε έξι μήνες τους φόρους, για τρία χρόνια στο γουναρά Γούναρη, για να φτιάξουν γουναρικά γι' αυτόν και τη γυναίκα του. Ας κερδίσουν και εκείνοι κάτι.

Εμφανίζεται ο υπηρέτης, Στάθης, του παπά Πέκαρη (σκηνή Δ′, σσ. 25-27, και ζητάει επιστροφή του δανείου, γιατί ο άρχοντάς του έχει ανάγκη. Δεν αρκείται με την υπόσχεση πως ο Τζουπερτζέσκος θα περάσει αύριο από το «*εργαστήρι*» τους, και θέλει τα χρήματα τώρα. Αντ' αυτού ο Τζουπερτζέσκος του ζητάει να πει στο αφεντικό να του δώσει τα ωραία «*χάμουρα*» (σαγή αλόγου) που έχει για 800 γρόσια (το σάλι της Ουτζίκας), γιατί τώρα που θα γίνει ισπράβνικος θα βάλει ένα ζευγάρι «*νέμτζικα*» (γερμανικά) άλογα και τα χρειάζεται. Να μην τα δώσει αλλού, αλλιώς δεν θα πατήσει πια στο εργαστήρι του. Και η υπόθεση της ισπραβνιτζίας του να μείνει μυστική.

Άπρακτος φεύγει ο υπηρέτης και οι δύο βογιάροι μένουν πάλι μόνοι τους (σκηνή Ε′ , σσ. 27 - εξ.). Από τη σκηνή αυτή σώζεται μόνο μια ρήση του Τζουπερτζέσκου, όπου κάνει σχέδια για το τι γουναρικά θα φτιάξει όταν γίνει ισπράβνικος. Υποτίθεται πως η συζήτηση συνεχίζεται στο ίδιο ύφος ώς το τέλος της σκηνής, που είναι κάπου ανάμεσα στις σσ. 28 και 35. Στη σκηνή ΣΤ′ (σσ. 36-39) έχει προστεθεί ο Κοτετζέσκος, ήδη εν ενεργεία ισπράβνικος, κατά τις προσφωνήσεις τους ξάδελφος του Τζουπερτζέσκου. Δύσκολο να προδιορίσει κανείς πότε ακριβώς αρχιζει αυτή η σκηνή και πόσο μεγάλο είναι το κομμάτι που λείπει. Η συζήτηση είναι για κάποιον «*μαδέν*» (υπόθεση), για τον οποίο ξοδεύτηκαν χρήματα με «*ασσιαζεμέντο*» (assegnamento, έμβασμα, επιταγή), προφανώς για παράνομο πλουτισμό των εργολάβων. Ο Τζουπερτζέσκος παρατηρεί πως τώρα βγήκε καλύτερος «*λουκμάς*» (λουκουμάς), γιατί δόθηκε διαταγή απογραφής των γεφυριών που χρειάζονται διόρθωση, και αν είναι κανείς ισπράβνικος, από αυτόν το «*βεσιλέ*» (εργολαβία) θα κερδίσει πολλά. Ο Κοτετζέσκος μένει άφωνος από τη χαρά του: όποιος είναι τώρα ισπράβνικος σε ορεινή περιοχή θα κερδίσει τουλάχιστον εκατό πουγγιά. Και στο δικό του «*καδιλίκι*» (επαρχία, δικαστική περιφέρεια) έχει κάμποσα γεφύρια, και «*με ολίγον τερτίπι*» (σχέδιο, τέχνασμα) θα τα βγάλει «*από το καδιλίκι πρώτον ασημέναια, και έπειτα θα βαπτίσω και θα μυρώσω με ολίγον μερεμέτι*». Τον επαινούν οι άλλοι άρχοντες για την εφευρετικότητά του, πως είναι άξιος άνθρωπος και νιώθει από «*δουλειά*». Και ο Τζουπερτζέσκος κάνει την πρόταση να πάνε όλοι στο σπίτι του βιστιάρη (θησαυροφύλακα), όπου είναι μαζεμένοι οι άρχοντες, για να συζητήσουν την υπόθεση. Να πηγαίνουν και εκείνοι, ν' ακούσουν ποιες απόψεις θα επικρατήσουν. Όπως θα φανεί από τη συνέχεια, την ευκαιρία θα εκμεταλλευθεί για να ζητήσει από τους αξιωματούχους μια ισπραβνιτζία, εγχείρημα στο οποίο θα τον ακολουθήσει και ο Δοβλετζέσκος.

