ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΤΟ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟ PUZZLE ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗΣ: *ΧΟΡΟΣ ΠΑΝΩ ΣΤΑ ΣΤΑΧΥΑ* ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

ΑΝΟΛΟΚΛΗΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ – ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ – ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ

«Ο *χορός πάνω στα στάχυα*. Δράμα σε τρεις πράξεις», γράφτηκε πριν από το 1948, έμεινε ανέκδοτο (μόνο η Α′ πράξη έχει δημοσιευτεί στην *Ελληνική Δημιουργία* τόμ. 3, 1949, τεύχ. 33, σσ. 961-968)[1] και υπάρχει κολοβό στο αρχείο του Καμπανέλλη (λείπει η δεύτερη πράξη)[2]. Η χρονολόγηση της συγγραφής του έργου, 1947/αρχές 1948, πολύ πριν από την παράστασή του στις 9 Σεπτεμβρίου 1950 από το Θίασο Πρόζας του Αδαμάντιου Λεμού στο Θέατρο Διονύσια στην Καλλιθέα[3], προκύπτει από συνδυασμό τεκμηρίων και πληροφοριών τόσο του ίδιου του συγγραφέα[4] όσο και του Αδαμάντιου Λεμού στο βιβλίο του *Η*

[1] Η δημοσίευση του έργου φαίνεται πως διακόπηκε για άγνωστους λόγους.

[2] Για την ακρίβεια: λείπει το τέλος της Α′ πράξης και ολόκληρη η Β′ πράξη. Για την άδεια να χρησιμοποιήσω το ανέκδοτο χειρόγραφο για τους σκοπούς της ανάλυσης και ερμηνείας του έργου σε αυτή τη μονογραφία, ευχαριστώ τον συγγραφέα θερμά και από τη θέση αυτή. Ο Γιάννης Σιδέρης, σε προλογικό σημείωμα για την παράσταση του έργου *Το παραμύθι χωρίς όνομα* το 1959, αναφέρει πως το χειρόγραφο ήδη τότε ήταν σε κακή κατάσταση: «το χειρόγραφο των *Σταχυών* έχει τα χάλια του· δε φρόντισε – το πρώτο του! – να το καθαρογράψει, να το περιποιηθεί, να ρεμβάσει στην ενθύμησή του» (Ι. Καμπανέλλης: *Θέατρο*, τόμ. Β′, Αθήνα 1979, σ. 13). Δεν φαίνεται να πρόκειται για το χειρόγραφο που σώζεται στο αρχείο του συγγραφέα, γιατί αυτό έχει μεν διορθώσεις με το χέρι του Καμπανέλλη, αλλά είναι δακτυλογραφημένο, καθαρό και ευανάγνωστο.

[3] Τη σκηνογραφία έκανε η Μαρία Ράμφου, η μουσική ήταν του Αργύρη Κουνάδη. Την Α′ Γυναίκα έδωσε η Ρίκα Γαλάνη, τη Β′ Γυναίκα η Τζούλια Μπούκα, τη Μάνα η Μαίρη Γιατρά-Λεμού, την Α′ Δούλα η Μαργαρίτα Γεράρδου, τη Β′ Δούλα η Λάλια Λασκαρίδου, τον Χρυσικό ο Αδαμάντιος Λεμός, τη Νύφη η Ελένη Στραγάλα, τον Κωσταντή ο Νίκος Ευθυμίου, τον Γέρο ο Γιάννης Κουντούρης, τον Θανάση ο Σταύρος Ξενίδης, τον Α′ Χωριάτη ο Γιώργος Καμπανέλλης, την Α′ Γερόντισσα η Ρίκα Γαλάνη, τη Β′ Γερόντισσα η Τζούλια Μπούκα, το Παιδί ο Στράτος Φλώρος, τον Α′ Ίσκιο η Ρίκα Γαλάνη, τον Β′ Ίσκιο η Μαργαρίτα Γεράρδου, τον Γ′ Ίσκιο η Λάλια Λασκαρίδου, τη Ζητιάνα η Τζούλια Μπούκα. Δημοσιευμένη κριτικογραφία: Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σσ. 256), Μιχάλης Περάνθης, *Έθνος*, 14 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σ. 257), Χρ. Κουλούρης, *Εμπρός*, 22 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σσ. 258-259), Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 14 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σσ. 259-260), Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 14 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σ. 260), Λέων Κουκούλας, *Δημοκράτης*, 14 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σσ. 260-261), Π. Ρήγας, *Μάχη*, 15 Σεπτεμβρίου 1950 (Λεμός, ό.π., σσ. 261 και 264), Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1 Οκτωβρίου 1950 (Α. Θρύλου: *Το ελληνικό θέατρο*, Ε′ τόμος *1949-1951*, Αθήνα 1979, σσ. 297-301).

[4] Στο εισαγωγικό σημείωμα για την *Οδό...*, που συντάσσεται το 1987, ο Καμπανέλλης πληροφορεί πως το έργο γράφτηκε μετά τον *Χορό πάνω στα στάχυα*, «που παρουσίασε ο Αδαμάντιος Λεμός στο πρωτοποριακό θεατράκι του, το 1950» και «ήταν συνέπεια της παράστασης του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα, που είχα δει λίγα χρόνια πριν στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν. Ο θείος Λόρκα με μάγεψε, αλλά και με ξεστράτισε για λίγο καιρό απ' αυτά που είχα ζήσει, ήξερα και μπορούσα και έπρεπε να καταπιαστώ. Τα δικά μας βιώματα εκείνη την ώρα ήταν τα ζωντανά κατάλοιπα του πολέμου, οι δύο εμφύλιοι στον τόπο μας, ο ψυχρός πόλεμος ανάμεσα στους νικητές, η παραπαίουσα ειρήνη, η απογοήτευση που κατασπάραζε τόσο γρήγορα τις ελπίδες για έναν κόσμο απ'

ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό Οδοιπορικό, Αθήνα 1989[5]. Πρόκειται για νέα απόπειρα του συγγραφέα σε άλλου τύπου θεατρική γραφή, τον «ποιητικό» ρεαλισμό με έντονη λυρικότητα και γλωσσική ανάταση, δομικά στοιχεία αρχαίας τραγωδίας, και σε άλλου είδους θεματολογία, αφήνοντας το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα της βίαιας κράτησής του σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως και στρεφόμενος προς το δημοτικό τραγούδι, συνεχίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια παράδοση του ελληνικού θεάτρου στα νεότερα χρόνια, στη δραματική διασκευή γνωστών δημοτικών παραλογών, που ξεκινάει από τη *Γαλάτεια* του Συρίδωνος Βασιλειάδη (1872) ώς τη σχετικά πρόφατη, τότε, διασκευή του δημοτικού τραγουδιού του «Νεκρού Αδελφού» από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, με τίτλο *Ο όρκος του πεθαμένου* (1929)[6], προσπάθεια που δεν είχε αποσπάσει καθόλου θετική αντιμετώπιση εκ μέρους της θεατρικής κριτικής[7]. Επίσης πρόκειται για την πρώτη δημόσια εμφάνιση και παρουσίαση θεατρικού του έργου στη σκηνή, που είχε πλατιά απήχηση στο κοινό και την κριτική, η οποία αναγνώρισε γενικά το ταλέντο του, επαίνεσε το πρωτόλειό του, καλωσόρισε τον νέο θεατρικό συγγραφέα, αλλά βρήκε και αρκετά «ελαττώματα», «λάθη» και «αδυναμίες», όπως συνηθιζόταν τότε από την «αξιωματική» κριτική, που μοίραζε εύκολα εύσημα και ψόγους.

Ειδικά την απασχόλησε, στα πλαίσια της επικρατούσας «επιδρασεολογίας» και μιας ρομαντικής, εν τέλει, αντίληψης της πνευματικής και δημιουργικής πρωτοτυπίας, αν και σε ποιο βαθμό το έργο, διασκευή της παραλογής «Τα αγαπημένα αδέλφια και η κακή γυναίκα»[8], όπου η γυναίκα του ενός ορέγεται τον νεότερο από τα δύο αδέλφια, αλλά τελικά θανατώνεται –διασκευή που διασταυρώνεται και με το μοτίβο της βεντέτας (η μάνα ορκίζει τους γιους να πάρουν εκδίκηση για το σκοτωμό του πατέρα πριν δέκα χρόνια)–, είναι μίμηση του *Ματωμένου γάμου* του Federico Garcia Lorca, που είχε παρασταθεί τον Απρίλιο το 1948 στο Θέατρο Τέχνης, σε μια ιστορική παράσταση, με τη γνωστή μουσική του Μάνου Χατζιδάκη, σταθμό στην έντονη πρόσληψη του Λόρκα στο νεοελληνικό θέατρο[9]. Όπως είχα επισημάνει

άκρη σ' άκρη καλύτερο από ποτέ. Άλλο το μεταπολεμικό σκηνικό, άλλο το δράμα (*Θέατρο Δ'*, σσ. 21 εξ.). Ο Καμπανέλλης υιοθετεί εδώ, από μεγάλη χρονική απόσταση, τις απόψεις της κριτικής της εποχής.

[5] Ο Τερζάκης σημειώνει το 1950 σε κριτική της παράστασης, ότι το έργο διάβασε και πέρυσι και πρόπερσι ως εισηγητής δραματολογίου στο Εθνικό Θέατρο (βλ. στη συνέχεια). Ο ίδιος ο Καμπανέλλης, σε επιστολή του προς τον Τερζάκη στις 16 Σεπτεμβρίου 1950, πληροφορεί πως το έχει υποβάλει από τον Φεβρουάριο του 1948 στο Εθνικό (Λεμός, ό.π., σ. 257).

[6] Για την ελληνική παράδοση της δραματοποίησης δημοτικών τραγουδιών βλ. Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα» στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 307-330 (κυρίως για το «Γεφύρι της Άρτας», με βαλκανική σύγκριση)· για τις δραματοποιήσεις του «Νεκρού Αδελφού», βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998), σσ. 92-109, και ειδικά την εκδοχή του Ζαχαρία Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου* (1929 παράσταση, 1932 έκδοση)· βλ. επίσης τελευταία Κ. Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», *Παράβασις* 7 (2006), σσ..... με λεπτομερειακή ανάλυση του *Όρκου του πεθαμένου* και την κριτικογραφία της εποχής. Για άλλη προγενέστερη δραματοποίηση αυτού του δημοτικού τραγουδιού, τον *Βρυκόλακα* του Φώτου Πολίτη, που δημοσιεύθηκε μόλις πρόσφατα (Κ. Πετράκου: «Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις 3. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* (2000), σσ. 221-256, βλ. Β. Πούχνερ: «Λαογραφία και νεορομαντισμός. Ο *Βρυκόλακας*, το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», στον τόμο: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 119-142. Για τον *Βουρκόλακα* του Εφταλιώτη (1900), βλ. Πετράκου, «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε», ό.π.

[7] Βλ. Πετράκου, ό.π., και στη συνέχεια.

[8] Βλ. Νικ. Πολίτης: *Εκλογαί από τα τραγούδια του λαού μας*, Αθήναι 1914, σ. 110, αρ. 80.

[9] Για την ιδιότυπη πρόσληψη του Λόρκα στην Ελλάδα βλ. τη μονογραφία του Τάσου Λιγνάδη: *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Αθήνα 1992 και τα άρθρα της Χαράς Μπακονικόλα-

και παλαιότερα, η επίδραση αυτή, την οποία παραδέχεται και ο ίδιος ο Καμπανέλλης, δεν μπορεί να έχει προκύψει από την παράσταση, την οποία οπωσδήποτε παρακολούθησε ο Καμπανέλλης, γιατί, σύμφωνα με τα έγγραφα και ντοκουμέντα που δημοσιεύει ο Λεμός, το έργο του *Χορός πάνω στα στάχυα* είχε υποβληθεί ήδη τον Φεβρουάριο του 1948 στο Εθνικό Θέατρο και το έχει διαβάσει ο Άγγελος Τερζάκης, που έκαμε και θετική εισήγηση.[10] Η φαινομενική αντίφαση επιδέχεται βασικά τις εξής δύο λύσεις: α) ο Καμπανέλλης, μετά την παράσταση του Λόρκα, έχει επεξεργαστεί ξανά το κείμενο, γιατί ο Τερζάκης τονίζει πως το ξαναδιάβασε το 1949 (αλλά το έχει αλλάξει τόσο πολύ; – στον Λεμό δεν το δίνει αμέσως να το διαβάσει, παρά μόλις προς το καλοκαίρι του 1950), ή β) το ενδεχόμενο πρότυπό του δεν είναι η παράσταση του Κουν αλλά η μετάφραση του Γκάτσου, που κυκλοφόρησε το 1945 στις εκδόσεις Ίκαρος[11] και αποτελούσε και τη βάση της παράστασης του 1948· ή πιθανώς είναι και γ) συνδυασμός των δύο παραπάνω περιπτώσεων. Εν πάση περιπτώσει, το θέμα δεν είναι τόσο απλό, γιατί και στην περίπτωση του *Νυφιάτικου τραγουδιού* του Νότη Περγιάλη, που παριστάνεται το 1949[12], και η κριτική αποφάνθηκε για σαφείς επιδράσεις του *Ματωμένου γάμου*, τα πράγματα είναι αρκετά διαφορετικά, και μια εμπεριστατωμένη ανάλυση των δύο έργων φανερώνει πως δεν έχουν και πολλά κοινά στοιχεία και η συσχέτισή τους είναι απλώς και γενικώς θεματική.[13] Έτσι όμως ανοίγεται και ένα άλλο πεδίο συγκρίσεων, μεταξύ των δύο

Γεωργοπούλου: «Βακχικές σιγμές του σύγχρονου δράματος», «Οι αποχρώσεις του κωμικού στο θέατρο του Federico Garcia Lorca» και «*Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*: Η ιεραρχία της στέρησης», στον τόμο: *Θέματα και πρόσωπα του σήγχρονου δράματος*, Αθήνα 1998, σσ. 88-97, 156-170 και 171-182 αντίστοιχα. Βλ. επίσης το άρθρο του Γ. Σιδέρη: «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή στο νεοελληνικό θέατρο», *Θέατρο* 29-30 (1966), αφιέρωμα στον Λόρκα, καθώς και τα αφιερώματα: *Γράμματα* 4 (1976) και *Θεατρικά Τετράδια* 6 (Νοέμβριος 1981).

[10] Βλ. Β. Πούχνερ: «Ο *Ματωμένος Γάμος* του Federico Garcia Lorca και το *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 271-312, ιδίως σσ. 275 εξ.

[11] Μετάφραση φιλοτέχνησε και ο Γιώργος Σεβαστίκογλου με τίτλο *Ματωμένα στεφάνια* στο περιοδικό *Τετράδιο*, έκδοση στη «Δωδώνη» 1988. Για την έντονη πρόσληψη ειδικά του έργου αυτού στην Ελλάδα ενδεικτικό είναι το γεγονός πως ακόμα και σήμερα δημοσιεύονται σχετικά άρθρα, π.χ. Ν. Γκάτσος: «Πηγές του *Ματωμένου Γάμου* του Λόρκα», *Η Λέξη* 180 (Απρ.-Ιούν. 2004), σσ. 243-245· Virginia Lopez Recio: «Ο Λόρκα, η Βέγα και ο *Ματωμένος γάμος*», ό.π., σσ. 246-249· Κ. Μαζαρίδης: «Η σκηνή του βάσους στο *Ματωμένου γάμο* του Λόρκα», *Διαβάζω* 453 (2004), σσ. 125-131 κτλ.

[12] Από το «Ρεαλιστικό Θέατρο» του Αιμ. Βεάκη στο Θέατρο «Περοκέ» τον Ιούλιο του 1949, δηλαδή πριν από την παράσταση του *Χορού πάνω στα στάχυα* του Λεμού. Οι συγκρατημένες κριτικές επισήμαιναν την «επίδραση» (Α. Θρύλου: *Το ελληνικό θέατρο, 1949-1950*, Αθήναι 1979, τόμ. Ε', σσ. 92-96· Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα 1920 (2η έκδ.), τόμ. Β', σσ. 376 εξ.).

[13] Με όλες τις λεπτομέρειες Πούχνερ: «Ο *Ματωμένος γάμος*», ό.π. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό να παραθέσω ξανά τα συμπεράσματα αυτής της σύγκρισης, γιατί έχει μεθοδολογική σημασία και για τη σύγκριση με τον *Χορό πάνω στα στάχυα* του Καμπανέλλη: «Νομίζω πως είναι φανερό πως προσεγγίσεις αυτού του είδους [που βλέπουν συνέχεια "επιδράσεις" και "δάνεια"], μαζί με την αξιωματική κρίση "σφαλμάτων" και "αδυναμιών", δεν έχουν θέση σε μιαν επιστημονική αισθητική ανάλυση έργων τέχνης ή και "τέχνης". Ο "δανεισμός" –χαρακτηριστικά καπιταλιστικός όρος– είναι νόμιμος στο βαθμό που λειτουργεί ως πηγή έμπνευσης ή και χρησιμοποιείται αυτούσια σ' ένα δίκτυο νέων συμφραζομένων και συγκειμένων, που τροποποιούν τη λειτουργικότητά του, αλλάζουν τη διατύπωσή του, αποπνέουν μια διαφοροποιημένη ατμόσφαιρα, εντέλει του προσδίδουν μιαν άλλη αισθητική οντότητα· κι αυτός είναι ο κανόνας. Η επισήμανση "επιδράσεων" δεν είναι στοιχείο καταχρήν αρνητικό· μια τέτοια θεώρηση πηγάζει από τη ρομαντική θεωρία της originalité, της παρθενογενετικής δημιουργίας της μεγαλοφυΐας και διάνοιας που έχει πηγή μόνο τον εαυτό της. Μια τέτοια θεωρία δεν αρμόζει ούτε σε παλαιότερες εποχές ούτε στον 20ό αιώνα. Φυσικά ούτε στο 19ο αιώνα· είναι απλώς ένα ιδεολόγη-

ελληνικών έργων, που εμφανίζονται περίπου την ίδια στιγμή και ανατρέπουν ώς ένα βαθμό τα συμβατικά δεδομένα της μεσοπολεμικής ηθογραφίας.[14]

Στο σημείο αυτό μπορούμε να κάνουμε δύο διαπιστώσεις που προκύπτουν από τη γνώση των ορισμάτων της εξέτασης μιας ενδεχόμενης συσχέτισης του Περγιάλη με τον Λόρκα, αλλά συνάγονται και από το χρονικό πλαίσιο. Πρωταρχικός στόχος του Καμπανέλλη είναι η στροφή προς τον λαϊκό πολιτισμό και ειδικά το δημοτικό τραγούδι ως ορυχείο και δεξαμενή θεμάτων για δραματοποίηση, σε συνέχεια μιας σεβαστής παράδοσης στο νεοελληνικό θέατρο, την οποία σκοπεύει να ανανεώσει με την ποιητική υπέρβαση που πραγματοποιεί ο Λόρκα και βρίσκει μεγάλη ανταπόκριση στην Ελλάδα. Δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε πως η ελεύθερη χρήση του ανδαλουσιανού λαϊκού πολιτισμού από τον Λόρκα είναι αρκετά διαφορετικής υφής από τον ελληνικό ηθογραφισμό, και η «ηθογραφική» απόδοση των αγροτικών τραγωδιών του μεγάλου Ισπανού ποιητή αποτελεί μια από τις παρερμηνείες της ελληνικής πρόσληψης[15] (το πρόβλημα είναι ήδη γνωστό από τις ηθογραφικές ερμηνείες της *Τρισεύγενης* του Παλαμά).[16] Και δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε, ότι το θέμα της δραματοποίησης της παραλογής «Τα δύο αδέλφια και η κακή γυναίκα» συνδέει τον *Χορό πάνω στα στάχυα* άμεσα με τη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη (1872), που ακριβώς αυτό το θέμα δραματοποιεί[17]· και η *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη ήταν, παρά την αρχαΐζουσα γλώσσα της, το πιο πολυπαιγμένο θεατρικό έργο από το 1872 ώς το 1924![18] Οπότε σφάλλουν εκείνοι, που θέλουν να παρουσιάσουν τον Καμπανέλλη ως αποκομμένο από τη θεατρική παράδοση του τόπου, που γύρω στα 1948 ξεκινάει από το πουθενά με μόνο εφόδιο τις «επιδράσεις» του Λόρκα, των Αμερικανών συγγραφέων του Μεσοπολέμου και της κλασικής πρωτοπορίας των Ρώσων και Σκανδιναβών.[19]

Και το άλλο σημείο που απαιτεί προσοχή και σχολιασμό, είναι το ταυτόχρονο των εξελίξεων: στη χρονική φάση 1947-50 ο Καμπανέλλης παρουσιάζει τουλάχιστον τρεις διαφορετι-

μα. Άλλωστε είναι εύκολο να δείξει κανείς, βέβαια όχι στις δύο σελίδες μιας θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα, πως η δραματουργική διάρθρωση του δραματικού έργου του Περγιάλη είναι τελείως διαφορετική από τον *Ματωμενο γάμο* του Λόρκα. Π.χ. στην επίκληση στη θεϊκή δικαιοσύνη, που εκφωνεί στο τέλος ο Τρελοκάμπουρας, το έργο δείχνει τελείως άλλη στόχευση από του *Ματωμένου γάμου*, όπου θέματα χριστιανικής ευσπλαχνίας και δικαιοσύνης δεν θίγονται καθόλου παρά επιφανειακά. Ενώ θα μπορούσαμε να δεχτούμε να υπολογισθεί το έργο στην "πρόσληψη" της παράστασης του *Ματωμένου γάμου* στην Ελλάδα το 1948, είναι δύσκολο να δεχτούμε, μετά από όσα αναλυτικά αναφέραμε, ότι το έργο είναι εξαρτημένο από τον Λόρκα, ότι αποτελεί μια μίμηση της ανδαλουσιανής αγροτικής τραγωδίας του 1933. Παρά τους παραλληλισμούς, τους χωρίζουν κόσμοι. Το *Νυφιάτικο τραγούδι* είναι μια τραγική εκδοχή του ηθογραφικού δράματος του 20ού αιώνα, με νατουραλιστικές και λυρικές εξάρσεις συγχρόνως, που θα άξιζε να συγκριθεί με τα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοτοκά. Αλλά κυρίως θα έπρεπε πρώτα να δημοσιευτεί το κείμενο, όπως άλλωστε και το παράλληλο *Χορός πάνω στα στάχυα* του Καμπανέλλη» (Πούχνερ: «*Ο ματωμένος γάμος*», ό.π., σσ. 310 εξ.).

[14] Βλ. στη συνέχεια.

[15] Πούχνερ: «*Ματωμένος γάμος*», ό.π., με λεπτομερειακή ανάλυση.

[16] Βλ. Β. Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 405-578.

[17] Μαζί με τον μύθο του Πυγμαλιώνα. Βλ. Μ. Δημάκη-Ζώρα: *Σ. Ν. Βασιλειάδης, Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002, σσ. 645-656· Β. Πούχνερ: «*Γαλάτεια* και *Τρισεύγενη*. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας. Μια αναδρομή και μια σύγκριση», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 403-437, σσ. 419 εξ.

[18] Ο Σιδέρης μίλησε για την «εποχή της *Γαλάτειας*» (Γ. Σιδέρης: «Το θέατρο του Βασιλειάδη», *Νέα Εστία* 96, 1974, σσ. 1702-1716, ιδίως σ. 1709). Ο Σιδέρης μέτρησε περί τις 50 παραστάσεις, αλλά με τα στοιχεία που διαθέτουμε σήμερα πρέπει να είναι πολύ πάνω από 100 (Πούχνερ: ό.π., σσ. 414 εξ.).

[19] Π.χ. Θ. Γραμματάς: «Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *Σύγκριση* 5 (1993), σσ. 14-32, ιδίως σ. 23 (και σε άλλα έργα του).

κές θεατρικές γραφές: στα θέματα του Μαουτχάουζεν μια ρεαλιστική (στην *Οδό...* και εξπρεσιονιστική) γραφή με μεταφυσική ανάταση και υπέρβαση (στον *Κρυφό ήλιο* και με στοιχεία αστυνομικού μυθιστορήματος), στον *Χορό πάνω στα στάχυα* μια ποιητική έξαρση πάνω σε ηθογραφικό θέμα με δομικά στοιχεία αρχαίας τραγωδίας και, αν υπολογίσουμε πως εκείνα τα χρόνια πρέπει να εκκολάπτει στο μυαλό του και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1951-52), την ιστορική σάτιρα με στοιχεία ελαφράς κωμωδίας και υπαινικτική για το παρόν στοχοθεσία, γύρω από τους «μύθους» του πολέμου και των πολεμικών ηρώων, δηλαδή μια τελείως διαφορετική γραφή απ' ό,τι είχε παρουσιάσει ώς τότε· κι αν προσθέσουμε ακόμα την πρώτη γραφή του *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, γκροτέσκου παράλογου έργου «επιστημονικής φαντασίας», μετρούμε ήδη τέσσερεις διαφορετικές «γραφές». Και ακόμα, αν προχωρήσουμε λίγα χρόνια πιο πέρα, θα συναντήσουμε τη νεορεαλιστική γραφή της «ρεαλιστικής» τριλογίας, που ανανεώνει τον ηθογραφισμό και τον υπερβαίνει, απαλλάσσοντας την παρουσίαση του λαϊκού πολιτισμού (εδώ των πόλεων και της εργατιάς) από τη νοσταλγική οπτική και την ωραιοποιητική διάθεση του couleur locale της αστικής ηθογραφίας και πλησιάζοντας το κοινωνικό δράμα, με παρακίνηση όχι από τον Ξενόπουλο, αλλά το κοινωνιοκριτικό *Φιντανάκι*, ίσως το πιο πολυπαιγμένο ελληνικό έργο στο χρονικό διάστημα 1920-1970.[20] Φτάσαμε αισίως σε πέντε διαφορετικά δραματικά είδη και διαφορετικές θεατρικές γραφές· κι αν προχωρήσουμε χρονικά κι άλλο, αυτές αυξάνονται ακόμα περισσότερο. Αυτή η ταυτοχρονία τελείως διαφορετικών δραματικών γραφών στη φάση του πειραματισμού και του ξεκινήματος1947-50 είναι ένα πολύ σημαντικό γεγονός, που κάπως καλύφθηκε και αλλοιώθηκε ύστερα από τη διαφορετική πορεία της πρόσληψης, που προέβαλε κυρίως τα λεγόμενα ρεαλιστικά έργα· σημαντικό γεγονός για την κατανόηση της πορείας του δραματογράφου Καμπανέλλη. Ανήσυχος και ευρετικός, πειραματίζεται σε διάφορες γραφές και δεν σταματάει να δοκιμάζει το νέο, ακόμα όταν η μία, η νεορεαλιστική, του φέρνει τη γενική αναγνώριση και τον έπαινο. Δεν σταματάει στη «συνταγή της επιτυχίας»: η φιλέρευνή του φύση, η διάθεσή του να δοκιμάζει όλο και νέα πράγματα, τον οδηγεί σε λίγο και στις ραδιοφωνικές διασκευές και στη συγγραφή σεναρίων για τον κινηματογράφο.

Αλλά ας επιστρέψουμε στον *Χορό πάνω στα στάχυα*. Αν συγκρίνουμε το έργο με την υπόλοιπη δραματογραφία του εκείνης της δύσκολης εποχής, παρατηρούμε την κυριαρχία του θανάτου ως πανίσχυρου και παντοδύναμου μοτίβου που συνδέει και ενώνει τις διαφορετικές γραφές. Το μοτίβο θα παραμείνει ισχυρό σε όλη του τη δραματουργία έως τα ώριμα έργα, όπου ακόμα περισσότερο θα κάνει αισθητή την επιβλητική του παρουσία, τώρα πιο φιλική, λιγότερο απειλητική. Και αν θέλουμε να συγκρίνουμε το έργο με την αμέσως επόμενη δραματογραφία του, τις «μυθικές» και ιστορικές σάτιρες, – άλλη και διαφορετική γραφή παρατηρείται πως κυριαρχεί το ενοποιητικό μοτίβο του πολέμου, ή των μεγάλων και μικρών πολέμων, που έχουν αλλάξει τη ροή της Ιστορίας. Στον *Χορό πάνω στα στάχυα* ο πόλεμος είναι οικογενειακός, η βεντέτα, που δένει τους απόγονους με όρκο εκδίκησης και καθορίζει τη ζωή τους όλη. Η μεταπολεμική κατάσταση, ο ψυχρός πόλεμος, ο Εμφύλιος στην Ελλάδα, υποδαυλίζουν την απογοήτευση και διατηρούν ζωντανό το αίσθημα πως ο παγκόσμιος πόλεμος δεν έχει τελειώσει, απλώς άλλαξε όνομα και επίφαση, μεθόδους και ρητορική. Αυτό που ήθελε να αποφύγει ο νεαρός Καμπανέλλης, αφήνοντας πίσω του τη γερμανική Κατοχή στην Αθήνα με σκοπό να φτάσει στην ελεύθερη Ελβετία, δεν το αποφεύγει και τώρα· η μικρή και φτωχή Ελλάδα είναι το μόνο βαλκανικό (και ορθόδοξο) κράτος που ανήκει στον δυ-

[20] Β. Πούχνερ: «Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-330.

τικό συνασπισμό και εξαρτάται απόλυτα από αυτόν. Στα χρόνια του ψυχρού πολέμου οι «σύμμαχοι» απαιτούν υπακοή και ευθυγράμμιση με τις πολιτικές τους. Οι πληγές του Εμφυλίου θα ταλανίζουν τη χώρα ακόμα για δεκαετίες. Αυτός θα είναι ο κόσμος, στον οποίο κινείται στη συνέχεια η δραματουργία του Καμπανέλλη.

Μπροστά στο ιστορικό και πολιτικό αυτό φόντο *Ο χορός πάνω στα στάχυα* μοιάζει σαν διαφορετικό ιντερμέδιο. Όμως δεν είναι ακριβώς έτσι. Η απόδοση του έργου σε «λορκικές» επιδράσεις είχε άμεση πολιτική διάσταση (αν σκεφτούμε το τέλος του συγγραφέα το 1936 από τους φασίστες),[21] όπως άλλωστε η όλη ορμητική πρόσληψη του Ισπανού ποιητή και δραματουργού στην Ελλάδα.[22] Η επιστροφή στην ελληνική παράδοση, ο λαϊκός εξπρεσιονισμός του 1930, ακόμα και η στροφή προς την Ορθοδοξία, η ανακάλυψη και λατρεία του Μακρυγιάννη, του Θεόφιλου και του Καραγκιόζη,[23] γενικά η υψηλή εκτίμηση του λαϊκού πολιτισμού, η έξαρση του κλέφτικου τραγουδιού στο αντάρτικο και των ιστορικών τραγουδιών για τον Ελληνοϊταλικό πόλεμο, την εισβολή και την Κατοχή,[24] όλα αυτά δείχνουν πως μια τέτοια επιλογή στα αμέσως μεταπολεμικά χρόνια δεν ήταν απλώς «φολκλορική», ως φυγή από την πραγματικότητα, όπως ερμηνεύτηκε ο ηθογραφισμός π.χ. από τον Mario Vitti,[25] αλλά είχε συγκεκριμένη σημασία στα συμφραζόμενα της εποχής. Άλλωστε οι θεματικές αγκυλώσεις από το βίωμα του στρατοπέδου ακολουθούν τον Καμπανέλλη ακόμα για χρόνια, όπως και οι νυχτερινοί του εφιάλτες στον ύπνο: το προσωπικό κι έντονο βίωμα του θανάτου μεταφέρεται στη λαϊκή παράδοση και στο δημοτικό τραγούδι· ο χώρος του εθιμικού γδικιωμού[26] και των εγκλημάτων ενάντια στην τιμή[27] είναι ο παραδοσιακός χώρος του Χάρου στον λαϊκό πολιτισμό, που αντιμετωπίζει ο Καμπανέλλης τώρα με την ανθρωπιστική ευαισθησία και διαλλακτικότητα που διαμορφώθηκε στη φυλακή, με εκείνη την «εσωτερική ελευθερία» που περιγράφεται στον *Κρυφό ήλιο*. Το μοντέλο της αρχαίας τραγωδίας για την ανάδειξη του μεγαλείου των ανήκουστων πράξεων που περιγράφει η παραλογή[28] προσφέρεται από μόνο του. Ο Καμπανέλλης δοκιμάζει τώρα και τις γλωσσικές του δυνατότητες και ικανότητες στην ανε-

[21] Χαρακτηριστικά ολόκληρη μονογραφία γι' αυτό το θέμα έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά: M. Ωκλαίρ: *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Τα παιδικά χρόνια και ο θάνατος στο έργο του*, μτφρ. Τ. Τόλια, Αθήνα 1976 (Παρίσι 1968). Βλ. επίσης Ian Gibson: *The Death of Lorca*, London 1973 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

[22] Για τη θεατρική του πρόσληψη Πούχνερ: «Ο *Ματωμένος γάμος*», ό.π., σσ. 273 εξ.

[23] Ειδικά για τα πολιτικά συμφραζόμενα της αναγέννησης του Μακρυγιάννη και του ρόλου του, κατά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, στα ελληνικά γράμματα βλ. W. Puchner: «Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makryjannis aus kulturanthropologischer Sicht», *Südost-Forschungen* 34 (1975), σσ. 235-262.

[24] Ε. Καψωμένος: *Το σύγχρονο κρητικό ιστορικό τραγούδι. Η δομή και η ιδεολογία του*, Αθήνα 1979· W. Puchner: «Historical events in Recent Greek Folksong», G. Boyes (ed.): *The Ballad Today. History, Performance, and Revival*, Doncaster 1985, σσ. 80-89.

[25] *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1980· για κριτική βλ. Β. Πούχνερ: «Παλαμικά. Α' *Θάνατος παλληκαριού*», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 77-195, ιδίως σσ. 82 εξ.

[26] Ε. Π. Αλεξάκης: *Τα γένη και η οικογένεια στην παραδοσιακή κοινωνία της Μάνης*, Αθήνα 1980 (βλ. και την βιβλιοκρισία μου στα *Südost-Forschungen* 40, 1981, σσ. 526 εξ.).

[27] Βλ. τον κλασικό συγκεντρωτικό τόμο του J. G. Peristiany: *Honor and Shame. The Values of Mediterranean Society*, London 1965, καθώς και περισσότερη βιβλιογραφία στο W. Puchner: *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σσ. 169 εξ.

[28] M. Alexiou: «Sons, wives and mothers, reality and fantasy in some modern Greek ballads», *Journal of Modern Greek Studies* 1 (1983), σσ. 73-111· Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 307-330, ιδίως σσ. 307 εξ.

βασμένη ποιητική έκφραση, ένα στοιχείο επίσης που θα ξαναβρούμε, έστω αποσπασματικά ή ως διάθεση, σε πολλά μεταγενέστερα έργα του.

Έτσι από πολλές απόψεις ο *Χορός πάνω στα στάχυα* βρίσκεται σ' ένα κρίσιμο σταυροδρόμι των εξελίξεων· η ανάλυση του έργου είναι απολύτως απαραίτητη, για να κατανοήσει κανείς τη μετέπειτα πορεία του Καμπανέλλη, και ας μην έχουμε το κείμενο ολόκληρο. Την ίδια αίσθηση άλλωστε είχε εν πολλοίς και η κριτική της εποχής, που αντιμετώπισε ένα τελείως καινούργιο όνομα στη θεατρογραφία και μια αξιοσημείωτη και αξιόλογη προσπάθεια συγγραφής ποιητικού θεάτρου στα ελληνικά. Ο Καμπανέλλης δίσταζε να δώσει το κείμενο στον Λεμό· ήδη συνεργαζόταν, σχεδόν όλο το καλοκαίρι του 1950, με το Θέατρο της Καλλιθέας, αναλαμβάνοντας ουσιαστικά τα πάντα: διαχείριση, προγραμματισμό, διαφήμιση, «ακόμα και ... ηθοποιός» έγινε, κατά τον Λεμό, και ως εισηγητής δραματολογίου συνέταξε και προγραμματικές δηλώσεις υπέρ των ελληνικών έργων που παίζονταν συνειδητά στη σκηνή αυτή,[29] όταν μόλις τον Αύγουστο του 1950 του διάβασε το έργο κι εκείνος αποφάσισε αμέσως να το ανεβάσει (16 Σεπτεμβρίου 1950),[30] πράγμα για το οποίο ο Καμπανέλλης διατηρούσε πάντα μια ευγνωμοσύνη.[31] Το έργο αυτό εντάσσεται από τον Άγγελο Τερζάκη σε μια συζήτηση για το

[29] Εκείνο το καλοκαίρι είχαν παιχθεί οι *Θεατρίνοι* του Αλέκου Γαλανού, το *Μακρινό ταξίδι* του Μάνθου Κέτση, *Ο κυρ Σοφοκλής πολιτεύεται* του Ανδρέα Βλασόπουλου, *Η μαγική ράβδος* του Γ. Κουντούρη και οι *Ιδιόρρυθμοι σίζυγοι* του Μηνά Πετρίδη: «Πιστεύουμε ότι στη σύγχρονη παγκόσμια θεατρική παραγωγή συμμετέχει με την ίδια ευρύτητα πάθους και η δική μας η ντόπια παραγωγή. Ξέρουμε πως για τους νέους συγγραφείς τα μεγάλα θέατρα είναι απρόσιτα. Το κοινό μας του θεάτρου μένει έτσι στερημένο από τους αληθινώτερους παλμούς της ύπαρξής του, που κιτρινίζουν και ξεχνιούνται μέσα στα συρτάρια. Οι νέοι μας συγγραφείς παραμένουν έτσι άγνωστοι στο κοινό τους και το κοινό άγνωστο στους συγγραφείς του. Την ένωση αυτή θέλαμε να πραγματοποιήσουμε όταν εδώ και τρία χρόνια ετάξαμε τη σκηνή μας να υπηρετήση το νεοελληνικό θεατρικό έργο. / Δεν έχουμε ακόμη την τόσο λίγο πρακτική αξίωση, ο νέος συγγραφέας να εμφανίζεται τέλειος με το πρώτο ή με το δεύτερο κι όλας έργο του. Δεν δημιουργείται ούτε και ωριμάζει γράφοντας μονάχα και μη βλέποντας ποτέ να ζωντανεύουν οι ήρωές του. Αν οι σπόροι της ικανότητας υπάρχουν σε ένα έργο, προμηνάνε την κατοπινή εξέλιξη του συγγραφέα, τότε η σκηνή μας είναι πρόθυμη να το παραστήση. / Θέλουμε με δυο λόγια να πούμε πως δεν έχουμε μονάχα το σκοπό να εμφανίζουμε συγγραφείς μα και να τους βοηθάμε στην εξέλιξή τους. / Τελειώνοντας ζητάμε από τους νέους μας συγγραφείς και παράλληλα σε όσους με όποιο άλλο τρόπο εργάζονται για το θέατρο, να απευθύνωνται με θάρρος φιλικό στην προσπάθειά μας, βέβαιοι ότι έρχονται σε επαφή με ανθρώπους που έχουν τις ίδιες ανησυχίες, γιατί όπως εκείνοι θα υποβάλλωνται σ' ένα κριτήριο, έτσι και μεις κρινόμαστε καθημερινά από το κοινό μας» (Λεμός, ό.π., σ. 254).

[30] «Η συνεργασία μας υπήρξε αρμονική και αποδοτική σ' ολόκληρο το διάστημα του καλοκαιριού κι εκεί προς τον Αύγουστο μήνα, ένα μεσημεράκι, στο παραλιακό πατρικό μου σπίτι, στην Ακτή Θεμιστοκλέους της Πειραϊκής, μετά το φαγητό, μου λέει:- Έχεις, νομίζω, διαβάσει τα πάντα που έχω γράψει, εκτός από τούτο εδώ που έφερα μαζί μου και που δε σου το έδωσα γιατί είναι λιγότερο ίσως προσιτό, ποιητικό, λυρικό, ονειρικό από τ' άλλα. Μια απόπειρα δραματοποίησης του μύθου και του λαϊκού παραδοσιακού πλούτου των δημοτικών μας τραγουδιών. Έχεις την όρεξη και το κουράγιο να το διαβάσομε μαζί με το καφεδάκι μας;/ - Και βέβαια, γιατί όχι. Και στρωθήκαμε στο διάβασμα. / Η ίδια αποφασιστική διάθεση που μ' έπιανε σε σιγμές άκρατου ενθουσιασμού, χωρίς οικονομικούς και άλλους ορθολογικούς υπολογισμούς, λειτούργησε και τώρα μέσα μου. Και μόνον ότι επρόκειτο για την πρώτη επιτυχημένη, κατά τη γνώμη μου, δραματοποίηση δημοτικού τραγουδιού, μετά την αποτυχημένη εκείνη προσπάθεια του Ζαχαρία Παπαντωντίου με "Το τραγούδι του νεκρού αδελφού" κι ακόμα το ότι η σκηνική μορφή του ήτανε τοποθετημένη πάνω σε πλαίσια αρχαίας τραγωδίας, με χορικά και παραστατικά βιώματα από τη νεοελληνική λαογραφική μας παράδοση, ήταν αρκετά για να ριχτώ το ανέβασμά του» (Λεμός, ό.π., σ. 255).

[31] Σε επιστολή του, στις 8 Φεβρουαρίου 1956, αποχαιρετώντας τον Αδαμάντιο Λεμό, που φεύγει για την Αμερική, ο Καμπανέλλης γράφει μεταξύ άλλων: «Άλλωστε πώς μου είναι δυνατό, αγαπητέ Αδαμάντιε, να ξεχάσω

«ποιητικό» θέατρο και τις απηχήσεις του στην Ελλάδα, εξέλιξη που δεν εγκρίνει (φτάνει μάλιστα στην υπερβολική διατύπωση, πως ακόμα και την καλοστημένη φαρσοκωμωδία προτιμάει από αυτή την ανόσια ανάμειξη των δραματικών ειδών, για να καταλήξει στο σύνθημα: «Πίσω στο ρεαλισμό!»)·[32] η αυστηρή και πικρόχολή του κριτική προκαλεί ανοιχτή επιστολή του ίδιου του Καμπανέλλη, όπου αναρωτιέται ειρωνικά, αν οι προτιμήσεις του Τερζάκη για το

τις επικές θάλεγα εκείνες χρονιές του 48-49-1950 στα Διονύσια της Καλλιθέας, που με τα φτωχά σου μέσα, αδιαφορώντας και για το ψωμί ακόμα, τόλμησες εκείνο που άλλοι κι' άλλοι οικονομικά μα κι' από κάθε άποψη δυνατοί δεν ετόλμησαν; Ξέρεις πόσο αγαπώ το Θέατρο! Πώς να ξεχάσω λοιπόν ότι εσύ πρώτος –στη μεταπολεμική περίοδο– αποφάσισες να παρουσιάσεις την νεοελληνική θεατρική παραγωγή και ν' αποδείξεις πως οι πανανθρώπινες ανησυχίες που διαπότιζαν το σύγχρονο ξένο θέατρο είχαν ευρύνει και τη δική μας ευαισθησία και πως αρκετοί νέοι συγγραφείς είχαν ξεπεράσει τα σύνορα της ηθογραφίας και δεν έβλεπαν το Θέατρο απλώς σαν εμπορεύσιμο είδος. / Δεν ξέρω πόσες πίκρες σου κόστισε η προσπάθεια αυτή, δεν ξέρω ακόμη από ποιες φάσεις πέρασες και ποιες αμφιβολίες και ανησυχίες δοκίμασες τότε. Σήμερα όμως πρέπει να αισθάνεσαι πέρα για πέρα δικαιωμένος μια και τα ονόματα του Περγιάλη, του Πατατζή, του Σταύρου και άλλων συνέδεσαν την πρώτη τους παρουσία μαζί σου κι' είσαι συ που τους επρόβαλες από την αφάνεια. / Πολύ περισσότερο δε μπορώ να παραβλέψω τη δική μου πρώτη εμφάνιση στο Θέατρό σου με το *Χορό πάνω στα στάχυα* στα 1950, και μάλιστα τις μέρες αυτές που μια νέα μου επιτυχία με κάνει αναγκαστικά να θυμάμαι με νοσταλγία και ευγνωμοσύνη τον Αδαμάντιο που με τόση αγάπη κι ενθουσιασμό εγκαινίασε την είσοδό μου στο Θέατρο» (Λεμός, ό.π., σ. 263).