Η Ζ′ σκηνή είναι με απόσταση η μεγαλύτερη του έργου (σσ. 39-56). Η μετάβαση των αρχόντων γίνεται αμέσως και χωρίς διαμεσολάβηση σκηνικού χρόνου, γιατί η σκηνή αρχίζει με τη σκηνική οδηγία «*εις το σπήτι του Μεγάλου Βιστιάρη*». Γλώσσα και ύφος της επίσημης αυτής σκηνής (Haupt- und Staatsaktion του δράματος του Μπαρόκ) είναι διαφορετική. Την αρχή των καταθέσεων στη σύναξη των αξιωματούχων του κράτους κάνει ο Ασκητής. Ο λόγος του έχει βαρύτητα, επισημότητα και σύνεση, η γλώσσα του είναι απαλλαγμένη από τουρκοσλαβορουμανικούς «βαρβαρισμούς». Πρόκειται για μια ηθική και πατριωτική νουθεσία και έκκληση προς τους άρχοντες να μην αλλοιώσουν και καταστρέψουν την ευγενική πρωτοβουλία του σοφού Ηγεμόνα με τη δική τους μικροψυχία και ιδιοτέλεια, αλλά να θυσιάσουν στο πνεύμα του πατριωτισμού τα συμφέροντά τους και να εκτελέσουν το έργο με τρόπο άψογο προς το κοινό καλό όλων. Ο λόγος του σε γλώσσα αρχαιοπρεπή προκαλεί εντύπωση. Ύστερα το λόγο παίρνει ο γέρος Τζανής, ο οποίος, σε άλλο ύφος και επίπεδο, αμφισβητεί αν οι εκκλήσεις του Ασκητή μπορούν να βρουν ανταπόκριση στους ασυνείδητους ισπράβνικους, που περιμένουν μόνο

την ευκαιρία να αρχίσουν το πλιάτσικο και να ξεσχίσουν τους φτωχούς. Τον διακόπτει ο Μέγας Ποστέλνικος, αμφισβητώντας τα όσα λέει ο Τζανής· η κατάσταση της διαφθοράς δεν είναι τόσο απελπιστική. Ο ίδιος του προτείνει να ρωτήσει τους ίδιους που βρίσκονται εδώ, όπως και άλλοι τόσοι με την ελπίδα πως θα διοριστούν, αν και τι κατάλαβαν από τα λόγια του Ασκητή. Τότε παρεμβαίνει και ο Μέγας Βιστιάρης, που κριτικάρει τον Τζανή για τις υπερβολές του· ελπίζει πως οι ισπράβνικοι θα φιλοτιμηθούν, και αν κάνουν ταυτόχρονα και καμιά οικονομία, αυτό δεν βλάπτει. Τότε αλλάζει ο Μέγας Ποστέλνικος λέγοντας πως υπάρχουν και υποθέσεις, όπου δεν πρέπει να υπάρχει ούτε η παραμικρή κατάχρηση, γιατί μπορεί να προκαλέσει μεγάλη βλάβη· ωστόσο έχει και αυτός εμπιστοσύνη στους ισπράβνικους. Τότε αποφαίνεται ο Τζανής πως οι περισσότεροι υποκρίνονται και προσποιούνται τους φρόνιμους και πατριώτες, αλλά αυτός τους ξέρει καλύτερα. Μ' αυτόν το λόγο θίγεται ο Κοτετζέσκος προσωπικά και κάνει συστάσεις στον «*νενέ*» Τζανή. Εκείνος όμως δεν δέχεται ότι όσα λέει είναι «*μουκατλίκια*» (χωρατά, αστεία), αλλά πικρή γνώση της πραγματικότητας. Επεμβαίνει και ο Τζουπερτζέσκος με μιαν έκκληση προς τους άρχοντες, να μη συμμερίζονται τις απόψεις του Τζανή. Ο ίδιος, που τώρα και δύο χρόνια είναι «*ακυβέρνητος*» (χωρίς αξίωμα), θα δούλευε αφιλοκερδώς μέρα και νύχτα και με τη ζωή του για την εκτέλεση του έργου, αν τον έκαναν ισπράβνικο· και αν διαπιστώσουν την παραμικρή κατάχρηση, να τον στείλουν αμέσως στην «*όκναν*» (ορυχείο αλατιού). Παίρνει το λόγο και ο Δοβλετζέσκος, που παρακαλεί να τον κάνουν και αυτόν ισπράβνικο (και μάλιστα σε ορεινή περιοχή) για να δουλεύει για τον τόπο, και δε θα ζητήσει ποτέ τίποτα άλλο σε όλη του τη ζωή. Τον λόγο του σχολιάζει ο Τζανής με ένα «κατ' ιδίαν» («καθ' εαυτόν»): δεν είναι καθόλου «*αχμάκης*» (χαζός), απλώς δεν ξέρει να κρύβει το σκοπό του.