[32] Ο αυστηρός σχολιασμός του Άγγελου Τερζάκη (*Το Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1950) θα έπρεπε να τύχει λεπτομερέστερου σχολιασμού, για να γίνουν κατανοητά τα κίνητρα της στάσης του· σαν να διαφαίνεται κάποια πίκρα του δραματουργού που είναι πια σε ώριμη ηλικία: «Το είπα και άλλοτε: Η προσπάθεια των νέων που παίζουν στο θεατράκι της Καλλιθέας είναι συγκινητική. Για τ' αποτελέσματά της; Καθένας έχει το δικαίωμα να μορφώσει τη γνώμη του ανάλογα μ' αυτά που βλέπει. Και που προβλέπει. Μάτσο τα νέα έργα. Τι θα βγει απ' όλ' αυτά; 'Ενας Θεός το ξέρει. Υπάρχει η αντίληψις πως μόνο τότε θα ιδούμε Θεού πρόσωπο, όταν ό,τι γράφεται παίζεται. Υπάρχει και η άλλη, της όχι αυστηρής, αλλά της σοβαρής επιλογής. Αναμφισβήτητα ο συγγραφέας παρουσιάζεται πάντα μ' ένα πρωτόλειο στην αρχή. Κάθε πρωτόλειο όμως δε σημαίνει και συγγραφέα. Μήπως δείχνοντας ίση στοργή σε κάθε λογής πρωτόλειο, βοηθάμε να δημιουργηθούν ισάριθμοι αποτυχημένοι; Ρωτάω, απλώς. / Το *Χορό πάνω στα στάχυα* του κ. Καμπανέλλη είχα την ευκαιρία να τον διαβάσω πέρυσι και πρόπερσι. Και θυμάμαι πως είχα ξεχωρίσει μέσα του κάποια στοιχεία αξιέπαινα, μια λυρική διάχυση ιδιαίτερα, που είχε το προτέρημα πως έδειχνε ένα νέον άνθρωπο που λαχταράει για κάτι καλλίτερο από τα συνηθισμένα, τα ευτελή και τα εύκολα. Είναι γνωστό πια σε όλους πως η καλλίτερη μερίδα του θεάτρου της εποχής μας αγωνίζεται να ξεκόψει από το ρεαλισμό, ιδρωκοπάει για να ξαναβρεί το μονοπάτι προς το λεγόμενο "ποιητικό θέατρο". Το κακό είναι πως ζούμε σε μιαν εποχή, όπου η λογοτεχνική μόδα, θέλοντας ν' ανανεώσει τα είδη γενικά, βρήκε για χύρια διέξοδο το να τ' ανακατέψει. Το μυθιστόρημα έγινε πεζογράγουδο, η πεζολογία λυρικός λόγος, το δραματικό έργο λυρικό παραλήρημα. Σημειώστε πως στην τελευταία τούτη σύγχιση πέφτουν μεγάλες διεθνείς φυσιογνωμίες της εποχής μας. Μπερδεύουν την ωραιολογία με τη θεατρική έκφραση, τη λυρική ποίηση με τη δραματική –που είναι εντελώς άλλο πράγμα– τη λογοκοπία ή τη "φιλολογία" με τις εξάρσεις του δραματικού πάθους. Τίποτα πιο νόθο από τέτοιες απόπειρες. Από μέρος μου –δεν το κρύβω– προτιμώ το ευτελέστερο βουλεβαρδιέρικο έργο, υπό τον όρο να είναι *θέατρο*, από το πιο μεγαλόσχημα "ποιητικό" έργο, όταν το τελευταίο τούτο δεν έχει άλλη σχέση με το θέατρο παρά μόνο τη διαλογική υφή του. Από παρεξηγήσεις και νοθείες δεν μπορεί να βγει ποτέ τίποτα καλό. / 'Υστερ' απ' αυτά δεν είναι απορίας άξιο, αν κι ο κ. Καμπανέλλης πέφτει συχνά στο λάθος που είπαμε, να ταυτίζει δηλαδή τη λυρική ποίηση με τη δραματική. Η πρώτη πράξη του έργου του όμως έχει κίνηση, δραματικές στιγμές. Είναι κι αυτό κάτι. Βέβαια, διακρίνει κανείς διάχυτη σ' όλη τη διάρθωση της τραγωδίας του –γιατί τραγωδία είναι ο *Χορός πάνω στα στάχυα* και μάλιστα με χορικά– τη νεανική απειρία, την καταφυγή στα μεγάλα μέσα, που μάλιστα δεν προπαρασκευάζονται με τον κατάλληλο τρόπο, ώστε να γίνουν δεκτά. Το δημοτικό τραγούδι μας, αφετηρία του μύθου, μεταφέρεται δεν ξέρω σε ποιο

βουλεβάρτο αφορούν τον κριτικό του *Βήματος* ή τον εισηγητή δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου,[33] αλλά και άλλες αντιδράσεις, όπως του Χρ. Κουλούρη, ο οποίος απαντάει ουσιαστικά στον Τερζάκη με αφορμή την παράσταση του *Χορού πάνω στα στάχυα*.[34] Ο Μιχάλης

κλίμα μακάβριου μυστικισμού, ξένου προς τον ιδιαίτερο μυστικισμό της ελληνικής υπαίθρου. Ίσως ο κ. Καμπανέλλης έχει διαβάσει τον Λόρκα, που αρχίζει να κάνει σχολή ανάμεσα στους νέους μας. Ίσως και όχι. Μια φορά το πείραμα του *Χορού πάνω στα στάχυα*, ανεξάρτητα από την εντύπωση που μπορεί να έκανε η παράσταση, δεν πρέπει να θεωρηθεί απελπιστικό. Ο κ. Καμπανέλλης ας ξαναδοκιμάσει. / Όταν βλέπω ή διαβάζω, τα ξεστρατίσματα του ποιητικού θεάτρου στην εποχή μας, μου έρχεται να φωνάξω μ' όλη μου τη δύναμη κάτι που θα ήθελα ν' αποφύγω: "Πίσω στο ρεαλισμό!"» (Λεμός, ό.π., σ. 256).

[33] Στις 16 Σεπτεμβρίου 1950 απαντάει ο Καμπανέλλης μέσω της θεατρικής στήλης τους Αχ. Μαμάκη στο *Έθνος*: «Ερωτώ τον κ. Τερζάκη δημοσία –αφού δημοσία γίνονται και οι κριτικές– πότε υπήρξε ειλικρινής απέναντί μου: Όταν τον Φεβρουάριο του 1948 του άρεσε το έργο μου, ώστε να το εισηγηθή μάλιστα στην καλλιτεχνική επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου, λέγοντάς μου ότι είναι το καλύτερο έργο που του υπεβλήθη ή τώρα στην κριτική του τού *Βήματος*, όπου, κατ' αυτόν, ο *Χορός πάνω στα στάχυα* δεν έχει καμιά άλλη σχέσι με το θέατρο πέρα από τη διαλογική του υφή; / Ερωτώ ακόμη τον κ. Τερζάκη: Η προτίμησίς του για το "ευτελέστερο βουλεβαρδιέρικο έργο φτάνει να είναι θέατρο" είναι γνώμη του μόνον ως κριτικού του *Βήματος* ή και ως εισηγητού δραματολογίου του Εθνικού μας Θεάτρου» (Λεμός, ό.π., σ. 257).

[34] Γράφει ο Χρ. Κουλούρης, στη φιλολογική επιφυλλίδα της εφημερίδας *Εμπρός*, στις 22 Σεπτεμβρίου 1950, με τίτλο «Γύρω από το θόρυβο μιας κριτικής»: «Τις μέρες αυτές και συγκεκριμένα διαβάζοντας μια κριτική, που γράφτηκε απ' τον ξεχωριστό φίλο συγγραφέα κ. Άγγελο Τερζάκη για το θεατρικό έργο του κ. Ιακώβου Καμπανέλλη *Χορός πάνω στα στάχυα*, θυμήθηκα κάποιες παλιές μου σκέψεις, που η τωρινή αντίληψη πάνω στα περί θεάτρου του κ. Τερζάκη, ήρθε να μου ανανεώση. Να λοιπόν ποιο το σύνθημα που ο γνωστός μας κριτικός ρίχνει: Πίσω στο ρεαλισμό! Κι η φωνή του δείχνει αποκορύφωμα πάθους, αποτέλεσμα μιας εντύπωσης που του προξένησαν αλλεπάλληλες επαφές με τη λεγόμενη "σχολή Λόρκα". Δηλαδή: Να ξεκαθαρίση το θέατρο απ' τα ποιητικά λυρικά στοιχεία και ν' ακολουθήση πίσω τον παλιό δρόμο που τον χάραξαν βετεράνοι της τέχνης. Αλλά ο κ. Τερζάκης είναι τόσο απογοητευμένος, μέχρι του βαθμού που να μην διστάζη ν' αποκαλύψη κι ακόμα μια πιο τολμηρή ιδέα. "Από μέρους μου –δεν το κρύβω– προτιμώ το ευτελέστερο βουλεβαρδιέρικο έργο, υπό τον όρο να είναι θέατρο, από το πιο μεγαλόσχημα 'ποιητικό' έργο, όταν το τελευταίο τούτο δεν έχει άλλη σχέση με το θέατρο παρά μόνο τη διαλογική υφή του..." Δεν έχει άδικο, συμφωνούμε απόλυτα. Υπάρχει ωστόσο, για μας που ασχολούμαστε γύρω απ' το "ποιητικό θέατρο", καθώς έτσι πια το βαφτίσαμε λες κι ολόκληρο το οικοδόμημα της διονυσιακής τέχνης καμμιά σχέση δεν είχε ποτέ με τον ποιητικό λόγο. Ούτε ο Σοφοκλής, ούτε ο Αισχύλος, ούτε το κρητικό θέατρο, ούτε ο Σαίκσπηρ κι ο Γκαίτε είχαν ποτέ τους κοινά γνωρίσματα με την ποίηση! Ασφαλώς κάποιον άσκημο δρόμο πήρε τούτη η αντίληψη μερικών, τι κρίμα, πρωτοπόρων της νεοελληνικής διανόησης πάνω στο θέμα που μας απασχολεί. / Ξέχασε άραγε ο κ. Τερζάκης πως απ' το ποιητικό δραματικό θέατρο ξεκίνησε και ο ίδιος με το *Σταυρό και το σπαθί* και τον *Αυτοκράτορα Μιχαήλ*; Και ακόμα τα νεώτερα δείγματα του Έλιοτ *Έγκλημα στη μητρόπολη* και *Συγκέντρωση της οικογένειας* πόσα πρόσφεραν στην ανανέωση του θεατρικού λόγου; Έπειτα υπάρχει κάποιο άλλο σημείο που μας βρίσκει αντίθετους. Κακώς βαφτίστηκε το ποιητικό θέατρο με τ' όνομα του έξοχου Ισπανού ποιητή, που βέβαια στάθηκε άξιος και με το πνεύμα του και με τη θυσία του. Ο Λόρκα όμως είναι παιδί της μεσογείου και σαν αδερφός με μάννα την ίδια θάλασσα, έφερε σίγουρα πολλή συγκίνηση στον τόπο μας. Ο *Ματωμένος γάμος* στάθηκε ένα από τα καλύτερα δείγματα της σχολής. Ιδιαίτερα μπόρεσε και μίλησε βαθιά με τη λαϊκή του πρωτοτυπία, πλησίασε τα κοινά γνωρίσματα της ψυχής των δυο λαών. Όμως εδώ στην Ελλάδα, στην πηγή του θεατρικού πνεύματος, υπάρχουν και πριν απ' τον ερχομό του Λόρκα έργα, που ανήκουν στο ποιητικό θέατρο. Υπάρχουν και παίχτηκαν πάντοτε με ξεχωριστή επιτυχία, ανέβηκαν πολλές φορές με αλησμόνητους σκηνοθέτες σαν τον Πολίτη και πρόσφεραν στο κοινό μια ασύγκριτη μέθη, που ποτέ δεν την έδωσαν εκατοντάδες βουλεβαρδιέρικα έργα, που χωρίς τελειωμό σερβίρονται στο δύσμοιρο αθηναϊκό κοινό. Μονάχα εμείς ξέρουμε να ξεσπαθώνουμε, όταν πρόκειται για ελληνικό έργο, πως κάτι διάφορο έρχεται να δείξη στην πλημμυρίδα των πιο ανούσιων ξένων κατασκευασμάτων. / Ο λόγος όμως έχει πικρότατο καταστάλαγμα

Περάνθης αναρωτιέται, τι είναι τελικά πιο σημαντικό, η δήθεν μίμηση του Λόρκα ή η στροφή προς το δημοτικό τραγούδι, που κακοπάθησε με τον *Όρκο του πεθαμένου* του Παπαντωνίου[35]. Την ίδια παρατήρηση κάνει μεταξύ άλλων και ο Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη), που αναγνωρίζει το ταλέντο του νέου συγγραφέα, παραπέμπει και στο *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη κι αποφαίνεται πως η προσπάθεια, να συγκεράσει το έργο δύο διαφορετικές τραγωδίες, τελικά είναι αποτυχημένη[36], ενώ πιο συγκρατημένος είναι ο Στάθης Σπηλιωτό-

στην ψυχή μας, όχι τόσο γιατί αδικήθηκε υπερβολικά το έργο του κ. Καμπανέλλη, αλλά γιατί συγγραφείς και κριτικοί της περιωπής του κ. Τερζάκη αφήνουν κάποτε την πέννα τους να γράψει, χωρίς να προηγηθεί βαθύτερη σκέψη. Γνωρίζω τον κ. Τερζάκη και έχω λόγους να πιστεύω, πως ύστερα από μια εμπειρία που κέρδισε με πολύ μόχθο και με το άξιο έργο του, που μέχρι σήμερα παρουσίασε, η άρνησή του αυτή δεν κρύβει άλλα αίτια. Απλώς και μόνο είναι απογοητευμένος απ' το θέατρο και γι' αυτό καταφεύγει σε όχι ψύχραιμα συμπεράσματα. [...] Ο κριτικός Τερζάκης – για να μιλήσουμε μια που μου δόθηκε εδώ η μεγαλύτερη αφορμή – αγνόησε εντελώς πολλά αξιοπρόσεκτα σημεία του έργου *Χορός πάνω στα στάχυα*. Άραγε τον άφησε ασυγκίνητο η τόσο έντονη παραστατική και ζωντανή ανάπλαση του δημοτικού τραγουδιού, η γοργή πλοκή και η σύγκρουση τόσων αισθημάτων; [...]. Ο κ. Καμπανέλλης τώρα μόλις θα μπορέσει να σκεφθεί από τη θέση του θεατή, τις αδυναμίες του και τα προτερήματα της πρώτης δημιουργίας του και που άσφαλώς οφείλει πάρα πολλά στο ανέβασμα του έργου από τον θίασο Λεμού, στην πολύ καλή μουσική υπόκρουση του κ. Αργύρη Κουνάδη και στην έξοχη σκηνογραφία της Μαρίας Ράμφου. Και ακόμα σε γενικές γραμμές θα 'θελα να πω σπον συγγραφέα, πως τίποτα δεν έχει να κερδίση απ' την καλή ή κακή γνώμη μιας κριτικής και ο δρόμος του, έστω την εντύπωση – από το πρώτο του κιόλας παρουσίασμα – πως είναι αρκετά ελπιδοφόρος. *Μια καινούργια παρουσία σκιαγραφείται στο μεγάλο προσκήνιο της τέχνης*. Και κάτι ακόμα: ας κωφεύση στις αναρίθμητες γνώμες και προς Θεού να μην παρανοηθή το υπέροχο αυτό λυρικό του αίσθημα» (Λεμός, ό.π., σσ. 258-259).

[35] Πιο θετική είναι η άποψη του Μιχάλη Περάνθη (*Έθνος*, 14 Σεπτεμβρίου 1950): «Επίδρασις από τον *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα; Αλλά περισσότερο από την εξιχνίασι των πιθανών επιδράσεων σημασία έχει ότι ο *Χορός πάνω στα στάχυα*, που παρουσίασε προχθές βράδυ στο Διονύσια Καλλιθέας ο θίασος Αδ. Λεμού, είνε ένα έργο που ξεφεύγει από τα όρια του πρωτολείου, με σοβαρές προθέσεις που δεν τις προδίδει, με ατμόσφαιρα περισσότερο ή λιγώτερο εντυπωσιακή, αδιάσπαστη όμως από την αρχή ώς το τέλος, με ποίησι τέλος, που αγνοεί την φιλολογία και τα ωραία λόγια και διαποτίζει το περιβάλλον κάποτε μάλιστα αρκετά έντονα. / Η τρίπρακτη αυτή δραματική δημιουργία είνε εμπνευσμένη από το δημοτικό τραγούδι για την "κακιά γυναίκα", που βάζει τον αδερφό της να σκοτώση τον άνδρα της. Στην υπόθεσι συμπλέκεται παραλλήλως και ο τύπος της μάννας που οδύρεται για τον φονιά του ανδρός της και βάζει τα παιδιά της να ορκισθούν εκδίκησι. Ο τόνος της γαμήλιας χαράς ραγίζεται από την απαίσια φωνή της εκδικήσεως και κάτω από το αβρό κλίμα της γραφικότητος υποβόσκει η τραγικότης ενός αναμενόμενου ξεσπάσματος. Η σύμπλεξις εν τούτοις του γραφικού και του τραγικού στοιχείου δεν επιτυγχάνεται με απόλυτη ισορροπία. Οι καταστάσεις που δημιουργεί η μάννα δεν έχουν την ίδια ψυχολογική δικαίωσι. Ενώ αντιθέτως ο συγγραφεύς στα υπόλοιπα πρόσωπα προσεγγίζει περισσότερο την θεατρική αλήθεια. Ο κ. Ιάκ. Καμπανέλλης είνε περισσότερο λυρικός και αυτό διαπιστώνεται ευκρινέστερα στην τρίτη πράξι, όπου η καθαυτό δραματική δράσις, χωρίς την ποιητική υποβολή, φαίνεται κάπως γυμνή. / Αλλά ο νέος συγγραφεύς είνε πολύ νέος και ο *Χορός πάνω στα στάχυα* το πρώτο του έργο. Αυτό προσδίδει μεγαλύτερη αξία στην προσφορά του, όταν μάλιστα αναλογισθούμε ότι παρόμοια μεταφορά δημοτικού τραγουδιού (του νεκρού αδελφού) ωδήγησε λόγιον της αξίας του Ζαχ. Παπαντωνίου σε μέγα θεατρικό ολίσθημα. *Εδώ ούτε περί ολισθήματος πρόκειται, ούτε καν περί πρωτολείου*. Με μέσα λιτά, με άψογη γλωσσική χρήσι, με τεχνικήν επιδεξιότητα ανώτερη από την προσδοκωμένην κατώρθωσε να μας υποβάλη σε θεατρική μορφή την ποίησι της ατμόσφαιρας του δημοτικού τραγουδιού, εγγράφοντας στο ενεργητικό του μιαν επιτυχία που δικαιολογεί ευοίωνη εξέλιξι» (Λεμός, ό.π., σ. 257).

[36] Ο Ά. Θρύλος σημειώνει: "[...] *Ο Χορός πάνω στα στάχυα* δεν είναι βέβαια αριστούργημα· είναι όμως ένα πρωτόλειο που δίνει πολύ υπολογίσιμες εγγυήσεις. Ο κ. Καμπανέλλης καταπιάστηκε με το ποιητικό θέατρο· φιλοδόξησε να γράψει τραγωδία. Είναι αυτό υπερβολικά τολμηρό για ένα νέο; δεν το νομίζω. Αλίμονο στα νιάτα

πουλος, ο οποίος απαριθμεί τα υπέρ και τα κατά του έργου.[37] Σύντομος είναι ο Κλέων Παρά-

που δεν είναι ρηξικέλευθα, που έχουν δισταγμούς αντί εξάρσεις κι ανατάσεις. [...] Ο κ. Καμπανέλλης φανέρωσε ότι έχει λυρική διάθεση αρκετά κοχλαστική, κι επίσης, αν όχι κι επίγνωση, τουλάχιστο διαίσθηση της θεατρικότητας. Διάλεξε για θέμα του το δημοτικό τραγούδι "Των δυο αδερφών και της κακής γυναίκας" και τοποθέτησε τη δράση στο χωριό. Κατανόησε σωστά ότι η θέση της τραγωδίας είναι όχι στις πολιτείες (όπου οι άνθρωποι διαφοροποιούνται, γίνονται άτομα, κι έτσι έχουν πάθη με διαστάσεις δράματος) αλλά στο χωριό, όπου οι άνθρωποι είναι ακόμα πολύ κοντά στους βασικούς ανθρώπινους τύπους, όπου δεν έχει διαμορφωθεί ακόμα η μερικότητα. Στους τύπους αυτούς έδωσε ζωή, έστω κι όχι πολύ έντονη, εμφύσησε κάποια πνοή. Όταν αναλογισθούμε πόσο κακόπαθε το δημοτικό τραγούδι όταν ζήτησε να το μεταφέρει στο Θέατρο ένας δόκιμος, εν τούτοις, συγγραφέας, ο Ζ. Παπαντωνίου, και διαπιστώνουμε ότι ο *Χορός πάνω στα στάχυα*, παρ' όλες τις ατέλειές του, στέκεται στη σκηνή, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι ο κ. Καμπανέλλης έχει ικανότητες, έχει αναμφισβήτητο ταλέντο. / Ακριβώς γιατί έχει ταλέντο, γιατί έχει εξελίξιμες δυνατότητες, νομίζω ότι είναι σωστό να του υποδειχθούν μερικά βασικά του λάθη. Μιμείται πάρα πολύ δουλικά τον Λόρκα. Ο Λόρκα, που έδωσε με το *Ματωμένο γάμο* μια χωριάτικη τραγωδία που από πολλούς (όχι από μένα, καθώς θα θυμούνται ίσως οι αναγνώστες μου) θεωρείται υποδειγματική, ήταν επόμενο να έχει μαθητάς· οι νέοι που δεν έχουν ακόμα προφθάσει να διαμορφώσουν την προσωπικότητά τους, σχεδόν πάντα προσκολλώνται σε δασκάλους· όσο όμως κι αν είναι φυσικό οι νέοι να δέχονται και να εκδηλώνουν επιδράσεις, νομίζω ότι κάποια τουλάχιστον προσπάθεια απολύτρωσης από πολύ καθορισμένα και μοναδικά πρότυπα, αφομοίωσης, συγχώνευσης, ανάπλασης όχι ενός προτύπου αλλά πολλών, πρέπει να γίνεται αισθητή. Η προσπάθεια αυτή δε διακρίνεται στο *Χορό πάνω στα στάχυα*, όπως και στο *Νυφιάτικο τραγούδι* του Ν. Περγιάλη, που έχει μ' αυτό πολλή συγγένεια. / Ο κ. Καμπανέλλης, παρ' όλη τη γνήσια λυρική του διάθεση, παρασύρθηκε να κάνει και φιλολογία. Αρκετές παρομοιώσεις του και εικόνες του είναι επιζητημένες και φτιαχτές. / Το κύριο όμως σφάλμα του *Χορού πάνω στα στάχυα* είναι ότι σ' αυτό αναπτύσσονται, χωρίς να συμπλεχθούν, δύο θέματα. Ο κ. Καμπανέλλης έχει το πολύ συνηθισμένο στους νέους ελάττωμα να θέλει να τα πει όλα μαζί, όσα κοχλάζουν μέσα του· τα νιάτα δεν ξέρουν να θυσιάζουν, να αναβάλλουν. Υπάρχουν στο *Χορό πάνω στα στάχυα* δυο μοτίβα που, ακριβώς επειδή έχει το καθένα αρκετή ουσία ώστε να μπορέσει ν' αποτελέσει τον πυρήνα μιας τραγωδίας, δύσκολα θα μπορούσαν να συνενωθούν κι από δόκιμο συγγραφέα. Ο κ. Καμπανέλλης ούτε το δοκίμασε. Παράλληλα, χωρίς θεματική επαφή αναμεταξύ τους, αναπτύσσονται δύο τραγωδίες· η τραγωδία της μητέρας που δέκα χρόνια δεν έχει άλλο στο νου της παρά πώς θα εκδικηθεί το φόνο του αντρός της (γιατί έγινε αυτός ο φόνος, δεν το πληροφορούμαστε) και δεν μπορεί ν' αναπαυθεί αν δε βρεθεί και δεν τιμωρηθεί ο ένοχος, και η τραγωδία των δύο αγαπημένων αδερφών που τους χωρίζει μια γυναίκα. Το ενδιαφέρον διασπάται. / Ο κ. Καμπανέλλης ας προσέξει αυτά τα σφάλματα, κι όσα άλλα θα του υποδειχθούν, για να μην τα επαναλάβει σε μελλοντικά του έργα. Έχει αρκετό ταλέντο ώστε ν' αξίζει να το καλλιεργήσει, ώστε ν' αξίζει να δουλέψει χωρίς καμιάν επιείκεια και συγκατάβαση προς τον εαυτό του. / Ο *Χορός πάνω στα στάχυα* μάλλον αδικήθηκε από την ερμηνεία [...]» (Ά. Θρύλου: *Το ελληνικό θέατρο, 1949-1951*, Ε' τόμος, Αθήνα 1979, σσ. 298-300).

[37] Ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος (*Ακρόπολις*, 14 Σεπτεμβρίου 1950) βλέπει θετικά κυρίως τα ηθογραφικά στοιχεία: "Ο ακούραστος στην προσπάθειά του για την ανακάλυψη και αποκάλυψη νέων ελληνικών ταλέντων θιασάρχης κ. Αδ. Λεμός, προλογίζει στο πρόγραμμα το καινούργιο έργο που παρουσιάζει, μ' ένα σύντομο σημείωμα: "Ξέρουμε – γράφει το σημείωμα – ότι θα μπορούσε να είνε πολύ καλύτερο το ανέβασμά του. Ξέρουμε, ότι το διάστημα που μπορούσε να διαθέση ο θίασος για την ετοιμασία του έργου δεν ήταν αρκετό. Επί πλέον μας περιώριζε και ο οικονομικός παράγων. Ωστόσο εργαστήκαμε με κέφι και επιμονή...". Μια τόσο ειλικρινής απερίφραστη ομολογία αφοπλίζει και τον πλέον δύστροπο κριτή της καλλιτεχνικής προσπάθειας του θεατρικού συγκροτήματος της Καλλιθέας. Και τον αναγκάζει να ομολογήση κι αυτός με τη σειρά του, ότι είνε έκδηλα στην παράσταση τα σημάδια του κεφιού και της επιμονής των ηθοποιών. Ας εγγράψουμε, λοιπόν, αδίστακτα τους δύο αυτούς παράγοντες – κέφι και επιμονή – στο ενεργητικό της παραστάσεως. Κι ας προχωρήσουμε στην αναζήτηση και άλλων ενεργητικών στοιχείων – στο έργο πλέον, αυτό καθ' εαυτό. / Και υπάρχουν τέτοια στοιχεία. Πρώτον, η έντονη λυρική διάθεση του συγγραφέως. Λυρική διάθεση, που δεν εκδηλώνεται με κούφιες φανταχτερές λεξεις, αλλά διαποτίζει πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις και δημιουργεί το γενικό

σχος[38], λεπτομερέστερος, αλλά και πιο επιφυλακτικός ο Λέων Κουκούλας, που κριτικάρει το λυρικό βερμπαλισμό, τη σχηματικότητα των προσώπων, επαινεί όμως τα χορικά του ανώνυμου πλήθους και εξαίρει τη «νευρώδη γοργότητα» του διαλόγου,[39] ενώ παρόμοιους ενδοιασμούς

κλίμα, όπου μπορεί ν' αναπτυχθή και να ευδοκιμήση το ποιητικό δράμα. Δεύτερο ενεργητικό στοιχείο του έργου είνε η λαμπρή γλωσσική του αμφίεσι με τη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών και των παραμυθιών. Και τρίτον η οργανική ενσωμάτωση λαογραφικών στοιχείων στην πλοκή του δράματος. Αυτά τα ενεργητικά στοιχεία δεν είνε ούτε λίγα ούτε ασήμαντα, προκειμένου για έναν συγγραφέα νεόβγαλτον στη δραματογραφία και νέον στην ηλικία, όπως είνε, νομίζω, ο κ. Ιάκ. Καμπανέλλης. / Ας κάμουμε τώρα και του παθητικού την απογραφή. Νέο παλληκάρι ο κ. Καμπανέλλης. Κι έγραψε ένα δράμα, όχι θλιβερό αλλά καταθλιπτικό, μακάβριο... όπου πρωταγωνιστεί ο Χάρος, πότε σαν αδυσώπητος απειλητής και πότε σαν ενεργός επί σκηνής μάλιστα, εκτελεστής. Η ζωή κρύβεται περίτρομη μπροστά του. Κι αν ακούγεται πότε-πότε, ακούγεται δειλή και σιγομίλητη στα τραγούδια, που έρχονται από τα παρασκήνια. / Ο *Χορός πάνω στα στάχυα* εγγίζει από μια άποψι τα όρια της αρχαίας τραγωδίας. Από την άποψι ότι δυνάμεις υπερκόσμιες αν και μη εμφανείς, όπως είνε συνήθως στην τραγωδία, κινούν τα πρόσωπα του έργου. Η συγγένεια όμως σταματάει σ' αυτό το σημείο. Νεοέλλην τραγικός δεν εγεννήθη στο πρόσωπο του κ. Ιάκ. Καμπανέλλη [...]» (Λεμός, ό.π., σ. 259).

[38] Κλέων Παράσχος (*Εθνικός Κήρυξ*, 14 Σεπτεμβρίου 1950): «Οφείλουμε εξαρχής να πούμε ότι το έργο είναι καλογραμμένο, βλέπεται ευχάριστα κι έχει και πρωτότυπα ευρήματα, ικανά για να στηρίξουν ένα γεροδεμένο δραματογράφημα και ακόμα το διακρίνει ενότητα και ομοιογένεια. Έχει σκηνές θεατρικές που ξεχωρίζει ένας λυρισμός και μια λεπτότητα. Γενικά ο κ. Καμπανέλλης χειρίστηκε καλά το θέμα του, αν μάλιστα κρίνουμε πως αυτό είναι το πρώτο του έργο. Ωστόσο κανείς δεν μπορεί ν' αρνηθή, ότι η πρώτη αυτή θετική του δημιουργία δεν έχει αδύνατα σημεία και ελαττώματα, που τώρα από την εμπειρία του, με την σκηνική ολοκλήρωση, θα οδηγηθεί σε σωστότερες εκτιμήσεις [...]» (Λεμός, ό.π., σ. 260).

[39] Η κριτική του ίσως να είναι και η πιο διαφωτιστική (*Δημοκράτης* 14 Σεμπτεμβρίου 1950): «[...] Ο *Χορός πάνω στα στάχυα*, το έργο του κ. Ι. Καμπανέλλη που ανέβασε προχθές στα Διονύσια ο θίασος Λεμού, είναι κι αυτό μια πρώτη προσπάθεια, ένα πρωτόλειο. Ο μύθος του είναι παρμένος από το γνωστό δημοτικό τραγούδι "Τα αγαπημένα αδέρφια κι η κακή γυναίκα", που ο συγγραφέας τον πλούτισε μ' ένα συμφυρμό, συμπλέκοντάς τον δηλαδή με άλλες παραλλαγές, που έχουνε θέμα την εκδίκηση και τη φωνή του αδικοχυμένου αίματος. Όσο για τον τρόπο της δραματικής αξιοποίησης του λαογραφικού αυτού υλικού, ο κ. Καμπανέλλης είναι φανερό πως επηρεάστηκε από το *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα. Αυτός του άνοιξε την προοπτική ενός άλλου συμφυρμού, μιας σύζευξης του νέου με το αρχαίο δράμα, κυρίως όσο αφορά την πειθαρχία και την ενιαία έκφραση του πλήθους σύμφωνα με την αντίληψη του τραγικού χορού. / Γενικά μπορεί να πη κανείς πως είναι παρήγορη η προσπάθεια ενός συγγραφέα προς αυτή την κατεύθυνση και μάλιστα, όταν άλλοι νέοι δραματογράφοι μας προσπαθούνε να μιμηθούν τα κακά πρότυπα του παρισινού βουλεβάρτου και της σύγχρονης βιομηχανικής παραγωγής. Μπορεί ακόμα να παραβλέψη κανείς τις άλλωστε μοιραίες επιδράσεις που δέχεται ένας νέος συγγραφέας από ξένα έργα και μάλιστα τέτοια που, καθώς ο *Ματωμένος γάμος* του Λόρκα, δεν τον παρασύρουν σε ακοσμίες και απρέπειες. Ωστόσο η προσπάθεια της δραματικής αξιοποίησης της λαϊκής παράδοσης προϋποθέτει φαντασία και δύναμη. Απαιτεί ακόμη γνώση βαθειά ή τουλάχιστον αίσθηση της ζωής. Αλλοιώς το ποιητικό θέμα εξαντλείται σ' ένα λυρικό βερμπαλισμό και αφήνει δραματικά αμετουσίωτο το λαϊκό μύθο. Στο θέατρο δεν υπάρχει ποίηση χωρίς αλήθεια. Την ποίηση στο θέατρο δεν την αναζητά κανείς ούτε στη λυρική έξαρση, ούτε στη φραστική τόλμη. Την αναζητά σε μια θερμή πνοή ζωής που εμψυχώνει τους δραματικούς ήρωες και στη συνέπεια των πράξεών τους. Κι ομολογούμε με λύπη μας πως η πνοή αυτή και η συνέπεια λείπουν από το δραματικό πρωτόλειο του κ. Καμπανέλλη. Στο έργο του δεν κινούνται ζωντανοί άνθρωποι, μα σκιές κι ανθρωπομορφικά σχήματα χωρίς καμμιά δικαίωση, καθώς η μάνα, ο Κωσταντής, ο νιούτσικος αδερφός του, ο Χρυσικός κι η κακή νύφη. / Μερικά ωστόσο σημεία του έργου φανερώνουν πως ο συγγραφέας μπορεί να γράψη στο μέλλον καλύτερα πράγματα. Ο διάλογός του έχει συχνά μια νευρώδη γοργότητα. Κι αυτός ακόμα ο δρόμος που διάλεξε μαρτυρεί πως οι φιλοδοξίες του είναι ευγενικές και πως κάποιες ανησυχίες τον βασανίζουν. Προπάντων πρέπει να υπογραμμισθεί η άξια προσπάθεια που καταβάλλεται για την προσωποποίηση του ανώνυμου πλήθους κι αυτό ανεξάρτητα από τις φιλοσοφικές αφέ-

εκφράζει και ο Π. Ρήγας, που υπογραμμίζει τη δυσκολία τόσο του απαιτητικού είδους του ποιητικού θεάτρου όσο και της δραματοποίησης ενός δημοτικού τραγουδιού, διαφωνεί επίσης με την ομαδική απαγγελία του χορού και βλέπει επίδραση όχι μόνο από το *Ματωμένο γάμο* αλλά και από το *Φόνο στη μητρόπολη* του T. S. Eliot.[40]

λειες που βάζει στο στόμα του. Τελειώνοντας θα 'λεγα, πως αν ο συγγραφέας του *Χορού πάνω στα στάχυα* δεν βιαζότανε τόσο πολύ να γνωριστή με τα φώτα της ράμπας κι αν ξαναδιάβαζε το έργο του ύστερ' από κάμποσον καιρό, η πρώτη δραματική του προσπάθεια θα παρουσίαζε λιγώτερες αδυναμίες και θα 'δειχνε ευκρινέστερα ό,τι γνήσιο υπάρχει σ' αυτήν» (Λεμός, ό.π., σσ. 260-261).

[40] Π. Ρήγας (*Μάχη*, 15 Σεπτεμβρίου 1950): «Φυσικό είναι θεατρικά έργα σαν του Λόρκα, του Σινγκ και του Έλιοτ να κάνουν βαθειάν εντύπωση ιδιαίτερα στους νέους, που έχουν έφεση προς το θέατρο. Φυσικό είναι, τόσο το ποιητικό ύφος όσο και τα μορφικά στοιχεία των έργων αυτών, να έχουν τέτοιαν επίδραση σ' αυτούς, που να τους παραπαίνησουν σε μίμηση εκείνων των προτύπων. / Η τάση αυτή την είδαμε τώρα τελευταία στον τόπο μας και πιο χαρακτηριστικό της παράδειγμα είναι το έργο του νέου συγγραφέα κ. Ιάκ. Καμπανέλλη *Χορός πάνω στα στάχυα*, που ανέβασε ο θίασος Λεμού. / Αγνή είναι η πρόθεση του συγγραφέα κι επαινετή με το παραπάνω σαν πρόθεση, η προσπάθειά του να δραματοποιήση το δημοτικό μας τραγούδι· νόμιμο ακόμα είναι το να βλέπης στο έργο ενός νέου, που κάνει τα πρώτα του βήματα στην Τέχνη, έκδηλη την επίδραση των δασκάλων του είδους. Μια τέτοια αγνή διάθεση σοβαρού πλησιάσματος της τέχνης, που άλλοι, αξιότεροι, την κάνουν κλωτσοσκούφι, μέσο χώνευσης και χρηματισμού, πρέπει πάντα να μας κάνη να την παρακολουθούμε με προσοχή. / Δεν αρκεί όμως η καλή διάθεση. Ο νέος συγγραφεύς καταπιάστηκε με μια προσπάθεια πολύ δύσκολη και στις δυο πλευρές της· και στον τομέα της θεατρικής απόδοσης του δημοτικού μας τραγουδιού· και στον τομέα του ποιητικού δράματος. Και δεν μπόρεσε να σηκώση στους ώμους του τους δύο αυτούς ογκόλιθους. / Η παρανόηση του ποιητικού στοιχείου του θεατρικού έργου, που κυριαρχεί στο *Χορό πάνω στα στάχυα* παρατηρήθηκε και σε πολλά άλλα θεατρικά κομμάτια νέων κι η στήλη τούτη δε μιλάει για πρώτη φορά πάνω στο θέμα αυτό. Κι άλλοτε μας δόθηκε η ευκαιρία να τονίσουμε ότι ένα θεατρικό έργο δε γίνεται ποιητικό αν χρησιμοποιήσουμε μερικές παρεμβολές, που συνήθως καταλήγουν σε μεγαλόστομη ρητορεία και κούφιο βερμπαλισμό· οι εκδηλώσεις αυτές είναι ιδιαίτερα αντιθεατρικό στοιχείο· είν' έξω από κάθε δράση, την αντιμάχονται και τη σταματούν. Αυτό δυστυχώς έγινε και στην περίπτωση τούτη και μάλιστα σε πολύ μεγάλο βαθμό. Μ' αυτό τον τρόπο το έργο δεν μπόρεσε να γίνη αληθινά θεατρικό έργο. Τούτο το θέμα πρέπει να προσελκύση ιδιαίτερα την προσοχή μας: ενόσω δε θα μπορέσουμε να συλλάβουμε την αληθινή ουσία της δραματικής ποίησης, δε θα κατορθώσουμε να φτάσουμε σε σωστό αποτέλεσμα στον τομέα τούτον· θα μένουμε διαρκώς με ένα εξωτερικό ντύμα ηχηρών λέξεων, που ούτε θεατρικά πρόσωπα γεννάνε, πρόσωπα αληθινά, με σάρκα και αίμα, ούτε θεατρική δράση δημιουργούν, ούτε συγκρούσεις κι ούτε τίποτ' άλλο, εξόν από κάποιες ακουστικές εντυπώσεις και κατά συνέπεια, δε δημιουργούν θέατρο. Έτσι, ο *Χορός πάνω στα στάχυα* δεν μπόρεσε ν' αγγίξη την ουσία του θεάτρου. Ο δρόμος είναι λαθεμένος· ας το προσέξουμε όσο ακόμη είναι καιρός. / Η επίδραση των προτύπων που αναφέραμε πιο πάνω και ιδιαίτερα του *Φόνου στον καθεδρικό ναό* του Έλιοτ και του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα ήταν ολοφάνερη, εκτός από τ' άλλα, και στο στοιχείο του χορού. Έλειψε όμως απ' τον νέο συγγραφέα η ικανότητα να δέση το χορό οργανικά με το έργο, έτσι που αυτός έμεινε μετέωρος και ξένο στοιχείο· και μεγά λάθος ήταν η ομαδική απαγγελία, που μας έρριχνε στα οικόπεδα της αρχαίας τραγωδίας, όπου τέτοιο κονταροχτύπημα γίνεται γύρω απ' το θέμα τούτο και τόσο φτωχά είναι τ' αποτελέσματα της τέτοιας απόδοσης. Ας μη μπλέκονται θεληματικά οι νέοι στο σύγχρονο δράμα, σε παρόμοιες κακοτοπιές... / Έπειτ' απ' όσα ώς τώρα ειπώθηκαν, είναι φανερό πως ο *Χορός πάνω στα στάχυα* δεν μπόρεσε να πραγματοποιήση το σκοπό του της θεατρικής απόδοσης του δημοτικού τραγουδιού, που λέει για τα δυο αδέρφια και την κακή γυναίκα του ενός: για τη γυναίκα αυτού, που σαγηνεύοντας τον άλλο, θέλει να τον βάλη να σκοτώση τον άντρα της κι αδερφό του, μα στο τέλος πέφτει κάτω απ' το ίδιο του το μαχαίρι. Κι έχει και την προσθήκη της επιθυμίας της μάνας των παιδιών για εκδίκηση του φόνου του πατέρα τους. Και θα είχα τούτο να παρατηρήσω εδώ: πως η δημοτική μας ποίηση έχει τέτοιον πλούτο, που μέσ' από το κάθε τραγούδι, ο νέος συγγραφέας μπορεί και πρέπει να πάρη τα πιο ζωντανά του στοιχεία και να τα δώση με τρόπο δημιουργικό, έτσι που να μην περιοριστή να μας τα παρουσιάση σαν κάποιες στατικές και ξεπερασμένες μορφές ζω-

Η νεότερη κριτική δεν έχει ασχοληθεί σχεδόν καθόλου με το έργο, εκτός από κάποιες σημειώσεις του Γ. Πεφάνη[41] και του Θ. Γραμματά,[42] πράγμα καθόλου περίεργο, αφού δεν έχει δημοσιευτεί το κείμενο. Τη δημοσίευση της πρώτης πράξης σε γνωστό φιλολογικό περιοδικό δεν είχαν ανακαλύψει οι μελετητές. Αλλά με αυτή την αποσπασματική δημοσίευση αρχίζουν και τα προβλήματα. Στον κατάλογο των dramatis personae, ο οποίος δίνεται για ολόκληρο το έργο, όπως και η περιγραφή του σκηνικού, εμφανίζονται πρόσωπα, τα οποία είναι ανύπαρκτα στο κολοβό χειρόγραφο του μεγαλύτερου μέρους της Α΄ πράξης και ολόκληρης της Γ΄ πράξης, που βρίσκεται στο αρχείο του συγγραφέα· είναι ο Τουλούμης και ο Πεταλωτής. Ο πρώτος που εμφανίζεται στην Α΄ πράξη έχει αντικαταστα θεί με τις Δούλες, και προσεκτική σύγκριση των κειμένων φανερώνει μια σειρά από διαφορές που πείθουν πως πρόκειται για διαφορετική γραφή. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και μια σύγκριση με τη διανομή της παράστασης του 1950, όπου δεν εμφανίζονται τα αναφερόμενα πρόσωπα, η Γρηά έχει γίνει η Ζητιάνα, και οι «σκιές της νύχτας», που εμφανίζονται στην αρχή της Β΄ πράξης, τρεις Ίσκιοι. Στη Β΄ πράξη πρέπει να ανήκει και ο Πεταλωτής· αυτή την πράξη γνωρίζουμε μόνο από μια ραδιοφωνική διασκευή δακτυλόγραφη, που ανακαλύφθηκε στο αρχείο της ραδιοφωνίας του Ε.Ι.Ρ. από την Έλενα Καμηλάρη.[43] Το κείμενο αυτό έχει μεταδοθεί, σύμφωνα με την ειδική εγγραφή που υπάρχει, στις 24 Φεβρουαρίου 1957,[44] αλλά δεν αποκλείεται η διασκευή για το ραδιόφωνο να έχει γίνει νωρίτερα, γιατί η συνεργασία του Καμπανέλλη με το ραδιόφωνο εκτείνεται στα χρόνια 1950-54, στο χρονικό διάστημα 1953-54 μάλιστα με πολλές επαληθεύσιμες, χρονολογικά, διασκευές.[45] Οπότε η αναστήλωση της υπόθεσης, σε συνδυασμό με τις ελάχιστες συγκεκριμένες πληροφορίες που δίνουν οι κριτικές, είναι εφικτή. Πάντως γύρω στο 1958 πρέπει να υπήρχε ακόμα τουλάχιστον ένα χειρόγραφο του έργου ολόκληρο, όπως βεβαιώνει ο Γιάννης Σιδέρης, ο οποίος το βρήκε σε κακή κατάσταση.[46]

Η κειμενική τεκμηρίωση του δραματικού αυτού έργου διαθέτει λοιπόν τρία κείμενα και τέσσερεις διαφορετικές γραφές (βλ. στη συνέχεια). Για την Α΄ πράξη διαθέτουμε: 1) τη δημοσίευση στην *Ελληνική Δημιουργία* 3, τεύχ. 33 (15 Ιουνίου 1949), σσ. 961-968 με τον κατά-

ής, που όχι μόνο δεν μπορούν να συγκινήσουν κανέναν, μα προκαλούνε την ψυχική αντίδραση. Το μειονέκτημα τούτο δεν μπόρεσε να τ' αποφύγη ο *Χορός πάνω στα στάχυα*» (Λεμός, ό.π., σσ. 261, 264).