Τότε επεμβαίνει ξανά ο Κοτετζέσκος, με αστείους όρκους, όπως «*να θάψω τη γυναίκα μου και τα παιδιά μου*», που αποφαίνεται πως κανείς δε θα ήταν τόσο ασυνείδητος να μη χαρεί για το «*μεγάλον καλόν*», αυτό μόνο οι ξένοι το κάνουν, όχι «*εμείς οι ευγενείς πατριώται*». Για το δικό του καδιλίκι θα δώσει και 2000 γρόσια από το πουγγί του, ωστόσο καλό θα ήταν η εντολή να δοθεί «*μίαν ώραν πρότερον*». Ο Τζανής κάνει πάλι το κριτικό σχόλιο του «κατ' ιδίαν»: αυτός είναι ο χειρότερος απ' όλους, και αλίμονο στην επαρχία του αν πέσει το έργο στα χέρια του. Και με δυνατή φωνή καλεί το Θεό να φωτίσει τον καθένα. Τον επαινεί ο Ασκητής για το έργο του, που μια ζωή φρόντιζε για τη διατήρηση των δρόμων, και ο Θέος θα του δώσει «*μεγάλην μισθαπόδοσιν*». Εκείνος όμως δε θέλει άλλη ανταμοιβή παρά η θεία πρόνοια να φωτίσει τους συμπατριώτες του, που έχουν παρασυρθεί στην ψευτιά και την κενοδοξία. Τότε επεμβαίνει για τρίτη φορά ο Κοτετζέσκος και επιτίθεται κατ' ευθείαν στον Τζανή: έχει δουλέψει ο ίδιος τον τόπο του, και αντίθετα ο Τζανής φαρισαϊκώς καυχάται, γιατί άλλο ζήλο και πατριωτισμό δεν έχει παρά να γίνει «*καμινάρης*» (οικονομικό αξίωμα). Σε κατ' ιδίαν χαίρεται ο Τζουπερτζέσκος για την ατάκα αυτή, που αμφισβητεί στα ίσια το κύρος του Τζανή. Πάλι επεμβαίνει ο Μέγας Ποστέλνικος δικολαβικά: η φιλοδοξία δεν είναι κάτι κατακριτέο, αλλά κοινωνικός κανόνας. Και η προσμονή της ανταμοιβής για ένα καλό έργο είναι στάση εύλογη. Τότε απολογείται ο Τζανής πως δεν έχει καμιά βλέψη για την καμιναρία, αλλά απλώς λυπάται για τους συμπατριώτες του, πετεινόμυαλοι και κενόδοξοι όπως είναι. Κάνουν σαν τη μαϊμού που γλείφει μια λίμα και περνάει το αίμα της για «*μεζεκλίκι*». Στους μεγάλους άρχοντες βρίσκει κανείς επιείκεια και συνείδηση, αλλά στη δεύτερη τάξη είναι «*οργή Θεού*». Μέχρι πότε θα τους υποφέρει ο Θεός; Επεμβαίνει και πάλι ο Μέγας Ποστέλνικος: να παύσουν οι «*παραδοξολογίαι*» και να ορίσουν το ποσό του φόρου που θα χρειαστεί για τη διόρθωση των δρόμων. Ο Μέγας Βιστιάρης προτείνει να εξουσιοδοτηθούν οι ισπράβνικοι και να αναλάβουν την εκτέλεση του έργου. Ο Ασκητής παρατηρεί πως αυτό μπορεί να είναι και πηγή καταχρήσεων. Και τότε φωνάζει ο Τζανής στον νεκρό «*Βακαρέσκουλε*», να κλάψει και να γρά-