[41] Γ. Π. Πεφάνης: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα 1999, σσ. 136, 155, 203.

[42] Ο μελετητής βλέπει εδώ και στοιχεία «μελοδραματισμού»: «Με τη σημασία αυτή, το *Νυφιάτικο τραγούδι* (1949) και το *Κορίτσι με το κορδελάκι* (1955-1956) του Ν. Περγιάλη και το *Χορός πάνω στα στάχυα* (1949) του Ι. Καμπανέλλη μπορεί να θεωρηθούν, από μια διαφορετική οπτική, επίσης ως δείγματα μελοδραματικής έκφρασης, αφού το λυρικό στοιχείο, η ατμόσφαιρα του δημοτικού τραγουδιού, η ανάπτυξη της δράσης σε ανοιχτό υπαίθριο χώρο, οι έντονες συναισθηματικές καταστάσεις, η εξεζητημένη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των προσώπων και το οικείο θέμα στα πλατιά λαϊκά στρώματα, συνηγορούν υπέρ μιας παρόμοιας αντιμετώπισης» (Θ. Γραμματάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Αθήνα 2002, τόμ. Β΄, σ. 171· το κεφάλαιο αυτό, «Μελόδραμα και Μελοδραματισμός ως Ερμηνευτικά Σχήματα για μια Νέα Προσέγγιση στο Ελληνικό Θέατρο το 20ο αιώνα», σσ. 141 εξ., υπάρχει και αυτούσιο στον τόμο των Σ. Πατσαλίδη/ Α. Νικολοπούλου (επιμ.): *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 263-309). Ο συσχετισμός αυτός όμως είναι άστοχος· ο μελετητής δεν έχει διαβάσει καν το κείμενο.

[43] Ευχαριστώ θερμά τη μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών για την ευγενική παραχώρηση φωτοαντιγράφου του κειμένου αυτού για τη μελέτη αυτή.

[44] Ευχαριστώ την κ. Καμηλάρη και για την πληροφορία αυτή.

[45] Αυτό προκύπτει από έρευνα, που συνεχίζεται.

[46] Βλ. παραπάνω.

λογο των σκηνικών προσώπων και την περιγραφή του σκηνικού για ολόκληρο το έργο, καθώς και σημείωση του συγγραφέα για τους σκοπούς του,[47] χωρίς να είναι γνωστό γιατί η δημοσίευση διακόπηκε και δεν ακολούθησαν και η Β′ και Γ′ πράξη· 2) το δακτυλόγραφο κείμενο του κολοβού χειρογράφου που βρίσκεται στο αρχείο του Καμπανέλλη, όπου όμως λείπει το τέλος της πράξης και έχει διαταραχθεί η σειρά των σελίδων· 3) το χειρόγραφο ραδιοφωνικής διασκευής ολόκληρου του έργου, όπου το αρχικό κείμενο εμφανίζεται συντομευμένο. Με μια πρώτη προχειρη σύγκριση μπορεί να διαπιστωθεί αμέσως πως η ραδιοφωνική διασκευή ακολουθεί αρκετά πιστά το κείμενο του χειρογράφου, ενώ η δημοσίευση αποτελεί διαφορετική γραφή με αρκετά αποκλίνοντα σημεία. Για τη Β′ πράξη διαθέτουμε μόνο το κείμενο της ραδιοφωνικής διασκευής, η οποία περιορίζει ειδικά την πράξη αυτή με τις πολυπρόσωπες σκηνές σε πέντε σελίδες.[48] Για την Γ′ πράξη διαθέτουμε το κείμενο της ραδιοφωνικής σκηνής και αυτό του χειρογράφου στο αρχείο του συγγραφέα, που συμπίπτουν σε πολύ μεγάλο βαθμό.

Ως προς το χρονικό προσδιορισμό και τις φάσεις επεξεργασίας, σε συνδυασμό με τα μαρτυρούμενα του Τερζάκη και του ίδιου του συγγραφέα, μπορεί να διαπιστωθεί εξ αρχής το εξής: από την αρχική γραφή, που είχε υποβληθεί το Φεβρουάριο του 1948 στο Εθνικό Θέατρο, δεν φαίνεται να διασώζεται τίποτε· ο Τερζάκης έδωσε την πληροφορία πως διάβασε το έργο και το 1949, προφανώς μετά από κάποια επεξεργασία κατά τις υποδείξεις του ίδιου, αφού εξέφρασε θετική γνώμη γι' αυτό[49]· απ' ό,τι φαίνεται, αυτή τη φάση επεξεργασίας αντιπροσωπεύει το δημοσίευμα στην *Ελληνική Δημιουργία*, όπου το στοιχείο του λυρισμού είναι σαφώς πιο περιορισμένο σε σύγκριση με το χειρόγραφο· οπότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως το κολοβό δακτυλογραφημένο χειρόγραφο αποτελεί περίπου το κείμενο που παραστάθηκε το 1950 από τον θίασο του Λεμού· ωστόσο υπάρχουν σ' αυτό χειρόγραφες διορθώσεις μεταγενέστερες, που ανήκουν σε άλλη χρονική φάση, γιατί η ραδιοφωνική διασκευή ακολουθεί πιστά (με συντομεύσεις) το αρχικό δακτυλογραφημένο κείμενο και όχι τις χειρόγραφες διορθώσεις· αν το 1957 είναι όντως η πρώτη ραδιοφωνική μετάδοση της διασκευής, τότε αυτές οι διορθώσεις ανάγονται σε μια χρονική στιγμή μετά το 1957· οι παρατηρήσεις του Σιδέρη, που πέφτουν μάλλον στο έτος 1958, πως το χειρόγραφο του έργου είναι σε κακή κατάσταση, δεν ισχύουν για το αποσπασματικό και διορθωμένο δακτυλόγραφο, το οποίο είναι ευανάγνωστο, επομένως αφορούν ένα άλλο χειρόγραφο του έργου. Το ότι με τα κειμενικά τεκμήρια που διαθέτουμε σήμερα μπορούμε να ξεχωρίσουμε τουλάχιστον τέσσερεις φάσεις επεξεργασίας του δραματικού αυτού κειμένου, ανταποκρίνεται και στη γενικότερη εικόνα των πρώιμων θεατρικών έργων του Καμπανέλλη και σε μια ορισμένη πρακτική του συγγραφέα να ξαναδουλεύει τα κείμενά του σε διάφορες χρονικές φάσεις, ώσπου να παρασταθούν και να δημοσιευτούν, πολλές φορές πολλά χρόνια αργότερα. Η αποσπασματική δημοσίευση της Α′ πράξης του *Χορού πάνω στα στάχυα* το 1949 αποτελεί μάλλον μια εξαίρεση.

Για την αποκατάσταση του κειμένου πρωταρχική σημασία έχει επομένως το αποσπασματικό χειρόγραφο σε συνδυασμό με τη ραδιοφωνική διασκευή, ενώ η δημοσιευμένη Α′ πράξη παρακολουθείται, για να διαφωτισθεί το «γίγνεσθαι» της συγγραφής του έργου και η μέθοδος επεξεργασίας που εφαρμόζει ο συγγραφέας. Ωστόσο μόνο εκεί υπάρχει ολόκληρος τίτλος, πλήρης κατάλογος των σκηνικών προσώπων, καθώς και ένα σκεπτικό του

[47] Ό.π., σ. 961.

[48] Σσ. 9-14, ενώ η Α′ πράξη αριθμεί εννέα σελίδες (σσ. 1-9) και η Γ′ πράξη, που συντομεύεται λιγότερο, οκτώ σελιδες (σσ. 14-21). Στην αναγραφή των ομιλούντων προσώπων στην αρχή έχει παραλειφθεί η Γρηά, παρ' όλο που εμφανίζεται στην Γ′ πράξη, και οι πέντε φωνές (αντιστοιχούν στις «σκιές της νύχτας» και τους τρεις «ίσκιους») στην αρχή της Β′ πράξης.

[49] Βλ. παραπάνω.

συγγραφέα, για το τι τον προέτρεψε στη συγγραφή του έργου αυτού.[50] «Ιακώβου Καμπανέλλη, *Χορός πάνω στα στάχυα* (Από το Δημοτικό τραγούδι "Τα δυο Αδέρφια κι' η κακιά Γυναίκα"). Πρώτη πράξη». Ακολουθεί σε δύο στήλες η αναγραφή των σκηνικών χαρακτήρων με τη σειρά της σκηνικής τους εμφάνισης: «Α΄ Δούλα, Β΄ Δούλα, Μάννα, Χρυσικός, Τουλούμης, Γέρος, Κωσταντής, Θανάσης, Νύφη, Παιδί, Πεταλωτής, Γρηά, Χωριανοί, Χωριανές, Κοπέλες του χωριού, Σκιές της νύχτας», μια διανομή, η οποία, εκτός από τις ηθογραφικές μορφές του Τουλούμη και του Πεταλωτή, ισχύει και για το χειρόγραφο, όπου δεν υπάρχει ανάλογος κατάλογος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η υποσημείωση του συγγραφέα: «Αφού τίποτα δε με συγκινεί όσο τα Δημοτικά μας τραγούδια καταπιάστηκα να γράψω το έργο αυτό, με πρόθεση πάντα, να αναπλάσω όσο μπορώ την ατμόσφαιρά των, ανθρώπους και γεγονότα που να τους ταιριάζουν και να διατηρήσω την αφέλεια και τον λυρισμό που τα χαρακτηρίζει και στα πιο δραματικά τους ακόμα μέρη».[51] Ο Καμπανέλλης,

[50] Στο αποσπασματικό χειρόγραφο λείπουν όλα αυτά τα στοιχεία, στο δακτυλόγραφο της ραδιοφωνικής διασκευής οι σχετικές ενδείξεις έχουν ως εξής: «*Χορός πάνω στα Στάχυα* / Ιακώβου Καμπανέλλη / Ραδιοφωνική προσαρμογή: Ιακώβ. Καμπανέλλη / Πρόσωπα του έργου». Η αναγραφή των σκηνικών προσώπων πραγματοποιείται σε δύο στήλες· η μία είναι για τους γυναικείους ρόλους (Μάννα, Α΄ Γυναίκα, Β΄ Γυναίκα, Α΄ Δούλα, Β΄ Δούλα, Νύφη), ενώ οι άλλη για τους ανδρικούς (Χρυσικός, Κωσταντής, Θανάσης, Γέρος, Παιδί, Α΄ Χωριανός, Β΄ Χωριανός). Στην αναγραφή έχει παραλειφθεί η Γρηά της Γ΄ πράξης, καθώς και οι φωνές στη Β΄ πράξη. Ο αριθμός των προσώπων, σύμφωνα με τις δυνατότητες ενός καθαρά ακουστικού έργου, όπως είναι το ραδιοφωνικό, έχει προφανώς περιοριστεί.

[51] *Ελληνική Δημιουργία*, ό.π., σ. 961. Το δημοτικό τραγούδι πάρθηκε από την έκδοση του Νικ. Πολίτη, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήναι 1914, σσ. 110 εξ., αρ. 80. Εκεί το τραγούδι έχει ως εξής: «Άλλο τι δεν εξήλεψα μες στον απάνου κόσμο / παρά το γλήγορο άλογο και το γοργό ζευγάρι, / και τη γυναίκα την καλή, νοπού τιμάει τον άντρα. / Ήταν δυο αδέρφια γκαρδιακά και πολυαγαπημένα, / κι ο πειρασμός εβάλθηκε για να τα ξεχωρίση. / Αγάπησε ο μικρότερος του πρώτου τη γυναίκα, / και ντρέπεται να της το πη, ναν της το μολογήση. / Μα μια γιορτή, μια κυριακή, μια πίσημη νημέρα, / που βγήκε η κόρη από λουτρό κι ο νιος από μπαρμπέρη, / και συναπαντηθήκανε σε ξέχωρο σοκάκι, / εξεδιαντράπη και της λέει και της το φανερώνει: / "Νύφη μου, σάμπως σ' αγαπώ, νύφη, σάμπως σε θέλω. / - Εσύ το θέλεις μια φορά κ' εγώ το θέλω δέκα, / μ' α μ' αγαπάς σα σ' αγαπώ, κα θες με σα σε θέλω, / τον αδερφό σου σκότωσε κ' έλα για να με πάρης. / - Και τι αφορμή να του βρω 'γώ, για να τόνε σκοτώσω;/ - Σύρε για να μοιράσετε το πατρικό σας χτήμα, / από τις άκρες δώσε του κι απ' τους παλιούς τους όχτους, / κι όπου καλά και καρπερά, στο μέρος το δικό σου, / κι όπου άκρη και περίτραφος, στο μέρος το δικό του, / κ' εκείνος είν' αράθυμος, ρίξε και σκότωσέ του". / Το μαύρο καβαλλίκεψε και στο χωράφι πάγει. / "Ήρτε καιρός, μπρε Κωσταντή, καιρός να χωριστούμε, / έλα για να μοιράσουμε το πατρικό μας χτήμα. / Από τις άκρες πάρε συ κι απ' τους παλιούς τους όχτους / κι όπου καλά και καρπερά στο μέρος το δικό μου, / κι όπου άκρη και περίτραφος στο μέρος το δικό σου. / - Γιατί, γιατί, αδερφούλη, να πάρω από τις άκρες; / γιατί να μη μοιράσουμε καθώς μοιράζουν όλοι; / - Πάρ' απ' τις άκρες, Κωσταντή, γιατί θα σκοτωθούμε. / - Χαλάλι σου, αδερφούλη μου, κι όλα δικά σου να 'ναι, / παρά να ξεχωρίσουμε, πάρε και το δικό μου". / Τον πήρε το παράπονο, είδε τ' αδίκημά του, / τραβιέται σε παράμερο, και κάθεται και κλαίει. / Το μαύρο καβαλλίκεψε και στο χωριό γυρίζει, / τη νύφη του νεφώναξε, τη νύφη του φωνάζει: / "Γλήγορα, νύφη μου, νερό, να πλύνω το σπαθί μου. / Τον αδερφό μου σκότωσα και το 'χω ματωμένο". / Κι αυτή απ' την πολλή της βια κι απ' την πολλή χαρά της, / το μαστραπά φτυς άρπαξε, κρασί 'τανε γιομάτος, / τη σκάλα νεκατέβηκε, νερό για να του χύση. / Οχ τα μαλλιά την άρπαξε, λιανά λιανά την κόβει». Πιο σύντομη εκδοχή υπάρχει στον Ant. Jennaraki: *Άσματα κρητικά*, Leipzig 1876, σσ. 205 εξ., αρ. 267 (Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγουδία (Εκλογή)*, τόμ. Α΄, εν Αθήναις 1962, σσ. 372 εξ.). Η ηπειρώτικη παραλλαγή, την οποία ακολουθεί εν γένει ο Πολίτης, παρουσιάζει ακόμα μια σημαντική, ποιητικά και ανθρωπολογικά άκρως ενδιαφέρουσα προσθήκη: «Οχ τα μαλλιά την άρπαξε, λιανάλιανά την κόφτει, / την έλιασε, την ξέλιασε, στο μύλο την πααίνει: / - Άλεσε, μύλε μ' άλεσε της κούρβας το κεφάλι· / κάνε τ' αλεύρι κόκκινο και την πασπάλη μαύρη, / να 'χουν φκειασίδ' οι έμορφες, φκειασίδι τιμημέ-

σε όλη τη ζωή του, αντιμετωπίζει με ευλάβεια και σεβασμό τους λαϊκούς ανθρώπους και αγαπά πάντα τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό. Έχει χρησιμοποιήσει επανειλημμένα δημοτικά τραγούδια στα έργα του, και έγραψε και ο ίδιος τραγούδια και στίχους στο ύφος αυτό[52]. Ωστόσο αυτό θα είναι το μοναδικό θεατρικό έργο που διαδραματίζεται στον αυθεντικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού, το χωριό. Η ανάπλαση της ατμόσφαιράς του, που αναφέρεται, καθώς και η απλότητα της ψυχολογίας των ανθρώπων, οδηγεί στην αντίληψη της παραδοσιακής ηθογραφίας, ωστόσο τα φαινόμενα απατούν: ο Καμπανέλλης δεν εννοεί τον ρεαλισμό της ηθογραφίας, αν και εδώ δεν λείπουν τα λαογραφικά στοιχεία, αλλά την ποιητικότητα του λαϊκού πολιτισμού στο σύνολό του,[53] ο οποίος εκδηλώνεται και σε στιγμές μεγάλης συναισθηματικής φόρτισης. Αυτή η «ατμοσφαιρική ποιητικότητα» είναι το στοιχείο, που διαφοροποιεί το έργο από τις θεατρικές ηθογραφίες του ελληνικού Μεσοπολέμου, ενώ «λορκικό» είναι και το στοιχείο της αρχέτυπης μονολοθικότητας των σκηνικών χαρακτήρων, που μένουν εν πολλοίς χωρίς όνομα, και των καταστάσεων, όπου γάμος και θάνατος, έρως και χάρος σμίγουν αξεδιάλυτα, όπως είναι χαρακτηριστικό για τη μυθολογία και τους συμβολισμούς του αγροτικού πολιτισμού, όπου γονιμότητα/σπορά και τρύγος/φόνος (χορός, στάχυα) αποτελούν τους κρίκους του κύκλου της συλλογικής ζωής της κοινότητας. Μολοντούτο το έργο ενέχει, όπως θα δούμε, και μια σειρά από στοιχεία που το διαφοροποιούν τόσο από τον κόσμο του *Ματωμένου γάμου* όσο και από τον κόσμο της παραδοσιακής ηθογραφίας.

Το σκηνικό («Σκηνικό για όλες τις πράξεις»), που βέβαια παραπέμπει σ' ένα ηθογραφικό πλαίσιο, είναι ημίκλειστος εσωτερικός χώρος σε αρχοντικό σπίτι: «Μεγάλη κάμαρα αφεντόσπιτου σε χωριό, με ανοίγματα προς το δεξιό και αριστερό χώρο του σπιτιού. Στο βάθος δίφυλλη ξώπορτα που βγαίνει σε πλατύσκαλο από όπου, μια σκάλα που δε φαίνεται, κατεβάζει στην αυλή. Δεξιά απ' την ξώπορτα μια εσωτερική με σκαλοπάτι φέρνει στη νυφικιά κάμαρα. Ένα μικρό παράθυρο της κάμαρας αυτής φαίνεται απ' την ξώπορτα καθώς ο τοίχος της γωνιάζει λοξά με το πλατύσκαλο. Δυο τάβλες με μπόλικα σκαμνιά είναι βαλμένες δεξιά και αριστερά στη σκηνή. Η Α′ και η Β′ Δούλα αφήνουν πάνω στις τάβλες κούπες κρασιού, φέτες ψωμί κ.λπ.».[54] Με τέτοιο τρόπο συνδυάζεται εσωτερικός και εξωτερικός χώρος· υπάρχει και η δυνατότητα επικοινωνίας της νυφικής παστάδας κατευθείαν με την αυλή. Ωστόσο στο χειρόγραφο (ΧΦ) και στη ραδιοφωνική διασκευή (Ρ), προστίθεται ολόκληρη λυρική σκηνή (χωρίς τις δούλες) ανάμεσα στις δύο Γυναίκες και τη Μάννα, σκηνή που λείπει ολότελα από το δημοσιευμένο κείμενο (Δ), και αποδεικνύει πως ο Καμπανέλλης επεξεργάστηκε το έργο προς το λυρικότερο. Αυτή η σκηνή αποπνέει «λορκική» ατμόσφαιρα, εμφανίζεται και το μοτίβο του φονικού μαχαιριού, καθώς και η αγροτική μυθολογία του χώματος, από το οποίο όλα προέρχονται και στο οποίο όλα γυρίζουν. Πέραν τούτου όμως εισάγει και το μοτίβο του γδικιωμού, το μοναδικό πλέον περιεχόμενο της ζωής της Μάννας, που ξεριζώνει τα χόρτα από τον τάφο του νεκρού άντρα της, σκοτωμένου πριν δέκα χρόνια, και ξέχασε ολό-

νο, / να 'χουν και οι γραμματικοί μελάνι για να γράφουν» (*Αγών*, τόμ. 1, Κ/πολη 1891, σσ. 154 εξ., αρ. 278, έκδοση της Ακαδημίας, ό.π., σσ. 371 εξ.· Γ. Ιωάννου: *Παραλογές*, Αθήνα 1975, σσ. 88 εξ.). Αυτή η προσθήκη απαιτεί σχολιασμό εκτενή, ο οποίος δεν μπορεί να γίνει στο σημείο αυτό· ο Καμπανέλλης άλλωστε φαίνεται πως ακολουθεί την έκδοση του Πολίτη.

[52] Βλ. τώρα Γ. Π. Πεφάνης: «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΣΤ′ (2004-2005), σσ. 257-327.

[53] Μια διάσταση που έχει τονίσει επανειλημμένα ο Μ. Γ. Μερακλής: *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση – Ήθη και έθιμα – Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα 2004, pass.

[54] Ό.π., σ. 961.

τελα πως ο μεγάλος της γιος σήμερα παντρεύεται.[55] Έτσι από την αρχή η ενότητα έρωτα/θανάτου, που προεκτείνεται τελικά για όλους τους πρωταγωνιστές, παρουσιάζεται σκηνικά και διατυπώνεται ποιητικά, ενώ η Δ αρχίζει ρεαλιστικά με τη συζήτηση που κάνουν δύο Δούλες που στρώνουν το γαμήλιο τραπεζι.[56]

[55] Κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο ξεκινάει με υψηλούς τόνους λυρισμού: *«Α' Γυναίκα: Βαρειά καμπάνα σήμανε γι' αυτό το σπίτι. – Β' Γυναίκα: Βαρειά καμπάνα έπεσε κι έσπασε. – Α: Τι είναι ο άθρωπος... – Β: Ένα τίποτα... – Α: Τι παίρνει μαζί του; - Β: Μια χούφτα χώμα»* (ΧΦ, σ. 1). Με πλάγια γράμματα εμφανίζεται το κείμενο του ΧΦ, με όρθια της Δ και της Ρ. Ομαλοποιώ σιωπηρά κάποιες ορθογραφικές ιδιοτροπίες και αβλεψίες, επίσης ενοποιώ τις διαφορές με τη Ρ, που βρίσκονται κυρίως στην πιο πλούσια σπιξη της Ρ. Τα αποσιωπητικά που χρησιμοποιεί ο Καμπανέλλης ήδη πολύ έντονα στο έργο αυτό περιορίζονται παντού σε τρία (εμφανίζονται και ως τέσσερα και περισσότερα). Η επόμενη παρεμβατική ατάκα της Μάνας λείπει από τη Ρ: *«Μάννα: Και μια ψυχή που ανεμοδέρνεται μες στα φαράγγια και τα χέρσα. Σέρνεται, δέρνεται, χτυπιέται... και σα χτυπήση η καμπάνα του, κυνηγημένη πάει και χώνεται μες στα μνήματα».* Αντί το «χτυπήση η καμπάνα του», που συνδέει τα λεγόμενα με την αναφερόμενη παραπάνω καμπάνα που έσπασε, είχε αρχικά «σα λαλήση ο κορυδαλλός», που είναι παραδοσιακή προειδοποίηση επικείμενου θανάτου στο λαϊκό πολιτισμό. Και συνεχίζουν οι δύο γυναίκες: *«Α: Μαλάκωσε κυρά μου... – Β: Έρμο περιβόλι ο κόσμος... – Α: Και τρυγητής ο χάρος... – Β: Είναι ήσυχος* [γλυκός σβησμένο, Ρ] *ο ύπνος του θανάτου... – Μάννα: Όχι* [κυράδες μου, σβ., Ρ] *σαν έρθη από μαχαίρι που χτυπάει μπαμπέσικα. Όχι σαν έρχεται ο φονιάς και μας τους παίρνει με το στανιό απ' την αγκαλιά για να τους ρίξη σαν τα σκυλιά μες στη σαπίλα του τάφου...»* (ΧΦ, σ. 1). Και σαν τους ψάλτες σε λιτανεία οι δυο γυναίκες παίρνουν το μοτίβο του τάφου: *«Α: Πατρίδα μας ο τάφος, κυρά, ξενητειά είν' η ζωή μας. Όλοι στον απάνω κόσμο ξένοι είμαστε. - Β: Πατρίδα μας είναι μονάχα η γη. Εκείνη τρέφει και τον καλό και τον κακό. Εκείνη βγάνει και το σίδερο. Εκεί πάλι θ' ανταμώσουν όλοι, κι ο φονιάς κι ο σκοτωμένος και το μαχαίρι. Εκεί είν' η δίκη κ' η κρίση. Από δω μονάχα μια στιγμή περνάμε κ' οι κακούργοι κ' οι δικαστές. Ποιος λοιπόν μπορεί να κρίνη; Μονάχα εκείνος... Ας είναι ευλογημένος ο ουρανός. – Α: Ευλογημένο το όνομα του Κυρίου. – Β: Ευλογημένο το κάλεσμα του Θεού»* (ΧΦ, σ. 1, Ρ, σσ. 1 εξ.). Οι γυναίκες περιγράφουν τη μητρική ολότητα του σύμπαντος, που συμπεριλαμβάνει ζωή και θάνατο σε κύκλο, κατά την αγροτική μυθολογία: η μητρική γη είναι το όλο, το χώμα είναι η ύλη, από την οποία πλασμένοι είναι καλοί και κακοί, εγκληματίες και δικαστές. Η Μάννα, ως εκπρόσωπος της ανθρώπινης δικαιοσύνης, του παλαιού εθίμου της εκδίκησης, των πατριαρχικών εν τέλει δομών της κοινωνίας, που βασίζεται σε νόμο και τιμωρία, απορρίπτει μια τέτοια «θεολογική» και μοιρολατρική κοσμοαντίληψη: *«Μάννα: Ποιο κάλεσμα Θεού; Τραβάτε από δω μέσα... Όξω γρηές ψεύτρες... – Β: Έλα στα σήγκαλά σου... – Μάννα: Εγώ δεν είδα να γελά ο νεκρός μου άντρας, για να μπορώ να πω "γελά, του γνέφουν οι αγγέλοι, τον παίρνει ο Θεός". Τίποτε απ' όλα αυτά... Μου τόνε φέρανε πνιγμένο στο αίμα και στη λάσπη... έτσι που δεν τον αναγνώριζα... – Α: Φτάνει πια... Πάνε δέκα χρόνια από τότε... – Μάννα: Δέκα χρόνια λέτε σεις... Μα γω ξέρω ότι χτες έγινε, χτες. Ο τάφος του δεν έχει χορταριάσει ακόμα. - Β: Δέκα φορές χορτάριασε μα συ πας και ξεριζώνει ό,τι φυτρώσει απάνω... Άκουσέ με κυρά, ο χρόνος όλα τα ξαναβάζει στη θέση τους* [γιατρεύει σβ., Ρ], *άφησε την πληγή να κλείση... – Μάννα: Να τον ξεχάσω εγώ...; Ποτές. Τι να 'ναι* [είναι σβ. Ρ] *ο θάνατος...; Πού να πήγε...; - Α: Εκεί που πάν' όλοι...* [Τι είναι ο άνθρωπος...; σβ., Ρ] *– Β: Όλοι και όλα...* [Μια χούφτα χώμα σβ., Ρ]*»* (ΧΦ, σσ. 1-2, Ρ, σ. 2). Τότε μπαίνουν οι δύο Δούλες. Οι ανοιχτοί λογαριασμοί με τους νόμους της εκδίκησης δεν γνωρίζουν χρόνο, ενώ ο μητρικός κύκλος των εποχών, σποράς και τρύγου, έρωτα και θανάτου, κρατούν τον ίδιο το χρόνο σε κίνηση. Συμβολικό σημάδι της λήθης που φέρνει κάθε νέα εποχή, είναι το χορτάρι επάνω στον τάφο· κατά τη λαϊκή πρόληψη, στον τόπο του κρίματος χορτάρι δεν φυτρώνει (για την παραλογή των «Δυο πιστών αδερφών και της κακιάς γυναίκας» βλ. G. Saunier: *Adikia. Le Mal et l'Injustice dans les Chansons populaires grecques*, Paris 1979, σσ. 148-154). Η Μάννα επεμβαίνει στον κύκλο της φύσης για να διατηρήσει της αλυσίδα εκδίκησης στο ius talionis.

[56] Από αυτή την άποψη θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η Δ αντιπροσωπεύει τη γραφή του 1948, πριν δει ακόμα ο Καμπανέλλης την παράσταση του *Ματωμένου γάμου*. Αλλά η εκδοχή αυτή έχει να αντιμετωπίσει δύο σοβαρά αντεπιχειρήματα: 1) ο συγγραφέας θα μπορούσε να έχει γνώση του έργου από τη μετάφραση του Γκάτσου (1945), 2) και χωρίς την εισαγωγική αυτή σκηνή η Α' πράξη στη δημοσιευμένη της μορφή δεν είναι απαλλαγμένη από κάποια «λορκική» ατμόσφαιρα.

Η μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη είναι συχνά ρευστή·[57] ο Καμπανέλλης αποφεύγει τον διαχωρισμό πράξεων σε σκηνές της παραδοσιακής δραματουργίας (το ίδιο κάνει και αργότερα σε όλα σχεδόν τα έργα του), για να διατηρήσει τη ρευστότητα των καταστάσεων και την ενότητα της δράσης. Ωστόσο θα μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς σκηνές, ανάλογα με τις αλλαγές στη σύσταση των παρόντων σκηνικών προσώπων, τους τρόπους επικοινωνίας τους και την αλλαγή θεμάτων στη συζήτηση. Για την ανάλυση της Α΄ πράξης από τρία διαφορετικά κείμενα, αυτό αποτελεί και μια μέθοδο βοηθητική: συνολικά μπορούμε να διακρίνουμε 14 σκηνές – η πρώτη υπάρχει μόνο στο ΧΦ και τη Ρ, η Δ αρχίζει απευθείας με τη δεύτερη. Και αυτή η σκηνή είναι κάπως «ατμοσφαιρική», ανάλαφρη, δροσερή, για την ομορφιά του νεότερου γιου, του ναύτη, που θαυμάζουν οι δούλες. Εδώ διαφαίνονται και γλαφυρά τα σημάδια επεξεργασίας ανάμεσα στο ΧΦ (Ρ) και τη Δ· η σκηνή λειτουργεί ως αρχική έκθεση[58] και τελειώνει χαρακτηριστικά με ένα γαμήλιο τραγούδι: στη δημοσιευμένη μορφή είναι

[57] Έτσι κι εδώ: όταν μπαίνουν οι δύο Δούλες οι δύο γυναίκες δεν φεύγουν αμέσως. Η μετάβαση αυτή διαφωτίζει το γεγονός πως η Μάννα, που ζει στον κόσμο του παρελθόντος, ξέχασε τελείως πως σήμερα γιορτάζεται ο γάμος του γιου της, «γέφυρα» που στήνει ο Καμπανέλλης στην επόμενη σκηνή και περιέχει και το στοιχείο πως η Μάννα ζητεί να δει το μικρότερο γιο της, το Θανάση, και η μια δούλα αναφέρει πως τον είδε το πρωί· έτσι μιλούν οι Δούλες για την ομορφιά του νέου, που θα είναι το θέμα του επόμενου διαλόγου. *«Μάννα: Τι θέτε δω; - Α΄ Δούλα: Να στρώσουμε τις τάβλες. – Μάννα: Ποιες τάβλες; - Β΄ Δούλα: Κυρά μου θα ξέχασες φαίνεται πως γίνεται γάμος σήμερα δω μέσα. – Μάννα: Παντρεύεται* [ο Κωσταντής σβ., Ρ] *... έ; Και παίρνει εκείνη που κουβάλησε μέσα στο σπίτι μου, χωρίς να με ρωτήσ η. Κι ο μικρός μου γυιός πού είναι; - Α΄ Δούλα: Τον είδα τα χαράματα, την ώρα που ήρθε. Από τότε δεν ξαναφάνηκε. - Μάννα: Σαν τόνε δης, πες του πως τόνε θέλω. – Α΄ Γυναίκα: Φεύγουμε μεις. Ώρα καλή το λοιπόν, κι ας τους χαίρεσαι. – Μάννα: Ώρα καλή. (Οι δυο γυναίκες φεύγουν απ' την ξώπορτα κ' η Μάννα απ' τ' αριστερό άνοιγμα)»* (ΧΦ, σ. 2, Ρ, σ. 2). Ο δραματουργός προλαβαίνει να δώσει και τις πρώτες πληροφορίες για τη σχέση του μεγαλύτερου γιου με τη μητέρα του.

[58] *«Β΄ Δούλα: Ώστε τον είδες το Θανάση; - Α: Τι όμορφος που είναι... Άμα τον δη η νύφη θα μετανοιώση που παίρνει το μεγάλο αδερφό».* Λόγια προφητικά που λειτουργούν ως προοικονομία για τα πραγματικά συμβάντα. Η Δ προσθέτει εδώ ακόμα: «Και τι πρόσχαρος! Ξανθουλός... με γαλανά μάτια... αμούστακος ακόμα... θάλεγε κανείς πως είναι το παλληκάρι των τραγουδιών!» (Δ, σ. 691). Ο ξανθός λεβέντης είναι η ιδανική ανδρική μορφή του δημοτικού τραγουδιού. Το κείμενο της Δ δεν παραθέτω με πλάγια στοιχεία, για να φανεί η διαφορά. *«Β: Ξεμυαλισμένη. Μίλα πιο σιγά. Ξεχνάς πως είναι δίπλα η κάμαρά της; Για πε μου λοιπόν, τι ώρα ήρθε; - Α: Ήτανε νύχτα ακόμα, δεν είχε φέξει. Μα είναι τόσο όμορφος... Ας με αξίωνε ο Θεός να... – Β: Είσαι θεοπάλαβη. – Α: Δε μοιάζει με παλληκαράκι* [τα παλληκάρια σβ., Ρ συντομεύει] *των τραγουδιών...;- Β: Τον άκουσες να τραγουδά...; - Α: Όχι. - Β: Καλλίτερα. Τότε είναι που δε θα σου μείνη στάλα νους* [Δ: Τότε είναι που δεν θα τον αλησμονήσης. Δε θα σου μείνη στο κεφάλι νους, ούτε λαλιά στο στόμα]» (ΧΦ, σσ. 2 εξ., Δ, σ. 691). Η επεξεργασία του ΧΦ προσθέτει μια δραματουργικά σημαντική πληροφορία: ενώ αυτός είναι τόσο όμορφος, ο μεγαλύτερος αδερφός του, ο γαμπρός, είναι πεντάσχημος: *«Πώς γέννησε αυτή η γυναίκα δυο παιδιά τόσο παράταιρα; Ο ένας ωραίος σαν τον Άη-Δημήτρη... κι ο άλλος... τι άσκημος πούναι ο καψερός ο Κωσταντής...»*, ενώ στη Δ η συζήτηση προχωρά αμέσως στο διάλογο που είχε η πρώτη δούλα μαζί του. *«Β: Τι σούλεγε ο μικρός* [Θανάσης, σβ.]*...;- Α: Αύριο θα φύγη πάλι για τη θάλασσα. Θα μοιράσουν τα χρήματα με το μεγάλο* [το αδέρφι του σβ., Ρ] *και θα πάη να γίνη θαλασσινός. Τον συνεπήρε τ' όνειρο να γίνει ναύτης, σ' ένα καΐκι* [σκαρί σβ., Ρ] *λέει με πανιά κόκκινα. Γιατί την αγαπά* [θέλει σβ., Ρ συντομεύει] *έτσι; Τι είναι η θάλασσα; Πασκίζω να τη φέρω στο μυαλό μου, μα δε μπορώ»* (ΧΦ, σ. 2 εξ.). Προφανώς βρισκόμαστε στη στεριά, το ένα κορίτσι δεν έχει δει ποτέ τη θάλασσα. Στη Δ υπάρχει μια παρέκβαση της συζήτησης, όπου η μία λέει στην άλλη πως πολλές φορές έφυγε, αλλά πάντα γύρισε. – Θα είναι αυτή τη φορά η τελευταία;- Σαν πολύ δεν νοιάζεται; - Μα φτωχη δούλα είναι κι άσκημη, αλλά της αρέσει να μιλάει μαζί του. – Το όμορφο είναι όμορφο. – «Κι ούτε είμαι θάλασσα εγώ. Γιατί την αγαπά έτσι;» κτλ. (Δ, σ. 692). Στο σημείο αυτό το Δ βρίσκεται πιο κοντά στην εικονολογία και αφαιρετική λογική του δημοτικού τραγουδιού. Και πάνω στην ερώτηση, τι είναι η θάλασσα, παί-

ένας γαμήλιος θρήνος για τη μητέρα της νύφης,[59] στην επεξεργασμένη μορφή ένα τετράστιχο για τον όμορφο γαμπρό.[60]

Η επόμενη σκηνή αναπτύσσεται βασικά ανάμεσα στο Χρυσικό και τη Μάννα μπροστά στις Δούλες: στη Δ είναι αρκετά σύντομη, κεντρικό μοτίβο είναι το γεγονός, πως ο Χρυσικός φτιάχνει ωραία δαχτυλίδια γάμου, αλλά και ωραία μαχαίρια που σκοτώνουν, όπως αυτό με το οποίο σκοτώθηκε ο άντρας της, και γι' αυτό είναι ένοχος φόνου· ο Χρυσικός μάταια προσπαθεί να δικαιολογηθεί με τη λογική (έχει και τύψεις για το γεγονός), η Μάννα όμως τελικά τον πληρώνει και για να βρει επιτέλους τον φονιά.[61] Στο ΧΦ η σκηνή αυτή έχει αναπτυχθεί πολύ, αλ-

ζουν ένα κοριτσίστικο παιχνίδι: η μια, που δεν έχει δει τη θάλασσα, να κλείσει τα μάτια της, και η άλλη να της λέει τι φαντάζεται. Στη Δ το όραμα περιορίζεται στο γεγονός πως η θάλασσα που βλέπει έχει το χρώμα των ματιών του Θανάση, ενώ το ΧΦ είναι λεπτομερέστερο, με ένα μοτίβο, που θα παίξει ρόλο στο τέλος της πράξης: τα μαύρα μαλλιά της νύφης. Ο δραματουργούς υφαίνει σφιχτότερα το δίκτυο των προοικονομήσεων. *«Β: Φαντάσου τώρα μια λίμνη που όσο μακρυά να δη το μάτι σου δεν έχει τελειωμό. Πέρα πέρα σμίγει με τα ουράνια. – Α: Σα να τη βλέπω κι όλας. – Β: Απάνω της πλέουνε καράβια με χρωματιστά πανιά. Στην ράχη* [απλωσιά σβ., Ρ συντομεύει] *της λάμπει ο ήλιος, μα στο βυθό της σαλέβουνε θάμνοι σκοτεινοί σαν τα μαλλιά της νύφης»* (ΧΦ, σ. 3).

[59] *«(Απ' έξω ακούγονται τραγούδια. Οι δυο δούλες αφήνουν τον ορεμβασμό και τρέχουν στην ξώπορτα. Μπαίνουν πέντε* [Δ: τέσσερις] *κοπέλλες τραγουδώντας και πίσω τους έρχεται* [Δ: ο Τουλούμης και] *ο Χρυσικός. Στο αριστερό άνοιγμα προβαίνει η Μάννα»* (ΧΦ, σ. 3, Δ, σ. 692). Με το τραγούδι αυτό γεφυρώνεται η μετάβαση στην επόμενη σκηνή. «Σα λεμονιά μάνα μ' ωιμέ / ντύσε την κόρη μας // Σα μηγδαλιά μάνα μ' ωιμέ / την πέρδικά μας // Προσμένει ο ψάλτης κι ο παπάς / κ' οι καλανάρχες // μάνα μ' ωιμέ σα λεμονιά / την κόρη μας» (Δ, σ. 962). Για τα «μοιρολόγια του γάμου» βλ. M. G. Meraklis, «Hochzeitslamentationen in Griechenland», W. Puchner (ed.). : *Tod und Jenseits im europäischen Volkslied. 16. Internationale Balladenkonferenz Kolympari, Kreta, 19.-22. Aug. 1986*, Ιωάννινα 1989, σσ. 65-80 και G. Saunier: «Τα γαμήλια τραγουδι με πένθιμα θέματα. Έρευνα στην νεοελληνική οικογένεια και κοινωνία», στον τόμο: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συλλογή μελετών (1968-2000)*, Αθήνα 2001, σσ. 401-549. Για τα γαμήλια τραγούδια γενικότερα Μ. Μιράσγεζη: *Έρευνα στη δημοτική μας ποίηση. Α'. Ο γάμος*, Αθήνα 1965. Εδώ βέβαια προοικονομείται και το μοτίβο του γάμου με το Χάρο, που θα είναι κεντρικό μοτίβο όλου του έργου (βλ. M. Alexiou / P. Dronke: «The Lament of Jephta's Daughter: Themes, Traditions, Originality», *Studii medievali* 12/2, 1971, σσ. 819-863). Ωστόσο στην επεξεργασία του κειμένου ο Καμπανέλλης αλλάζει το τραγούδι.