ψει για τους συμπατριώτες του· και πράγματι, με φοβερή βροντή και αστραπή εμφανίζεται η σκιά του από τον Άδη, ενώ όλοι πέφτουν στο πάτωμα. Στις 22 τρίστιχες στροφές του ποιήματος (5+5+9 συλλαβές, με ρίμα ααβ/γγβ) θρηνεί για την κατάσταση της πατρίδας του: έχει καλό ηγεμόνα και καλούς άρχοντες, αλλά οι ισπράβνικοι («*λυσσώδεις λύκοι*») κοντεύουν να αφανίσουν τη χώρα· ως νεκρός δεν μπορεί να βοηθήσει, αλλά συστήνει τον Τζανή ως θεματοφύλακα του πατριωτισμού· να σταματήσουν να κατηγορούν τους ξένους (τους Έλληνες), γιατί αυτοί έφεραν τον πολιτισμό στη χώρα· αν επικρατεί μόνο ο φόβος, τότε υπάρχει δεσποτεία[124]. Και «*με άλλας φρικώδεις βροντάς και αστραπάς*» εξαφανίζεται πάλι και οι επί σκηνής συνέρχονται. Ο Μέγας Βισιάρης ρωτάει τον Ασκητή τι ήταν αυτό, ενώ οι τρεις βογιάροι κατηγορούν τον Τζανή πως τους κάνει μάγια. Εκείνος αποφαίνεται πως ήταν θεία αποκάλυψη. Μένει να διευκρινίσουν οι άρχοντες στον ηγεμόνα τις λεπτομερείς αποφάσεις τους. Κλείνοντας το έργο ο Τζανής σχολιάζει απαισόδοξα πως μάλλον μάταια η σκιά του Βακαρέσκου έκανε τον κόπο να εμφανιστεί από τον Άδη για να σωφρονίσει τους συμπατριώτες του.

Το όλο έργο είναι ουσιαστικά χωρίς υπόθεση και χωρίς δράση. Αποτελείται από μια συζήτηση, αρχικά σε σχεδόν οικογενειακό κύκλο, ύστερα σε επίσημο επίπεδο, με αφορμή την απόφαση να ανανεωθούν τα γεφύρια και να διορθωθούν οι δρόμοι της χώρας, και τις οικονομικές speculationes των εργολάβων και δημόσιων λειτουργών που συνδέονται με ένα τέτοιο εγχείρημα. Το μόνο στοιχείο που θα μπορούσε να αποκληθεί «δράση», είναι η θεαματική υπερφυσική εμφάνιση της σκιάς του Βακαρέσκου. Πέραν τούτου το έργο χαρακτηρίζεται από μια εσωτερική συμμετρία και κλιμάκωση: τρεις φορές ξεκινάει με μια συζήτηση ανάμεσα στους δύο βογιάρους που ζητούν αξίωμα, και τρεις φορές εμπλουτίζεται με ένα νέο πρόσωπο: με τη γυναίκα του Τζουπερτζέσκου, Ουτζίκα, που φεύγει για την εκκλησία, με τον υπηρέτη Στάθη, που φεύγει άπρακτος χωρίς να έχει εισπράξει τα χρέη, και με τον ισπράβνικο Κοτετζέσκου, εξάδελφο του Τζουπερτζέσκου, ο οποίος όμως δεν φεύγει πια από τη σκηνή, αλλά πηγαίνουν και οι τρεις μαζί στο άτυπο κρατικό συμβούλιο, που θα είναι το αποκορύφωμα και το φινάλε της σάτιρας. Και εκεί παρατηρείται μια παρόμοια τριπλή συμμετρία· οι λόγοι των φρόνιμων πατριωτών, που διακόπτονται από τις παρατηρήσεις και επιθέσεις των υπολοίπων, είναι επίσης τρεις: του Ασκητή, του Τζανή, που δευτερολογεί και τριτολογεί, και της σκιάς του Βακαρέσκου, που με την ποιητική ανάταση δίνει και το αισθητικό κορύφωμα και φινάλε του έργου. Τρεις φορές παίρνει ο Κοτετζέσκος το λόγο, ώσπου να συκοφαντήσει ευθέως τον Τζανή κτλ. Όσο άτεχνη να είναι η σάτιρα στην εκτέλεση και κάπως αδιάφορη ως θεατρικό έργο, δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι έχει γραφεί χωρίς σχεδιασμό και υπολογισμό των έστω πρωτόγονων δομικών στοιχείων και αναλογιών.