[60] Προφανώς ο δραματουργός έκρινε πως η προοικονομία αυτή είναι πρόωρη, και αντικατέστησε το μοιρολόγι με ένα τραγούδι προς τη νύφη: *«Νύφη μου ξάστερο νερό / και ξέλαμπρο φεγγάρι / το ταίρι σου είναι ζηλευτό / κι όμορφο παλληκάρι»* (ΧΦ, σ.3) που διακρίνεται από μεγαλύτερη απλότητα (Ρ, το ίδιο). Το γαμήλιο αυτό τραγούδι υπάρχει αυτολεξεί στον Πολίτη *Εκλογαί*, ό.π., σ. 181 αρ. 145. Οι κοπέλες φεύγουν να πάρουν το νυφικό.

[61] Αυτός ο διάλογος δεν πιάνει ούτε μισή σελίδα (Δ, σ. 962). Τον παραθέτω εδώ για σύγκριση και για να φανεί, πόσο έχει αναπτυχθεί και εκλεπτυνθεί η σκηνή στη συνέχεια: «Μ[άννα]: Ήρθες για μένα Χρυσικέ; - Χρ[υσικός]: Έφερα τα δαχτυλίδια. Τάφτιαξα όσο πιο έμορφα γίνονται. - Μ.: Θαρρώ που και το μαχαίρι τώχες φτιάξει έμορφο! – Χρ.: Τώχα καμωμένο για στολίδι! μονάχα για στολίδι! – Μ.: Μα έγινε φονικό μ' αυτό μάστορή μου. – Χρ.: Ακόμη μια φορά στο λέω... σχώρνα με... δεν τόφτιαξα μήτε και το πούλησα επί τούτου. – Μ.: Μα μου τον σκότωσαν! – Χρ.: Ήξερα γω πως εκείνος που τ' αγόρασε; ...μήτε και θ' αγόραζε κανείς ποτέ ένα τόσο βαρύτιμο μαχαίρι για να σκοτώση μονάχα! – Μ.: Μου σκότωσε τον άντρα το μαχαίρι σου ή όχι; – Χρ.: Άψυχο πράμα είναι το μαχαίρι κυρά... καλή μου κυρά... τι έχει να κάνη με το φόνο; - Μ.: Τούχες δώσει την δικιά σου ψυχή! – Χρ.: Ποτέ η ψυχή μου δε θέλησε κακό. – Μ.: Τότε εύρε το φονιά και φέρτονε! είκοσι χρόνια με ξεγελάς... κι ακόμη! – Χρ.: Μ' αυτήν την έννοια ξημερώνομαι κι ας μη πολυπιστεύω πως φταίω κι εγώ. – Μ.: Φταις! Μη θες πάλι να ξεφύγης με λόγια! Η ψυχή σου σε βασανίζει, το ξέρω, το βλέπω, γι' αυτό και ποτέ δεν με θωρείς κατάματα! Ά σε πλερώνω το κάνω για να μη το αλησμονάς, κι όχι γιατί δεν έχεις λόγο εσύ να νοιαστής για το φονιά. – Χρ.: Δε θέλω άλλα! Φτάνουνε όσα μούδωκες. – Μ.: Πάρτα! (φεύγει)» (Δ, σ. 962). Το μοτίβο του μαχαιριού παραπέμπει σαφώς στην πρώτη σκηνή της Α΄ πράξης του *Ματωμένου γάμου*.

λά μια διαταραχή της σειράς των σελίδων έφερε το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής στο τέλος της Α′ πράξης (σσ. 11-12), σελίδες που πρέπει να παρεμβληθούν ανάμεσα στις σελ. 3 και 4. Απόδειξη της διαταραχής αυτής είναι το γεγονός πως στη Ρ, που συντομεύει αναγκαστικά, η σκηνή είναι μεγαλύτερη απ' ό,τι στο Δ, και ακολουθεί, όπως πάντα, το ΧΦ, αλλά συντομεύει πολύ.[62] Στο ΧΦ παρεμβάλλονται και άλλα μοτίβα και ο διάλογος αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον: η Μάννα λέει μια αινιγματική ρήση, πως θέλει να δει πρώτα το τέλος των δαχτυλιδιών (προοικονομία), ύστερα η κουβέντα γυρίζει στο μαχαίρι, οι δικαιολογίες του Χρυσικού όμως είναι πιο έντονες, όπως και οι αιτιάσεις της Μάννας – ο δραματουργός οξύνει έντεχνα την ένταση της αντιπαράθεσης· άλλωστε μεταβάλλεται και κάπως η επιχειρηματολογία: η Μάννα παραδέχεται πως φταίνε και οι δυο για τον φόνο, ενώ το μοτίβο της πληρωμής παραλείπεται. Το χωρίο είναι χωρίς άλλο διδακτικό για τον τρόπο επεξεργασίας μιας δραματικής κορύφωσης αντιθέσεων.[63] Δεν είναι μόνο τα διαλογικά σχήματα της επανάληψης και της κλιμάκωσης που ανεβάζουν την ένταση της σύγκρουσης, ο δραματουργός δίνει και ένα διαφορετικό βάθος στη μορφή της Μάννας, που κατανοεί και παραδέχεται τη διαλεκτική της ενοχής σε μια οιδιπόδεια διάσταση: μπορείς να φταίξεις χωρίς να το ήθελες. Ο Καμπανέλλης βρίσκεται στον δρόμο προς τη διαλεκτική των χαρακτήρων του, τόσο χαρακτηριστική για τα έργα του: κανένας δεν είναι αμιγώς το ένα ή το άλλο. Αυτή τη σκοτεινή πλευρά της η Μάννα την εικονοποιεί με τους σα-

[62] Ρ σσ. 3 εξ.

[63] «*Μ[άννα]: Ήρθες για μένα Χρυσικέ; - Χρ.[υσικός]: Αυτή τη φορά όχι κυρά μου. Τα δαχτυλίδα έφερα. Κύτταξε τα. – Μ.: Να δω το τέλος πρώτα, κ' ύστερα θα σου πω! – Χρ.: Ποιο τέλος; - Μ..: Τίποτα. – Χρ.: Δεν είναι έμορφα; - Μ.: Βέβαια είν' έμορφα! Αλλά τι μ' αυτό μάστορή μου; Και το μαχαίρι τώχες φιάξει έμορφο! – Χρ.: Τώχα καμωμένο για στολίδι, μονάχα για στολίδι! – Μ.: Μα έγινε φονικό μ' αυτό! – Χρ.: Εγώ δεν τώφιαξα, ούτε το πούλησα επί τούτου. – Μ.: Μα μου τον σκότωσε! – Χρ.: Μάστορης είμαι και φιάχνω μαχαίρια για να κερδίσω το ψωμί μου, τι φταίω εγώ; - Μ.: Αφού δεν φταις γιατί βλέπεις τον άντρα μου στον ύπνο σου; Εύρε το φονιά και φέρ' τονε δω! Έτσι μονάχα θα γλυτώσουμε κ' οι δυο μας από το μαράζι! Καλέ μου άνθρωπε, εμείς οι δυο βασανιζόμαστε μονάχα από τον φόνο που έγινε, κανένας άλλος! Στο λέω για το καλό μας, ψάξε να τόνε βρης! – Χρ.: Έλα στα σύγκαλά σου κυρά μου! Τι με νοιάζει εμένα; Σάματι τον έστειλα εγώ εκεί που είναι; - Μ.: Άμ' όχι μάστορή μου, εδώ είναι τ' άδικο και των δυνώ μας! – Χρ.: Είμαι ξένος απ' του αντρού σου το φόνο! Ξένος! Ολότελα ξένος! – Μ.: Πάψε! Ανάθεμα... μήτε συ, μήτε γω είμαστε ξένοι! Για πε μου μια φορά ακόμη... Κείνη τη σουβλερή λεπίδα ποιος τη φρόντισε; - Χρ.: Εγώ κυρά μου! – Μ.: Κείνη την ανελέητη κόψη ποιος την ακόνισε; - Χρ.: Εγώ που να παρ' η οργή! – Μ.: Από ποιον αγόρασε ο φονιάς το μαχαίρι; Ποιος του το πούλησε; - Χρ.: Εγώ! – Μ.: Τέτοια κοψιά ίσα με την καρδιά ποιο εργαλείο την έκαμε; - Χρ.: Το μαχαίρι πώφιαξα! – Μ.: Και λες ότι δε φταίς; - Χρ.: Άψυχο πράμα είν' ένα μαχαίρι τι έχει να κάνη... – Μ.: Καταραμένο είναι ό,τι φτιάχνεις!!! – Χρ.: Δε παύει νάναι άγιος ο ουρανός επειδή σα βρέχει ρίχνει κι αστροπελέκια... – Μ.: Παύει... – Χρ.: Ούτε κ' η γη του Θεού επειδή πλάι στο κρίνο φυτρώνει και το φαρμακερό βοτάνι... Μ.: Πάψε Χρυσικέ... – Χρ.: Δε μου πέφτει κανένα βάρος απ' το φόνο επειδή έτυχε ένα μου μαχαίρι... – Μ.: Σου πέφτει και σου παραπέφτει... Καλέ μου άνθρωπε, σάματι εγώ που τον λάτρευα όσο κ' η μάννα που τον βύζαξε δεν είμαι φταίχτρα! Εγώ δεν είμαι που τον έστειλα όξω εκείνη τη νύχτα; Εγώ δεν είμαι που τον έβαλα στο δρόμο που τον παγίδευε ο φονιάς κι ο χάρος; Εγώ δεν είμαι που τον έστειλα εκεί απ' όπου δεν ξαναγύρισε; - Χρ.: Άθελά σου! – Μάννα: Όχι! Κι εσύ δεν είσαι κείνος που τούβγαλες το καρφωμένο μαχαίρι; Κι άρχισες να κλαις σα βυζανιάρικο μόλις το γνώρισες ότι ήταν αγορασμένο απ' τ' αργαστήρι σου; Δεν είμαστε αντάμα κι αξεχώριστα φταίχτες εμείς οι δυό; - Χρ.: Άθελά μας όμως! Άθελά μας! – Μ.: Θελητά κι αθέλητα μαζί! Γιατί είμαστε αμαρτωλοί Χρυσικέ, πολύ αμαρτωλοί. Σκοτεινοί σατανάδες χορεύουνε μέσα μας! Τα σπίτια είναι γεμάτα σατανάδες! Κάθουνται μαζί μας στο τραπέζι, πλαγιάζουνε μαζί μας! Γίνουνται ψυχή των μαχαιριών που κόβουμε ψωμιά! Δεν έρχονται ξωπίσω μας τα μαχαίρια μάστορη, εμείς χαράζουμε το δρόμο των μαχαιριών. Εμείς οι δυο! Εμείς τον στείλαμε στο λάκκο... εμείς... – Χρ.: Μ' αυτήν την έννοια ξημερώνουμαι... – Μ.: Τότε εύρε το φονιά... – Χρ.: Θα τον εύρω... – Μ..: Ο Θεός μαζί σου (Φεύγει αριστερά)*» (ΧΦ, σσ. 3, 11-12).

τανάδες, που υπάρχουν μέσα στα σπίτια· αλλά τον δρόμο των μαχαιριών χαράζουν οι ίδιοι οι άνθρωποι. Ο Καμπανέλλης επιλέγει στη διασκευή μια πιο ανθρωποκεντρική οπτική από τον Λόρκα· το instrumentum fatale δεν έχει αυτόνομη δράση, αλλά χρειάζεται και τους ανθρώπους και τις καταστάσεις για να είναι ολέθριο. Επίσης κατορθώνει στη σκηνή αυτή να βάλει δίπλα δίπλα τα συμβολικά αντικείμενα του έργου: τα όμορφα δαχτυλίδια του γάμου και το όμορφο μαχαίρι του φόνου, δίνοντας έτσι μια απτή υλική υπόσταση στην ενότητα έρωτας/θάνατος. Η πολλή ομορφιά σκοτώνει, κι ο χρυσός δεν ενώνει αλλά χωρίζει.

Στην επόμενη σκηνή ο Χρυσικός δείχνει στις δούλες τα δαχτυλίδια, που τα θαυμάζουν, περιγράφει τις προετοιμασίες του γάμου και ρωτάει πώς είναι η νύφη· θλιμμένη είναι, αλλά όμορφη σαν ξωτικιά. Εδώ υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στο ΧΦ και τη Δ, όπου έχει εισαχθεί η ηθογραφική μορφή του Τουλούμη, και η όλη σκηνή έχει πολύ μεγαλύτερη έκταση.[64]

[64] Εδώ είναι αναπόφευκτη η αντιβολή των κειμένων του ΧΦ και της Δ. Η Ρ συντομεύει και ακολουθεί πάντα το δακτυλογραφημένο ΧΦ χωρίς τις χειρόγραφες διορθώσεις κι αλλαγές. Στη Δ ο Χρυσικός δεν ησυχάζει αμέσως από τις κατηγορίες της Μάνναι: «Κάθε χρυσό της μου βαραίνει στην ψυχή σα λιθάρι [...]. Ότι μπορεί λέει, νάχα το διάβολο μέσα μου άμα τώφτιαχνα [...]. Για σπολίδι τώφτιαχνα και το καμάρωνα που γινόταν έτσι καλά, όλα τα σκαλίσματα πετυχημένα! [...] Χρωσπώ τάχα να γυρεύω εγώ το φονιά;... Γιατί ο άμοιρος;... Μα έλα πάλι που εγώ τώφτιαχνα [...]. Η ψυχή μου με βασανίζει μονάχα...» (Δ σ. 962). Οι Δούλες και ο Τουλούμης προσπαθούν να τον καθησυχάσουν ώστε να μην πάρει στα σοβαρά τα λόγια της γριάς. Ύστερα τα δύο κείμενα συγκλίνουν. *«Χρ.: Γέρασα πρόωρα με δαύτη τη γυναίκα. Έπαψα να φιάχνω μαχαίρια κι ας ήμουνα ξεχωριστός τεχνίτης γι' αυτά! – Α: Άσε αυτή την κουβέντα Χρυσικέ, δεν ταιριάζει! Γίνεται γάμος σήμερα! Πέρασες από την εκκλησία;- Χρ.: Ίσα από κει έρχομαι! – Α: Και λοιπόν;»* (ΧΦ, σσ. 12, 4). Το Δ, πριν από την εξιστόρηση των προετοιμασιών της εκκλησίας για το γάμο, δίνει, στο απόσπασμα που κόπηκε στην επεξεργασμένη μορφή, βαρύνοντα ρόλο στον Τουλούμη: «Βάλε μας μια κούπα κόκκινο, καλύτερα! Πού να τα βάλω τα λελούδια;» - να τα ρίξει στις τάβλες. «Μετά χαράς! χορεύω κι όλας άμα το ζητήσης. Το λοιπόν μάννα μου πέρασα απ' την εκκλησία! Δος μου πρώτα να πιώ για να τα πω πιο πανηγυριώτικα! Στην υγιά σου Χρυσικέ και μη χολοσκάς. Κοπέλες! η ώρα η καλή και για σας! [...]» κτλ. (Δ σ. 962) και χαριεντίζεται με τις Δούλες. Την περιγραφή του Χρυσικού νάνει στο Δ ο Τουλούμης: *«Χρ.: Όλοι λένε πως τέτοιος γάμος δεν έχει ματαγίνει! Τα μανάλια είναι στολισμένα με άστρα μεταξωτά που χύνονται ίσα με τις πλάκες! Το ίδιο κι όλα τα καντήλια. Τα μάμαρα κάτω αστράφτουνε απ' την πάστρα και σ' όλο τον αυλόγυρο έχουν στρώσει κλάρες από μύρσινο και αλυγαριές για να μην πατήση κατάχαμα το πόδι της νύφης! Αχά... αυτό θα πη γάμος!»* (ΧΦ, σ. 4). Η αφήγηση του Τουλούμη προσθέτει ακόμα μερικές λεπτομέρειες, όπως επίσης στο τέλος πως εκείνος πήρε το νυφικό που κόστισε εξήντα χρυσά και δύο πήρε για χαρτζιλίκι του. Ακολουθεί η εξέταση των δαχτυλιδιών· κι εδώ το Δ είναι λεπτομερέστερο. *«Β: Για δείξε μας τα δαχτυλίδια! – Χρ.: Νάτα! Η δουλειά μου είναι καλή! Ποτές δεν αμάρτησα εγώ για νάναι καταραμένο κι ό,τι φιάχνω! – Α: Ετούτο θα 'ναι της νύφης το δαχτυλίδι! Για κύττα τι μικρό που είναι! – Χρ.: Δεν έχω ξαναδεί πιο λιγνό δάχτυλο! – Β: Οι όμορφες έχουνε λιγνά χέρια»* (ΧΦ, σ. 4). Στο Δ υπάρχει και παρέμβαση του Τουλούμη και τις πληροφορίες, πώς είναι η νύφη, δίνει εκεί αυτός. «Χρ. Τι κάνει η νύφη; - Β: Θλιμμένη είναι [σαν της Παναγιάς το εικόνισμα σβ., Ρ]! Μήτε μιλά, μήτε τίποτα! Κάθεται κει δα να στα παραθύρι και κυτά ίσα πέρα στον κάμπο!» Το ΧΦ δίνει εδώ πρόσθετη πληροφορία, πριν γίνει ερώτηση για τον Κωσταντή: *«Χρ.: Ποια νάναι; - Β: Κανείς δεν ξέρει. – Χρ.: Πούθε την έφερε; - Β.: Δε λέει σε κανένα! – Χρ.: Κ' είν' έμορφη; - Β: Σαν ξωτικιά»* (ΧΦ, σ. 4). Στην ερώτηση για το γαμπρό ο Χρυσικός παίρνει την απάντηση, πως *«αυτός ο δόλιος κυττάει με τι ψεύτικα στολίδια θα της φαντάξη για όμορφος»*, ενώ στη Δ διευκρινίζεται πως πληρώνει πολλά για να γίνει πλούσιος ο γάμος και φοράει τώρα τα γαμπριάτικα. Και στις δύο εκδοχές στο σημείο αυτό ο Χρυσικός φεύγει. Η Δ προσθέτει τώρα ολόκληρο διάλογο, όπου πειράζουν οι δυο Δούλες τον Τουλούμη πως αγαπάει τη νύφη αυτός, αλλά τώρα την παίρνει ένας πεντάσχημος γαμπρός, αλλά πλούσιος· μόνο γι' αυτό τον παίρνει; Τότε θα ήταν χαρούμενη. «Τουλ.: Για σταθήτε κοπέλες... ορφανή κι έρημη είναι! κανένας έξω από τον Κωσταντή δεν ξέρει πούθε έρχεται και πούθε βαστά! γιατί να μην τον πάρη! – Α: Καλά λες! – Τουλ.: Σάματι ξέρουμε ποια είναι! όμορφη είναι! μα ποια είναι. – Α: Όποια και νάναι με τέτοια εμορφιά... – Β: Σαν ξωτικό είναι... – Τουλ.: Μα το θεό η εμορφιά είναι μεγάλο πράμα! – Β: Κ' η αγάπη! – Τουλ.: Η εμορφιά

Φανερή είναι η προσπάθεια του δραματουργού να περιορίσει τα στερεότυπα και χιλιοδοκιμασμένα ηθογραφικά στοιχεία της couleur locale και των αστείων λαϊκών τύπων του χωριού, τόσο γνώριμων από τις ηθογραφίες του θεάτρου του Μεσοπολέμου.

Η επεξεργασμένη μορφή εισάγει στο σημείο αυτό δύο σκηνές, οι οποίες δεν υπάρχουν ούτε στη Δ ούτε στη Ρ. Στη Δ ακολουθεί η εμφάνιση του Γέρου, που διαλέγεται με την Α' Δούλα, στη Ρ συνομιλεί ο Γέρος με τις δύο Δούλες. Επειδή η Ρ συνήθως απλώς συντομεύει το ΧΦ, η δραματουργική εξακρίβωση της λειτουργικότητας των σκηνών αυτών έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η πρώτη σκηνή με τη νύφη, που βγαίνει από την κάμαρά της, είναι «ατμοσφαιρική» και προμηνύει τη συμφορά: δεν αντέχει το σκοτάδι, το νεκροταφείο έχει έρθει πιο κοντά και τα σπίτια με μνήματα μοιάζουν· ρωτάει πού σκότωσαν τον πατέρα τους, την τρομάζει το σπίτι, που συνορεύει με τον μαραγκό που φτιάχνει τα φέρετρα· όλη νύχτα δούλευε για παραγγελία.[65] Ο δραματουργός προοικονομεί εναργέστερα το ολέθριο τέλος και υπογραμ-

κ' η αγάπη... πάω... μια χαρά τάρριξα τα λελούδια... για χαρά... ώσπου να ξανάρθω» (Δ, σ. 963). Τότε ακούγονται οι καμπάνες, με τις οποίες τελειώνει η σκηνή.

[65] Η Α' Δούλα επισημαίνει πως κάποτε θα χτυπούν οι καμπάνες και γι' αυτές. Τότε η πόρτα ανοίγει και εμφανίζεται η Νύφη· να της φέρουν ένα λύχνο, πώς αφήνουν το σπίτι έτσι να σκοτεινιάζει. *«Β: Κανείς δεν φταίει... Έγειρε ο ήλιος και γι' αυτό... Μα να σε λέγο θάχουμε είκοσι λυχνάρια αναμμένα εδώ μέσα! Είκοσι λυχνάρια! – Νύφη: Σε παρακαλώ, πήγαινε φέρε μου ένα. Δες πόσο σκοτεινά είν' εκεί μέσα – Κ' είμαι ολομόναχη. (Η Β' δούλα φεύγει. Στην Α' Δούλα): Ποιος μοιρολογούσε πριν λίγη ώρα εδώ....;- Α: Ποιος άλλος; Η μάννα τους! – Νύφη: Ύστερα άκουσα τραγούδια... – Α': Εάν' οι κοπέλλες που θα σε ντύσουνε!* [Κρατούσανε πανέρια γεμάτα σβ.] *Φέρανε τα ροδόφυλλα για να σε ράνουνε. Νάχα τη χάρη σου! [Άλλες πάλι] είχανε [μέσα σ' ασημένιες] και κούπες [ανθόνερο και] με μόσκο! – Νύφη: Μα εγώ φοβάμαι... – Α: Τι φοβάσαι; - Νύφη: Γιατί το κοιμητήρι του χωριού σας νάναι έτσι κοντά; Οι τάφοι του χωριού σας είναι αγκαλιασμένοι από τα σπίτια σας κι όπως τα βλέπεις από δω θαρρείς ότι τα μνήματα είναι ένα με τα σπίτια, τα σπίτια ένα με τα μνήματα... – Α: Θεέ μου... μη μιλάς έτσι.... – Νύφη: Για πε μου, πού σκότωσαν τον πατέρα τους;- Α: Εκεί δα, στην αυλόπορτα! – Νύφη: Κύττα πώς έβαψε κόκκινους τους σταυρούς ο ήλιος! – Α: Τα σύννεφα* [κύττα! Νύφη μου] *είναι κόκκινα. Την εκκλησιά λέει την στόλισαν... – Νύφη: Ποιος τον σκότωσε; - Α: Κανείς δεν τώμαθε! – Νύφη: Κ' η γρηά; - Α: Σα να τρελλάθηκε. Περάσανε δέκα χρόνια από τότε* [που χήρεψε], *μα κείνη όλη την ώρα λέει ότι χτες έγινε, χτες! Πάει στον τάφο κι ό,τι χορτάρι δει* [πως] *να φυτρώνει* [φύτρωσε πάνω] *στο χώμα το ξεριζώνει!- Νύφη: Τήνε λυπάμαι!* [Κοπέλλα μου] *Έχεις αδέρφια, μάννα, πατέρα; - Α: Έχω. – Νύφη: Εγώ δεν έχω τίποτα! – Α: Τώρα θάχης. – Νύφη: Τούτο το σπίτι με τρομάζει... Τι γρήγορα που βράδυασε... Χτες όλη τη νύχτα η μάννα του Κωσταντή έκλαιγε... έκλαιγε... κι απόξω ο γκώνης της κράτασε συντροφιά... Άκουα τα βήματά της* [εδώ μέσα] *να χτυπάνε σαν καρδιά... λες κ' ήταν η καρδιά του σπιτιού που ξαγρυπνούσε... Και πότε-πότε έστεκε έξω απ' την πόρτα μου... Με τρομάζει ετούτο το σπίτι... Εκείνη η μαύρη πόρτα με* [τ' άσπρο] *το σταυρό καρφωμένο πάνω τι είναι; - Α: Τι το ρωτάς; - Νύφη: Πε μου το ό,τι κι αν είναι. Τι σημασία έχει... – Α: Μα είναι του μαραγκού που φιάχνει κάσες.* [Δίπλα είναι το σπίτι μας]. *Χτες λοιπόν είχε μια παραγγελιά για σήμερα, πέθανε ο γέρος απ' το νεροπρίονο... Κι όλη τη νύχτα* [... κάρφωνε... κάρφωνε... έπινε γουλιές κρασί... τραγούδαε...] *έψελνε, δούλευε κιόλας, έψελνε για να μην νυστάξη και κάρφωνε...* [κάρφωνε...] *έτσι κάνει. – Νύφη: Φέρνει το λυχνάρι, δόξα τω Θεώ.... (Μπαίνει η Β' Δούλα με δύο λυχνάρια και πίσω της ο Κωσταντής. Η Β' Δούλα πηγαίνει τα λυχνάρια στην κάμαρα της νύφης)»* (ΧΦ, σσ. 5 εξ.). Στην τελευταία ατάκα της πρώτης δούλας βλέπουμε πώς ο δραματουργός ελέγχει τη δοσολογία των συμβολισμών: η επανάληψη του «κάρφωνε» που φαίνεται περιττή· ο θεατής δεν χρειάζεται διδακτισμούς αλλά του φτάνουν οι υπαινιγμοί· έτσι η παρακολούθηση του έργου γίνεται πιο ενδιαφέρουσα. Ο συμβολισμός του κόκκινου ηλιοβασιλέματος, του κόκκινου χρώματος εν γένει, ως προοικονομία του αιματηρού τέλους, υπάρχει ήδη στο *Κόκκινο πουκάμισο* του Σπύρου Μελά (1908). Λορκική ατμόσφαιρα αποπνέουν και ποιητικές εικόνες σαν αυτή, όπου οι τάφοι ενώνονται με τα σπίτια του χωριού. Οι πεθαμένοι και ο βίαιος θάνατός τους επεμβαίνουν βάναυσα στη ζωή και εξουσιάζουν τους ζωντανούς. Και αυτό είναι από τα κεντρικά ιδεολογήματα της λατρείας των νεκρών στους αγροτικούς πολιτισμούς, όπου ο σπόρος και η βλάστηση, δηλαδή η επιβίωση, βρίσκεται στα χέρια των νεκρών που κυριαρχούν στο χώμα.

μίζει με τον πιο έντονο και ποιητικό τρόπο τα πένθιμα προαισθήματα της νύφης. Στη ραδιοφωνική διασκευή η σκηνή αυτή έχει απαλειφθεί, όπως και η επόμενη, της συνάντησης της Νύφης με τον Κωσταντή, που λείπει επίσης στη δημοσιευμένη μορφή. Εκεί η σκηνή αυτή έχει αντικατασταθεί με την άφιξη του Γέρου, που συναντά τις δύο Δούλες (Ρ) ή την Α΄ δούλα (Δ). Η δραματουργική λειτουργικότητα της σκηνής είναι παρόμοια με της προηγούμενης: με μισόλογα και υπαινιγμούς της Νύφης καταλαβαίνουμε πως κάτι μυστήριο και τρομακτικό συμβαίνει, ένα εμπόδιο άγνωστο στον γάμο τους.[66]

Λόγω της απουσίας των δύο προκαταρκτικών αυτών σκηνών στη δημοσιευμένη μορφή και τη συντομευμένη της ραδιοφωνικής διασκευής, η εμφάνιση του Γέρου, του δολοφόνου του άντρα της Μάννας και πατέρα της Νύφης, σηματοδοτεί τρεις διαφορετικές στρατηγικές πληροφόρησης, που ρυθμίζουν τη νοητική και συναισθηματική ένταση: στο ΧΦ ο Κωσταντής γνωρίζει την κοινωνική θέση της νύφης στο χωριό της («πομπεμένη»), αλλά δεν τον αναγνωρίζει ως πατέρα της, στη Δ η δραματουργική διαδικασία της αποκάλυψης είναι πιο αργή και βασανιστική (σχεδόν με έναν «οιδιπόδειο» τρόπο αναγνώρισης), στη Ρ ο Κωσταντής δηλώνει αμέσως πως γνωρίζει. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις η αναγκαία προετοιμασία του θεατή/αναγνώστη με αποσπασματικές πληροφορίες και υπόνοιες ανατίθεται σε προκαταρκτικές σκηνές του Γέρου με τις Δούλες· στη Ρ τον περνούν για ζητιάνο, ενώ αυτός θέλει να δει τη νύφη, την ξέρει από μικρή στα βοσκοτόπια· και τελικά θα συναντηθεί με τον Κωσταντή. Στη Δ ζητάει αμέσως τον γαμπρό και ρωτάει για την ομορφιά της νύφης· στο τέλος ξεσπάει σε κλάματα.[67]

[66] *Κ[ωσταντής]: Τι έχεις; - Νύφη: Τίποτα. – Κ.: Εδώ μέσα είσαι κυρά, αρχόντισσα είσαι. Δε θέλω τίποτα να σου λείψει ούτε να σε στεναχωρή. Χτυπήσανε οι καμπάνες, το άκουσες, έ; Κ' οι ξαδερφάδες μου ήρθανε με τραγούδια... Και τι δεν είπανε για το νυφικό που θα βάλης... Δε φόρεσε καμμιά άλλη ώς τα τώρα τέτοιο νυφικό. – Νύφη: Σκοτείνιασε. – Κ.: Και τι μ' αυτό; - Νύφη: Μπορώ να φύγω... χωρίς κανένας να με δη... – Κ.: Πάλι το λες...; Βγάλτο απ' το νου σου! – Νύφη: Όσο υπάρχει καιρός ακόμα... – Κ.: Δεν υπάρχει... Νύφη: Υπάρχει. Δε στεφανωθήκαμε ακόμα... Κ.: Μα σ' αγαπώ, και αυτό είναι πιο πολύ κι από διακόσια στεφανώματα. Κι όσο για τον καιρό, σου το ξανάπα.... Έπαψε να υπάρχει [καιρός από την πρώτη μέρα...] από την ώρα που σε είδα... – Νύφη: Μα φοβάμαι... – Κ.: Κανένας δε θα σε πειράξη, έννοια σου... Θες, πες μου, θες να τους βάλω όλους με το σταυνό να φιλήσουν την άκρη απ' το φουστάνι σου; - Νύφη: Φοβάμαι πως όλα θα φανερωθούν μια μέρα... Άσε με να φύγω... – Κ.: Όχι. Εγώ είμαι δω για σένα.. Με το αίμα μου, με τη ζωή μου θα σε φυλάξω απ' όλα κι απ' όλους... [Σύχασε...]. Ξέχασέ τα... όπου νάναι θα πάμε στην εκκλησιά... – Νύφη: Να θυμάσαι μονάχα... πως εσύ δε μ' άφησες να φύγω. (Μπαίνει σκεφτική στην κάμαρά της. Ο Κωσταντής μένει σκεφτικός. Από δεξιά ακούγονται οι ξαδερφάδες του να τραγουδάνε...). Χαρά στην κόκκινη μηλιά / χαρά στο παλληκάρι / όπου το μήλο το χρυσό / θ' απλώση για να πάρη»* (ΧΦ, σ. 6 εξ.). Ο δραματουργός τοποθέτησε τον θεατή/αναγνώστη του σε μειονεκτική θέση: οι δύο πρωταγωνιστές συνεννοούνται και διαφωνούν με τρόπο αόριστο πάνω σ' ένα περιστατικό, το οποίο ο θεατής/αναγνώστης δεν γνωρίζει· ο δραματουργός αναβάλλει την αποφασιστική πληροφορία και εντείνει κατ' αυτόν τον τρόπο το ενδιαφέρον. Μια αόρατη και αόριστη απειλή αιωρείται στον αέρα και κρατά όλους σε αγωνία· τα ζοφερά προαισθήματα της Νύφης δεν παίρνουν πιο συγκεκριμένο σχήμα και εμφανίζονται σαν ένα άγνωστο αλλά μοιραίο πεπρωμένο.

[67] «(Στο πλατύσκαλο έχει ανέβει ένας κακοντυμένος γέρος. Μοιάζει βιαστικός. Όσο χτυπάνε οι καμπάνες κοιτά προς τα έξω και σταυροκοπιέται). Γ[έρος] (στη Δούλα): Ε! κόρη μου! – Α: Τι θέλεις, γέρο; Καταλαβαίνω, πήγαινε απ' το μαγερειό! – Γ.: Όχι, εγώ δε γυρεύω τίποτα στο μαγερειό. - Α: Δεν ήρθες για το μερτικό σου; - Γ.: Μερτικό εγώ... όχι κόρη μου! – Α: Δεν ήρθες για ζητιανιά; - Γ.: Για άλλα ήρθα... από πολύ μακρυά... θέλω να δω το γαμπρό... μα τώρα αμέσως πρέπει να τονε δω... έχω να του μιλήσω... – Α: Σ' άσκημη ώρα έρχεσαι, γέρο, μέρα του γάμου του σήμερα, λες νάχη καιρό για κουβέντες; - Γ.: Όμως πρέπει να τονε δω... μη βραδύνης.... κόρη μου, έτσι σε παρακαλώ... – Α: Καλά γέρο! βγάλε τα ποδήματά σου κι έλα μέσα. – Γ.: Δε χρειάζεται νάμπω... στέκω εδώ... είναι όλα τόσο καθαρά και στολισμένα.... Θεέ μου... σήμερα θε να γίνη ο γάμος!.... – Α: Ναι! πάω να τονε φωνάξω! Κάτσε στο σκαλοπάτι γέρο! – Γ.: Ω κόρη μου!...

Στο ΧΦ η συζήτηση ξεκινάει με το μοτίβο της ζητιανιάς, με την ερώτηση για τη νύφη, τα σημάδια του σώματος,[68] με την πληροφορία πως τη γνώρισε στα βοσκοτόπια παιδί, συνεχίζει με την παρεξήγηση πως ο Γέρος στέλνει τον Κωσταντή να του φέρει τον γαμπρό να του μιλήσει, ενώ εκείνος αποκαλύπτει πως είναι ο ίδιος. Ακούγεται και η Μάννα να καταριέται το φονιά. Και το έγκλημα του παρελθόντος φέρνει τη συζήτηση στην αποστολή του Γέρου· ο Κωσταντής νομίζει πως ξέρει για ποιο λόγο ο Γέρος θέλει να εμποδίσει τον γάμο –η κόρη είναι πομπεμένη και κυνηγημένη από το χωριό, αλλά δεν τον ενδιαφέρει, γιατί την αγαπά–, τελικά αποκαλύπτεται γονιός της, την αποφασιστική όμως πληροφορία, πως είναι η κόρη του φονιά κι αυτός ο ίδιος, που ο Κωσταντής, παιδί ακόμα, έχει ορκισθεί με προτροπή της Μάννας να σκοτώσει, δεν την ακούμε σ' αυτό το σημείο του έργου.[69] Το σασπένς έχει ανεβεί κατακόρυ-

έλα πιο κοντά... πε μου... σε ποιο σπίτι έχουνε τη νύφη; - Α: Να το παραθύρι της καμαράς της! – Γ.: Εδώ... ετούτο δω... μάτια μου... κ' είναι έμορφη έ;... λένε που είναι έμορφη! – Α: Αυτή είναι εκείνο που λένε σαν το κρύο νεράκι! – Γ.: Έχει μαύρα μάτια... μεγάλα μάτια....; - Α: Μαύρα σα την ελιά και ζεστά σαν τον ήλιο! το καμαροφρύδι της ζερβά-δεξιά, σα σπαθί από πάνω! – Γ.: Και τα μαλλιά της δεν είναι μαύρα και κείνα;- Α: Μαύρα κι αυτά και μακρυά ίσαμε τη μέση! – Γ.: Κι έχει μια ελιά εδώ να!... Α: Τη γνωρίζεις γέρο; - Γ.: Μικρή σαν ήταν... ναι... ερχότανε... κι όλα τώρα είν' έτοιμα για το γάμο... ε; - Α: Όλα! και πώς! πλούσια και αμέτρητα! – Γ.: Κι όπου νάναι θα πάνε στην εκκλησιά.... κι όλα τότε θάχουνε τελειώσει... Α: Πάω να του μηνύσω! – Γ.: Στάσου!... λέω νάρθω μια άλλη μέρα!... – Α: Δε θε να τονε φέρω; - Γ.: Ε; - Α: Μην είσαι άρρωστος γέρο! – Γ.: Ναι... πήγαινε... πε του νάρθη... (Μπαίνει η δεύτερη δούλα). Β: Γέρο!... τι ζητάς;... θεέ μου, ποιος είσαι, γιατί κλαις;» (Δ, σσ. 963 εξ.). Εδώ υπάρχει μια έντεχνη κλιμάκωση των ερωτήσεων, πρώτα από τη Δούλα, ύστερα από το Γέρο τον ίδιο· η μυστήρια συσχέτισή του με το γάμο της νύφης όμως δεν αποκαλύπτεται, αλλά η μορφή του και η συμπεριφορά του μας φέρνουν στο νου τον Τειρεσία του *Οιδίποδα τύραννου*. Άλλωστε ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί την αρχαία τεχνική ταύτισης, την «αναγνώρισιν» με τα κρυφά σημάδια του σώματος, όπως τα συναντούμε στο δημοτικό τραγούδι της «Επιστροφής του ξενιτεμένου», απλώς δεν είναι ο άντρας που τα αποκαλύπτει, αλλά ο πατέρας. Στις δοκιμασμένες τεχνικές της συμβατικής δραματουργίας συγκαταλέγεται η απρόσμενη υπαναχώρηση του Γέρου: 1) θέλει να φύγει, να μη ματαιώσει το γάμο, και 2) ξεσπάει σε κλάματα για το κρίμα που θα κάνει στο παιδί του.

[68] Τα περισσότερα (μαύρα μάτια, μαύρα μαλλιά, ελιά κτλ.) έχουν σβηστεί στη νέα επεξεργασία του κειμένου.

[69] «*Γ[έρος]: Ποια κλαίει;- Κ[ωσταντής]: Ακόμα δε λέει να* [τον αλησμονήση] *καταλαγιάσει... Ορκίζει τους γυιούς της... όλους τους ξεσηκώνει με την τρελλή της γλώσσα... να βρουν και να της φέρουν κείνον που σκότωσε τον άντρα της. – Γ.: Εκεί δα... στην αυλόπορτα έγινε...;- Κ.: Εκεί δα... Γέρο εγώ είμαι ο Κωσταντής. Λέγε τι θέλεις...;- Γ.: Εσύ...; Θάθελα μονάχα να μη μας ακούη κανένας... Και... ω Θεέ μου... πώς ν' αρχίσω...; Και πώς να σου τα πω... που είναι όλα έτοιμα.... Όμως μετά από το στεφάνωμα* [Κωσταντή...] *θα 'ναι χειρότερα... – Κ.: Γέρο κατάλαβα. Μη βγάλης άχνα. Φύγε... – Γ.: Άκουσέ με... σε παρακαλώ άκουσέ με.. – Κ.: Τα ξέρω γέρο, όλα τα ξέρω. Είναι μια πομπεμένη, μια κυνηγημένη απ' το χωριό της. Όλα τα ξέρω. – Γ.: Δεν είν' αυτό που έχω να σου πω εγώ... άλλο είναι... – Κ.: Με φουρχίζεις γέρο, ξέρασέ το ό,τι είναι, κι άδειασέ μου τη γωνιά. – Γ.: Ορκίσου μου όμως πως δε θα με βιάσης να πω πιότερα απ' όσα μονάχος μου θέλω να πω... – Κ.: Τι ήθελες κ' ήρθες τέτοια ώρα εδώ πέρα; Ποιος διάβολος σ' έστειλε; Δεν ορκίζομαι σε τίποτα, δεν παίρνω όρκους. Έναν έχω πάρει και τώχω πικρά μετανοιώσει. Μίλα, κι άσε τους όρκους... – Γ.: Μην πάρης αυτή την κόρη για γυναίκα σου.... – Κ.: Γιατί; - Γ.: Όσο και να την αγαπάς, διώχτηνε. Κάμε πέτρα την καρδιά σου και διώχτηνε. - Κ.: Μα γέρο... στο Θεό σου... δεν είναι κρίμα αυτά που λες; - Γ.: Θάναι πιο κρίμα αν την κρατήσης. Άκου με που σου λέω... Κάτι ξέρω... Αλλιώς πως θαρχόμουνα τη μέρα του γάμου να πω τέτοια πράματα... – Κ.: Να τη διώξω; Μα γω τη μάζεψα γι' αυτό, γιατί τη διώξανε οι άλλοι... Εκείνη δεν ήθελε νάρθη μαζί μου... μα τόσο την αγάπησα που με το στανιό την έφερα σπίτι. Δε με νοιάζει ό,τι και νάναι αυτό που ξέρεις... Κείνο που ξέρω εγώ με νοιάζει κ' είναι πιο πολύ απ' όλα... Την αγαπώ γέρο... και τη νύχτα σαν αποκοιμηθούνε όλοι έρχομαι εδώ κρυφά... και κοιμάμαι στα σκαλοπάτια της... κατάχαμα σαν το σκυλί. Κρυφά απ' τους άλλους γέρο.... Γιατί δε θα με περιγελούνε. Τα μάτια της με σέρνουνε ξωπίσω της σα σκλάβο... Θα βάλω το χωριό να τηνε προσκυνήση... Θα ρίχνω λουλούδια για να περνά.... Θα βγαίνη για να σεργιανίση... Γέρο... φύγε (Ακούγονται καμπάνες) – Γ.: Γονιός της είμαι... – Κ.: Γονιός της; - Γ.: Μα το Χριστό και μια την Παναγία. – Κ.: Μίλησέ μου τότε, πε μου τα όλα...