Γλώσσα και υφολογία

Η γλώσσα του έργου κινείται σε δύο επίπεδα: 1) την αρχαιοπρεπή υφολογία του Ασκητή και του προλόγου καθώς και την ποιητική γλώσσα των φαναριωτών της σκιάς του Βακα-

[124] Οι τελευταίες δύο στροφές («*Εάν δε όμως / φόβος εύν' νόμος / του ευτελούς σου σωφρονισμού // επεύχομαι ήδη / όλα τα είδη / να δοκιμάσης δεσποτισμού!...*») σελ. 54) από το στόμα του Βακαρέσκου σχετίζονται μάλλον με την ιδέα της «πεφωτισμένης μοναρχίας» (που ακριβώς δεν είναι «δεσποτισμός»), της οποίας ο Βακαρέσκου, με τις τόσες επαφές με την Αψβουργική Τρανσυλβανία και τον Ιωσήφ Β' τον ίδιο, ήταν οπαδός. Το ίδιο μοντέλο ως την καλύτερη μορφή διακυβέρνησης της Βλαχίας υιοθετεί και ο κληρικός συγγραφέας του έργου, ο οποίος, σαν τον Ιώσηπο Μοισιόδακα και άλλους, κινείται στο μεταίχμιο της Ορθοδοξίας και του Διαφωτισμού.

ρέσκου, με ενδιάμεσο επίπεδο τους λόγους του Τζανή, και 2) το μεικτό και «παρδαλό» ηθογραφικό ύφος των βογιάρων, όπου δίπλα στις δοτικές υπάρχει και η μορφολογία και η σύνταξη της δημοτικής, αλλά με κυρίαρχο στοιχείο τις πολλές τουρκικές, ρουμανικές και σλαβικές λέξεις (ακόμα και ιταλικές από τη γλώσσα του εμπορίου), που δίνουν σε όλο το έργο τον ιδιαίτερο γλωσσικό του τόνο.

Στο πρώτο γλωσσικό επίπεδο απαντώνται συχνοί αρχαϊσμοί, όπως *πεπολισμένος, ευπορώ, ενιαυτός, ηξιώθημεν, παντί σθένει, παντοίοις τρόποις, τω θεοφρουρήτω ύψει Του, τεχνολογώ, μισθαπόδοσις, όστις* (ώστε), *δυσωπείον*, ρηματικές καταλήξεις σε *-όμην, -όμεν, -ώσι*, παρεμβολή της γενικής αντικειμένου μετά το άρθρο όπως στο *υπέρ του κοινού της ανθρωπότητος συμφέροντος, διά την του υπηκόου ευδαιμονίαν* κτλ., αλλά υπάρχουν και δημοτικοί τύποι όπως *το καλαμάρι* κτλ.

Στο δεύτερο γλωσσικό επίπεδο δεν λείπουν και οι αρχαϊσμοί: *εις την ευγενείαν σας, ήτον, εις το γούστο*, δοτικές (*μοι, τη αληθεία*), *τον αγαπούσεν, διά, στενοχωρία, έλλειψις, απόφασις, ουτιδανός* κι άλλα. Κατά τα άλλα κυριαρχεί η δημοτική (π.χ. *τον κάρφωσε, πετεινόμυαλοι, του κεφαλιού τους, θεομπαίκτης*) μαζί με ιδιωματικές εκφράσεις της μεικτής των Φαναριωτών: *τέρας* (θαύμα, πολύ όμορφο), γραμματικοί βιασμοί όπως *τους κάλφας* (διορθ. καλφάδες), *κομματζούλια* (μικρά κομμάτια), αντί γενική τη χρήση της αιτιατικής: *με έκοψε* αντί μου έκοψε (ή της δοτικής), *με χειάζεται, μ' έκαμεν σφίξιν, με κοστίζει, με δίδουν* κτλ., *κερά, κυρ, φιλοτιμία* (φιλοδοξία), *το είναι της, ξεμυστηρεύομαι, οικονομείται* (διορθώνεται), *είναι τα* (αυτά υπάρχουν), *αλησμονώ, παίρνω μέτρα* (να μετριάσω), *ακυβέρνητος* (χωρίς αξίωμα), *δημοκατάρατος, ο πόδος* (δρόμος) κτλ. Συναντώνται άλλωστε και άλλες λέξεις και εκφράσεις της εποχής: *το διάφορον* (επιτόκιο, τόκος), *κτυπώ εις το μάτι* – κάνω εντύπωση, *αγκαλά, συντυχαίνω, τίποτες γρόσια* (μερικά γρόσια), *τρώγω τα νύχια μου, να κτυπήσω άσπρα* (να κερδίσω χρήματα) κτλ.