φα, αλλά το μυστήριο ακόμα δεν λύθηκε, αν και ο θεατής/αναγνώστης έχει τις υποψίες του ή μαντεύει και τους συσχετισμούς. Η Ρ ακολουθεί με συντομεύσεις την εκδοχή αυτή. Αλλιώς η Δ: οι ανασταλτικές στρατηγικές χρησιμοποιούνται εδώ πιο έντονα· ο Κωσταντής δεν τον δέχεται εύκολα, ύστερα δεν θέλει ν' ακούσει τι έχει να του πει, γιατί το μυστικό του Γέρου το ξέρει ήδη, όπως νομίζει· και εδώ ο Γέρος επιμένει να διώξει την κόρη του χωρίς να του πει τελικά γιατί, ο Κωσταντής ομολογεί τον έρωτά του και θέλει να τον ξεφορτωθεί, χωρίς να έχει ολοκληρώσει την εξομολόγησή του, τελικά όμως τον φωνάζει πίσω, χωρίς να μπορέσει να του αποσπάσει το μυστικό, γιατί ως γονιός θέλει να ματαιώσει το γάμο της κόρης του.[70]

Η επόμενη σκηνή ανάμεσα στον Κωσταντή, τη Μάννα και τον Χρυσικό, είναι πιο εκτεταμένη και λεπτομερής στη δακτυλογραφημένη μορφή: με το νυφικό, που φέρνουν οι κοπέλες τραγουδώντας, φωτίζεται και η αίθουσα με λυχνάρια. Ο Χρυσικός κάνει να φύγει για την εκκλησία, αλλά η Μάνα τον σταματάει: θυμάται το δικό της γάμο, το φόνο του άντρα της, θυμίζει στο Χρυσικό και πάλι πως εκείνος έφτιαξε το μαχαίρι και στον Κωσταντή πως ορκίστηκε ως έφηβος να τον σκοτώσει· να βάλει το μοιραίο μαχαίρι κάτω από το μαξιλάρι στο συζυγικό κρεβάτι· επάνω θα χαϊδεύει τη νύφη του, αυτός ο άσχημος την όμορφη, και από κάτω θα υπάρχει το μαχαίρι του φόνου.[71] Έρως και θάνατος. Στη Δ ο διάλογος, μετά τη ρήση της Μάν-

Γιατί να τη διώξω...; Γνιός σου θα γίνω, μιλησέ μου... – Γ.: Μη με τραβάς, μη... δε μπορώ να μιλήσω... – Κ.: Θα μιλήσης με το ζόρι.... Με ξεσήκωσες με τα μισόλογά σου.... Μπρος γέρο, μίλα... – Γ.: Όχι σου λέω... μη... – Κ.: Γέρο... (Έξω φρενών τον σπρώχνει με δύναμη κι ο γέρος σωριάζεται κατάχαμα). Γέρο σιχώρεσέ με... Δεν πάει νάναι ό,τι θέλει... Μην το πης. Δε θέλω ν' ακούσω τίποτα... Δε με νοιάζει... Ποιος διάβολος σ' έστειλε αυτή την ώρα εδώ μέσα...; Φύγε Γέρο... για όνομα του Θεού φύγε... – Γ.: Φεύγω... Να το θυμάσαι όμως... Εσύ δε μ' άκουσες» (ΧΦ, σσ. 7 εξ.). Και πάλι η τεχνική θυμίζει τη σκηνή ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον Τειρεσία, αν και η ανάκριση δεν τελειώνει με την ολέθρια πληροφορία.

[70] «Κ.: Δεν έπρεπε νάρθης... μούβαλες ιδέα στο νου... πες τα... ησύχασέ με! – Γ.: Όχι είπα... ό,τι και να κάνεις... – Κ. (του δίνει μια σπρωξιά και τον ρίχνει χάμω). – Γ.: Γονιός της είμαι! – Κ.: Γονιός της! ψεύτη! Οι γονιοί της δε ζούνε πια! – Γ.: Πίστεψε ό,τι σου λέω! τι θα μ' έκανε να στο πω ά δεν ήτανε αλήθεια! – Κ.: Κανένας τίμιος γονιός δε θα χάλναγε το γάμο της κόρης του... κι ακόμα ύστερα απ' όσα γίνανε σε βάρος της! – Γ.: Δεν έχω τι ν' αποκριθώ! – Κ.: Πε το λοιπόν το ψέμα σου παληόγερε... δε λογαριάζω μητε χρόνια, μήτε γέροντες σαν έχουνε ατιμίες στου νου τους. Πες το! Γερός δε θα φύγης από δω! (Από μέσα ακούγεται τραγούδι). - Κ.: Ας έχεις χάρη... φέρνουνε το νυφικό για να τη ντύσουνε... φύγε γέρο... φύγε...! - Γ.: Να θυμάσαι πως εσύ μ' έδιωξες... πως εσύ τόθελες να μη μ' ακούσης! (Φεύγει)» (Δ, σσ. 964 εξ.).

[71] «*(Από μέσα ακούγεται τραγούδι κ' οι ξαδερφάδες κρατώντας τα νυφικά και τραγουδώντας μπαίνουν στην αίθουσα κι από κει στην κάμαρα της νύφης. Ο γέρος έχει φύγει στα αναμεταξύ, ο Χρυσικός έχει έρθει στην αίθουσα μαζί με τις κοπέλλες, καθώς κ' η Μάννα που στέκεται στον τοίχο αριστερά. Επίσης οι δυο δούλες έχουν βάλει λυχνάρια πάνω στις τάβλες κι έχουν ξαναφύγει). Κ.: Πού είναι τα δαχτυλίδια Χρυσικέ; - Χρ[υσικός]: Στην κάμαρά σου. - Κ.: Αν πας κατά την εκκλησιά, πες ότι ερχούμαστε. - Μ[άννα] (στο Χρυσικό που κάνει να φύγη): Μη φεύγεις... - Χρ.: Πού να πάω...; - Μ.: Μην κάνης πως δε μ' ακούς... - Χρ.: Σάματι έμεινε γωνιά στο κόσμο που να μη φτάνη ίσα με κει η φωνή σου; - Μ.: Πάνε τριάντα χρόνια από τότε που παντρεύτηκα.... Κ' ήταν και τότε έτσι ομορφοστολισμένο εδώ μέσα... Γιατί εκείνος ήτανε ρήγας σωστός... Εκείνος που οι γυιοί του δεν εκδικούνται... και που το αίμα του κλαίει εκεί στην πόρτα. Μου τον σκότωσαν... Γίνηκε μαύρη η ζωή μου... σαν τη νύχτα μαύρη... Μη βουλώνης τ' αυτιά σου... Βαρέθηκες να μ' ακούς ε; Μα έχω δίκηο... Εσύ του πούλησες το μαχαίρι... Κι εσύ Κωσταντή... γυιέ μου Κωσταντή... αγόρι μου, μην το ξεχνάς, έχεις κάμει όρκο στο Ευαγγέλιο να τον εύρης... - Κ.: Ήμουνα παιδί, δεν καταλάβαινα τι μ' έβαζες να κάμω... Μ.: Δεν ήσουνα παιδί, άντρας ήσουνα.. Δεκαπέντε χρονώ πια δεν είναι κανένας παιδί... Θα βάλω το μαχαίρι κάτω από το καινούργιο προσκεφάλι σου... - Κ.: Τι να το κάμω....; - Μ.: Πάντα τώχα εκεί κάτω απ' το μαξιλάρι σου... - Κ.: Μάννα, πώς θα φανή της γυναίκας μου; Τώρα δε θάμαι πια μονάχος. - Μ.: Τι τη νοιάζει; Πες της πως δεν είναι για δαύτην. Εσένα θα σου κάνη καλό γυιέ μου... Είσαι άσκημος. Αν ήμουνα κοπελλούδα θάχα καλλίτερα να μείνω ανύπαντρη παρά να πάρω έναν σαν εσένα... Πολλές φορές αναρωτιέμαι τίνος νάμοιασες. Μα κείνη είν' έμορφη σαν αγγελούδα.*

νας, παίρνει άλλη στροφή: εκείνη υπενθυμίζει στον Χρυσικό και πάλι πως εκείνος έφτιαξε το instrumentum fatale. Και οι δύο εκδοχές τελειώνουν με την ερώτηση, αν θα αναγνωρίσει το φονιά, στην περίπτωση που θα τον συναντήσει. Η βεβαίωση του Χρυσικού υπάρχει μόνο στη Ρ και τη Δ, γιατί το ΧΦ σταματάει εδώ.[72]

Τότε εμφανίζεται το τρίτο κεντρικό πρόσωπο του έργου, ο μικρότερος αδελφός Θανάσης, ο όμορφος θαλασσοταξιδεμένος. Από δω και πέρα μπορούμε να συγκρίνουμε μόνο τη ραδιοφωνική διασκευή με την πρώτη δημοσιευμένη εκδοχή του έργου. Ο Θανάσης μαλώνει τη Μάννα για τις μαύρες σκέψεις της, γιατί σήμερα έχουν χαρά· έφερε και την κιθάρα του και θα τραγουδήσει.[73] Η Δ προσθέτει και άλλες σημαντικές πληροφορίες: σήμερα θα γινόταν και η μοιρασιά της περιουσίας ανάμεσα στα αδέλφια, το μερίδιο της Μάννας παίρνει όμως μόνον εκείνος που θα σκοτώσει το φονιά.[74] Κατά πόσο αυτά τα στοιχεία θα ήταν και μέρος της διασκευασμένης μορφής είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς. Τέτοια προβλήματα θα προκύπτουν έως το τέλος της Α′ πράξης. Στη Β′ πράξη οι απώλειες κειμένου από τη συντομευμένη ραδιοφωνική διασκευή είναι πλέον δεδομένες. Στην επόμενη σκηνή (την ια′ της Α′ πράξης) ο Θανάσης συνομιλεί με την Α′ Δούλα για τα μάτια που τον κοιτάζουν επίμονα από το παράθυρο της νύφης και ρωτάει σε ποια ξαδέλφη, που τη στολίζουν, ανήκει.[75] Στη Δ τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο Τουλούμης και ο διάλογος για το χρώμα των ματιών που ερωτεύτηκε ο Θανάσης είναι πιο εκτεταμένος·[76] στο διάλογο αυτό ο Θανάσης ρωτάει τελικά τον αδελφό του αν η νύφη είναι όμορφη, αλλά τους διακόπτουν οι καλεσμένοι που έφταναν για το γάμο.

Από πάνω τα χάδια σου και τα φιλιά σου... κι από κάτω το μαχαίρι... είναι καλά και τα δυο. Το ένα φυλάει το άλλο. Δεν είναι έτσι Χρυσικέ; Θυμάσαι καλά σε ποιόνε πούλησες το μαχαίρι; - Χρ.: Θυμάμαι... - Μ.: Κι αν τόνε δης θα τον αναγνωρίσης;» (ΧΦ, σ. 10). Εδώ σταματάει το δακτυλογραφημένο χειρόγραφο, για να ακολουθήσει πλέον η τρίτη πράξη.

[72] Σ. 11 και 12, πρέπει, όπως αναφέραμε παραπάνω, να τοποθετηθούν μετά τη σ. 3.

[73] Η Μάννα του παρατηρεί πως είναι χειρότερος και από τον άλλο γιο της και φεύγει.

[74] «Θ[ανάσης]: Μάννα! – Μ.: Είσαι και του λόγου σου εδώ! Και σίγουρα για το στεφάνωμα κ' εσύ! – Θ.: Ναι μάννα πρώτα για το στεφάνωμα, και για τη μοιρασιά όμως! – Κ.: Τα μοιράσαμε τίμια και καλά! – Μ..: Το μερτικό μου όμως θα πάρη όποιος σκοτώση το φονιά! – Θ.: Πάει να πη, όποιος κάμει φόνο! – Μ.: Δεν είναι κρίμα η εκδίκηση κι ούτε λογιάζεται για φονικό. – Κ.: Στεφανώνομαι σήμερα που ο διάολος να με πάρη! κανείς σας δεν έχει μια στάλα καρδιά μέσα του, τρελλαθήκανε όλοι; Χαρά πρέπει νάναι... αφήκετε πια... (Φεύγει δεξιά)» (Δ, σ. 965). Στη συνέχεια ο Θανάσης την προτρέπει να ντυθεί και να στολιστεί καλά για την εκκλησία και να ξεχάσει τις μαύρες σκέψεις. Παρατηρούμε πως στη Δ δίνεται μεγαλύτερη έμφαση και τονίζεται πιο ξεκάθαρα το κοινωνικό πλαίσιο της υπόθεσης: η μοιρασιά της περιουσίας και ο γδικιωμός, που καταδικάζεται από τη νέα γενιά (και το δραματουργό) με πιο έντονο τρόπο ως συνέχιση της τυφλής βίας που δεν οδηγεί πουθενά.

[75] Ρ, σ. 7. «Μαύρα, σκοτεινά και ζεστά, και τάχει καρφωμένα απάνω μου...». Η Δούλα δεν ξέρει καμιά ξαδέλφη που έχει τέτοια μάτια.

[76] «[...] (Το μάτι του Θανάση σταματά στο παράθυρο. Ο Τουλούμης μπαίνει από δεξιά). Τ[ουλούμης]: Εδώ είσαι; σε γύρευα!... δεν ακούς; - Θ.: Για χάρη στο ζητώ, μη μιλάς. – Τ.: Κρυφοθωρείς!... Θανάση ξαδερφάδες σου είν' όλες! Όλες ξαδερφάδες σου. – Θ.: Χαίρομαι πούχω μια τόσο έμορφη ξαδέρφη! – Τ.: Να βλέπης στα ίσια είναι καλό! μα να κρυφοθωρείς... – Θ.: Κείνη έχει καρφώσει πάνω μου τα μάτια της και τι μάτια! – Τ.: Όλες τις ξέρω από τα μάτια! αν είναι γαλανά είναι της Ρηνούλας, πρώτης σου ξαδέρφης! Τραβήξου, με πρωτοξαδέρφη δε γίνεται έρωτας! – Θ. (γυρίζει): Δεν ήταν γαλανά! – Τ.: Καστανά, Θανάση, της Αρετής! Η προμάμη σου κ' η προμάμη της ήταν αδερφάδες. – Θ.: Ούτε καστανά! Μαύρα ήτανε! Μαύρα! σκοτεινά και ζεστά. Τα βλέπω ακόμη! – Τ.: Της Αγγέλας. Ήρθε ψες βράδι, για το γάμο! – Θ.: Δεν τάχω ματαδεί τέτοια μάτια. – Τ.: Σίγουρα όχι! πότε θα φύγης; - Θ.: Ανάθεμα! πουρνό-πουρνό! Μα θάμενα για μια βδομάδα ακόμη αν ήξερα.... – Τ.: Εύκολα πιάνεσαι στον έρωτα! – Θ.: Πρώτη φορά καρφώθηκα έτσι άλαλος από δυο μάτια! – Τ.: Έρωτα! ποτέ μην πεθάνης. Γλέντα, χόρευε! – Θ.:

Η δομή του φινάλε στην επεξεργασμένη εκδοχή του κειμένου φανερώνεται από το συντομευμένο κείμενο της ραδιοφωνικής διασκευής: καταφτάνουν οι χωρικοί, καλούν τον γαμπρό, τον χαρακτηρίζουν αψύ, περήφανο και πεισματάρη, εμφανίζεται και η νύφη κι όλοι εύχονται στο ζευγάρι κάθε καλό. Τότε φτάνει και ένα παιδί με το μαντάτο πως ο Χρυσικός πήρε από πίσω τον Γέρο που έφυγε από το σπίτι κι αναγνώρισε σ' αυτόν τον φονιά του πατέρα του γαμπρού. Η Μάννα τους καλεί αμέσως ν' αρχίσουν την καταδίωξη, αλλά ο Κωσταντής δεν θέλει να χαλάσει το γάμο του· οι χωρικοί όμως αποφασίζουν πως προέχει να πιαστεί ο φονιάς και φεύγουν. Ο γάμος αναβάλλεται. Μάταια ο Κωσταντής παρακαλεί τις εξαδέλφες να πουν κάποιο τραγούδι.[77] Κι ένας μικρός επίλογος δείχνει το Θανάση, που έχει ξεχαστεί και δεν έφυγε στην καταδίωξη του πατέρα της νύφης. Η Δούλα τον ρωτάει αν ανακάλυψε τελικά σε ποιαν από τις εξαδέλφες ανήκουν τα όμορφα μαύρα μάτια που τον έχουν μαγέψει, κι εκείνος συμπεραίνει πως, επειδή δεν ανήκουν σε καμιάν από αυτές, πρέπει να ήταν της νύφης.[78] Η πρώτη πράξη τελειώνει με ένα εντυπωσιακό και μελετημένο φινάλε.

Αγγέλα είπες! – Τ.: Αγγελα. Σε λίγο θε νάβγουν από μέσα! κι άμα ερωτιάρη μου, γυρίσουμε απ' την εκκλησιά κι αρχίση το γλέντι... χόρεψε αντάμα, τραγούδησε! πες της λογάκια στ' αυτί, μολόγησέ της... αν θες... χα... χα... Θ.: Έμορφα! – Τ.: Με το χορό, με τα τραγούδια, με το κρασί, τα λόγια θε νάρθουνε μονάχα στο στόμα... κι έπειτα ένα φιλάκι ένα... – Θ.: Γειά σου! λεβέντη! Ας βιαστούνε λοιπόν! ας έρθη γρήγορα η ώρα!» (Δ, σ. 966). Τέτοια λόγια βέβαια δεν μπορεί να πει η Δούλα στη διασκευασμένη μορφή του έργου· είναι πολύ πιθανό πως όλο το ηθογραφικό χρώμα που αντιπροσωπεύει ο Τουλούμης έχει αφαιρεθεί ή σιωπηκνωθεί στη διασκευή. Σαν να έχει νιώσει ο Καμπανέλλης, πως η ηθογραφική απόδοση της Ανδαλουσίας του Λόρκα δεν ανταποκρίνεται στην υφολογία του ποιητικού κόσμου του Ισπανού δραματουργού.

[77] Παραθέτω το κείμενο της συντομευμένης ραδιοφωνικής διασκευής από την ώρα που εμφανίζεται το παιδί: «Π[αιδί]: Πούν' η κυρά του σπιτιού... Πού είν' η κυρά... με στέλνει ο Χρυσικός. – Κ.: Τι θες; - Π.: Φέρνω μαντάτα στην κυρά! – Κ.: Τι σοΐ μαντάτα; - Μ.: Εδώ είμαι... Τι μαντάτα, λέγε... – Π.: Με στέλνει ο Χρυσικός... – Μ.: Και λοιπόν; τον βρήκε; - Π.: Ναι, και τον πήρε το κατόπι. Ένας γέρος ζητιάνος είναι λέει. Τον πρωτώδε εδώ απ' όξω λες κι έβγαινε απ' το σπίτι σας κυρά! – Μ.: Τ' ακούτε; τον βρήκε... Τι κάθεστε ασάλευτοι και δεν τρέχετε ξοπίσω του; - Κ.: Άμε στην κάμαρά σου μάνα! – Μ.: Τρέξε Κωσταντή... Βοήθα... πιάστον, φέρτον εδώ... όρκο έχεις κάνει... - Κ.: Παντρεύομαι σήμερα μάννα. – Μ.: Έχουμε μέρες για να γίνει ο γάμος. Και να δης τι γάμο θα σου κάμω εγώ.... Πήγαινε τώρα βοήθα το Χρυσικό... – Κ.: Μάννα για όνομα Θεού... – Μ.: Βοηθάτε σεις οι άλλοι... Θανάση, γυιέ μου μικρέ.... Βοηθάτε λέω... πάει θα μας φύγη... - Κ.: Πάρτε την μέσα!.... Τραγουδάτε ξαδερφάδες... εμπρός κινάμε για την εκκλησιά. – Α΄ Χωρ[ιάτης]: Σταθήτε... Το γάμο θα κυτάμε ή το φονιά! – Κ.: Κανένας να μην πάει... – Β΄ Χωρ.: Πρέπει να πιαστεί ο φονιάς. – Γ΄ Χωρ.: Ας γίνει άλλη μέρα ο γάμος. – Κ.: Της μάννας μου τις τρέλλες ακλουθάτε; - Δ΄ Χωρ.: Ο φονιάς φονιάς! – Α΄ Χωρ.: Θάπρεπε πρώτος νάτρεχες κι εσύ κι ο αδερφός του! – Γ΄ Χωρ.: Ας μη χασουμεράμε! Πάμε χωριανοί... – Δ΄ Χωρ.: Όλοι, κανείς μη μείνει εδώ! – Κ.: Φύγετε, μπρος όλοι... Πάρτε και τις γυναίκες σας! Μονάχοι θάμαστε καλλίτερα.... – Α΄ Χωρ.: Να τρέχουν άλλοι για το φονιά του γονιού σας κι εσείς να παντρεύεστε... Ντροπή μα τω Χριστώ... – Β΄ Χωρ.: Μπρος γυναίκες...! Ελάτε, γυρίστε σπίτια σας... Το κάλεσμα έλειψε από τέτοιο γάμο... – Α΄ Δούλα: Η νύφη χλώμιασε... – Κ.: Και μα τω Θεώ, καλλίτερα έτσι λίγοι... Ξαδερφάδες πέστε κανένα τραγούδι....» (Ρ, σσ. 8 εξ.). Το διώξιμο των καλεσμένων αποτελεί κοινωνική προσβολή παρόμοια όπως το διώξιμο των συγχωριανών στο θρήνο της νεκρής, στο τέλος της *Τρισεύγενης* του Παλαμά.

[78] «Α΄ [Δούλα]: Ε Θανάση... οι άλλοι κι όλας στο δρόμο.... Εσύ τι ξέμεινες εδώ; - Θ[ανάσης]: Ξεχάστηκα! – Α: Τα ξανάδες τα μάτια τα μαύρα και τα ζεστά...; Ποια τάχει απ' όλες; - Θ.: Καμμιά!... – Α: Μα πώς, καμμιά ξαδέρφη σου δεν έλειπε... – Θ.: Όχι σου λέω δεν τάδα! – Α: Αααα! Ο Θεός να με βγάλη ψεύτρα. – Θ.: Ναι, της νύφης μου ήταν τα μάτια... – Α: Καλά... λησμόνησέ το... άκου τι όμορφα που τραγουδάνε, άκου τις καμπάνες! ...» (Ρ, σ. 9). Το κείμενο της ραδιοφωνικής διασκευής δεν παραθέτω με πλάγια, μόνο το δακτυλόγραφο του χειρογράφου, που εκπροσωπεί την τελευταία επεξεργασία και την καλλιτεχνική βούληση του συγγραφέα.

Στην πρώτη τυπωμένη μορφή η σκηνή του φινάλε είναι πολύ μεγαλύτερη και περιέχει ορισμένα μοτίβα που η ραδιοφωνική διακευή έχει παραλείψει. Τον ρόλο του ηθογραφικού χρώματος αναλαμβάνει ο γλεντζές Τουλούμης, μαθαίνουμε λεπτομερέστερα για την έχθρα του Κωσταντή με τους συχωριανούς, ενώ ο Θανάσης με την τρυφερή του καρδιά είναι αγαπητός σε όλους.[79] Νύφη και αδερφός του γαμπρού φιλιούνται, οι χωριανοί τη δέχονται ανάμεσά τους. Ευχές δίνουν και παίρνουν, ώσπου να εμφανιστεί το παιδί με το μαντάτο. Εδώ έρχεται από τη «βρύση της ξωθιάς».[80] Οι αντιδράσεις της Μάννας είναι πιο έντονες και δραματικές, τονίζεται περισσότερο η παραφροσύνη της.[81] Στη εκδοχή αυτή οι χωριανοί είναι διχασμένοι· από αυτούς που μένουν σχηματίζονται δύο ημιχόρια, που τραγουδούν γαμήλια τραγούδια για τη νύφη και το γαμπρό. Η επιλογική σκηνή του φινάλε είναι η ίδια, απλώς την Α′ Δούλα αντικαθιστά ο Τουλούμης. Και το φινάλε κλείνει με την εξομολόγηση του έρωτα του Θανάση για τη νύφη, το κλάμα της Μάννας, το γαμήλιο τραγούδι που απομακρύνεται και τις καμπάνες της εκκλησίας.[82]

Στη συνέχεια χάνουμε και το δεύτερο υποστηρικτικό για την αναστήλωση κείμενο και μένουμε με τη ραδιοφωνική διασκευή. Αυτό αποτελεί μια σημαντική απώλεια, όχι μόνο επειδή η δράση στη Β′ πράξη είναι πιο έντονη, αλλά και γιατί μπαίνουμε σε μια ιδεολογική σύγκρουση γύρω από το φονιά, ο οποίος τελικά έχει πιαστεί: η σύγκρουση έχει δύο σκέλη – α) σχετικά με το ius talionis η Μάννα πρεσβεύει την άποψη πως είναι δικαίωμά της να τον σκοτώσει αμέσως και χωρίς διαδικασίες, ο Κωσταντής υποστηρίζει την ανθρωπιστική πλευρά της υπόθεσης και ελευθερώνει το φονιά[83], ενώ β) οι χωρικοί, εκπρόσωποι του δημοκρατικού

[79] «Θ.: Καλώς σας βλέπω όλους σας συχωριανοί! – Β′ Χωρ.: Το χωριό σ' αγαπά Θανάση, μα συ τ' απαρνιέσαι! – Θ.: Δεν τ' απαρνιέμαι, όπου και να πάω τόχω μέσα μου! – Γ′ Χωρ.: Έχει τρυφερή καρδιά ο νιος, σαν κοπέλα τρυφερή καρδιά! – Θ.: Οι άθρωποι πρέπει νάχουνε τρυφερή καρδιά γιατί ό,τι έμορφο και καλό έχει η ζωή από κει βγαίνει ή εκεί πάλι και φωλιάζει!» (Δ, σσ. 966 εξ.). Τέτοια διδάγματα συνήθως απαλείφει η δακτυλογραφημένη μορφή.

[80] Δύσκολο να αποφανθει κανείς αν πρόκειται για αναφορά στην *Τρισεύγενη* ή όχι. Για τον ρόλο της βρύσης με τις νεράιδες και την κρυφή συσχέτιση του αγάλματος της γοργόνας με την πρωταγωνίστρια βλ. Β. Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 233 εξ.

[81] Αναγκαστικά η ραδιοφωνική εκπομπή είναι πιο σύντομη στο φινάλε. «Μάννα: Τον βρήκε... τον βρήκε... ω θάμα ανήκουστο.... βρήκε το φονιά! τ' ακούτε;... μην ονειρεύομαι... όνειρο θε νάναι! φύγε όνειρο!... πού τον είδες το Χρυσικό; [...] Πε μου πως δεν είν' όνειρο... όνειρο που με βασανίζει μονάχα... άφησέ με ψεύτικο όνειρο... [...] Ακριβά πλερώνω τη χαρά μου εγώ, όπως πλερώνω και την πίκρα μου... όχι... όνειρο είναι... τι θένε όλοι αυτοί εδώ μέσα, που με κοιτάνε έτσι αμίλητοι... δεν είστε σκιές μονάχα... γεννήματα του ονείρου δεν είστε... τι θέλει μια στολισμένη σα νύφη εκεί... μη ματαβλέπω σ' όνειρο το γάμο μου... έτσι ήμουν και γω νυφούλα... σα λεμονιά... άντρα μου καλέ μου συ. (Χυμά προς τον Θανάση, στέκει απότομα).... όχι δεν είναι όνειρο (έξαλλα)... τον βρήκε το φονιά... και θα τον σφάξης Κωσταντή... μη δειλιάσης! μη λυπηθής! χάμε το!... παντρεύσαι θυμάμαι, δεν είν' όνειρο... κόκκινα ρούχα θα φορέσω και θάρθω στην εκκλησιά! θα πιω και θα χορέψω!.... τον βρήκε.... τρέξτε! μη στέκεστε μένει καιρός για το στεφάνωμα!» (Δ, σ. 967). Η ψυχοπαθολογική αγκύλωση της μητέρας στην εκδίκηση υπογραμμίζεται σε τέτοιο βαθμό, που η απραξία των δύο γιων ώς ένα βαθμό δικαιολογείται· αρνούνται να συνεχίσουν την ανόητη αλυσίδα των φόνων που επιτάσσουν οι νόμοι του γδικιωμού. Ο Καμπανέλλης υπερβαίνει ήδη το ηθογραφικό πλαίσιο.

[82] Δ, σ. 967 εξ.

[83] Για τη διακοπή της αλυσίδας των φόνων, τη στιγμή που ο γδικιωμός γινόταν επικίνδυνος για την επιβίωση της κοινότητας, στην Αλβανία υπήρχε ένα δημογεροντικό δικαστήριο ή περιοδεύοντες γέροι, που διευθετούσαν τις διαφορές αυτές πριν πάρουν μεγάλες διαστάσεις, ενώ στη Μάνη παρατηρείται το «ψυχικό», η συμβολική υιοθέτηση του φονιά από τους γονείς του σκοτωμένου σε ειδική τελετή (βλ. σε επιλογή: Δ. Β. Δημητράκου-Μεσικλή: *Οι Νυκλιάνοι*, τόμ. Α′, Αθήνα 1949, σσ. 72 εξ.· Γ. Γιαννακάκου-Ραζέλου: *Οι Αγώνες της Μάνης διά την Ελευθερίαν (1453-1821)*, Αθήνα 1948, σ. 21· Ε. Π. Αλεξάκης: *Τα γένη και η οικογένεια στην παραδοσιακή κοινωνία της Μάνης*, Αθήνα 1980, σσ. 262-265· P. L. Fermore: *Mani. Travels in the Southern Peloponnese*, London 1958, σ. 122,

πνεύματος των θεσμών, επιμένουν πως αυθαίρετη είναι και η μία και η άλλη άποψη, κι ο εγκληματίας πρέπει να δικαστεί από λαϊκό δικαστήριο. Στην υπόθεση εμφανίζεται και μια ταξική διάσταση, που ήταν ανεπαίσθητη έως τώρα: ο πατέρας της νύφης σκότωσε τον πατέρα του γαμπρού για τη βάναυση συμπεριφορά του ως άρχοντα προς υφιστάμενο κολίγο. Από την αρχή της δραματογραφίας του ο Καμπανέλλης μοιράζει το δίκαιο στα σκηνικά πρόσωπα και εισάγει μια κοινωνική διάσταση στα γεγονότα του μυθικού κόσμου του Λόρκα αλλά και του δημοτικού τραγουδιού.

Για την έκταση της Β′ πράξης σε σχέση με τις δύο άλλες μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, αλλά φαίνεται πως είναι πιο σύντομη: στη ραδιοφωνική διασκευή η Α′ πράξη μετράει εννέα σελίδες, πέντε η Β′, και επτά η Γ′ πράξη. Και δύο από τις πέντε σελίδες είναι αφιερωμενες στις ονειρικές «πέντε γυναικείες φωνές» (στη διανομή της παράστασης του 1950 αναφέρονται ως «Σκιές της νύχτας»), που αντιστοιχούν στους περίφημους ξυλοκόπους της Γ′ πράξης του *Ματωμένου γάμου*. Αν λάβουμε υπόψη του γεγονός, πως και στη λυρική αρχή της Α′ πράξης η ραδιοφωνική διασκευή δεν έχει κόψει σχεδόν τίποτε από το κείμενο, καθώς και τη μεγάλη έκταση του λυρικού αυτού χωρίου, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως είναι και στην περίπτωση αυτή ατόφιο, ή σχεδόν με ελάχιστες περικοπές, αποτελείται βασικά από τέσσερις εξάστιχες στροφές ενός δημοτικού τραγουδιού και λεκτικές «γέφυρες» ανάμεσα, εκπέμποντας έντονα «λορκική» ατμόσφαιρα. Ξεκινά ως εξής: «Α: γίνηκε η χαρά. Ο γαμπρός κ' η νύφη βάλανε τα στέφανα. – Β: Τους ράνανε με ρύζι και φλουριά! τους είπανε τραγούδια και γλυκόλογα. – Γ: Σπάσαν οι κόρδες[84] στα λαγούτα απ' το πολύ το παίξιμο. Τρελλά χορέψαν κ' ήπιανε κρασί περίσσιο. – Δ: Μα τώρα όλοι κοιμούνται. Σιγαλιά και σκοτάδι βαραίνει το χωριό. – Ε: Κι όμως γροικάτε! Μια φωνή ξαργυπνά. Σέρνεται μες στ' αγεράκι της νύχτας! Κι όλο μας κρένει και σταματημό δεν έχει. - Όλες: Γροικάμε! Και σταματημό δεν έχει»[85]. Αυτό το σχήμα επαναλαμβάνεται και μέσα στο τραγούδι, όπου κάθε φωνή (σκιά) προφέρει έναν στίχο, και τον έκτο όλες μαζί. Παραθέτω εδώ την πρώτη στροφή: «Α: Μην είναι το νεράκι που κυττάει στ' αυλάκι; - Β: Μην είν' ο σπόρος που σκάει κι ανοίγει μες στη γης; - Γ: Μην είν' ο γκιώνης που θρηνεί και κλαίει; - Δ: Μην είναι τα κλαριά που σειεί τ' αγέρι; - Ε: Μην είν' οι ίσκοι που κρυφομιλούν τη νύχτα; - Όλες: Κι όλο μας κρένει! Και σταματημό δεν έχει!».[86] Ενώ ξεκινάει με κανονικό δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο, το δεύτερο δίστιχο γυρίζει το μέτρο σε ενδεκασύλλαβο και το τρίτο σε δεκατρισύλλαβο. Ο Καμπανέλλης χειρίζεται ελεύθερα το στιχουργικό σχήμα του δημοτικού τραγουδιού· χρησιμοποιεί όμως πέντε φορές την εισαγωγική (ψευδο)ερωτηματική φόρμουλα των κλέφτικων τραγουδιών: «Μην είναι...», πάλι σε ελεύθερη ανάπλαση του συντακτικού σχήματος του δημοτικού τραγουδιού. Η έντονη χρήση λαϊκότροπου τραγουδιού θα παρατηρηθεί μόλις στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* το 1959, με «μπρεχτική» όμως λειτουργικότητα, και θα είναι ένα συστατικό στοιχείο πολλών δραματικών έργων του έως και την ώριμη φάση της δημιουργίας του.[87] Μετά τη δεύτερη και την τρί-

και περισσότερη βιβλιογραφία για την τελετουργία W. Puchner: «Griechisches zur "adoptio in fratrem"», *Südost-Forschungen* 53, 1994, σσ. 187-224, ιδίως σ. 214).

[84] Είναι ενδιαφέρον πως ο Καμπανέλλης στο έργο αυτό, παρά το αγροτικό περιβάλλον του υπαίθριου λαϊκού πολιτισμού, δεν χρησιμοποιεί καθόλου ιδιωματικές εκφράσεις. Οι «κόρδες» είναι μια εξαίρεση: ως «χορδή μουσικού οργάνου» (λατ. corda) μαρτυρείται ήδη στο χειρόγραφο του Escorial του *Διγενή Ακρίτα* (Ι. Ν. Καζάζης, Τ. Α. Καραναστάσης: *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας 1100-1669 του Εμμανούλ Κριαρά*, τόμ. Α′, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 600).

[85] Ρ, σσ. 9 εξ.

[86] Ρ, σ. 10.

[87] Για το θέμα βλ. τώρα Γ. Π. Πεφάνης: «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σσ. 257-327.

τη στροφή[88] σε μια πεζή «γέφυρα» κατονομάζεται η φωνή που ξαγρυπνά: είναι «του άγουρου νιού η καρδιά», μα και αυτή της νύφης.[89] Και επαναλαμβάνεται η πρώτη στροφή του τραγουδιού, όμως με αλλαγμένο refrain, που παραπέμπει πλέον καθαρά στην καρδιά της νύφης.[90] «Σπαθιά χωρίς φηκάρια», ο έρωτας των νέων, ανακαλεί το πολύπλευρο μοτίβο του μαχαιριού από το *Ματωμένο γάμο*, έρωτας θανατηφόρος και φονικός.

Ενώ οι γυναικείες φωνές της νύχτας εκπροσωπούν τις φωνές της φύσης, του ορμέμφυτου και των συναισθημάτων, δίχως ηθικούς και κοινωνικούς φραγμούς και λογικές επεξεργασίες, στο υπόλοιπο της πράξης συγκρούονται αρχές και έθιμα, αντιλήψεις και πρακτικές, κυριαρχεί η κοινωνική διάσταση του ποινικού δικαίου. Βασικό μέλημα του δραματουργού πρέπει να είναι τώρα, για να φέρει την υπόθεση στο δημοτικό τραγούδι της «Κακιάς γυναίκας», να δημιουργήσει μια κατάσταση όπου να δικαιολογείται η συνεύρεση του νεότερου αδελφού με τη νύφη του μεγαλύτερου, μια κατάσταση λοιπόν όπου ο Κωσταντής αναγκάζεται να φύγει και να εγκαταλείψει το χωριό. Αυτή η κατάσταση δημιουργείται με την απελευθέρωση του πεθερού-φονιά ενάντια στη θέληση της μητέρας αλλά και των συγχωριανών, που θέλουν να τον δικάσουν και να τον κρεμάσουν· μια τέτοια πράξη ανθρωπισμού δεν ταιριάζει και πολύ στο δύστροπο χαρακτήρα του, αλλά δικαιολογείται από την υπέρμετρη αγάπη που τρέφει για την κόρη του, τη νύφη. Έτσι, για να αποφύγει τις εκδικητικές ενέργειες των χωρικών, που επιμένουν στο εθιμικό δίκαιο του συλλογικού δικαστηρίου και του θανάτου με αγχόνη, αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη νύφη και την εμπιστεύεται στην προστασία του αδελφού του.

Οι δραματουργικές αιτιολογήσεις αυτών των εξελίξεων και περιπλοκών δεν αιτιολογούνται επαρκώς στη συντομευμένη ραδιοφωνική διασκευή και παραμένει ένα ζήτημα ανοιχτό σε ποιο βαθμό και με ποιους τρόπους στηρίζονταν δραματουργικά στην επεξεργασμένη μορφή του κειμένου. Όπως φανερώνεται από την επόμενη σκηνή, δεν είναι μόνο ο Θανάσης και η νύφη που δεν κοιμούνται, αλλά και η Μάννα και ο Κωσταντής· περιμένουν την επι-

[88] «Α: Το άτι θε νάναι που χτυπά το πέταλο στις πλάκες. – Β: Του σκλάβου το τραγούδι από τη φυλακή. – Γ: Των νεραϊδιών τα βήματα στις καλαμιές. – Δ: Τ' αργυροκούδουνα της μούλας του πραματευτή. - Ε: Του γελαδάρη π' αγρυπνά το σφύριγμα. – Όλες: Γροικάμε! και σταματημό δεν έχει. – Α: Δεν είναι των αστεριών το τρεμούλιασμα. – Β: Μήτε και τ' άλογο της μέρας πέρα στο βουνό! – Γ: Μήτε στο βάλτο τ' αηδονιού το λάλημα. – Δ: Μήτε του δεντρολίβανου η ανασεμιά. – Ε: Μήτε το χρώμα κόκκινου τριαντάφυλλου. – Όλες μαζί: Κι όλο μας κρένει. Και σταματημό δεν έχει» (Ρ, σ. 10). Στη δεύτερη και τρίτη στροφή χρησιμοποιούνται οι απαντητικές φόρμουλες του κλέφτικου τραγουδιού.

[89] «Α: Γροικάτε... τ' άγουρου νιού η καρδιά. – Β: Αλλοίμονο... για τη γυναίκα τ' αδερφού του λέει. – Γ: Θυμάμαι... γω είδα ένα δάκρυ στης νύφης το μάτι. Ένα πικρότατο δάκρυ. – Δ: Ω αυτή που ρόδα στρώνει η γης στο χαμογέλιο της. – Ε: Κρίνα στο γέλιο της, ζουμπούλια και γαρούφαλλα, σένανε ταίριαζε! Δική σου έπρεπε νάναι. – Α: Σα μιαν ιτιά σε κυπαρίσσι πλάϊ θε νάσαστε. – Β: Σαν το φεγγάρι με τον ήλιο, ταίρι ζηλευτό. – Γ.: Σα δυο λαφάκια νιούτσικα και δωματάρικα. – Δ: Α η νύφη! Καρδιά μου η νύφη! – Ε: Σαν της τραγουδήσης με τη γλυκειά σου τη φωνή... – Α: Στο παραθύρι ακούμησε και στέναξε, χ' η νύχτα φύλαξε το στεναγμό και τόνε λέει. – Όλες: Κ' η νύχτα φύλαξε το στεναγμό και τόνε λέει. – Β: Ναι η νύφη! καρδιά μου η νύφη! – Γ: Η νύφη που 'ν' στη νυφικιά την κάμαρα. – Δ: Μείναν γυμνά τα πόδια της! Τάδανε τ' άστρα και χλωμιάσανε! Τάδε ο ουρανός και σωπαίνει. – Ε: Φύγαν τα πανωσέντονα! Σπαθιά χωρίς φηκάρια μείναν χ' οι δυο. – Όλες: Κ' οι δυο, σπαθιά χωρίς φηκάρια. – Α: Και το χωριό ξαποσταίνει τώρα ολούθε, βαρεμένο απ' το πιοτό κι απ' το χορό» (Ρ, σσ. 10 εξ.).

[90] Η τελευταία στροφή εισάγεται ως εξής: «Α: Μόνη η φωνή ξαγρυπνά όπου μας κρένει, γροικάτε την! - Όλες: Γροικάμε, και σταματημό δεν έχει», για να ακολουθήσει η ίδια: «Α: Μην είναι το νεράκι που κυλάει στ' αυλάκι; - Β: Μην είναι ο σπόρος που σκάει κι ανοίγει μες στη γης; - Γ: Μην είναι ο γκιώνης που θρηνεί και κλαίει; - Δ: Μην είναι τα κλαριά που σειεί τ' αγέρι; - Ε: Μην είν' οι ίσκιοι που κρυφομιλούν τη νύχτα; - Όλες: Σπαθιά χωρίς φηκάρια... Α η νύφη... Καρδιά μου η νύφη...» (Ρ, σ. 11).

στροφή των χωρικών, που θα έχουν πιάσει τον Γέρο. Στην πλαγιά του βουνού ακούονταν φωνές όλη νύχτα. Ο Θανάσης ετοιμάζεται να φύγει, ο αδελφός και η Μάννα προσπαθούν να τον εμποδίσουν. Εμφανίζεται ο Χρυσικός με την είδηση πως έρχονται με δεμένο το φονιά («με οχτώ τριχιές τον σέρνουνε!...»), που φαίνεται τίμιος άνθρωπος και ο Θανάσης τον λυπάται. Τελικά φτάνουν στο σπίτι· η Μάννα προστάζει τους γιους της να τον σκοτώσουν αμέσως. Μαθαίνουμε και την αιτία του φονικού: «Κολίγος του ήμουνα, μ' έδερνε μ' αδικούσε, με ντρόπιαζε, με πάταγε χάμω σα σκουλήκι, να γιατί...!» - σκότωσε το αφεντικό του. Οι χωριάτες εναντιώνονται στο να σκοτωθεί χωρίς δίκη.[91] Τότε ο Κωσταντής προβαίνει σε μιαν απρόβλεπτη και θεαματική ενέργεια: τον λύνει από τα δεσμά και τον προτρέπει να φύγει. Εκείνος όμως διστάζει· έχει συμφιλιωθεί με την ιδέα του θανάτου του και φοβάται, μήπως «το κακό» τον βρει από αλλού χειρότερα.[92] Εναντιώνονται και οι χωρικοί, που θέλουν να τον δικάσουν, γιατί πρέπει να αποκατασταθεί το δίκαιο, εναντιώνεται και η Μάννα, που ακούει το αίμα του άντρα της να φωνάζει κι αποκαλεί τους γιους της «κιοτήδες», αλλά ο Κωσταντής, ως άρχοντας και πρωτότοκος, επιβάλλει τη θέλησή του. Ο γέρος φεύγει, αλλά τώρα πρέπει να φύγει και ο ίδιος, γιατί κινδυνεύει από τους χωρικούς· και έτσι εμπιστεύεται στην προστασία του Θανάση τη γυναίκα του.[93] Για τη δραματικότητα των σκηνών αυτών μόνο μια

[91] Εδώ ο Καμπανέλλης αποκλίνει σαφώς από τον Λόρκα, αμφισβητώντας το εθιμικό δίκαιο του γδικιωμού και δίνοντας έμφαση στο θεσμικό δίκαιο και στις διαδικασίες της απόδειξης της ενοχής. «Μ[άννα]: Εδώ, εδώ μακριά απ' την πόρτα! – Α' Χωρ.: Μη φοβάσαι κυρά, είναι γερά δεμένος. – Μ.: Όλα τα φοβάμαι και σας ακόμα... Να φύγετε όλοι. Μονάχα οι γυιοί μου να μείνουνε εδώ! – Β: Αυτό δε γίνεται!... – Μ.: Γέρο... γιατί τώκαμες αυτό;... γιατί;... τώρα ήθελες να σε πιάσουνε δεν ήθελες...; Ξέρεις πως έτσι θα ξεπληρωθή ό,τι έκανες... έτσι γέρο...; - Γ[έρος]: Ναι έτσι! Μόνο σκοτώστε με μια ώρα αρχήτερα...! – Μ.: Γιατί μου τόνε σκότωσες γέρο...; ποτέ δεν τώμαθα... πε μου γιατί; να ξέρω πού είχες άδικο, πού είσαι φονιάς...! – Γ.: Κολίγος του ήμουνα, μ' έδερνε, μ' αδικούσε, με ντρόπιαζε με πάταγε χάμω σα σκουλήκι, να γιατί...! – Μ.: Βιάσου Κωσταντή... βιάσου.... φοβάμαι όσο στεκούμαστε έτσι... Βιάσου Κωσταντή... - Α: Τι να βιαστή να κάμη; - Μ.: Αίμα στο αίμα!... – Β: Αλλοίμονό σας αν τον αγγίξη χέρι... – Μ.: Αμέτε από δω, φύγετε... – Γ: Χωρίς το γέρο δε φεύγουμε από δω. – Δ: Μεις τόνε πιάσαμε. Το χωριό θα κρίνη. - Α: Τους φονιάδες τους κρεμάμε στον πλάτανο. – Μ.: Δικός μου είναι ο φονιάς! – Β: Όχι όμως και το δίκιο! – Μ.: Δε μλησα για δίκιο εγώ. – Γ: Η τιμωρία είναι χρέος ολονώ! – Μ.: Πρώτα δικό μου... Πονέσατε σεις, κλάψατε σεις; Ασπρίσατε και μαράνατε πριν από την ώρα εσείς; Μπρος Κωσταντή!...» (Ρ, σ. 13). Και τότε εκείνος τον λύνει.

[92] Η λαϊκή αντίληψη για το «κακό» και τη συμφορά είναι κάπως προσωποποιημένη και «κινητική», σαν την τύχη: π.χ. οι αναπεναρίκοι χοροί στο τρίστρατο έξω από το χωριό τελούνται, για να αποτραπεί η είσοδος του «κακού» στο χωριό, για να συνεχίσει να πηγαίνει σε άλλο χωριό.

[93] «Κ.: Πήγαινε γέρο... – Μ.: Τι; - Κ.: Φύγε γέρο. - Χωρ.: Τι κάνει; - Γ[έρος]: Πού να πάω... Πού να φύγω! – Κ.: Γέρο για τ' όνομα της Παναγιάς, φύγε!... – Μ.: Τι λες Κωσταντή; - Γ.: Χτύπα Κωσταντή... σε ικετεύω χτύπα. Αλλοιώς ποιος ξέρει... Τώχω πάρη απόφαση... Καλλίτερα εγώ... – Κ.: Πάψε, γέρο! – Γ.: Φοβάμαι, μη μ' εύρη απ' αλλού το κακό! Το πράμα πάει βόλτα και χτυπά όπου εύρη.... Χτύπα να τελειώνω να ξεπληρώνω μια και καλή. – Κ.: Δεν μπορώ γέρο! φύγε, φύγε! – Χωρ.: Πιάστε την πόρτα... – Μ.: Έτσι μπράβο, μην τον αφήσετε να φύγη... – Χωρ.: Για όλα θα κρίνη το χωριό! Είναι φονιάς και θα πλερώση! – Κ.: Αφήστε λεύτερη την πόρτα... Αλλοίμονο σ' όποιονε τη φράξη... Κάντε όλοι πέρα... Έτσι... φύγε γέρο αλλιώς θα γίνης αφορμή για κακό πιο μεγάλο... – Μ.: Μην τον αφήνετε να φύγη... Φεύγει... Έλεος... Στάσου φονιά! Έφυγε... Χωριανοί τρέξτε... πιάστε τον... Πάει... Ο Κωσταντής σας κοροϊδεύει σας καταφρονά... ριχτήτε και στους δυο... δεν είστε άντρες εσείς...; Κιοτήδες! – Κ.: Μην κοτίσει κανένας!.... Θανάση βοήθα!.... – Θανάσ.: Τι θες να κάμω πες! – Κ.: Μη φύγεις!.... Εγώ πρέπει να φύγω τώρα, αλλιώς θα με καρφώσουνε πισώπλατα. Ζέψε μου τ' άλογο μου Χρυσικό... – Χρυσ.: Τρέχω!... – Κ.: Άκου Θανάση...! – Θανάσ.: Εδώ είμαι λέγε!... – Κ.: Όσο θα λείψω φύλαε τη γυναίκα μου.... Έτσι αδερφέ; τη γυναίκα μου και τα μάτια σου... Πάω να βρω άλλο χωριό να ζήσω. Θαρθώ να τήνε πάρω σε δυο τρεις βδομάδες.... Μα όσο θα λείπω... φύλαγέ τηνε... έτσι;... Αχ μάννα, μάννα... Α χωριανοί... γιατί να φεύγω!...» (Ρ, σ. 13 εξ.). Με την αναχώρησή του τελειώνει και η Β' πράξη.

αδρή ιδέα αποκομίζουμε από τη ραδιοφωνική διασκευή, η οποία προφανώς συντομεύει πολύ το κείμενο, που αφήνει κάπως ανοιχτές τις δραματουργικές ραφές, που μεταμορφώνουν το *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα στο δημοτικό τραγούδι της «Κακιάς γυναίκας».

Η παρακολούθηση της Γ′ πράξης είναι έργο ευχερέστερο, γιατί σώζεται ολόκληρη στο δακτυλόγραφο χειρόγραφο στο αρχείο του συγγραφέα· επικουρικά θα παρακολουθήσουμε και τη ραδιοφωνική εκδοχή, για να διαφωτίσουμε τη στρατηγική των συντομεύσεων. Η έκτασή της ανταποκρίνεται ακριβώς στην έκταση της Α′ πράξης, 12 σελίδες.[94] Βρισκόμαστε στη συνέχεια των γιορτών του γάμου του Κωσταντή. Η Γ′ πράξη ανοίγει με μια μεγάλη σκηνή tête-à-tête του Θανάση με τη Νύφη, με μουσική υπόκρουση τους θορύβους του ξεφαντώματος του χωριού. Η Νύφη είναι τώρα κάπως αλλαγμένη, πιο αποφασιστική, λιγότερο φοβισμένη· η υπεροχή της απέναντι στο Θανάση εκδηλώνεται συχνά με την προσφώνηση «νιούτσικε». Δεν μπορούν να κρύβουν πια τον έρωτά τους, ο Θανάσης θέλει να φύγει· δεν αντέχει άλλο το βασανιστήριο. Η Νύφη τον παρακαλεί να τη σκοτώσει· κι εκείνη δεν αντέχει άλλο.[95] Έρως και

[94] Η ύπαρξη της ραδιοφωνικής εκδοχής επιτρέπει εδώ ορισμένες υποθέσεις ως προς την έκταση της Β′ πράξης και του συνολικού έργου. Οι σχεδόν εννέα σελίδες της Ρ αντιστοιχούν σε δώδεκα σελίδες του ΧΦ, όσον αφορά την Α′ πράξη· σχετικά με τη Γ′ πράξη η αναλογία είναι επτά σελίδες (και μερικές αράδες) προς δώδεκα· αν υπολογίσουμε για τη Β′ πράξη ένα μέσον όρο ανάμεσα στις δύο αυτές τιμές, φτάνουμε σε μια αναλογία 8 : 12, δηλαδή τα δύο τρίτα. Μ' αυτόν τον υπολογισμό η Β′ πράξη με 5 σελίδες αντιστοιχεί στις υποτιθέμενες 7,5 σελίδες του χαμένου προτύπου. Τότε οι 21 σελίδες του ραδιοφωνικού έργου αντιστοιχούν σε σχεδόν 32 σελίδες του θεατρικού έργου και δίνουν εν γένει μια ικανοποιητική εικόνα για την εξέλιξη της υπόθεσης.

[95] Η ραδιοφωνική διασκευή ακολουθεί πιστά το ΧΦ· σημειώνω τις συντομεύσεις με αγκύλες <...>. *«Νύφη (πάει στην ξώπορτα): Το χωριό ξεφαντώνει ακόμα κι ανάψανε ολούθε φωτιές. Απ' όλα είμαι ξωρισμένη εγώ, μα δε με νοιάζει νιούτσικε, δε με νοιάζει όσο εσύ 'σαι δω.... Τραγούδα πάλι. Πες κι άλλα τραγούδια... δε ξέρεις άλλα; - Θ[ανάσης]: Για σένα ξέρω χίλια ακόμα, και μπορώ με μια λέξη μονάχα να στα πω όλα... – Ν[ύφη]: Πες την... (Απ' έξω ακούγονται τραγούδια και ξεφαντώματα). – Θ.: Μα αμέσως αλησμόνησέ την. – Ν.: Κι ά δε θέλω να την αλησμονήσω...; - Θ.: Τότε κάλλιο να μην τη πω. – Ν.: Δεν ωφελεί κι ά δε το πης νιούτσικε. Πάνε μέρες τώρα που τα μάτια μας πρόδωσαν τον ένα στον άλλο. <Τι κι αν δε το πούμε με το στόμα. Κάθε μας φέρσιμο το μαρτυρά. – Θ.: Κ' οι μέρες φύγανε τόσο γρήγορα. – Ν.: Κι όλα μας σπρώχνουνε στην ένωσή μας νιούτσικε. Ο γάμος μου ξεγράφτηκε απ' το βιβλίο της εκκλησιάς>, κι εκείνος που ήταν άντρας μου δε γύρισε... – Θ.: Σ' αγαπώ νύφη μου... Σε θέλω... – Ν.: Δέκα φορές σ' αγαπώ και σε θέλω... – Θ.: Σχώρνα με Θεέ μου... – Ν.: Θάμπω και πάλι μες στην κάμαρά μου... και θα κλειστώ εκεί... Πάρε το κλειδί και ρίξε το στη στέρνα... βάλε σίδερα στο παραθύρι για να μην έρθης ούτε από κει... για να μη βγω από μέσα... <Θε μου να ξέρης πόσο τον αγαπώ... βοήθα με να μην αμαρτήσω... (Πάει προς την κάμαρα)>. – Θ.: Στάσου μια στιγμή μονάχα μάτια μου... Αφησέ με να φιλήσω τα χέρια σου... κι έπειτα κλείσου.... Θε να κάθουμαι τα βράδυα κάτω απ' το παραθύρι να σου τραγουδώ... ή δώσε μου λόγο πως δε θα φύγης όσο νάρθη, κι ας φύγω γω... μια ώρα αρχήτερα ας φύγω... – Ν.: Ναι, φύγε νιούτσικε... μα μη μ' αλησμονάς... μ' αγάπη θέλω να με συλλογιέσαι, γιατί τίποτα δεν αγάπησα όσο εσένα... τούτη η αγάπη αργά και σ' άβολη ώρα ήρθε... – Θ.: Φεύγω αγάπη μου... – Ν.: Μείνε μια νύχτα ακόμα... – Θ.: Κάλλιο όχι... πολλά μπορούνε να γίνουνε σε μια νύχτα... – Ν.: Κάτσε και μιλησέ μου για το φευγιό σου... για τον ήλιο που βγαίνει μεσ' απ' τη θάλασσα.... ας κάτσουμε εδώ στο σκαλοπάτι.... έλα αγάπη μου... – Θ.: Θα φύγω πουρνό από δω, την άλλη μέρα το χάραμα θάμαι κι όλα στο διάσελο της Πανώριας... αγάπη μου πως με θωρείς έτσι; - Ν.: Συλλογιούμαι μονάχα... – Θ.: Στο δρόμο που σεριανό πλάϊ στη θάλασσα, ανάμεσα από βούρλα κι αρμυρόχορτα, βλέπεις τα βήματα του φευγιού σου άμα στρέψης πίσω το κεφάλι... παράξενα θωρούν τα μάτια σου... – Ν.: Έπειτα νιούτσικε; - Θ.: Αγάπη μου τι έχεις κατά νου....; Κάτι μου λέει πως... – Ν.: Δεν πάει ο νους σου σ' ό,τι σκέφτουμαι. Λέγε παρακάτω... Θ.: Πέρα στη θάλασσα αρμενίζει ένα σκαρί [καΐκι] <με πανιά κόκκινα...>. – Ν. (σηκώνεται). – Θ.: Τι έχεις αγάπη μου...; - Ν.: Σκότωσέ με... έμορφο θάναι κι αυτό σαν το κάμης εσύ... Θα μου μιλάς για το φευγιό σου και θα μπήγης στην καρδιά μου το μαχαίρι... - Θ.: Να σε σκοτώσω...; - Ν.: Θάναι σα να με παίρνης μαζί σου <νιούτσικε>... δε το καταλαβαίνεις...; Γιατί η ψυχή μου*

θάνατος. Είναι σαν να έφευγε μαζί του. Η σκέψη αυτή φυτρώνει και μεγαλώνει και το σχέδιο παίρνει πιο συγκεκριμένη μορφή: τα μεσάνυχτα θα την κλέψει.[96] Εκείνη τον καλεί στην κάμαρά της, αλλά τους βλέπει η Μάννα· ο Θανάσης την παρακαλεί να μην τον μαρτυρήσει, αλλά η αποτελεσματικότητα της έκκλησης παραμένει αβέβαιη.[97] Έρχεται ο Χρυσικός κι αφη-

θα σ' ακολουθήση όπου πας... έτσι κι αλλιώς τέτοιο θάναι το τέλος μου... <το προαισθάνομαι>... κάμε το συ π' αγαπώ...» (ΧΦ, σσ. 13 εξ.). Η τραγική ειρωνεία της προοικονομίας χρωματίζει έντονα το χωρίο αυτό, που έχει την ίδια λυρική λειτουργικότητα όπως και η αρχή της Α' και της Β' πράξης. Στην Ρ συντομεύεται, όπως και στις περιπτώσεις αυτές, ελάχιστα. Η όλη σκηνή έχει και κάποια παραλληλία με την τελική σκηνή της *Στέλλας* με τα *κόκκινα γάντια*.

[96] *«Ν.: Με την καρδιά μου το λέω... φοβάμαι που ζω.... μου κάρφωσαν το φόβο μέσα μου... φοβάμαι το ριζικό μου... μένανε την ίδια φοβάμαι.... – Θ.: Τάχα να σ' έπαιρνα μαζί μου... - Ν.: Μαζί σου...; - Θ.: Θα τώθελα... – Ν.: Για τ' όνομα του Θεού... μη μου δίνετε μήλα χρυσά στα χέρια και μου τα παίρνετε πάλι. Συ που σ' αγάπησα, μη με βασανίζεις. – Θ.: Α σ' έπαιρνα μακρυά από δω... – Ν.: Μη με κάνης να το πιστέψω... – Θ.: <Το στεφάνι σας δεν είναι πια στη θέση του... κι εκείνος δε γύρισε...>. Α σ' αγαπώ όσο κι αυτός, δεν έχω κάθε δίκηο να παλαίψω και μαζί του ακόμα για να σε πάρω. – Ν.: Σίγουρα. Σα να βλέπω να με περιγελά ό,τι έγινε με μένα μέχρι σήμερα. Αφέθηκα καρτερικά στο ριζικό μου και σπρώχτηκα άθελά μου σε μονοπάτια που οι άλλοι θέλανε... τώρα θα κάμω ό,τι θελήσω εγώ... Πάρε με να φύγουμε... <Θέλω να ζήσω νιούτσικε...>. – Θ.: Θα γίνη. Νύχτα θα σε πάρω μ' ένα γοργόγορο άλογο. Θα το σελώσω με σέλα χρυσή και με κάπα ολομέταξη. Θα σε σκεπάσω για να μη σε δη μάτι <(Από μέσα ακούεται μια στριγγιά φωνή της μάννας και τους τρομάζει). – Ν.: Μη με βασανίζεις νιούτσικε>. Η μιλιά σου έχει κι όλας κείνο που μαρτυρά όσα δεν είναι να γίνουνε... αν είναι γιατί να μη φύγουμε απόψε... – Θ.: Απόψε; - Ν.: Ναι. Ζέψε τ' άλογο. Βάρυνε κι όλας από κακά προαιστήματα η ψυχή μου. Δεν το πιστεύω... <Νιούτσικε> κάμε ό,τι εγώ σου πω... Πρέπει να γίνω η ψυχή σου κι εσύ να κάμης ό,τι εγώ σου λέω... στ' άλογο θε να κάτσω εγώ μπροστά... κι εγώ θα κρατώ τα χαλινάρια για να φύγη σα σίφουνας... – Θ.: Ό,τι μου πης θα κάμω... – Ν.: Είπα να ξαναζήσω κι ά χρειάζεται να γίνω τραχειά, άκαρδη, σκληρή, θα γίνω. Με μένα την ίδια θα παλαίψω. Ομπρός πάμε να ζέψουμε τ' άλογο. - Θ.: Τα φώτα του χωριού είν' όλα αναμένα. Απ' άκρη σ' άκρη καίνε φωτιές. – Ν.: Ας περιμένουμε το μεσονύχτι, δεν αργεί νάρθη. - Θ.: Δεν αργεί. Θα κάτσω εκεί. Μόλις δείξουνε τ' άστρα μεσονύχτι θάρθω να σε ξυπνήσω. – Ν.: Στην κάμαρά μου έλα. Μπορείς κι από κει να βλέπης τ' άστρα, κάθε σου απόφαση σίγουρη θάναι άμα σε πάρω στην αγκαλιά μου, άμα σε χαϊδέψω... στο κρεβάτι μου έλα... <(Μπαίνει στη κάμαρά της, ο Θανάσης την ακολουθεί σα να τον σέρνη η ματιά της. Σε λίγο έρχεται η Μάννα κι ανοίγει προφυλακτικά την πόρτα της κάμαρας. Η νύφη ακούγεται να φωνάζει από μέσα "Νιούτσικε, η μάννα". Η μάννα βγαίνει[...])>«* (ΧΦ, σσ. 14 εξ., Ρ, σσ. 15 εξ.). Στη ραδιοφωνική διασκευή αυτή η δράση αποδίδεται με ένα «Τ' άκουσα όλα! όλα!» της Μάννας, η οποία κρυφάκουε σ' όλη τη διάρκεια της σκηνής. Η σκηνή δείχνει μια σταδιακή κλιμάκωση των υποχωρήσεων μπροστά στο πανίσχυρο αίσθημα· εκεί που στην αρχή δεν τολμούν να εξομολογηθούν ο ένας στον άλλον τον έρωτά τους, φτάνουν στο τέλος σχεδόν στην ένωση. Ο χαρακτήρας της Νύφης αλλάζει με την τροπή των γεγονότων: από καρτερικά υποταγμένη στη μοίρα της γίνεται αποφασιστική και σκληρή, παίρνοντας τα ηνία των εξελίξεων στα χέρια της. Γιατί ο γάμος του Κωσταντή ακυρώθηκε από την εκκλησία, δεν το μαθαίνουμε ακόμα.

[97] *«([...] Η μάννα βγαίνει. Έξαλλος έρχεται από μέσα ο Θανάσης και πέφτει στα πόδια της). Θ.: Μάννα, γλυκειά μου μάννα... μη μας μαρτυρήσης... – Μ.: Τόνε βλέπω κι όλα να ουρλιάζη μπροστά μου σα λαβωμένο θεριό... – Θ.: Μη το μαρτυρήσης... – Μ.: Θα τον κάψω... όπως μ' έκαψε... – Ν. (βγαίνει): Σήκω απάνω νιούτσικε* [Ρ Θανάση]. *Μια τρελλή παρακαλάς; - Μ.: Όσο για σένα... ήσουνε έμορφη... ήσουνε έμορφη... – Ν.: Ήμουνα έμορφη...; ήμουνα...; σήκω νιούτσικε* [Ρ Θανάση]*... – Θ.: Θα σκοτωθούμε σαν το πης. – Μ.: Μ' αυτό θέλω δα. Η αγάπη μου εκδικιέται. – Ν.: Σήκω απάνω. Θα φύγουμε. Ό,τι θέλει ας πη! – Μ.: Ήσουνα αλοίμονο έμορφη... (φεύγει). – Ν.: Νεκροπούλα... – Θ.: Σαν τι ήθελε να πη; - Ν.: Πως θα το πη... κι εκείνος θα με σφάξη..... Θ.: Δε θα προκάμη όμως. Θάχουμε φύγη πια. – Ν.: Ήμουνα έμορφη... μα μεις... έμορφα λόγια... ο ήλιος που θάβγαινε μέσα απ' τη θάλασσα... Δεν ακούς τίποτε νιούτσικε; - Θ.: Την καρδιά σου μονάχα και τη δική μου... - Ν.: Δε μπήκε κάποιος στην αυλή...; - Θ.: Της φαντασίας θε νάναι»* (ΧΦ, σ. 16, Ρ, σσ. 16 εξ.). Η Νύφη έχει πιο ρεαλιστική αντίληψη της πραγματικότητας· αυτός που θα εμφανιστεί είναι ο Χρυσικός. Η Μάννα θα εκδικηθεί για το γεγονός πως οι γιοι της άφησαν το φονιά του πατέρα να φύγει. Τώρα δεν

γείται, πως ο Δεσπότης αρνήθηκε την εγκυρότητα του γάμου, γιατί η κόρη δεν ήταν τίμια κι εκείνος αθέτησε δοσμένον όρκο. Ο Κωσταντής τότε κάλεσε σε θεία κρίση και με μια υπεράνθρωπη προσπάθεια ξανατοποθέτησε το μέσο κομμάτι μιας κολόνας της εκκλησίας στη θέση του. Η υπερβολική αγάπη του προς τη Νύφη του έδωσε υπερφυσικές δυνάμεις. Ο Δεσπότης υποχώρησε τότε κι ευλόγησε τον γάμο.[98] Άσχημα νέα για τους ερωτευμένους, που πολεμούν ενάντια στο πεπρωμένο. «*Χορεύουμε σαν τις ξωθιές πάνω στα στάχυα, χωρίς να λογαριάζουμε του κορμιού μας το βάρος*».[99] Η εικόνα αποδίδει την ακραία υπαρξιακή κατά-

υπάρχει πια αναστολή για την άμεση φυγή των ερωτευμένων. Την αναστέλλει όμως ο ερχομός του Χρυσικού με μια σημαντική πληροφορία, η οποία μας λείπει για να καταλάβουμε τα γεγονότα, και όμως επιδεινώνει ακόμα περισσότερο την κατάσταση.

[98] Στη ραδιοφωνική διασκευή η σκηνή αυτή έχει συρρικνωθεί, και η αφήγηση του Χρυσικού έχει απαλειφθεί τελείως. Εκεί αναγγέλλει απλώς τον ερχομό του Κωσταντή· να κάνουν τις σχετικές προετοιμασίες, γιατί στις τρεις τα μεσάνυχτα θα έρθει να την πάρει (Ρ, σ. 17). Αντίθετα στο ΧΦ το θέμα της ακύρωσης του γάμου και της θείας δίκης αναπτύσσεται εκτενώς. «*(Στο σκαλοπάτι ανεβαίνει ο Χρυσικός). Χρ.: Καλησπέρα. Θ/Ν (σωπαίνουν). – Χρ.: Δεν έχει φόβο πια. – Θ.: Τι πάει να πή... – Χρ.: Ο Κωσταντής πάει στον παπά. Γιατί ο Δεσπότης στα τελευταία τον αναγνώρισε το γάμο. – Θ.: Ήρθε ο Κωσταντής...; - Χρ.: Μαζί ήρθαμε... – Θ.: Πέμου ό,τι έγινε. – Χρ.: Άμα φτάσαμε στου Δεσπότη και τούπε ο Κωσταντής όσα γίνανε δω... δηλαδή όσα έκανε... Ο Δεσπότης αρνήθηκε να παραδεχθή το γάμο κι έστειλε γράμμα στον παπά μας για να τόνε ξεγράψη απ' τα βιβλία. Κατά λέξη ο Δεσπότης του μίλησε έτσι. "Όσα μούπες διά την κόρη που στεφανώθηκες κι ας μην ήταν τίμια και για τον όρκο π' αστόχησες... η εκκλησία μας τ' απαγορεύει. Αυτοί είναι οι νόμοι της. Μα κει που σταματάνε αυτοί αρχίζουνε οι νόμοι του Θεού κ' οι νόμοι του διαβόλου. Ό,τι έκανες πάει στους νόμους του Θεού κι αυτούς δεν πρέπει να τους αφήσωμε στα χέρια των ανθρώπων, γιατί δεν είναι μακρυά από κείνους του διαβόλου, κι έτσι εύκολα πέφτουνε σε λάθη. Εγώ πρέπει να ξεγράψω αυτό το γάμο και το κάμω". Όλ' αυτά τάβαλε καλά στο νου του ο Κωσταντής. Ξεκινά και πάει πάνω στις Λετοφωλιές. Κάθεται κει και συλλογιέται μέρες ολάκαιρες... Ψες έρχεται στην αυλή του Δεσποτικού... ήμαστε κι εμείς οι άλλοι εκεί... κι ένα σωρό διάκοι και παπάδες... μαζί κ' οι δυο δικοί μας που πήγανε για τον αφορεσμό. "Δεσπότη μου, λέει τ' αδέρφι σου, η αγάπη κ' η δύναμη είναι πράμματα του Θεού, και τα δίνει σ' όποιον αγαπά και σ' όποιον εμπιστεύεται να του τα δώση. Γι' αυτό κ' οι νόμοι του δε δίνουνται στα χέρια του καθενού. Πρέπει πρώτα να γίνουνε όλοι δυνατοί και νάχουνε μεγάλη αγάπη για τον άλλονε. Εγώ τόσο την αγαπώ την κόρη που πήρα. Πεθαίνω για δαύτηνε ά χρειαστή. Τόσο τώθελα να γλυτώση ο φονιάς, που έτσιμος ήμουνα να σφαχτώ παλεύοντας με τους συχωριανούς μου. Γιατί λοιπόν δεν έχω το δίκηο να χαρώ ό,τι έκαμα;". "Μπορώ νάχω μια απόδειξη, λέει ο Δεσπότης. Στην Παναγίτσα του Δεσποτικού πάει ένας μήνας που μια από τις κολώνες είναι έτοιμη να πέση. Κανένας δεν τολμά νάμπη μέσα. Το μεσιανό της κομμάτι έχει ξεσκαρωθεί με κίντυνο να πέση και τ' απάνω κι όλη η μεριά του θόλου μαζί.... Αν το καταφέρης και βάλης το κομμάτι στη θέση του έχεις κάθε ευχή κι ευλογία μου, αν όχι...". Έστεκε ακόμα ο λόγος στα χειλια του Δεσπότη όταν ο Κωσταντής είχε κι όλας έμπη στην εκκλησιά. Εμείς οι άλλοι κοιτούσαμε με κομμένη ανάσα απ' τις πόρτες και τα παραθύρια... Πιάνει με τα δυο χέρια το πάνω κομμάτι της κολώνας και με τα στήθια σπρώχνει το μεσιανό. Μούσκεψε απ' τον ιδρώτα. Τεντώσανε τα νεύρα του... να σπάσουνε... ραγίζει στο θόλο η γαλαχτιά και πέφτει... σταυροκοπιούμασταν οι απ' έξω... πασκίζει ο Κωσταντής και ξαναπασκίζει... και να σου σε μιαν άγια στιγμή... τρίζει η πέτρα κι έρχεται στη θέση της... Βάλαμε τα ξεφωνητά και τα παινέματα και μπήκαμε.... Είχε πέσει χάμω αποκαμωμένος κι έκλαιε... Ο Δεσπότης έβαλε αμέσως να σημάνουνε και να κάνουνε εσπερινό. Αυτό κάνει η αγάπη. Η αγάπη πούναι δώρο του Θεού... και τώρα... γεια χαρά... – Θ.: Ήρθε είπες; είναι δω στο χωριό; - Χρ.: Δε στώπα; Θάρθη όπου νάναι... Καληνύχτα. (Φεύγει)» (ΧΦ, σσ. 16 εξ.). Σημειωτέον ότι στο δακτυλόγραφο κείμενο της Γ' πράξης οι μεταγενέστερες χειρόγραφες διορθώσεις είναι πολύ λιγότερες απ' ό,τι σ' αυτό της Α' πράξης.

[99] Η ραδιοφωνική διακευή συμπορεύεται πάλι με το κείμενο του χειρογράφου. «*Θ.: Δε σούρχεται να πεθάνης από λύπη;- Ν.: Θάθελα νάμουν κι όλας πεθαμένη. Δεν έχομε γλυτωμό. Και τους δυο θα μας σφάξη. – Θ.: Γελαστήκαμε. <Το στεφάνι σας στέκει γερά στη θέση του κι εκείνος γύρισε περήφανα και παλληκαρίσια>. – Ν.: Πολεμιούμαστε. Μ' ό,τι έχουμε πολεμιούμαστε. Με τα μαχαίρια, με την καρδιά, με τα μάτια, με την ίδια την αγάπη μας πολεμιούμαστε. – Θ.: Χορεύουμε σαν τις ξωθιές πάνω στα στάχυα, χωρίς να λογαριάζουμε του κορμιού*

σταση του ανθρώπου, που κατορθώνει το ακατόρθωτο υπό την επήρεια του έρωτα. Οι ερωτευμένοι βρίσκονται σε αδιέξοδο· γυρίζοντας ο αδερφός θα τους σφάξει. Τότε στη Νύφη μπαίνει η ιδέα του φόνου· κάτω από τα μαξιλάρι υπάρχει το μαχαίρι. Το instrumentum fatale θα μπει πάλι σε λειτουργία.[100] Ο Θανάσης αποφαίνεται πως θα κάνει ό,τι του λέει· αλλά δεν υπάρχει και αφορμή να σκοτώσει τον αδερφό του: η μοιρασιά έγινε δίκαια.

Τότε εμφανίζεται αιφνιδιαστικά ο Κωσταντής. Βγαίνει και η Μάννα, αλλά μιλάει με αινίγματα. Ο μεγάλος αδερφός πηγαίνει στην κάμαρα της νύφης, όμως εκείνη τον διώχνει· φεύγει απελπισμένος στον κήπο.[101] Τότε η Νύφη προτρέπει ανοιχτά τον Θανάση να τον σκοτώσει και του δίνει το μαχαίρι. Τον φιλεί και αυτός φεύγει παραζαλισμένος για την απαίσια πράξη του. Τότε εμφανίζεται η Γριά ζητιάνα, που προέρχεται ως μάντισσα του κακού από τον *Ματωμένο γάμο*, και πιάνει κουβέντα με τη Νύφη. Ξέρει να εξηγεί όνειρα, αλλά αυτό της Νύφης δεν θέλει

μας το βάρος. - <Ν: Έφυγε. Καβαλίκεψε τ' άλογο και πήε να σώση το στεφάνι του, την αγάπη του, εμένα. Μα τώρα, όσα για μένα έκαμε θε να κονίσουνε το μαχαίρι του που θα με σφάξη. Και σένα αγάπη μου>. Γιατί η μάννα θα μας μαρτυρήση» (ΧΦ σ. 18).

[100] *«Θ.: Σίγουρα η μάννα θα το πη... αν φύγουμε τώρα δα... <Θα μας προλάβαινε στο δρόμο και με πιότερη μανία θα μας χτυπούσε>. – Ν.: Αγέρας εἰν' ο μαύρος του κι ο καβαλλάρης λεβέντης. Έφραξε ο δρόμος του φευγιού. Η μάννα μόλις τόνε δη θα του πη... – Θ.: Τι να κάνουμε; - Ν.: Πέλαος μπρος... φωτιά πίσω... κι εκείνος αράθυμος κι ορμητικός έρχεται... να με βρη όπως μ' αφήκε... Μα γω είμαι δικιά σου, σ' αγαπώ... σε θέλω... δε θέλω να σε σφάξη... – Θ.: Μήτε κι εγώ θέλω να με σφάξη. Ποιος σατανάς παίζει τέτοιο άκαρδο παιγνίδι; - Ν.: Το χωριό. Το χωριό που ξεφαντώνει ακόμα. Το χωριό που έγινε αιτία να φύγη. – Θ.: Όμως μ' αγαπάς μ' ό,τι κι αν έγινε, δε μ' αγαπάς; - Ν.: Μονάχα ο Θεός ξέρει πόσο... και θέλω να σωθούμε <νιούτσικε>... Θέλω να ζήσουμε... <σκέψου. Όσα έκαμε βαρύνουν στο δίκηο του που θα σκοτώση το δικό μου δίκηο>. Τι πρέπει να κάνω; <Κείνος πάλεψε για τη χαρά της ζωής του και μ' άφησε βδομάδες με το μήνυμα πως ο γάμος μου ξεγράφτηκε... Θέλησα κ' εγώ να βρω το δίκηο της ζωής μου και τώρα σαν ανταμώσουμε – είναι κρίμα – πρέπει νάμαι αρματωμένη κι εγώ.... Νιούτσικε»* (ΧΦ, σσ. 18 εξ.). Η Ρ έχει στο χωρίο αυτό κάποιες διαφορές (Ρ, σ. 18). *«Θ.: Αγριέψανε τα μάτια σου... – Ν.: Κάτω απ' το προσκεφάλι του έχει το μαχαίρι... – Θ.: Τι λες; - Ν.: Το μαχαίρι του τώχει κάτω απ' το προσκεφάλι του. – Θ.: Τι θες να κάμω; - Ν.: Πριν προκάμη εκείνος. Άκακο πουλάκι εσύ, που λέει τραγούδια. <Βρέθηκες ανάμεσα στ' αισθήματα που κόβουνε σαν το μαχαίρι.... σώσου...>, μην αφήσης να μας σφάξη... (Παύση). – Θ.: Ψυχή μου είσαι. Ό,τι μου πης θα κάμω. Καμμιά φωνή από μέσα μου δε θ' ακούσω. Τη δική σου μονάχα. <Αν ακούσω τη δική μου φωνή είμαστε χαμένοι. Τη δική σου μονάχα... > τη δική σου... – Ν.: Πούγινε τόσο σκληρή, τόσο ανελέητη... φοβάμαι κ' η ίδια να την ακούω. – Θ.: Μα τι αφορμή να τούβρω για να τονε σκοτώσω; - Ν.: Πες του πως σ' αδίκησε. Κακή μοιρασιά πως έγινε. – Θ.: Δεν έγινε πιο τίμια μοιρασιά ποτές»* (ΧΦ, σ. 19).

[101] *«(Στην αυλή ακούγονται βήματα. Η νύφη τρέχει στην κάμαρά της* [Ρ: Κρύψου στην καμαρά σου!]. *Ανεβαίνει στο πλατύσκαλο ο Κωσταντής). Κ.: Ήρθα. – Θ.: Κωσταντή... – Μ[άννα] (βγαίνει): Ήρθες... Ποτές δε σ' είχα λαχταρήσει τόσο πολύ... Ποτές... Πού ήσουνε τόσες μέρες; Η αγάπη μου εκδικιέται... Αύριο... Θάμαστε όλοι αντάμα...; Θάμαστε πιο λίγοι...; Σάββατο εἰν' αύριο... καλή σας νύχτα... Φοβάμαι... Παράξενοι ίσκιοι περπατάνε πάνω στα ντουβάρια του σπιτιού... Ευλογημένο το κάλεσμα του Κυρίου... ευλογημένη η γη κι ο τάφος... – Κ.: Τι ήθελε να πη; - Θ.: Ποιός ξέρει...;- Κ.: Πού είναι;- Θ.: Στη κάμαρά της... δε βγαίνει από κει μέσα... – Κ.: Με περιμένει...; Δεν ακούς...; Τι κυτάς...; - Θ.: Έν' άστρο κύλησε... <Κ. (χιμά προς την κάμαρά της. Σιωπηλό διάστημα. Σκοτάδι. Ο Θανάσης πέφτει στο σκαλοπάτι και κλαίει. Έξω μόλις που χαράζει. Ο Κωσταντής ανοίγει την πόρτα. Το πρόσωπό του φωτίζεται από προβολέα και δείχνει πολύ βασανισμένο). Γιατί δε με θέλεις; Γιατί δε μ' αγαπάς; Γιατί αποτραβιέσαι άμα έρχομαι κοντά σου; Δεν είμαι άντρας σου εγώ... δε σ' αγαπώ...; - Ν. (από μέσα): Μα η αγάπη σου θα με σκοτώση... – Κ.: Γιατί; Γιατί; Ήρθα με τόση χαρά και περηφάνεια και τώρα κλαίω σαν παιδί μπροστά σου... – Ν.: Κλάψε. Κι εγώ κλαίω... – Κ.: Δεν καταλαβαίνω μα το Θεό... Τάχα με φοβάσαι; - Ν.: Σε φοβάμαι ναι. Η αγάπη σου κ' η περηφάνεια σου θα με σκοτώσουν. – Κ.: Τα λες με το στόμα σου; Ή τα γεννά το σκοτάδι όσα ακούω...; Παράξενα βαραίνει πάνω μου η νύχτα. Δε βαστώ πια, πάω στο περιβόλι... είναι ήσυχα εκεί και τ' αγέρι δροσερό...(φεύγει)><* (ΧΦ, σσ. 19 εξ.).

να το εξηγήσει και φεύγει τρομαγμενη.[102] Ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί εδώ άλλο ένα στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού, που υπάρχει τόσο στη γραπτή παράδοση (ονειροκρίτες) όσο και στην προφορική.[103] Η κλιμάκωση και η λύση φτάνει στην επόμενη σκηνή, όταν ο Θανάσης γυρίζει από τη μοιραία συνάντηση με τον αδελφό του και απαντά με διφορούμενα λόγια στις εναγώνιες ερωτήσεις της Νύφης: να μην τον πλησιάσει, να μη βγει από το σπίτι· ο αδερφός του χάρι-

[102] Στη ραδιοφωνική εκπομπή, όπου λείπει ο προηγούμενος διάλογος ανάμεσα στον Κωσταντή και τη Νύφη, ο Θανάσης αποκοιμήθηκε στις σκάλες και η Νύφη τον ξυπνάει, δίνοντας την εντύπωση ότι ο Κωσταντής πέρασε τη νύχτα μαζί της. Είναι τρεις το πρωί και ο Κωσταντής έφυγε για το περιβόλι. «Ν.: Εγώ τον έστειλα να φέρη δυο ασκιά λάδι πούχει παρατημένο εκεί. – Θ.: Μη σκύβεις έτσι, δε μπορώ να νοιώθω τα μαλλιά σου απάνω μου... – Ν.: Εκείνος τάλυσε, εκείνος τα χάρηκε όλη νύχτα. – Θ.: Όλη νύχτα τον συλλογιέμαι... – Ν.: Όλη τη νύχτα τον κλαίω... – Θ.: Δε βρήκα τρόπο να γλυτώσουμε, ούτε κι εκείνος... – Ν.: Μήτε κι εγώ. Πάρε το μαχαίρι και τράβα... Στην καρδιά χτύπα τον, να τελειώση αμέσως. – Θ.: Το μεσημέρι οι κούπες του κρασιού γομάτες θάναι από το αίμα του. – Ν.: Ή απ' το δικό μου. – Θ.: Ε...;- Ν..: Ή απ' των δυονώ μας το αίμα. – Θ.: Φίλησέ με...» (Ρ, σ. 19). Πιο σατανική εδώ η Νύφη, εξαγριώνει τη ζήλεια του, για να είναι έτοιμος για την αδελφοκτονία. Στο ΧΦ λείπει το μοτίβο των μαλλιών, που έλυσε ο άντρας της και τα χάρηκε· έχουν περάσει μόνο ορισμένες στιγμές αφ' ότου η Νύφη έδιωξε τον Κωσταντή. Συνεχίζει το ΧΦ: *«Θ.: Φίλησέ με. (Τον φιλά). ... αδέρφι μου... αγαπητό μου αδέρφι... προσευχήσου όσο νάρθω... (βγαίνει παραζαλισμένος). – Ν. (στριφογυρνά ανήσυχη εδώ κι εκεί ώσπου ξεσπά σ' ένα δυνατό κλάμα). (Κάτι π' ακούει στην αυλή την κάνει να πάη στην πόρτα). Ποιος είναι; (Παύση). Ποιος εϊν' εκεί δα; - Γ[ρηά] (απ' έξω): Μια γρηά ζητιάνα. – Ν.: Έμπα και ζήτησε ό,τι θέλεις. – Γ. (μπαίνει. Ανεβαίνει στο πλατύσκαλο): Όλη τη νύχτα περπάτησα... Πάω στην Παναγιά... Φίλεψέ με λίγο ψωμάκι μονάχα... – Ν.: Έλα παραμέσα καλή μου γρηά. – Γ.: Φχαριστώ... Δο μου μια κούπα νεράκι... Χαράζει.... Έμορφη μέρα προμηνά το γλυκοχάραμα.. – Ν.: Πάρε νεράκι... πάρε κι όλο το καρβέλι... – Γ.: Τι έχεις και τρέμεις έτσι; Μη δε σ' αγαπά ο καλός σου, μη τα γονικά σου σε κακιώσανε...;- Ν.: Μη ρωτάς <καλή μου>... – Γ.: Τα μάτια σου έχουνε δάκρυα... κ' είσαι έμορφη και νηά... ω μην κλαις.... άκου τ' αηδόνι στο βάλτο... άκου τ' αγέρι που μουρμουρίζει στις λεύκες... μην κλαις... – Ν.: Πήγαινε γρηά μου... πήγαινε.... ζήτα ό,τι θέλεις και φύγε... – Γ.: Με διώχνεις... εγώ είμαι μια καλή γρηά... ξηγώ τα όνειρα... κι όλοι μ' αγαπούνε και με φιλεύουνε. – Ν.: Ξηγάς τα όνειρα; Ξήγησέ μου τ' όνειρο που είδα ψες... κι ό,τι μου ζητήσης θα σε φιλέψω. – Γ.: Μετά χαράς... μετά χαράς... κάτσε καλά μου και λέγε το... – Ν.: Σ' ένα λειβάδι καταπράσινο ήμουν εγώ κι ο αγαπητικός μου. Λαλούσανε τα πουλιά, γλυκομουρμούριζαν οι καλαμιές, μοσκομύριζε η μέντα, κελάρυζε το νερό στο ρυάκι. Έπαιζε το λαγούτο του ο νιούτσικος κι εγώ χόρευα και τραγουδούσα. Κι όπως χόρευα μου ρίχνει εκείνος ένα μάτσο παπαρούνες που σταθήκανε στο στήθος μου μοναχές τους. Κι άμα απόρησα πώς έγινε τέτοιο πράμα... είδα... πως είχανε πιαστή εκεί με μια περίτεχνη αργυρή καρφίτσα. Έπειτα άφηκε κατά γης το λαγούτο κ' ήρθε και με φίλησε στο στόμα. Ξακολούθησα εγώ να χορεύω μα όσο πήγαινε... έφευγα απ' το χώμα, κι ανέβηκα ψηλά ώς τα σύννεφα... που ήταν κάτασπρα... σαν πεντακάθαρα σεντόνια... κι άκουνα από μακρυά τη φωνή του νιούτσικου και το φιλί του μου φλόγιζε ακόμα το στόμα... (Στο αναμεταξύ η γρηά έχει σηκωθεί και αποτραβηχτή προς την πόρτα). – Ν.: Πού πας γρηά; - Γ.: Φεύγω... – Ν.: Πε μου την εξήγηση απ' τ' όνειρό μου.... – Γ.: Κάλλιο όχι τέτοια εξήγηση... (Φεύγει). – Ν.: Σταμάτα γρηά... (Πέφτει αποκαμωμένη στον τοίχο πλάϊ στην πόρτα)»* (ΧΦ, σσ. 21 εξ., Ρ, σσ. 19 εξ.) Κατά τη λαϊκή παράδοση οι παπαρούνες σχετίζονται με το αίμα του Χριστού που έσταζε από το σταυρό. Ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί στα έργα του αρκετά συχνά όνειρα, τα οποία γίνονται όμως συν τω χρόνο πιο δυσεξήγητα και αινιγματικά, και δεν έχουν πια τον απλό και προφητικό συμβολισμό, όπως εδώ της προοικονομίας του βίαιου θανάτου της νύφης. Θα άξιζε ίσως να γραφεί ένα ειδικό μελέτημα γι' αυτό.

[103] Για την ερμηνεία ονείρων, τη μαντική τους και τους ονειροκρίτες υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία. Βλ. σε επιλογή: Γ. Α. Μέγας: «Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας», κεφ. 8, *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου* 3 (1941-42), σσ. 117-140· Ν. Γ. Πολίτης: «Μαγικαί τελεταί προς πρόκλησιν μαντικών ονείρων περί γάμου», *Λαογραφία* 3 (1911), σσ. 3-50· Φ. Κουκουλές, *Η νεοελληνική ερμηνεία των ονείρων και η ονειροκριτική παράδοσις*, Αθήνα 1954· για τους λαϊκούς ονειροκρίτες βλ. π.χ. Γ. Παζίνης: *Ο προφητικός Ονειροκρίτης*, Αθήνα 1910 κτλ. Για περισσότερη βιβλιογραφία Δημ. Λουκάτος: *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Αθήνα 1977, σσ. 245 εξ.

σε όλη την περιουσία· η δικαιολογία της μοιρασιάς δεν έπιασε τόπο.[104] Δε θυμάται άλλα. Να κλείσει τα μάτια της, θα την αγκαλιάσει.[105] Τη μαχαιρώνει και αμέσως μετά εμφανίζεται ο Κωσταντής με άγριες διαθέσεις, αλλά μόλις δει τη νεκρή αγαπημένη του λυγίζει και ο Θανάσης φεύγει να χτυπήσει πένθιμα τις καμπάνες.[106] Με καμπάνες ανοίγει το έργο, με καμπάνες κλείνει. Ο Κωσταντής ικετεύει τη Δούλα και τον Χρυσικό να μην αποκαλύψουν πως ήταν κόρη του φονιά, γιατί τότε θα πουν πως αυτό φταίει για το χαμό της. Πάλι αναφέρονται τα συμβολικά αντικείμενα του μαχαιριού και των δαχτυλιδιών. Οι χωρικοί πιστεύουν πως ο ίδιος τη σκότωσε και θα φέρουν τον δικαστή. Ο Κωσταντής, πριν αποσυρθεί με το λείψανο στην κάμαρα για τον θρήνο, αποφαίνεται πως ο ίδιος ήδη έχει δικαστεί, αλλά για τους άλλους δεν υπάρχει δικαστής. Και μένουν οι χωρικοί που αναρωτιούνται και αγωνιούν πως δεν έχουν δικαστή, δεν έχουν εξομολογητή και δεν έχουν τιμωρία. Αναλογίζονται έντρομοι, πως αυτοί φταίνε, αλλά για το φταξιμό τους δεν υπάρχει δικαστής· βρίσκονται στην ερημιά με μαύρη ψυχή και χωρίς δικαστή.[107] Και μ'

[104] «*Θ.: Ήρθα νύφη [αγάπη σβ.] μου... – Ν.: Συ είσαι αγάπη μου....; (Κάνει να βγη). – Θ.: Στάσου εκεί πούσαι. – Ν.: Άσε με να σ' αγκαλιάσω, γλυκέ μου. Άσε με να σε φιλήσω.... – Θ.: Πρόσμενε λίγο. – Ν.: Δε σκιάξεσαι μονάχος έξω; - Θ.: Φωτίζει τόσο καλά ο αυγερινός... – Ν.: Πώς λαχταρώ να σε δω. Δε βαστώ πια. Άσε με νάρθω... – Θ.: Γύρε στην πόρτα μάτια μου και στάσου κει. Θέλω να σκουπίσω το αίμα από πάνω μου. – Ν.: Άσε με να το σκουπίσω εγώ. – Θ.: Ματωμένο δε θέλω να με δης. – Ν.: Νεράκι απ' το πηγάδι θα τραβήξω και θα σε πλύνω. – Θ.: Περίμενε. Τα χείλια μου σφογγγίζω για να σε φιλήσω. – Ν.: Βιάσου λοιπόν. Λαχτάρισα τα φιλιά σου... Τα μάτια σου ... – Θ.: Άμοιρη... Πρόσμενε λίγο ακόμα. – Ν.: <Νιούτσικε>. Πε μου πώς έγινε...;- Θ.: Όπως μ' ορμήνεψες... – Ν.: Κάναμε φόνο <Νιούτσικε>. Με αίμα σημαδευτήκαμε κ' οι δυο.... τον σκοτώσαμε κ' ήτανε παλληκάρι και μεγαλόκαρδος... τόνε κλαίω... Τι αποκρίθηκε ο άμοιρος σαν τούπες για τη μοιρασιά; - Θ. (σωπαίνει). – Ν.: Άσε με νάβγω... – Θ.: Όχι είπα... – Ν.: Ω τι άγρια πούγινε η γλυκειά σου η φωνή. – Θ.: Σχώρνα με αγάπη μου. Τώρα θα σε πάρω στην αγκαλιά μου. – Ν.: Τι αποκρίθηκε σαν τούπες για τη μοιρασιά; - Θ.: Έπεσε χάμω κι έκλαιε... – Ν..: Αλοίμονο... και τότε.... – Θ.: Τότε είπε... Χαλάλι σου όλα αδέρφι μου... – Ν.: Και τότε; - Θ.: Δε θυμάμαι άλλα. Όλα τ' αλησμόνησα.. Ο νους μου είναι σε σένα μονάχα.... άκου καλή μου εσύ. Πιο έμορφη και γλυκειά από κάθε τι... [...]*» (ΧΦ, σσ. 23 εξ., Ρ, σσ. 20 εξ.). Αξίζει να συγκρίνει κανείς τις λεπτομέρειες με το δημοτικό τραγούδι.

[105] Πάλι μας έρχονται στο νου οι παραλληλίες με τη Στέλλα με τα κόκκινα γάντια. «*Θ.:[...] Κλείσε τα μάτια... τα παγκαλόμορφά σου μάτια... κι άφησε να σε πάρω στην αγκαλιά μου... έλα <αγάπη μου... έλα...>. – Ν.: Έρχομαι.. Πόσο σ' αγαπώ... μονάχα ο Θεός το ξέρει... <στο διάσελο, στον ήλιο που βγαίνει μέσ' απ' τη θάλασσα>. – Θ.: Έλα αγάπη μου. <(Η νύφη χάνεται πίσω απ' την πόρτα. Ακούεται ένας ρόγχος και το φύλλο της πόρτας ανοίγει με το βάρος του κορμιού. Όρθιος πλάι στέκει ο Θανάσης με το μαχαίρι)>*» (ΧΦ, σ. 23, Ρ, σσ. 20 εξ.).

[106] «*(Μακριά ακούγεται η φωνή του Κωσταντή που τρέχει κατά δω φωνάζοντας το Θανάση... ώσπου μπαίνει, βλέπει και πέφτει κλαίγοντας πάνω στο σώμα της νύφης. Έπειτα από λίγο). Κ.: Φύγε από δω. Φύγε. Εσύ δε με σκότωσες, εγώ όμως μπορώ να το κάμω. – Θ. (αφήνει να πέση το μαχαίρι) [Ρ Κάντο αν θέλης. Τώρα τι με νοιάζει]. – Κ.: Φύγε είπα... φύγε.... τράβα για τη θάλασσα. – Θ.: Εδώ θα μείνω.... εδώ.... πάνω απ' το λάκκο της σα κυπαρίσσι... <Πάω να χτυπήσω την καμπάνα... τη καμπάνα του φονικού μου... (Πέφτει και τηνε φιλά.. έπειτα φεύγει τρεκλίζοντας)>*» (ΧΦ, σ. 24, Ρ, σ. 21).

[107] Το φινάλε αυτό είναι απρόσμενο και δίνει μια άλλη διάσταση στο έργο. «*Α' Δούλα (μπαίνοντας): Θεέ μου τι έγινε...; - Κ.: Πάει... πάει... μα κανένας ας μη μάθη πως ήταν κόρη του φονηά, ακούς; Κανένας... γιατί τότε θα ποϊνε... οι φονιάδες... πως αυτό φταίει. – Χρυσικός (μπαίνει): Ω μάννα μου. Ανάθεμά με.. Ανάθεμά με... το μαχαίρι μου... τα δαχτυλίδια μου... – Κ.: Πάψε Χρυσικέ... δε φταίει.... δε φταίει τίποτε απ' αυτά... <(Μπαίνουνε χωριανοί, χωριανές, η μάννα προβάλλει απ' αριστερά)>. – Α' Γυναίκα: Παναγιά μου... Ποιος τη σκότωσε; - Ένας: Φως φανερό... ο ίδιος... – Α' Χωριάτης: Τώρα κατηγοριέται και για φονικό... – Β' Χωριάτης: Φωνάξτε το δικαστή. Είναι στο χωριό... – Κ.: Φωνάξτε τον. (Σηκώνει το σώμα για να το πάη στην κάμαρα). Εγώ έχω δικαστή. Έχω. Μα σεις δεν έχετε. Αλλοίμονό σας. Για σας δεν υπάρχει δικαστής [Ρ να σας δικάση]. - <Γ' Χωριάτης: Δε ξέρω.... μα... (Η καμπάνα χτυπά νεκρώσιμα). Δεν έχουμε δικαστή. Φοβάμαι που τ' ακούω... – Α' Χωριάτης: Μπορεί εμείς να φταίμε... κι α φταίμε μεις; Ποιος θα μας δικάση...; για μας δεν υπάρχει δικαστής... – Όλοι μαζί: Για*

αυτή την απρόσμενη «καφκική» ή και «καβαφική» νότα τελειώνει το έργο.

Στο τέλος δηλαδή ο λαϊκός πολιτισμός απεκδύεται τη γραφική παραστατικότητά του, η συλλογική συνείδηση του εθιμικού δικαίου εισέρχεται σε υπαρξιακή κρίση, και τα λόγια του γέρου φονιά, πως φοβάται ότι το κακό θα χτυπήσει αλλού, γίνονται πραγματικότητα· αντί του πατέρα πλήρωσε τελικά η κόρη. Αυτό συμβαίνει στη συνείδηση των χωρικών, που βλέπουν πώς υποβοήθησαν με τη μοιρολατρία τους και την πίστη στο πεπρωμένο σ' ένα νέο έγκλημα, ενώ το ius talionis της Μάννας ανήκει πλέον σ' έναν κόσμο παραφροσύνης. Το instrumentum fatale δεν θα ήταν ολέθριο χωρίς τη συλλογική πίστη στην εκδίκηση του αίματος. Αλλά αυτή η τραγική συνειδητοποίηση του πλήθους στο πνεύμα του διαφωτισμού και της λογικής είναι η ίδια ένα τέχνασμα της μοίρας, γιατί ο Κωσταντής, που θα κριθεί για φόνο, είναι τιμωρημένος ήδη από το σκοτωμό της αγαπημένης του, για την οποία διέπραξε έναν υπεράνθρωπο άθλο. Και ο πραγματικός δολοφόνος, που σεβάστηκε τη θεία κρίση και την αγάπη και τη μεγαλοψυχία του αδελφού, είναι τιμωρημένος με την απώλεια του έρωτά του, που είχε τη δύναμη να θανατώσει. Στην αγροτική αυτή τραγωδία όλοι είναι χαμένοι, κι όλοι τιμωρημένοι, κι ας λείπει ο δικαστής. Από το έθιμο της εκδίκησης μέσω της αρπαγής της νύφης από τον *Ματωμένο γάμο* ώς το δημοτικό τραγούδι της «Κακιάς γυναίκας» με την υπαρξιακή υπέρβαση του θέματος της ενοχής συσσωρεύονται όλα τα τραγικά συμβάντα σ' αυτό το έργο σ' έναν μπαρόκ μακάβριο χορό της συμφοράς, όπως οι ξωτικές πάνω στα στάχυα του αγροτικού πολιτισμού. Το άσχημο παιχνίδι του πεπρωμένου ξέσπασε σε ξέφρενο γλέντι από τις μοίρες πάνω στο μόχθο της αγροτιάς στο μαγεμένο αλώνι του θέρους σε μια βαλπούργεια νύχτα, που ενοχοποιεί όλους και όλα χωρίς να φταίνε ουσιαστικά. Σε μια τραγική «Δωδεκάτη Νύχτα» οι φωνές του αίματος, του έρωτα και του φόνου, γυρίζουν πέρα δώθε, ώσπου να βρουν το επόμενο θύμα· για τις πράξεις της ειμαρμένης δεν υπάρχουν ανθρώπινοι δικαστές, δεν υπάρχει φταίξιμο με τη συμβατική έννοια, όπως συνειδητοποιεί με τη θυμοσοφία του ο λαός, δεν υπάρχει δίκη, ενοχή και τιμωρία, ώστε να απαλλαγούν από τις τύψεις, που θα τους ακολουθούν χωρίς λύτρωση μέσα στο χρόνο. Και τα δύο αδέλφια θα σμίξουν στο πένθος τον πόνο τους για το χάμενο έρωτα, που δεν τους φέρνει πια αντιμέτωπους αλλά τους ενώνει μέσα στο θάνατο πάνω στο πτώμα της νύφης. Το καυτό αίσθημα ήταν τελικά το κρύο μαχαίρι που κόβει τα νήματα της ζωής. Και αντίθετα με τον Λόρκα, δεν αφαιρεί τη ζωή από τους δύο άνδρες, αλλά σύμφωνα με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, παντρεύει τη Λυγερή με τον Χάρο.

Ήταν η γυναίκα αυτή «κακιά»; Η διαλεκτική του Καμπανέλλη, εμφανέστερη ήδη στα επόμενα έργα, σχετικοποιεί ακόμα και την ίδια την ερώτηση· καθ' υπέρβαση του δημοτικού τραγουδιού, το θέμα του δικαίου αμβλύνεται με χαρακτηριστικό τρόπο: όλοι φταίνε και κανείς, εκεί που δρα το πεπρωμένο το θέμα της ενοχής είναι δίχως αντίκρυσμα. Αλλά, όπως και ο Οιδίποδας, όλοι δέχονται το μερίδιο της ευθύνης, ο Κωσταντής μάλιστα προσπάθησε να σπάσει τη μοιρολατρική αλυσίδα της εκδίκησης και να αποτρέψει άλλα εγκλήματα εν ονόματι του χυμένου αίματος, αλλά το «κακό» ξέσπασε αλλού κι έγινε κάτι χειρότερο ακόμα απ' αυτό που προσπάθησε να εμποδίσει – όλοι λοιπόν δέχονται την ευθύνη, αλλά λυτρωτική τιμωρία δεν υπάρχει πουθενά. Ο θνητός δικαστής τι θα καταλάβει και τι θα κρίνει; Η πλά-

μας δεν υπάρχει... για μας κανείς δεν είναι για να μας δικάσει... τι θε να κάνωμε χωρίς... τρομάζω που το σκέφτομαι... δεν έχω δικαστή... δεν έχω ξομολογητή... δεν έχω τιμωρία.... – Κ. (βγαίνει): Φέρτε το δικαστή μου... (Κανείς δεν τον προσέχει). – Όλοι μαζί: Εγώ φταίω... εγώ έφερα τα πράματα ίσαμε κει. Και τώρα δεν έχω δικαστή... πώς μαύρισε η ψυχή μου σε τούτη την ερημιά... χωρίς δικαστή... χωρίς τίποτα... >» (ΧΦ, σσ. 23 εξ., Ρ, σ. 21). Η κατάσταση θυμίζει λίγο την επιδημία αυτοενοχοποίησης στο νησί της Κίρκης στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*.

νη είναι αναπόφευκτη. Θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται για τραγωδία της μοίρας, αν και ο προβληματισμός του Καμπανέλλη ξεπερνά τόσο τον Λόρκα όσο και το δημοτικό τραγούδι, γιατί με την τελική αποστροφή του «χορού» (των χωρικών) παίρνει μια υπαρξιακή διάσταση σύγχρονη. Άλλωστε με τη διαπλοκή περισσότερων μοτίβων το έργο γίνεται και πιο σύνθετο και κινείται σε περισσότερα επίπεδα.

Ακριβώς αυτό όμως είναι και η δραματουργική του δυσκολία. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στην αγροτική δαιμονολογία, στα πνεύματα του θέρους, όπως εμφανίζονται σε πολλούς ευρωπαϊκούς λαούς.[108] Ο κόσμος της αγροτιάς όπου κυριαρχεί η γης και η σοδειά, ο κύκλος του σπόρου και της βλάστησης, του θανάτου και της ανάστασης,[109] το διακύβευμα της γονιμότητας, γης, ζώων και ανθρώπων, στον Λόρκα παίρνει πια έντονα μυθολογικές διαστάσεις, με σύμβολα το αίμα, το χώμα, τους βλαστούς, ενώ στην τελική ενότητα έρωτος και θανάτου το ένα έργο παραπέμπει στο άλλο, όπως φανερώνεται άλλωστε ήδη από τον τίτλο: *Ματωμένος γάμος*. Ωστόσο είναι περισσότερο τα μοτίβα και η υφολογία, η ποιητική και ονειρική ατμόσφαιρα και οι λυρικές εξάρσεις και τα τραγούδια που αποτελούν μια κοινή βάση, και όχι και τόσο τα στοιχεία της υπόθεσης: στον *Ματωμένο γάμο* είναι τρεις οικογένειες κι όχι δύο,[110] το θέμα του γδικιωμού δεν είναι πια πρωταρχικό, είναι έθιμο μισοξεχασμένο. Ο λαϊκός πολιτισμός της Ανδαλουσίας είναι ιδωμένος από τη σκοπιά των γυναικών και φιλτραρισμένος με τον εξωτισμό του διανοούμενου Ισπανού ποιητή, που μόλις έχει γυρίσει από τη Νέα Υόρκη και την Κούβα και έχει έως τότε επιδοθεί κυρίως στην ποίηση και στο υπερρεαλιστικό κουκλοθέατρο.[111] Τη βεντέτα, μόνο η γριά μάνα τη σκέφτεται και ζει ακόμα, όπως

[108] Π.χ. την Ährenmuhme στους Γερμανούς (W. Mannhardt: *Wald- und Feldkulte*, 2 τόμ., Berlin 1905, τόμ. Α′, σσ. 190 εξ.)· το αλώνι άλλωστε είναι νεραϊδότοπος (βλ. Ν. Πολίτης: *Παραδόσεις*, Αθήναι 1904, τόμ. Α′, σ. 412, αρ. 701· Δ. Β. Οικονομίδης: «Ναξιακαί παραδόσεις», *Λαογραφία* ΙΖ′, 1957-58, σσ. 30-70, ιδίως σσ. 48 εξ. αρ. 45, σσ. 66 εξ.· Ν. Πολίτης: «Παρατηρήσεις περί των εθίμων του θέρους και της σποράς», *Λαογραφία* Γ′, 1911-12, σσ. 676-682 κτλ.).

[109] Για τους αγροτικούς αυτούς συμβολισμούς ενδεικτικά βλ. Κ. Κακούρη: *Θάνατος – Ανάσταση*, Αθήναι 1965.

[110] Το τρίγωνο των συρρικνωμένων ή ελαττωματικών οικογενειών αποτελείται από: Μητέρα/Γαμπρό, Πατέρα/Νύφη, και Λεονάρντο Félix με γυναίκα και πεθερά. «Το μοναδικό πρόσωπο με όνομα (όνομα με σημασία) προέρχεται από την οικογένεια που έχει σκοτώσει στο παρελθόν τον αδελφο του Γαμπρού και τον άνδρα της Μητέρας και οι δύο οικογένειες βρίσκονται σε βεντέτα· επίσης ο Λεονάρντο έχει αρραβωνιαστεί τη Νύφη, όμως την άφησε εξαιτίας της μεγάλης φτώχειας του μέρους που ζει, και παντρεύτηκε την τωρινή γυναίκα του. Δεν παύει όμως να την αγαπάει παράφορα και το αίσθημά του βρίσκει κρυφά ανταπόκριση. Στην πρώτη και τη δεύτερη πράξη ο γάμος συμφωνείται, γίνονται τα προξενιά και ξετυλίγεται το γλέντι μετά τα στεφανώματα· οι αρχετυπικές συρρικνωμένες οικογένειες Μητέρας/Γαμπρού και Πατέρα/Νύφης ενώνονται και συμπληρώνονται, δύο περουσίες σμίγουν. Ωστόσο αυτός ο αρχέγονος κύκλος της αναπαραγωγής, με το γραφικό τυπικό των ανδαλουσιανών γαμήλιων εθίμων, διακόπτεται βίαια απο ένα πρωτάκουστο γεγονός: ο Λεονάρντο κλέβει τη νιόπαντρη νύφη με τη θέλησή της και ο Γαμπρός με τους βοηθούς του ξεκινάει για την εκδίκηση. Οι δύο άνδρες σκοτώνονται, ενώ η Νύφη, παρθένα ακόμα αλλά ήδη ατιμασμένη, καταφεύγει στη Μάννα· οι δύο γυναίκες κλαίνε τους χαμένους άνδρες και κλείνονται για πάντα μέσα στο σπίτι» (Πούχνερ: «*Ο Ματωμένος γάμος* του Federico Garcia Lorca και το *Νυφιάτικο τραγουδι* του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 271-312, ιδίως σ. 289).

[111] Για εμεριστατωμένη ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, ό.π. Παραθέτω εδώ δύο διαφωτιστικά αποσπάσματα της ανάλυσης: «Για τον Λόρκα η στροφή προς το εθνικό ισπανικό θέατρο και το λαϊκό πολιτισμό αποτελεί μιαν όψιμη επιλογή, μετά τη θητεία του στην ποίηση, όπου καλλιεργεί και παραδοσιακά είδη, και τα σουρρεαλιστικά δραματικά έργα για το κουκλοθέατρο. Η αγροτική τραγωδία γράφεται χαρακτηριστικά μετά την επιστροφή του από την Αμερική και την Κούβα» (ό.π., σ. 288). «.... ο Λόρκα δεν στοχεύει στην περιγραφή μιας υπαρκτής πραγματικότητας με τα κριτήρια της αντικει-

και στον Καμπανέλλη· αλλά η άπιστη νύφη δεν σκοτώνεται, παρά μόνο οι άνδρες, ενώ στο ελληνικό έργο, όπως και στο εθιμικό δίκαιο, είναι εκείνη που υφίσταται την τιμωρία της πατριαρχικής κοινωνίας. Νανουρίσματα, γαμήλια τραγούδια και έθιμα, φόνοι για λόγους τιμής, αρπαγή της νύφης, θρήνος και μοιρολόγια έχουν χρησιμοποιηθεί και σε πολλά άλλα έργα του ελληνικού ηθογραφισμού. Αλλά ο Λόρκα έχει πάρει κάποιες αποστάσεις από τις σκοποθεσίες του ηθογραφισμού και η ελληνική του πρόσληψη έγκειται σε κάποια παρεξήγηση.[112] Αυτό το προσωπικό όραμα του λαϊκού πολιτισμού, που είναι τελικά ένα ποιητικό «όχημα» για το δικό του ποιητικό κόσμο, τον χωρίζει τόσο από το *Χορός πάνω στα στάχυα* του Καμπανέλλη όσο και από το *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη.

Ο Καμπανέλλης ξεκινά από το οικογενειακό τρίγωνο του Λόρκα, αλλά το προσαρμόζει εξ αρχής στα δεδομένα του δημοτικού τραγουδιού της «Κακιάς γυναίκας», όπου η σύγκρουση είναι ενδοοικογενειακή: εδώ έχει όνομα είναι επίσης ο παράνομος εραστής, ο Θανάσης, αλλά και ο αδελφός του ο γαμπρός, ο τραγικός Κωσταντής.[113] Οι συρρικνωμένες οικογένειες είναι δύο: Μάννα/Γαμπρός και Πατέρας/Νύφη. Επειδή το δημοτικό τραγούδι προβλέπει αδέλφια, η τρίτη οικογένεια πρέπει να παραλειφθεί. Αυτό έχει ως συνέπεια ότι η ιστορία της βεντέτας μεταφέρεται αναγκαστικά στην οικογένεια της Νύφης, και η παλαιά ιστορία του αρραβώνα της με το Λεονάρντο μετά το γάμο μετατρέπεται σε μιαν αόριστη πληροφορία πως είναι ατιμασμένη και πομπεμένη στο χωριό της. Το θέμα της Μάννας του Γαμπρού, που ζητάει εκδίκηση για το αίμα της οικογένειας (στον Λόρκα για πατέρα και αδελφό, στον Καμπανέλλη μόνο για τον πατέρα) προέρχεται σαφώς από τον *Ματωμένο γάμο*, μετατρέπεται όμως ακόμα περισσότερο σ' ένα άκαιρο αίτημα, γιατί η Μάννα παρουσιάζεται περίπου σαν τρελή στην εκδικητική της εμμονή, και οι γιοι της δεν υπακούουν στις εντολές της. Το θέμα της αρπαγής της νύφης μεταμορφώνεται στον Καμπανέλλη στη σύλληψη του γέρου πατέρα ως φο-

μενικότητας και της αυθεντικότητας, όπως ήταν οι αισθητικές προδιαγραφές του ηθογραφισμού, αλλά παρουσιάζει, με τους δικούς του φακούς, του ελεύθερου (και ηθικά απελευθερωμένου) καλλιτέχνη των πόλεων, μια πραγματικότητα βασικά ονειρική, σαγηνευτική και εφιαλτική ταυτόχρονα, γοητευτική και αποκρουστική, ισπανική-ανδαλουσιανή κι όμως εξωτική, ουσιαστικά ξένη γι' αυτόν, με την οποία αρχίζει και ταυτίζεται και κάνει τις πολύ προσωπικές του επιλογές. Η φόρμουλα της τραγικότητας των ηθογραφικών έργων του συνοψίζεται στο ερώτημα γιατί οι τόσο όμορφοι και δυνατοί άντρες πεθαίνουν για λόγους ανόητους, και οι τόσο όμορφες και ζωηρές γυναίκες κλείνονται, ανέρασστες και έρημες, σαν χήρες κι ορφανές στα σπίτια τους. Στους θεσμούς της κοινωνίας, στην ανδρική και γυναικεία τιμή, ελλοχεύει ο θάνατος· ο άναρχος έρωτας οδηγεί τα θύματά του σ' αυτόν. Η βιοφιλική θεωρία του σκηνικού πληθυσμού των ηθογραφικών του έργων κρύβει μέσα της μια θανατοφιλία, η οποία εμφανίζεται ως σταθερό στοιχείο των θεματικών του επιλογών. Η πάλη της ζωής με τους απονεκρωμένους θεσμούς είναι επιφανειακή, θεματική μόνο· ο άναρχος Έρως είναι ήδη ο αρχικός θάνατος. Ταυτίζονται στο υπέρμετρο, που συνθλίβει κάθε ατομικότητα, κάθε βούληση και ελευθερία. / Αλλά η ωραιολατρεία του Λόρκα, η εξύμνηση του ανδρικού και γυναικείου σώματος, η ηδονική περιγραφή της δύναμης των ενστίκτων μέσα στο ηλιοκαμένο ξερό τοπίο της ισπανικής επαρχίας είναι κατά βάθος εγκεφαλική, αισθητική επιλογή, ποιητική ελευθερία. Στο εξωτικό κόσμο του ισπανικού λαϊκού πολιτισμού ο Λόρκα πλάθει εν τέλει το δικό του κόσμο, της χαμένης ομορφιάς, των μάταιων παθών, της σύγκρουσης του βιολογικού όντος με τον κοινωνικό νόμο. Τα λαογραφικά δεδομένα είναι απλώς μια γοητευτική βιτρίνα, το πολύτιμο εθνικό και αυθεντικό βάθος, μπροστά απ' το οποίο στήνει τα δικά του δράματα» (ό.π., σσ. 286 εξ.). Στη λειτουργία των ηθογραφικών δεδομένων του λαϊκού πολιτισμού τόσο ο Καμπανέλλης όσο και ο Περγιάλης διαφέρουν.

[112] Βλ. π.χ. Τ. Λιγνάδης: *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Αθήνα 1962. Αυτό είναι φανερό ακόμα και στο ύφος των μεταφράσεων. Για την παρεξήγηση αυτή εκτενώς Πούχνερ, ό.π.

[113] Στ δημοτικό τραγούδι των «Αγαπημένων αδελφών και της κακιάς γυναίκας» αναφέρεται ως όνομα ο Κωσταντής.

νιά και προσλαμβάνει μιαν άλλη ιδεολογική διάσταση: ενώ στον Λόρκα είναι ο γαμπρός αρχηγός της καταδίωξης του άντρα που τόλμησε να κλέψει τη νύφη, στον Καμπανέλλη κανένας από τους δύο γιους δεν ενδιαφέρεται να καταδιώξει τον γέρο φονιά (που εγκλημάτησε για κοινωνικούς λόγους και λόγους τιμής· ο όρκος της εκδίκησης που δόθηκε κατά την εφηβεία, δεν μετράει και πολύ), ο Κωσταντής μάλιστα τον απελευθερώνει από ανθρωπισμό και γιατί είναι και πατέρας της λατρεμένης του νύφης, και διαπράττει κατ' αυτόν τον τρόπο ένα κοινωνικό έγκλημα (που του στοιχίζει την εξορία από το χωριό και την ακύρωση του γάμου του). Όλες αυτές οι αλλαγές είναι αναπόφευκτες και αναγκαίες για να ταιριάσει το τελικό σχήμα της υπόθεσης στο δημοτικό τραγούδι. Για τη δραματουργική δικαίωση των αλλαγών ο Κωσταντής πρέπει να φύγει από το χωριό (για να είναι μόνος του ο νεότερος αδελφός με τη νύφη) και προστίθεται το μοτίβο της εκκλησιαστικής ακύρωσης του γάμου και της θείας κρίσης, που αποδεικνύει στον Θανάση το μέγεθος της αγάπης του μεγάλου του αδελφού και το μέγεθος του εγκλήματος που πάει να διαπράξει ενδίδοντας στα κελεύσματα του έρωτα, και να τονισθεί και το απόλυτο αδιέξοδο, στο οποίο βρίσκονται οι παράνομοι εραστές, και η θανατική τιμωρία που τους περιμένει, η οποία δικαιολογεί με τη σειρά της την απόπειρα δολοφονίας που μηχανεύεται η νύφη για να κερδίσει την ελευθερία της και τον έρωτά της. Έτσι το τέλος απομακρύνεται τελείως από το έργο του Λόρκα και συμμορφώνεται με το δημοτικό τραγούδι: αντί να σκοτώνονται οι δύο άντρες, τα αδέλφια επιζούν, και αυτή που τιμωρείται είναι η άπιστη γυναίκα. Ο Καμπανέλλης από τη μια ακολουθεί το εθιμικό δίκαιο, όπως εκφράζεται σ' ένα ιδεολογικό επίπεδο στο δημοτικό τραγούδι, από την άλλη εισάγει μια διάσταση διαφωτισμένου ανθρωπισμού, που δεν υπάρχει στον κόσμο του Λόρκα. Και με την προσθήκη του τέλους, όπου οι χωρικοί συνειδητοποιούν πως κατά βάθος εκείνοι είναι υπαίτιοι του νέου εγκλήματος, αλλά δε θα τους δικάσει κανείς, με την εισαγωγή λοιπόν της υπαρξιακής μοναξιάς με την ενοχή και τις τύψεις,[114] ο Καμπανέλλης εισάγει ένα τελείως μοντέρνο στοχείο, ξένο τόσο για τον Λόρκα όσο και για το δημοτικό ταγούδι.

Ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί κατά τα άλλα, μια σειρά από πρωταρχικά και δευτερεύοντα μοτίβα του Λόρκα, κυρίως στη δακτυλογραφημένη διασκευή (που αποπνέει περισσότερο την ατμόσφαιρα της παράστασης του *Ματωμένου γάμου* του Θεάτρου Τέχνης το 1948) παρά στη δημοσιευμένη μορφή (τον Ιούνιο του 1949), όσο μπορεί βέβαια να κρίνει κανείς από τη σύγκριση της Α′ πράξης και μόνο, μοτίβα τα οποία δίνουν το «λορκικό» χρώμα: οι λυρικές εισαγωγές και των τριών πράξεων –στη Β′ πράξη οι γυναικείες φωνές της νύχτας μιμούνται τον ονειρικό διάλογο από τους ξυλοκόπους της Γ′ πράξης του *Ματωμένου γάμου*, αν και το περιεχόμενο των λεγομένων είναι διαφορετικό–, η εμμονή της μητέρας στο έθιμο του γδικιωμού –αν και το έντονο μοτίβο του μαχαιριού ως instrumentum fatale το χειρίζεται ο Καμπανέλλης με κάπως διαφορετικό τρόπο–, το σχετικό μοτίβο του αλόγου που δεν πίνει νερό, παραλείπεται,[115] ο Πεταλωτής της Β′ πράξης της δημοσιευμένης εκδοχής προέρχεται επίσης

[114] Το στοιχείο αυτό, της ατιμώρητης ενοχής και των διά βίου τύψεων, ήταν κεντρικό και στον *Κρυφό ήλιο*.

[115] Ο Χρυσικός το μαχαίρι το έχει φτιάξει για σπολίδι· δεν πρόκειται για το μικρό τσιγγάνικο μαχαίρι που χρησιμοποιούν οι γύφτοι ώς σήμερα για να λύουν τις διαφορές τους, αλλά για κόσμημα, σαν τα δαχτυλίδια του γάμου. Στις πρώτες σκηνές με τη Μάννα και στα δύο έργα, η κυριαρχία του μοτίβου του μαχαιριού ως όπλου του φόνου είναι έντονη. Στον Λόρκα, «στο νανούρισμα ήδη ακούμε πως το μαυράλογο που δεν θέλει να πίνει έχει στα μάτια "καρφωμένη κάμα σταφτερή". Ήδη στην αρχή του έργου η Μητέρα δεν θέλει να δώσει το μαχαίρι στον Γαμπρό για να κόψει σταφύλια· από μαχαίρι πέθανε ο πατέρας και ο αδερφός του. Το σόι του Λεονάρντου είναι "μαχαιροβγάλτες". Στη τρίτη πράξη κυριαρχεί το "όργανο της μοίρας", όπως το αποκάλεσε ο Λόρκα στο *Romancero gitano*: οι ξυλοκόποι διαπιστώνουν πως "δέκα μίλια γύρω, ο τόπος έπηξε στα μαχαίρια και τις κου-

από τον Λόρκα,[116] κοινά είναι τα γαμήλια δώρα και τα γαμήλια τραγούδια, οι διάλογοι μεταξύ της περίεργης δούλας και της κακόκεφης νύφης μοιάζουν, οι μαζικές σκηνές του γαμήλιου γλεντιού, η δούλα που τακτοποιεί το τραπέζι και μονολογεί και τραγουδά,[117] το μοτίβο που μαλώνουν τη Μάννα για τα σκληρά λόγια της εκδίκησης την ώρα του γάμου («*Με παίρνεις για τρελλή;*»), υπάρχουν και «θαλασσομερίτες», όπως ο Θανάσης που είναι ναυτικός, ο γαμπρός επίσης μάλλον άσχημος είναι («*Εγώ δεν τούμοιασα στο μπόϊ*»), οι σύντομες σκηνές ανάμεσα σε Γαμπρό και Νύφη βρίσκονται σε κάποια αναλογία, οι ξυλοκόποι μετατρέπονται σε νυχτερινές γυναικείες φωνές, το Φεγγάρι παραλείπεται, αλλά υπάρχει η γριά ζητιάνα, στον Λόρκα η παραμυθένια προδότρια των ερωτευμένων[118] που καθοδηγεί τους καταδιώκτες, στον Καμπανέλλη η εξηγήτρια ονείρων που φεύγει έντρομη μόλις ακούσει το προφητικό όνειρο της νύφης· στον Λόρκα η Νύφη έχει πάρει την πρωτοβουλία της φυγής και αψηφά το θάνατο, και εδώ δεν ολοκληρώνεται η ένωση των ερωτευμένων κτλ. Ωστόσο στον Καμπανέλλη το λυρικό στοχείο είναι πιο συγκρατημένο, δεν φτάνει στα όρια του δραματικού είδους όπως στον Λόρκα, όπου ο *Ματωμένος γάμος* είναι πλέον ένα είδος παραλογής κι όπου τα τραγούδια περικλείουν και τον κύκλο της ανθρώπινης ζωής, φτάνουν από τα νανουρίσματα στα γαμήλια παινέματα και από κει στα μοιρολόγια[119] και φέρνουν όλο το έργο κοντά σε μια τελετουργία του

μπούρες", το Φεγγάρι αναφέρει στο τραγούδι του το "άψυχο μαχαίρι που διψάει, να γίνει πόνος σε ζεστή καρδιά", ο άερας "περονιάζει σα δίκοπο μαχαίρι", και στην τελευταία σκηνή το instrumentum fatale της ρομαντικής τραγωδίας κυριαρχεί απόλυτα στους συμβολισμούς: η Μητέρα το βλέπει ως φονικό όπλο, που της στερεί άντρα και γιους: «...είταν γραφτό, κάποια μέρα, στις τρεις πάνω κάτω τα μεσάνυχτα, ερωτοχτυπημένοι άντρες να σφαχτούνε μ' ένα τόσο δα μαχαίρι. Ναι, μ' ένα μαχαίρι, μ' ένα μικρούτσικο μαχαίρι, που καλά-καλά η φούχτα δεν το πιάνει. Μα κείνο γλυστράει απαλά στην ξαφνιασμένη σάρκα, και μπήγεται κει που σαλεύει η σκοτεινή ρίζα της κραυγής· η Νύφη το βλέπει (ψυχαναλυτικά) αλλιώς: "ένα ψαράκι δίχως λέπια, δίχως ποτάμι..."» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 303 εξ.). Ο Καμπανέλλης κλίνει περισσότερο στη χρήση του «μοιραίου οργάνου»: το μαχαίρι που σκότωσε τον πατέρα θα χρησιμοποιήσει ο γιος για την εκδίκηση (η Μάννα του το βάζει κάτω από το μαξιλάρι), μ' αυτό γίνεται η απόπειρα της αδελφοκτονίας, αλλά και μ' αυτό σκοτώνεται τελικά η νύφη. Ο Χρυσικός πιστεύει απόλυτα στην κατάρα του φονικού αντικειμένου που προσελκύει τα εγκλήματα, αλλά ο Κωστάντης τον διαψεύδει, με ένα πνεύμα διαφωτιστικού ορθολογισμού, πως χωρίς την πίστη στη μοίρα που διακατέχει το πλήθος, τα πράγματα δεν θα είχαν πάρει αυτή την εξέλιξη.

[116] Τον απασχολεί ο Λεονάρντο συνέχεια, γιατί ταλαιπωρεί το άλογό του κατά τις κρυφές νυχτερινές του εκδρομές στο σπίτι της αγαπημένης του, που τώρα παντρεύεται.

[117] Εδώ, στη β΄ εικόνα της Β΄ πράξης, βρίσκεται και το μοτίβο «τ' είναι θαρρείς ο άνθρωπος», που τοποθετεί ο Καμπανέλλης στην αρχή του έργου.

[118] Όπως και στο ελληνικό παραμύθι, βλ. Γ. Κ.Σπυριδάκης: «Η γραία ως προδότις εις δημώδεις νεοελληνικάς παραδόσεις», ανάτ. *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου* 17 (1964 [1965]), σσ. 1-10.

[119] Τα τραγούδια, «στο Λόρκα, ακολουθούν μια καθορισμένη κυκλική σειρά: από τα νανουρίσματα στα τραγούδια του γάμου και στα μοιρολόγια, με ενδιάμεσο το τραγούδι εργασίας των ξυλοκόπων. Δεν έχει μόνο τη λειτουργία της ηθογραφικής γραφικότητας, αλλά είναι δομικό στοιχείο του έργου: τόσο πολύ που το όλο δράμα πλησιάζει προς την παραλογή. Στο νανούρισμα της πρώτη πράξης προϊδεάζεται αόριστα ο θεατής για τα μελλοντικά γεγονότα. Ο Λόρκα τροποποιεί παραλλαγές πραγματικού νανουρίσματος της Γρανάδας για τους δραματουργικούς του σκοπούς. Η επανάληψη των στίχων εξοικειώνει τον ακροατή στο μοιραίο των συμβάντων, αν και αυτό δεν διακρίνεται τι ακριβώς είναι: το μαυράλογο δεν πίνει, το ποτάμι είναι θολό και κυλάει αργά· το άλογο κλαίει και στα μάτια του φαίνεται μαχαίρι αργυρό· τελικά πνίγεται στο άγριο το νερό (πόθος, αίμα). Στο στόλισμα της Νύφης η Δούλα τραγουδάει, επίσης στο πάρσιμο της Νύφης ακούγονται μάλλον συμβατικά τραγούδια του γάμου (τραγούδι του στολίσματος, μοιρολόγι του γάμου)· η παραφωνία βρίσκεται στην τραγική ειρωνεία πως η Νύφη ουσιαστικά το γάμο αυτό δεν τον θέλει. Στο γυρισμό από τα στεφανώματα η Δούλα τραγουδάει τραγούδι της επιστροφής (πάλι το νερό που κυλάει και γυρίζει στο μύλο – η πορεία της Μοίρας). Ο ονειρικός διάλογος των ξυλοκόπων είναι κι αυτός σε στίχους, και τελειώνει σε τραγούδι με κανονικές στροφές (έκκληση προς το Φεγγά-

Ιερού Γάμου και της ανθρωποθυσίας για να εξασφαλιστεί η γονιμότητα, όπου ζωή και θάνατος ενώνονται σε μια διαλεκτική οντότητα που αποτελεί την ουσία του συλλογικού βίου.[120] Ο Καμπανέλλης, γοητευμένος από τη μαγεία της γλωσσικής και πολιτισμολογικής «ποίησης» του κόσμου του ανδαλουσιανού λαϊκού πολιτισμού, εντούτοις δεν ακολουθεί τον Λόρκα στο δρόμο του ώς το τέλος· το δημοτικό τραγούδι, η σκληρή πατριαρχική και ανδροκρατούμενη ηθική της παραλογής, τον οδηγεί σε άλλους δρόμους. Το έργο, σε όλες τις εκδοχές του, φαίνεται πως είναι η προσπάθεια συγκερασμού των δύο προτύπων.

Αυτό γίνεται επίσης φανερό, αν συγκρίνουμε το *Χορό πάνω στα στάχυα* και μ' ένα άλλο σύγχρονο έργο, που θεωρήθηκε επίσης πως έχει επιδράσεις του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα: *Το νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη (1949).[121] Στον Περγιάλη δεν κυριαρχεί ο κό-

ρι). Το τραγούδι του Φεγγαριού προωθεί σαφέστερα τη δράση, γιατί διατάζει τα κλαδιά να του ανοίξουν να φωτίσει το δρόμο των διωκτών και να αποκαλύψει τους κρυμμένους. Έργο που θα ολοκληρώσει η ζητιάνα με τις πληροφορίες της. Ξαναεμφανίζονται οι ξυλοκόποι με ένα εργατικό τραγούδι, που αναφέρεται αποκλειστικά στο Χάροντα. Ακολουθούν τα μοιρολόγια των κοριτσιών στην τελευταία σκηνή, όταν ακόμα δεν ξέρουμε ποιος έχει σκοτωθεί· στο τραγούδι τους όμως μαντεύεται ήδη η έκβαση της δράσης («Γαμπρέ, γαμπρέ αμίλητε, και ροδομάγουλε εραστή», «βουβοί κι' οι δύο / ξεροί κι' οι δυο»). Η Μητέρα διακόπτει τα μοιρολόγια· στο τέλος θρηνεί η Νύφη και η Γυναίκα του Λεονάρντο» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 306 εξ.).

[120] «Δεν είναι υπερβολικό να πούμε πως σχεδόν όλο το έργο έχει ένα τραγουδιστό ύφος, παρότι είναι μόνο εν μέρει γραμμένο σε στίχο, όπως ταιριάζει άλλωστε στην τελετουργική του δομή. Ο έμμετρος και τραγουδισμένος λόγος από τη φύση του υπερβαίνει την καθημερινότητα και το ρεαλισμό. Γινόμαστε μάρτυρες μιας αρχέγονης φυσιολατρικής λειτουργίας σε γλώσσα ποιητική, όπου θυσιάζονται τελετουργικά οι πιο ερωτευμένοι από τους ανθρώπους· τα θύματα του έρωτα είναι και τα θύματα του θανάτου. Με τον Ιερό Γάμο και το θάνατό τους εξασφαλίζεται η νέα γονιμότητα· ίχνη του συμβολισμού αυτού βρίσκουμε στα λόγια του Λεονάρντου: "Η ίδια φλόγα θ' αφανίσει μαζί δυο στάχυα αγκαλισμένα". Βέβαια με το δραματουργικό τέχνασμα του Λόρκα, πως η Νύφη τελικά δεν σκοτώνεται αλλά ο διώκτης Γαμπρός, ο αρχαϊκός συμβολισμός της θυσίας του ζεύγους της γονιμότητας δεν ολοκληρώνεται. Ας σημειωθεί όμως ότι το τρίγωνο: Γαμπρός - Νύφη - Αράπης που αρπάζει τη Νύφη και σκοτώνει το γαμπρό (που ανασταίνεται πάλι), αποτελεί τη βάση πολλών δρωμένων αγροτικών κοινωνιών, μεταξύ άλλων και της Ελλάδας, όπου το δρώμενο αυτό συνιστά το δομικό πυρήνα των υπαίθριων αποκριάτικων μεταμφιέσεων. Η βάση του έργου βρίσκεται σ' ένα αρχέγονο αγροτικό δρώμενο που εξασφαλίζει τη γονιμότητα και την ανακύκλωση της βλάστησης (Θάνατος/Ανάσταση του σπόρου). Ο Λόρκα όμως ενδιαφέρεται για τη δική του, πιο ατομική και καλλιτεχνική οπτική γωνία: της τραγικής μοίρας των γυναικών μέσα στη μοναξιά του έρημου σπιτιού. Γι' αυτό η Νύφη δεν πεθαίνει, κι όλες οι χήρες μαζεύονται στο τέλος θρηνώντας τους δικούς τους» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 307 εξ.).

[121] Το έργο έμεινε ανέκδοτο, παραστάθηκε από το Ρεαλιστικό Θίασο του Αιμ. Βεάκη στο Θέατρο Περοκέ τον Ιούλιο του 1949. Για ανάλυση βλ. Πούχνερ, ό.π. Ο Άλκης Θρύλος έγραψε σχετικά: «Στο *Νυφιάτικο τραγούδι* όμως τα ξένα στοιχεία είναι υπέρμετρα ανάγλυφα κι αυτούσια· στον κ. Περγιάλη η λειτουργία της αφομοίωσης δεν έχει προχωρήσει· την προέλευση πολλών σκηνών μπορούμε να την προσδιορίσουμε με ακρίβεια και χωρίς καμιά δυσκολία. Άλλες σκηνές – η σκηνή της τρελής κοπέλας που ζωηρότατα θυμίζει την Οφηλία, και στο τέλος ο θάνατος όλων των προσώπων εκπήγασαν κατευθείαν από τον Σαίξπηρ, άλλες από τον *Οιδίποδα τύραννο*, και πάμπολλες από τον Λόρκα. Σε μερικά σημεία ο κ. Περγιάλης δεν μιμείται καν το *Ματωμένο γάμο*· τον αντιγράφει πιστά. Προσλήψεις κι από άλλους συγγραφείς μπορούν ν' αναγνωρισθούν. Οφείλουμε όμως ν' αναγράψουμε στο ενεργητικό του ότι ξέρει να διαλέγει τους δασκάλους του [...] Ο κ. Περγιάλης χρησιμοποιεί κι άφθονα αλληγορικά εξαρτήματα, ομιλίες ζώων, προσωποποιήσεις στοιχείων της φύσης, φαντάσματα –δανεισμένα από τον Λόρκα–, τα οποία είναι πολύ εύκολο να προσδώσουν κωμική νότα. Εν τούτοις, ούτε στιγμή δεν είχαμε την εντύπωση της αποτυχίας και της αστειότητας· την είχαμε μάλιστα πολύ λιγότερο παρά σε ορισμένες σκηνές του *Ματωμένου γάμου*» (Ά. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, 1949-1950*, τόμ. Ε', Αθήνα 1979, σσ. 92-96, ιδίως σσ. 93 εξ.). Οι απόψεις αυτές δεν χρειάζονται σήμερα πια σχολιασμό. Παραθέτω και άλλη κριτική, του Μήτσου Λυγίζου: «Ένας

σμος των γυναικών, αλλά των αντρών, ακόμα πιο έντονα απ' όσο στον Καμπανέλλη. Το θέμα της τιμής ξετυλίγεται με τις «σωστές», σύμφωνα με το δημοτικό τραγούδι και το εθιμικό δίκαιο, προδιαγραφές, χωρίς τις ιδεολογικές διαφοροποιήσεις που φέρνει ο «διαφωτιστής» και ανθρωπιστής Κωσταντής του Καμπανέλλη: η ατιμασμένη κόρη πρέπει να πεθάνει· την αναζητούν τα αδέλφια της και ο πατέρας, για να τη σκοτώσουν. Η διαφορά των αδελφών που θα οδηγήσει στην πάλη στο παραδοσιακό αλώνι, όπου συνήθως ο Διγενής αντιμετωπίζει το Χάρο,[122] και στο φόνο του μεγαλύτερου με το μαχαίρι, είναι πως έχουν την ίδια ερωμένη, τη Γαρουφαλιώ. Το έργο δεν διαδραματίζεται σε τρία κλειστά σπίτια (Λόρκα), ούτε σε ένα (Καμπανέλλης), αλλά στον ανοιχτό κάμπο της Λακωνίας, που τα καλάμια του έχουν δει πολλά αλλά δεν μαρτυρούν, και παίρνει μυθικές διαστάσεις με τη συμμετοχή της φύσης στη δράση· ο genius loci είναι ο Τρελοκάμπουρας, ένας άσχημος Quasimodo, περιφρονημένος και αποδιωγμένος από τους ανθρώπους. Στο μοιραίο αλώνι, τόπο των ξωτικών και στοιχειών (*Χορός πάνω στα στάχυα*), παράθυρο στον Κάτω Κόσμο, εμφανίζεται στον αποκοιμισμένο γερο-Μπαλή και η πεθαμένη γυναίκα του. Το δράμα παρουσιάζεται ως ενδο-οικογενειακό, όχι δια-οικογενειακό (ανάμεσα σε τρεις οικογένειες στον Λόρκα, σε δύο στον Καμπανέλλη)[123]: ο τυφλός γερο-Μπαλής

απ' τους Έλληνες συγγραφείς, που είχε επηρεασθεί απ' το θεατρικό έργο του Ισπανού ποιητή, είναι κι ο Νότης Περγιάλης [...]. Τα λυρικά στοιχεία που συγχωνεύονται με τις δραματικές καταστάσεις στο έργο του Λόρκα και παίρνουν τη θέση συμβόλων, έβαλαν σε πειρασμό τον συγγραφέα να τα μεταφέρει στο ελληνικό περιβάλλον με το *Νυφιάτικο τραγούδι*. Με τον τρόπο αυτό, μερικά απ' τα κυριότερα και λυρικότερα σύμβολα του Ισπανού ποιητή, όπως λ.χ. το άλογο, το φεγγάρι και το αστέρι που κλείνεται στις χούφτες κοριτσιών, έχουν μεταφερθεί κ' εδώ σαν αναπόσπαστα ιντερμέτζα... Στο έργο του Περγιάλη υπάρχει αυτή η συνεχής σχέση του λυρικού με το δραματικό στοιχείο. Τα λυρικά στοιχεία του δένουνται με την πλοκή του μύθου και με τη ζωή των προσώπων. Ο μύθος του έργου του βέβαια, έρχεται απ' την ελληνική ζωή, αλλά η όλη *διάθεση* ξεκινάει απ' το Λόρκα. Και τα τραγούδια που λέγονται κι ο τρόπος που είναι τοποθετημένα στο έργο του θυμίζουν το Λόρκα του *Ματωμένου γάμου*. Αλλά ο λυρισμός στον Λόρκα είναι αναγκαία έκφραση του ποιητή, κ' είναι λυρισμός υψηλής υφής· ενώ στο έργο του Περγιάλη είναι λυρισμός μορφικός, που επιδιώκει ηχητικές εντυπώσεις» (Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, 2 τόμ., Αθήνα 1980 (2η έκδ.), τόμ. Β', σσ. 376 εξ.). Για την κριτική των απόψεων αυτών Πούχνερ, ό.π., σσ. 278 εξ.

[122] Για το μαρμαρένιο ή σιδερένιο αλώνι στο δημοτικό τραγούδι βλ. Γ. Ι. Θανόπουλος: «Ο κεντρικός λογότυπος στίχος στα τραγούδια της πάλης θνητού και Χάρου», *Παρνασσός* 34 (1992), σσ. 275-309 και για τη συσχέτισή του με τον Κάτω Κόσμο βλ.W. Puchner: «Die Marmortenne als Kampfplatz: ein Kultursymbol des griechischen Heldenliedes», *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σσ. 185-195, σσ. 192 εξ.

[123] Ο Λιγίζος αποδίδει το περιεχόμενο ως εξής: «"Το δράμα γίνεται πριν από 30 χρόνια σ' ένα καμποχώρι της Λακωνίας, μέσα σε μια μέρα και μια νύχτα", καθώς λέει ο συγγραφέας, και χωρίζεται σε τρεις πράξεις. Ο μύθος είναι κοινός, όπως τόσοι όμοιοι, που 'χουν αφορμή τη βεντέτα στα χωριά της Μάνης. Μια εικοσάχρονη κοπέλα –η Τριανταφυλλιά– ερωτεύθηκε ένα συγχωριανό της, που την έκανε δική του στον καλαμιώνα του ποταμού. Ο νέος θέλει να τη στεφανωθεί, αλλά μαθαίνει, πως οι δικοί της θα τον σκοτώσουν, και φεύγει για την Αμερική. Η κοπέλα τρελαίνεται και τρεις μέρες τώρα γυρίζει στον κάμπο. Τα δυο αδέλφια της –ο Γιάγχος 25 χρονώ κι ο Γιώργης 18 χρονώ– ψάχνουν να τη βρουν. Ο μεγαλύτερος είν' έτοιμος να την ξεκάνει με μαχαίρι κι ο μικρότερος μ' ένα δίκαννο, μ' όλο που τη συμπονάει. Ο πατέρας τους είναι τυφλός και γυροφέρνει κι αυτός τους κάμπους να βρει την κόρη του, για να ξεπλύνει το ντρόπιασμα. Κανένας απ' τους τρεις άντρες δεν ξέρει πως η νέα έχει χάσει τα συλλοϊκά της. Εχτός απ' αυτούς είναι κ' ο Τρελοκάμπουρας, που βρήκε τη νέα κάπου στον κάμπο και προσπαθεί να την κρύψει απ' τους δικούς της. Είναι αποκρουστικός στην όψη και τρέμει την ασκήμια του. Είναι ο απολογητής του συγγραφέα μέσα στο έργο. Ο πατέρας –ο γερο-Μπαλής, 70 χρονώ– νυχτώνεται στον κάμπο και τον παίρνει ο ύπνος απ' την κούραση. Βλέπει σ' όνειρο την πεθαμένη γυναίκα του κι απ' τα λόγια της ξυπνάει μέσα του η συμπόνοια για την παραπλανημένη του κόρη. Αποκοιμισμένος όπως είναι, ακούει να του μιλάει η ίδια η

(η γυναίκα του έχει πεθάνει) έχει τρία παιδιά: τον κακό Γιάγκο (με «μάτια φονιά»), τον καλό μικρότερο Γιωργή και την Τριανταφυλλιά, η οποία δόθηκε σε συχωριανό, που είχε πρόθεση να την πάρει, αλλά, όταν ακούει για τις αντιδράσεις της ανδροκρατούμενης οικογένειας, που βάζει την τιμή πάνω από όλα, παίρνει έντρομος το δρόμο για το Νέο Κόσμο. Η Τριανταφυλλιά εξαφανίζεται στον κάμπο, ενώ τα δύο αδέλφια έχουν εντολή απ' τον πατέρα να τη βρουν και να τη σκοτώσουν. Εκείνη έχει ωστόσο τρελαθεί και την κρύβει ο Τρελοκάμπουρας. Τα στοιχεία της φύσης (βουβάλια, χελώνα) μιλούν στον γερο-Μπαλή, που κι αυτός βγήκε, σαν ένας άλλος Βασιλιάς Ληρ, στον κάμπο να ψάξει, και όπως η γυναίκα του στον ύπνο του, μαλακώνουν το μένος του. Στο μεταξύ ο νεαρός αδελφός την έχει βρει, αδυνατεί όμως να σκοτώσει την τρελή· το κάνει ο μεγάλος. Η θανατηφόρα πάλη των αδελφών τεκμηρώνεται και από ένα άλλο στοιχείο, όταν ανακαλύπτουν πως έχουν την ίδια ερωμένη. Ο τραυματισμένος, επιζώντας, θα πάρει το δρόμο της ξενιτιάς· ο γερο-Μπαλής δεν θα ζήσει πολύ πια, όπως του προφητεύει η γυναίκα του στο όνειρο – η οικογένεια ξεκληρίστηκε ολοκληρωτικά.[124]

Πρόκειται για ένα αγροτικό δράμα με το βηματισμό οικογενειακής τραγωδίας, χωρίς όμως την αυστηρά συμμετρική δομή του Λόρκα και τους αρχέγονους συμβολισμούς του κύκλου της ζωής.[125] Εδώ ο γυναικείος κόσμος, κυρίαρχος στον Λόρκα, συρρικνώνεται σε μια κόρη αποπλανημένη και απροστάτευτη, που τρελαίνεται και φονεύεται αλύπητα σαν θήραμα στο κυνήγι της ανδρικής τιμής.[126] Το έργο διακρίνεται από ένα άγριο μεγαλείο, πιο αρρενωπό από του Λόρκα και πιο μανιάτικο από του Καμπανέλλη. Παρά την ανθρωπιστική ματιά του τέλους, την παρέμβαση της φύσης και των πεθαμένων υπέρ της ατιμασμένης, το εθιμικό δίκαιο τηρείται κατά γράμμα, αν και θεωρείται πλέον άδικο. Η παράδοση της βεντέτας

φύση με τη φωνή της χελώνας. Ο γέρος ημερεύει και ζητάει να σώσει το παιδί του, αντίθετα απ' το μεγάλο του γιο, που 'ναι ανήμερος. Ανάμεσα στα δυο αδέλφια στέκει ανοιγμένο ένα χάσμα, γιατί κ' οι δυο έχουν δεσμό με την ίδια γυναίκα, κάποια θερμόαιμη συχωριανή τους. Πάνω σ' αυτά ο μικρότερος, ο Γιωργής, βρίσκει την αδελφή του. Τη σημαδεύει με το δίκαννο, αλλά το δάχτυλό του δεν πάει στη σκανδάλη. Ξαναδοκιμάζει και δεν μπορεί. Η αδελφή του, με χαμένα συλλογικά, νομίζει το δίκαννό του για σουραύλι και τον παρακαλάει να της παίξει το νυφιάτικο τραγούδι του τόπους τους. Ο Γιωργής δεν αντέχει σε τέτοιο πόνο κι απομακρύνεται από κοντά της να πάρει λίγο θάρρος. Η σφαίρα είναι λιγότερο οδυνηρή απ' το παγερό μαχαίρι, συλλογιέται. Καθώς, όμως, φεύγει ο Γιωργής, μπαίνει ο Γιάγκος, που την κυνηγούσε με το μαχαίρι. Της βυθίζει την κάμα του, κ' η τρελή αδελφή του μένει νεκρή. Ξαναγυρίζει ο Γιωργής, βλέπει το θέαμα και γίνεται θηρίο. Ο μικρότερος θέλει να εκδικηθεί την αδελφή του, κι ο μεγαλύτερος την αρραβωνιαστικιά του, που πήγε μαζί της ο μικρότερος και του μαγάρισε τον αρραβώνα. Θα παλέψουν, λοιπόν, μέχρι θανάτου τα δυο αδέλφια. Πάνε σ' ένα αλώνι και, την ώρα που τα κορίτσια κ' οι νέοι του χωριού θρηνούν το θάνατο της αδελφής του, γυρίζει ματωμένος, απ' το αίμα του αδελφού του, ο Γιωργής ο πονόψυχος. Κι ο Τρελοκάμπουρας κλείνει το έργο λέγοντας: "Γιατί, Θεέ μου, οι άνθρωποι να σφίγγουν τα σαγόνια τους και να μη χαμογελάνε;"» (Λυγίζος, ό.π., σσ. 377 εξ.). Υπάρχει λοιπόν, κι εδώ, ως μοτίβο πολύ πιο δευτερεύον, το δημοτικό τραγουδι της «Κακιάς γυναίκας».

[124] Βλ. Πούχνερ: ό.π., σσ. 291 εξ.

[125] «Δεν διαθέτει επίσης το μελετημένο παιχνίδι της μερικής πληροφόρησης, που κρατάει τον αναγνώστη/θεατή σε εγρήγορση και εντείνει την προσοχή και τη μέθεξη. Επίσης δεν υπάρχει η βαθμιαία μετατόπιση του δίκαιου και του άδικου: το δίκαιο της γης και της αγροτικής κοινωνίας σχετικοποιείται μόλις στην τρίτη πράξη και κυριαρχεί, μέσα στο θανατο, το δίκαιο του απόλυτου έρωτα και την αυτοπραγμάτωσης· το κόστος της διατήρησης του εθιμικού δικαίου είναι η απώλεια των ανδρών, της πηγής του έρωτα. Στον Περγιάλη δεν υπάρχει αυτή η γυναικεία οπτική· ίσα ίσα το μοναδικό γυναικείο πρόσωπο του έργου συνθλίβεται στον κόσμο των ανδρών, αποπλανιέται, τρελαίνεται, φονεύεται. Η Φύση δεν προδίδει τους άνομους, όπως το Φεγγάρι και ο Θάνατος στο δάσος του Λόρκα, αλλά τα καλάμια του κάμπου έχουν δει πολλά, που δεν τα μαρτυρούν» (Πούχνερ, ό.π., σ. 293).

[126] Για επιμέρους μοτίβα βλ. Πούχνερ, ό.π., σσ. 295-297.

στη Μάνη είναι ζωντανή ακόμα και στον εικοστό αιώνα (το έργο τοποθετείται στις αρχές του) και οι παραλογές και τα μοιρολόγια αναφέρουν σκοτωμούς γυναικών για λόγους τιμής, χωρίς καμιάν ένδειξη συμπόνιας (όπως και ο δραγάτης Κώστας Μπουρνόβας στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά).[127] Το *Νυφιάτικο τραγούδι* δείχνει μια οικογένεια σε αποσύνθεση λόγω της υπερβολικά αυστηρής εφαρμογής του εθιμικού δικαίου,[128] αν και εμπλέκονται και ατομικά κίνητρα (ο Γιάγκος ως συμπλεγματικός, ζηλιάρης και φονιάς), ενώ στον Λόρκα ζούμε την αποσύνθεση ολόκληρου κοινωνικού στρώματος, που για λόγους βεντέτας και φεουδαρχικής νοοτροπίας δεν μπορεί να σχηματίσει πια ολοκληρωμένες οικογένειες.[129] Ο Καμπανέλλης εισάγει μια κοινωνική διάσταση με τους χωρικούς που επιμένουν στα θεσμικά δικαιώματα, και στην αιτιολογία του αρχικού φόνου διαφαίνονται αχνά και ταξικοί αγώνες των κολίγων στο φεουδαρχικό σύστημα. Οι Έλληνες δραματουργοί δεν δίνουν τη μυθική και τελετουργική διάσταση που έχουν τα γεγονότα στον Λόρκα,[130] αν και στον Περγιάλη τα φυσικά φαινόμενα παίρνουν διαστάσεις συμβολικές: η γερτή ελιά (λίγη σκιά, σκληρότητα του τοπίου), το ποτάμι (του πόθου και του αίματος), το μαρμαρένιο αλώνι, η ορχήστρα του παιχνιδιού και της πάλης, τα καλάμια που όλα τα καλύπτουν κτλ. Στον Περγιάλη το κακό θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί, αν ο Γιάγκος δεν ήταν ανέκαθεν προβληματικός (υπερήφανος, φονιάς, με συμπλέγματα)· στον Λόρκα το τελετουργικό δέσιμο της υπόθεσης μέσα στην πορεία του κύκλου της ζωής και του θανάτου δεν παρέχει αυτή τη δυνατότητα. Στον Καμπανέλλη οι δραματουργικές αιτιολογήσεις δεν αποκλείουν και κάποιους αιφνιδιασμούς, ούτε είναι αρχέτυποι οι σκηνικοί του χαρακτήρες παρά την ανωνυμία τους.[131] Αντί του μητριαρχικού υπεδάφους του Λόρκα υπάρχουν συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις και αιτίες· στο θέμα της

[127] Βλ. Β. Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 348 εξ.

[128] Για στρατηγικές τερματισμού της βεντέτας βλ. Αλεξάκης: *Τα γένη και η οικογένεια στην παραδοσιακή κοινωνία της Μάνης*, ό.π., σσ. 111 εξ.

[129] C. Rincon: *Das Theater Garcia Lorcas*, Berin 1975, σσ. 223-257.

[130] «Τα συγκεκριμένα γεγονότα όμως εντάσσονται σε ισχυρούς συμβολικούς κύκλους της ζωής και της Μοίρας, που δίνει έναν αναπόφευκτο τραγικό βηματισμό σ' όλο το έργο. Η αφαίρεση των ονομάτων ανάγει την υπόθεση στη σφαίρα του μυθικού, η θυσία των ανδρών για την τιμή είναι μια παραστατική τελετουργία σαν την ταυρομαχία, την οποία λάτρευε ο Λόρκα ιδιαίτερα, και στην οποία ενώνονται σεξουαλικότητα και θάνατος, τα βασικά στοιχεία των θεατρικών του ποιημάτων. Το τελετουργικό πλαίσιο του έργου φανερώνεται και στα χαρακτηριστικά των προσώπων, που παίρνουν σχεδόν όλα τους μυθικές διαστάσεις: η Μητέρα τις διαστάσεις της Μητέρας Γης, μ' αυτήν αρχίζει και κλείνει το έργο, έχει ρίζες στο χώμα («μα τα δικά μου [δάκρυα] θανεβούν απ' τις πατούσες των ποδιών μου, σα θα βρεθώ μονάχη. Θαναβλύζουνε απ' τα σωθικά μου πιο καφτά κι' απ' το αίμα...»)· ο Γαμπρός είναι σωστός ταύρος («Ο γιος μου είναι σωστός λεβέντης. Γυναίκα δεν ματάγγιξε ποτές»... «Ο γιος μου ορέγεται τη θυγατέρα σου και θα την καρπίζει για τα καλά. Κρατάει από γερή φύτρα. Αν εξούσε ο κύρης του θα με γιόμιζε παιδιά»)· μαζί με τον Πατέρα εύχεται η Μητέρα να κάνουν οι νιόπαντροι πολλά παιδιά αρσενικά, γιατί χρειάζονται για το χωράφι, και «κοπέλλες μαθές! τον σερνικό τον παίρνει ο άνεμος. Θα στον ζορίσουν μια μέρα να φουχτιάσει το μαχαίρι. Μα το κορίτσι δεν ξεπορτίζει ποτές». Η Μητέρα αντιπροσωπεύει και τον κοινωνικό νόμο, σωστό εφιάλτη για τη Νύφη: «Τι όμοφρα μάτια! Ξέρεις τι πα να πει γάμος κόρη μου;... Πα' να πει, ο άντρας σου, τα παιδιά σου κι' ένας αψηλός φράχτης που θα σε χωρίζει απ' όλο τον κόσμο». Η Νύφη υψηλή κι ακατάδεχτη, υπερήφανη και δυνατή, σωστη αντρογυναίκα· ακριβώς αυτή θα είναι το θύμα της μοίρας. Κι ο Λεονάρντο Félix (ο λέων ο ευτυχισμένος), σωστός μυθικός καβαλάρης πάνω στο άλογό του, που τον μεταφέρει μακριά σαν το φτερωτό άλογο του παραμυθιού» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 300 εξ.).

[131] Στον Περγιάλη υπάρχει ο κακός και ο καλός αδερφός, η χαρακτηρολογικά άχρωμη αδελφή (τη γνωρίζουμε μόνο τρελή), ο γερο-Μπαλής, πατέρας Μανιάτης, αλλά κατά βαθος καλός, ο κόσμος των κοριτσιών και των παλληκαριών χρωματισμένος από τα πρώτα σκιρτήματα του έρωτα, στη λειτουργία του χορού, όπως άλλωστε και ο Τρελοκάμπουρας, που βρίσκεται, σαν

κοινωνικότητας των γεγονότων ο Καμπανέλλης απομακρύνεται πολύ από τον Ισπανό ποιητή,[132] όπως άλλωστε και ο Περγιάλης, όπου λείπει επίσης το τελετουργικό πλαίσιο, και τα τραγούδια εν μέρει μόνο είναι ενταγμένα στον κύκλο της ζωής.[133]

τον σαιξπηρικό γελωτοποιό, εκτός κοινωνίας (βλ. Β. Πούχνερ: «Ο "σοφός τρελός" στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-112).

[132] Δεν παραλαμβάνει και την ίδια ποιητική εικονολογία: «στο μητριαρχικό υπέδαφος ο γάμος (αιματηρός εδώ με διαφορετική έννοια από τη συνηθισμένη πρακτική της επίδειξης της παρθενίας με το αιματωμένο νυφικό σεντόνι) συνδυάζεται με όργωμα και σπορά, τα παιδιά είναι τα φύτρα του πατρικού και προπατορικού σπέρματος. Η γη είναι όμως συγχρόνως και περιουσία, ο γάμος επέκταση του βασίλειου της Μητέρας πάνω στη Νύφη. Αυτόν τον αρχαϊκό και φευδαρχικό νόμο καταπατεί μια βασικά μεσαιωνική λογοτεχνική σύμβαση: ο ιππότης καβαλάρης που αρπάζει τη βασιλοπούλα κι ο έρωτας που ξεπερνά όλα τα εμπόδια. Εδώ όμως αιτιολογείται δραματουργικά αλλιώς: οι νεαροί θέλουν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους, η οποία είναι εγγεγραμμένη στα σώματά τους, στο αίμα τους, στην έλξη που νιώθουν ο ένας για τον άλλον [...] Στη μυθοποιητική μεταφορική ανήκουν κυρίως φυτά: τα δέντρα, το σιτάρι, ο σπόρος. Ο κόσμος των ανθρώπων εντάσσεται σ' αυτόν: "ευλογημένα νάναι τα στάχυα που φυλάνε τον ύπνο των παιδιών μου κάτω απ' το θρόισμά τους. Ευλογημένη νάναι η βροχή που δροσίζει τα πρόσωπα των νεκρών". Από την άλλη οι ίδιοι οι άνθρωποι συμβολίζονται από φαινόμενα της φύσης: στο αλληγορικό δάσος οι ξυλοκόποι θα κόψουν πελώρια δέντρα – τους λεβέντες· το αίμα συσχετίζεται με το νερό: όταν πεθάνουν οι ερωτευμένοι, θα είναι ήρεμα ποτάμια. Κεντρικό βέβαια είναι το σύμβολο του αλώγου, που γίνεται ένα με τον καβαλάρη (από το παραμύθι και την ηρωική ποίηση έως τον καβαλάρη του ιπποτικού μυθιστορήματος)· εμφανίζεται επανειλημμένα στα τραγούδια του έργου ως αόριστη προειδοποίηση για τα τεκταινόμενα» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 302 εξ.). Ο Περγιάλης χρησιμοποιεί άλλες προσωποποιήσεις: τα βουβάλια, που μιλούν στον ύπνο του γερο-Μπαλή, τη χελώνα με το κερί στο καβούκι, που μπαίνει στη σκηνή με ένα πράσινο φως και του λέει για την καλοσύνη της Τριανταφυλλιάς. «Η σκηνή αυτή, του τυφλού γέρου στο αλώνι, έχει μια κλιμακωτή διάρθρωση επισκεπτών, που κινείται από το πραγματικό στο ονειρικό και στο υπερφυσικό: πρώτα τα δύο αδέλφια – η οργή του γέρου άκαμπτη ακόμα· τα βουβάλια στο όνειρο, η Χελώνα που τη βλέπουμε πραγματικά στη σκηνή, η γυναίκα του στα μαύρα που κάθεται κοντά του και τον χαϊδεύει – οι αντιστάσεις του γέρου κάμπτονται, και στο τέλος ο Τρελλοκάμπουρας, που παίρνει τον ξυπνημένο για ξωτικό – ο γέρος είναι έτοιμος να την αγκαλιάσει κι να την πάρει πάλι σπίτι του» (Πούχνερ, ό.π., σσ. 304 εξ.).

[133] «Η λειτουργία τους είναι παρόμοια προδηλωτική· κι εδώ λειτουργεί η τραγική ειρωνεία. Ωστόσο με την τρέλα της Τριανταφυλλιάς στη συντροφιά του Τρελοκάμπουρα το κεντρικό μοτίβο του *Νυφιάτικου τραγουδιού* λειτουργεί σε διαφορετική διάσταση και είναι και off-stage· δεν αφορά άμεσα στην ηρωίδα όπως στο Λόρκα, αλλά κατά λάθος μόνο. Το λυρικό στοιχείο εισάγεται στο *Νυφιάτικο τραγούδι* στη δεύτερη σκηνή, όπου τα κορίτσια τρέχουν γύρω γύρω από το στύλο του αλωνιού και τραγουδούν τραγούδια παρόμοια με αυτά του κλήδονα, παίρνοντας δήθεν αστέρια από τον ουρανό, τα οποία ανταλλάσσουν με διάφορα αντικείμενα ή την εκπλήρωση διάφορων επιθυμιών· το παιχνίδι καταλήγει στα παλληκάρια· η μια νομίζει πως την αγαπάει ο Γιάγκος, η άλλη ο Γιωργής, την τρίτη παντρεύουν δήθεν με τον Τρελοκάμπουρα που περνάει· αντίπαλο έχουν όμως τη Γαρούφω, που έχει δεσμό και με τα δύο αδέλφια. Η σκηνή τελειώνει, εξίσου ανάλαφρα, με τα νεαρά παλληκάρια, που κοιτάνε τα κορίτσια. Η τρίτη εικόνα δείχνει την τρελή Τριανταφυλλιά που ακούει από μακριά το νυφιάτικο τραγούδι, "ανακατωμένο με τα πέταλα των αλόγων"· είναι συνηθισμένο τραγούδι για την αναχώρηση της νύφης· η τραγική ειρωνεία λειτουργεί εδώ καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής, καθώς η τρελή παρεξηγεί τα γεγονότα και περιμένει να την πάρουν αυτή: στολίζεται μπροστά στον καθρέφτη, ενώ ο Τρελλοκάμπουρας της φέρνει λουλούδια. Το τραγούδι, όπως και το γαμήλιο τραγούδι στο Λόρκα, δεν δείχνει βαθύτερη συμβολική δικτύωση με τα γεγονότα. Η τελευταία σκηνή ανοίγει με το μοιρολόγι των κοριτσιών στο μαρμαρένιο αλώνι, που θρηνούν την Τριανταφυλλιά, η οποία παντρεύτηκε το Χάρο (μοτίβο του δημοτικού τραγουδιού). Τρέμουν για την πάλη των αδελφών, γιατί αγαπούν και τους δύο. Ακολουθεί και η θρήνος των νεαρών, οι οποίοι κλαίνε την αδικοχαμένη, που στολίστηκε για την κηδεία της νύφης. Επιδράσεις του δημοτικού τραγουδιού υπάρχουν όμως και αλλού, π.χ. όταν

Το *Νυφιάτικο τραγούδι*, ακόμα και στην τελική του στόχευση (επίκληση στη θεϊκή δικαιοσύνη, που κάνει στο τέλος ο Τρελοκάμπουρας), είναι έργο τελείως διαφορετικό από τον *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα, τόσο στο υφολογικό όσο και στο ιδεολογικό επίπεδο, στην εξέλιξη της υπόθεσης και στη σύσταση του σκηνικού πληθυσμού. Η κριτική της εποχής έχει υπερτονίσει ορισμένα υφολογικά στοιχεία και μοτίβα που συγγενεύουν, τα οποία όμως εν τέλει έχουν μια διαφορετική λειτουργικότητα, που δεν απομακρύνεται αισθητά από τη γραφικότητα του ηθογραφισμού. Η πάλη των δύο αδελφών στο τέλος φαινομενικά μόνο πλησιάζει το έργο στην παραλογή της «Κακιάς γυναίκας», γιατί εκείνη δεν εμφανίζεται ως κινητήρια δύναμη μέσα στο έργο και είναι χαλαρά μόνο δεμένη με την κύρια υπόθεση. Αντίθετα ο *Χορός πάνω στα στάχυα* του Καμπανέλλη μετουσιώνει τη λορκική ονειρική και ποιητική ατμόσφαιρα, ανασκευάζοντας όμως το μητριαρχικό υπέδαφος του ισπανικού έργου και τους συμβολισμούς του κύκλου της ζωής, εισάγοντας και νέα μοτίβα, σαν τη συγχώρεση του πατέρα-φονιά εκ μέρους του Κωσταντή· στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας, ο συγγραφέας αναγκάζεται να απομακρυνθεί αποφασιστικά από τον *Ματωμένο γάμο*, για να οδηγήσει την υπόθεση στα χνάρια της παραλογής της «Κακιάς γυναίκας». Η διπλή στόχευση και το ασυμβίβαστο, ως προς την πλοκή, των δύο προτύπων δυσκολεύει τις δραματουργικές αιτιολογήσεις κι αφήνει μερικά ράμματα στη ύφανση της πλοκής γυμνά· έτσι στην τραγωδία της μοίρας κα του μοιραίου εμφανίζονται και αιφνιδιασμοί και απότομες τροπές, οι οποίες βέβαια μπορεί να είναι και προϊόν της ελλιπούς ανάπτυξης της υπόθεσης στη συντομευμένη ραδιοφωνική διασκευή, μοναδική μαρτυρία για τη Β΄ πράξη, η οποία συνδέει και γεφυρώνει τις δύο υποθέσεις. Παρά την αδυναμία ολοκληρωτικής αναστήλωσής του, ο *Χορός πάνω στα στάχυα* παραμένει κομβικό έργο για την εξέλιξη της πρώιμης δραματογραφίας του Καμπανέλλη.

Διπλό στόχο υπηρετεί και ένα παλαιότερο θεατρικό έργο με θέμα την παραλογή της «Άπιστης γυναίκας», η πολυπαιγμένη ώς το 1925 *Γαλάτεια* του Σπυρ. Βασιλειάδη (1872), το κατεξοχήν ρομαντικό δράμα της Αθηναϊκής Σχολής, που διαδραματίζεται στην προϊστορική Κύπρο, συνδυάζει όμως τον μύθο του Πυγμαλίωνα με το δημοτικό τραγούδι.[134] Εκεί η επικίνδυνη για τον ανδρικό κόσμο γυναίκα είναι το ζωντανέμενο από την αγάπη του καλλιτέχνη άγαλμα, που δεν γνωρίζει ηθικούς φραγμούς και φέρνει τον όλεθρο με την παρ' ολίγο αδελφοκτονία.[135] Στον προγραμματικό του πρόλογο ο Βασιλειάδης υποστηρίζει πως καταφεύγει ενσυνείδητα στη δραματοποίηση της γνωστής παραλογής και εγκαινιάζει με το έργο αυτό ένα ολόκληρο κίνημα δραματοποιήσεων δημοτικών τραγουδιών που φτάνει έως τις ημέρες μας.[136]

ο Γιωργής απαριθμεί σωματικά σημάδια της Γαρούφως (μαύρη ελιά ανάμεσα στα σήθια, σημάδι σα σταυρό στον αφαλό, οι μασκάλες μυρίζουν δεντρολίβανο), που θυμίζουν την αναγνώριση των σημαδιών της γυναίκας από την παραλογή του "γυρισμού του ξενιτεμένου". Για την Τριανταφυλλιά αναφέρεται συχνά, πως είναι όμορφη "σαν τον ήλιο και το φεγγάρι", μια γνωστή φόρμουλα του δημοτικού τραγουδιού για το στόλισμα της νύφης. Τα τραγούδια στον Περγιάλη έχουν οπωσδήποτε πιο έντονα την ηθογραφική λειτουργικότητα που απαιτεί το είδος, παρά την καθαρά ποιητική που προσεγγίζει το θεατρικό έργο του Λόρκα στην μπαλάντα» (Πούχνερ: ό.π., σσ. 308 εξ.).

[134] Για ανάλυση βλ. Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η αρχαιοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 438-451 και Μ. Δημάκη-Ζώρα· Σ. *Ν. Βασιλειάδης: Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002, σσ. 645-698.

[135] Για την ανάλυση του έργου σε ιδεολογικό επίπεδο βλ. Β. Πούχνερ: «Γαλάτεια και Τριανταφυλλιά. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 403-437.

[136] Βλ. σε επιλογή: Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα», *Λαογραφία* 25 (1987-89 [1991]), σσ. 129-145 και στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 307-330· Γ. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της

Όμως το θέμα της μαρμάρινης καλλονής, που ανασταίνεται από τον έρωτα του καλλιτέχνη, αλλά τον προδίδει και παρά λίγο να τον σκοτώσει πριν σκοτωθεί, είναι, ως γνήσια ρομαντική υπόθεση, όπου του υπερφυσικό θαύμα ελευθερώνει έναν ανεξέλεγκτο έρωτα που δρα καταστροφικά στην κοινωνία και στην οικογένεια (ο άγγελος της καλλονής μετατρέπεται σε αδίστακτο δαίμονα, που υποδουλώνει και παραμερίζει το δημιουργό του), είναι θέμα εντελώς ξένο στο νεαρό Καμπανέλλη, ο οποίος ψηλαφεί τη διχασμένη ελληνική κοινωνία των πέτρινων χρόνων και τις πληγές του Εμφυλίου και προσπαθεί να δαμάσει τους προσωπικούς εφιάλτες του, που εξακολουθούν να τον βασανίζουν μετά τον γυρισμό του από την κόλαση του στρατοπέδου. Η ιδεολογική αναμέτρηση που οδηγεί στην αδελφοκτονία του Εμφυλίου και τον διχασμό, και ο ξέφρενος χορός της συμφοράς και του κακού πάνω στο λίγο ψωμί (στάχυα) της μεταπολεμικής Ελλάδας, βρίσκουν ένα έτοιμο παραδοσιακό σχήμα στο δημοτικό τραγούδι της «Άπιστης γυναίκας», όποια κι αν είναι αυτή σ' ένα συμβολικό επίπεδο. Το θέμα της μοίρας, του μοιραίου και της μοιρολατρίας, από το οποίο γοητεύεται προς στιγμήν με το έργο του μάγου και ποιητή Λόρκα, δεν θα ξαναεμφανιστεί, τουλάχιστον σ' αυτή τη μορφή, σε άλλο θεατρικό του έργο. Μάλλον αντίθετα τα σημάδια του κοινωνικού προσδιορισμού της υπόθεσης είναι εμφανή ήδη στο έργο αυτό.

Ωστόσο το θρυλικό έργο του Λόρκα εξακολούθησε να απασχολεί τον Καμπανέλλη· όπως προκύπτει από αναζήτηση στα αρχεία της Ε.Ρ.Τ., τον Φεβρουάριο του 1954 μετά δόθηκε ραδιοφωνική διασκευή του *Ματωμένου γάμου* στο Δεύτερο Πρόγραμμα, σε μετάφραση του Νίκου Γκάτσου, σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκη και με όλους τους ηθοποιούς, που έπαιξαν στη θρυλική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1948.[137] Η ανάλυση της συντομευμένης αυτής διασκευής, ανάλογη με τις αισθητικές και δραματουργικές προδιαγραφές της ραδιοφωνικής διασκευής του *Χορού πάνω στα στάχυα*, φανερώνει τις ερμηνευτικές επιλογές του συγγραφέα και τις απαραίτητες παραλείψεις που αναγκάζεται να κάνει. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης παρομοίασε αυτή την εργασία της συντομευτικής διασκευής, την οποία έχει πραγματοποιήσει για πολλά έργα του παγκόσμιου θεατρικού ρεπερτορίου, με την αποικοδόμηση μιας οικοδομής, που ξαναχτίζεται με ισάριθμα αλλά μικρότερα τούβλα. Η ανάλυση των ραδιοφωνικών διασκευών δραματικών έργων από τον Καμπανέλλη όμως αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, το οποίο πρέπει να προσεγγιστεί με συστηματικότητα και μικροανάλυση.[138]

δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998), σσ. 91-109· του ίδιου: «Η δραματοποίηση των παραλογών Β' (Του Μαυριανού και της αδερφής του). Τέσσερεις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γ. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς», *Πόρφυρας* 88 (1998), σσ. 250-274·του ίδιου: «Το Τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος (Ηλ. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς κ.ά).», *Παρουσία* 13-14 (1998-2000), σσ. 273-322· Κ. Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», αυτόθι, σσ. 133-151.

[137] Ευχαριστώ την Έλενα Καμηλάρη για την πληροφορία αυτή.

[138] Για την ανάλυση της διασκευής του *Ματωμένου γάμου* βλ. Έλ. Καμηλάρη: «Η ραδιοφωνική διασκευή του *Ματωμένου γάμου* του Λόρκα από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», υπό δημοσίευση.