Σωστό μικρό ορυχείο είναι όμως το κείμενο όσον αφορά τις ξένες λέξεις. Κυριαρχούν οι τουρκικές: *αλισβερίσι, αμανάτι, αντεριά, άτι, αχμάκης, βεσιλές, βερεσέ, γινάτι, γκουβέζι, γκιούλι, ζαπτζής, ζαρίφικος, καδιλίκι, καϊσέν τζιμπούκι, καπλάδισμα, κατζιρδίζω, κελεπουρτζής, κουμάσι, λακιρδί, λουκμάς, μαδές (ματές), μερεμέτι, μούλκι, μουφλουζεύω, νενές, πατιρδί, πεϊζαδές, πιτιρμέδες, ποχτζάδες, ριτζάλια, σαλούπι, σαμούρι, τακίμια, ταραπχανάς, τερτζίμπασης, τερτίπι, τζάνουμ, τζελεπής, τζοβαχέρικα, χάλτια, χαράμπασης, χουζμέτι* κτλ. Παρατηρείται πως κυριαρχεί η ορολογία της διοίκησης και της δημόσιας ζωής, αλλά λόγω του θέματος του έργου υπάρχουν και πολλές λέξεις για εξαρτήματα ενδυμασίας και για χρώματα. Στο χειρόγραφο αποδίδονται όλες οι λέξεις που αρχίζουν ή περιέχουν το -b- με -π- όχι το συνηθισμένο -μπ-. Αυτό παρατηρείται και σε τυπωμένες εκδόσεις της εποχής[125]. Σε συχνότητα ακολουθούν, όπως είναι φυσικό για έργο που διαδραματίζεται στο Βουκουρέστι, οι ρουμανικές λέξεις: *βιζιταίος, βιστιάρης, καλέσκα, καμιναρία, κοκκωνίτζα, κούρτη, λιπιτζκάνικα, μουκατλίκια, ορνέκι, πάτζα, πινιολίκι, πινίσι* (και τουρκ.), *ποστέλνικος, ποστελνιτζέσσα, πούτκα, σοκοτέλνικος, στίντζινα, στόλνικος, τατάρκα, τζάρα, χάμουρα*. Και εδώ κυριαρχεί ώς ένα βαθμό η ορολογία των κρατικών αξιωμάτων, τα σχετικά με την άμαξα και τα άλογα, στολές, λέξεις της καθημερινής ζωής. Ενταγμένοι στα ρουμανικά είναι και ορισμένοι σλαβισμοί: *ισπράβνικος, ισπραβνιτζία, νέμτζικος, πλάτζικα*. Ενδιαφέρον έχει η συχνότητα των ιταλισμών, που παραπέμπουν συνήθως στις οικονομικές συναλλαγές του εμπορίου της λεβαντίνικης αυτής κοινωνίας: *ασσιαζεμέντο, βίζιτα, δελικάτος, ιντερέσσον, καράρι, κάσσα, κόστο, κουριόζος, κρέδιτον, λούστρο, πάσι, περικουλάρω, πόλιτζα, πούντος*.

[125] Π.χ. στις θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue από τον Κωνσταντίνο Κοκκινάκη, Βιέννη 1801.

Υπάρχουν και ορισμένα υφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν συγκεκριμένα πρόσωπα: π.χ. ο Δοβλετζέσκος αρέσκεται να στολίζει το λόγο του με ένα *τη αληθεία*, αν και το χρησιμοποιούν και άλλα πρόσωπα, ή ο Τζανής επαναλαμβάνει δυο φορές την ίδια λέξη (*αλλοίμονον, αλλοίμονον, ο νους τους, ο νους τους*), στοιχείο που βρίσκουμε και στον πρόλογο (*τους πλειόνας. Τους πλειόνας*).

Η έκδοση των δραματόμορφων κειμένων αυτών θα εμπλουτίσει σημαντικά το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, αλλά και την ειδική εκείνη ομάδα σατιρικών κειμένων που προέρχονται από το χώρο του κλήρου της Κωνσταντινούπολης και τους Φαναριώτες και λογίους, είτε στην Πόλη είτε στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες, δραματικά κείμενα, τα οποία δεν υπακούουν στις αισθητικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας και βρίσκονται πιο κοντά σε μια πολιτισμική οντότητα που δύσκολα τεκμηριώνεται εκείνη την εποχή: το λαϊκό θέατρο. Σε κάθε περίπτωση, μέσα στο ρεαλισμό τους και τη σατιρική υπερβολή, είναι σπουδαία τεκμήρια του πολιτισμού, της γλώσσας και της καθημερινής ζωής ορισμένων ομάδων του απόδημου Ελληνισμού κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας.