

Ἡ ἔκδοση τοῦ βιβλίου-προγράμματος γιὰ τὸν Κατσοῦρμπο τοῦ Γεωργίου Χορτάτη ἐγίνε με  
τὴ συμπαράσταση τῆς Θ. Βασιλάκη - Auto Hellas ΑΤΕΕ καὶ τῆς Διεύθυνσης Πολιτιστικῆς  
Κίνησης τοῦ ΥΠΠΟ.

Ἔκδοση

Ἡ νέα ΣΚΗΝΗ, 1993

Συντονισμὸς γιὰ τὴν ἔκδοση

ΕΙΡΗΝΗ ΛΕΒΙΔΗ

Ἐπιμέλεια καὶ διόρθωση κειμένων

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ

Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια προγράμματος

ΒΟΥΒΟΥΛΑ ΣΚΟΥΡΑ

Ἡλεκτρονικὴ σελιδοποίηση, φωτογράφιση, μοντάζ

MEMIGRAF

Ἐκτύπωση

ΑΦΟΙ ΒΕΣΚΟΥΚΗ

Τὸ βιβλίο-πρόγραμμα γιὰ τὸν Κατσοῦρμπο

τυπώθηκε σὲ χαρτὶ Plainfield Offset

σὲ 3.000 ἀντίτυπα.

© Ἡ νέα ΣΚΗΝΗ

© Γιὰ τὸ κείμενο τοῦ Κατσοῦρμπου

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ

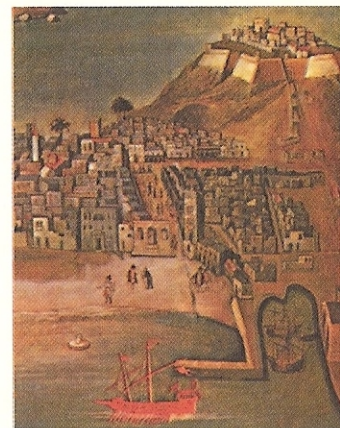
Ἡ νέα ΣΚΗΝΗ

Κεφαλληνίας καὶ Κυλάδων 11,

Κυψέλη, 113 61 Ἀθήνα,

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΟΡΤΑΤΗ

## ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΣ



Ἡ νέα ΣΚΗΝΗ

Μάιος 1993

Ἡ ὑπόθεση τοῦ *Κατσούρμπου*, πού ξετυλίγεται στό Κάστρο τῆς Κρήτης (Ε93), εἶναι ἐξαιρετικά ἀπλή καί ὑποτυπώδης καί στηρίζεται στό μοτίβο τῆς ἀνεύρεσης τοῦ χαμένου παιδιοῦ ἀπό τοὺς γονεῖς του. Στό περιθώριο ἀναπτύσσονται καί μερικά ἄλλα ἐπεισόδια πού εἴτε δὲν παίζουν κανένα οὐσιαστικό ρόλο στὴν κυρίως ὑπόθεση, εἴτε συνδέονται ἐντελῶς χαλαρὰ μ' αὐτήν. Θέμα του εἶναι ὁ ἔρωτας δύο νέων, τοῦ Νικολοῦ καί τῆς Κασσάντρας, ψυχοκόρης τῆς Πουλισένας, ἡ ὁποία θέλει νὰ τὴν ἐκμεταλλευτεῖ. Τὴν Κασσάντρα ὁμως ἐπιθυμεῖ καὶ ὁ Ἀρμένης, ἓνας εὐκατάστατος γέρος, καὶ γιὰ νὰ τὴν κάνει δική του ὑπόσχεται νὰ δώσει χρήματα καὶ ἀκριβὰ φορέματα στὴν Πουλισένα.

Οἱ πρῶτες ἀκτίνες τοῦ ἡλίου βρίσκουν τὸ Νικολό κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς Κασσάντρας νὰ τραγουδάει μὲ τὴν κιθάρα του τὸν ἔρωτά του γι' αὐτήν. Τὸν συντροφεύει ὁ δοῦλος του Κατσάραπος, πού σκέπτεται μόνον τὸ φαγητό. Μόλις ἀντιλαμβάνονται τὴν Πουλισένα καὶ τὴν ὑπηρετριά της Ἀννούσα νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὸ σπίτι, αὐτοὶ φεύγουν βιαστικά. Ἡ Πουλισένα φανερῶνει στὴν Ἀννούσα ὅτι συμφώνησε μὲ τὸ γέρο Ἀρμένη νὰ τοῦ δώσει τὴν Κασσάντρα τὸ βράδυ καὶ στὴ δικαιολογημένη ἀπορία τῆς Ἀννούσας γιὰ τὴν ἠθικὰ ἐλεγχόμενη ἐπιλογή της, ἐκείνη τῆς ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ Κασσάντρα δὲν εἶναι παιδί της, ἀλλὰ ψυχοκόρη της. Στὴ σκηνὴ ἐμφανίζονται ὁ Μούστρουχος μὲ τὸν ἀφέντη του τὸν Ἀρμένη, πού ἀναφέρεται στὰ παθήματά του ἀπὸ τὸν παράφορο ἔρωτά του γιὰ τὴν Κασσάντρα. Εἶναι εὐτυχισμένος, γιατί, ἐπιτέλους, θὰ τὴν κάνει δική του, καὶ γιὰ νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς ὑποχρεώσεις του στὴν Πουλισένα, στέλνει τὸ δοῦλο του στό σπίτι γιὰ νὰ κλέψει δύο φορέματα τῆς γυναίκας του. Ὁ Μούστρουχος διστάζει, γιατί ἀναλογίζεται τὴν ἀντίδραση τῆς Ἀρμένισσας μόλις μάθει τὴν ἀλήθεια, δέχεται ὁμως, ὅταν ὁ Ἀρμένης τοῦ δίνει δύο χρυσὰ τσεκίνια ὥς δῶρο.

Ἡ δευτέρη πράξη ἀνοίγει μὲ τὴν ἐμφάνιση στὴ σκηνὴ δύο νέων προσώπων, τοῦ μπράβου Κουστουλιέρη καὶ τοῦ δούλου του Κατσούρμπου. Ὁ Κουστουλιέρης καμώνεται τὸν ἀτρόμητο πολεμιστὴ καὶ τὸν ἄριστο χειριστὴ

τοῦ σπαθιοῦ, στὸ μάθημα ὁμως τῆς ξιφομαχίας ποὺ ἐπιμένει νὰ δώσει στὸν Κατσούρμπο, αὐτὸς τὸν νικᾷ. Ὁ Κουστουλιέρης σκοπεύει νὰ συναντήσῃ τὴν Πουλισένα, ποὺ εἶναι ἀγαπητικὴ του, ὅταν ὁμως χτυπᾷ τὴν πόρτα της, ἡ Κασσάντρα βγαίνει στὸ παραθύρι καὶ τοῦ ἀνακινῶναι ὅτι ἡ Πουλισένα δὲν θέλει πιά νὰ τὸν ξαναδεῖ. Ὁ Κουστουλιέρης ὀργίζεται καὶ ὑπόσχεται νὰ ἐπιστρέφῃ γιὰ νὰ τιμωρήσῃ τὴν ἀχάριστη ἀγαπητικὴ του. Στὸ μεταξὺ ὁ Μούστρουχος κλέβει τὰ φορέματα καὶ τὰ πάει στὸ σπῖτι τῆς μεσίτρας Ἀρκολιάς, ὅπου βρίσκεται ὁ Ἀρμένης καὶ ἡ Πουλισένα. Ξεπροβάλλουν ὁ Νικολὸς ἀπὸ τὸ δρόμο καὶ ἡ Κασσάντρα ἀπὸ τὸ παραθύρι καὶ μὲ λόγια θεοῦ ἐπιβεβαιῶνουν τὸν ἔρωτά τους. Ἡ Κασσάντρα γνωρίζοντας ὅτι ὁ ἀγαπημένος της δὲν ἔχει τὰ χρήματα ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ τὴ διεκδικήσῃ ἀπὸ τὸν πλούσιο Ἀρμένη, ἀποφασίζει νὰ τὸν βοηθήσῃ νὰ τὰ βρεῖ καὶ τοῦ ρίχνει ἀπὸ τὸ παραθύρι δύο βραχιόλια μὲ τὴν ὑπόδειξη νὰ τὰ δώσει ἐνέχυρο. Τὰ βραχιόλια αὐτὰ τῆς τὰ εἶχε ἀγοράσῃ ἡ Πουλισένα ὅταν ὁ ἄντρας της τὴν ἀπελευθέρωσε ἀπὸ τοὺς Τούρκους καὶ τὴν ἔφερε σπῖτι τους γιὰ νὰ τὴν ὑπηρετεῖ. Ξαφνικὰ ἐμφανίζεται ὁ Δάσκαλος τοῦ Νικολοῦ καὶ κατηγορεῖ τὴν Πουλισένα ὅτι τοῦ ξεμύαλισε τὸ μαθητὴ. Ὁ Νικολὸς φεύγει καὶ μπαίνει στὴ σκηνὴ ὁ Ἀρμένης φανερὰ εὐχαριστημένος γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς προσωπικῆς του ὑπόθεσης. Στὶς βαριὲς κατηγορίες τοῦ Δασκάλου ἐναντίον τῆς Πουλισένας ὁ Ἀρμένης δὲν συμφωνεῖ, καὶ λογομαχοῦν. Στὸ μεταξὺ ἡ Ἀρκολιά καθ' ὁδὸν πρὸς τὸ σπῖτι τῆς Πουλισένας τῆς ἀναπτύσσει τὴ θεωρίαν της γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ συμπεριφέρεται κάθε πόρνη στοὺς ἄνδρες γιὰ νὰ κερδίζει χρήματα, κι ἀκόμη, γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ χειριστεῖ τὴν ὑπόθεση τῆς Κασσάντρας μὲ τὸν Ἀρμένη. Ἡ Ἀννούσα παρακολουθεῖ τὴ συζήτηση καί, ὅταν μένει μόνη της, ἐκφράζει τὴ συμπάθειά της γιὰ τοὺς δύο νέους.

Ἐχε φτάσει τὸ μεσημέρι καὶ ὁ Νικολὸς συναντᾷ τὴν Ἀννούσα στὸ δρόμο καὶ τῆς ζητᾷ νὰ τὸν βοηθήσῃ. Ἐκείνη δέχεται κι ὁ Νικολὸς τῆς δίνει 36 δουκάτα ποὺ εἶχε πάρει ἀπὸ τὴν ὑποθήκευση τῶν δύο βραχιολιῶν, καὶ ἐπιπλέον, ἓνα δουκάτο γιὰ τὸν κόπο της. Ὁ ἴδιος συμφωνοῦν νὰ παραμείνῃ ἐκεῖ καὶ νὰ τὴν περιμένῃ νὰ τοῦ φέρῃ τὴν ἀπόφαση τῆς Πουλισένας. Τὸ Νικολὸ ποὺ ἀδμονεῖ, βρίσκει ὁ δοῦλος του Κατσάραπος, ποὺ τὸν ψάχνει γιὰ νὰ τοῦ πεῖ ὅτι τὸν καλεῖ ὁ πατέρας του στὸ σπῖτι γιὰ νὰ φᾶνε. Ὁ Νικολὸς ἀναγκάζεται νὰ φύγῃ ἀφήνοντας στὴ θέση του τὸν Κατσάραπο μὲ τὴ ρητὴ ἐντολὴ νὰ μὴν φύγῃ ἀπὸ ἐκεῖ, ἀλλὰ νὰ περιμένῃ τὸ μήνυμα τῆς Ἀννούσας. Εἶναι ὁμως μεσημέρι καὶ τοῦ Κατσάραπου ἀνοιξέ ἡ ὄρεξη χωρὶς νὰ τὸ πολυσκεφτεῖ, ἐγκαταλείπει τὴ θέση του καὶ πάει κι αὐτὸς νὰ φάει

μὲ τὰ δύο τεσσαρογάζετα ποὺ τοῦ εἶχε δώσει ὁ Νικολὸς μὲ τὸν ὄρο νὰ μὴ φύγῃ ἀπὸ ἐκεῖ. Στὸ μεταξὺ ἡ Πουλισένα συμφώνησε νὰ δώσει τὴν Κασσάντρα στὸ Νικολὸ καὶ ἡ Ἀρκολιά ἀναφέρει στὴν Ἀννούσα τὸ σχέδιο μὲ τὸ ὁποῖο θὰ ἐξαπατήσουν τὸν Ἀρμένη: τὴν ὥρα ποὺ ὁ Ἀρμένης θὰ περιμένῃ τὴν Κασσάντρα νὰ πλαγιάσῃ κοντὰ του, ἐκείνη θὰ τοῦ ζητήσῃ νὰ κλείσῃ τὸ φῶς γιὰ νὰ γδυθεῖ, στὴν πραγματικότητά ὁμως γιὰ νὰ φύγῃ ἀφήνοντας στὴ θέση της τὴν Ἀννούσα, ποὺ θὰ παίξῃ τὸ ρόλο ἐκείνης χωρὶς αὐτὸς νὰ καταλάβῃ τίποτε, ἐνῶ ἡ Κασσάντρα θὰ βρεθεῖ μὲ τὸ Νικολό. Ἐμφανίζεται ἡ γριὰ ρουφιὰνᾶ Ἀνέζα καὶ μὲ ἐπιδέξιο τρόπο μαθαίνει ἀπὸ τὴν Ἀννούσα τὸ σχέδιο αὐτό. Ὅμως ἡ Ἀνέζα ἔχει πολλὰ παράπονα ἀπὸ τὴν Ἀρκολιά καὶ τὴν Πουλισένα καὶ γιὰ νὰ τὶς ἐκδικηθεῖ ποὺ δὲν τὴν συμβουλευόνται πιά στὶς ἐρωτοδουλειὲς τους, ἀποφασίζει νὰ μαρτυρήσῃ τὶς κινήσεις τοῦ Ἀρμένη στὴ γυναίκα του καὶ τοῦ Νικολοῦ στὸν πατέρα του Γιάκουμο. Στὸ μεταξὺ, ὁ Κουστουλιέρης φτάνει στὸ σπῖτι τῆς Πουλισένας, λογομαχεῖ μαζί της, ὅταν ἐκείνη τοῦ ζητᾷ νὰ μὴν τὴν ἐνοχλήσῃ ἄλλη φορὰ, καὶ τὸν διασύρει ἀδειάζοντας ἀπὸ τὸ παραθύρι πάνω του τὸ κανάτι της. Σὲ λίγο φτάνει στὸ σπῖτι τῆς Πουλισένας καὶ ὁ Κατσάραπος· μεθυσμένος ὅπως εἶναι, πέφτει καὶ κοιμᾶται στὰ σκαλοπάτια της. Στὸ σπῖτι τῆς Πουλισένας φτάνει καὶ ὁ Μούστρουχος· ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἀγορὰ μὲ ψώνια γιὰ νὰ ἐτοιμάσῃ τὸ βραδινὸ δείπνο. Βλέπει τὸν Κατσάραπο νὰ κοιμᾶται καὶ τὸν ξυπνᾷ γιὰ νὰ τὸν διώξῃ ἀπὸ ἐκεῖ. Οἱ δύο δοῦλοι λογομαχοῦν καὶ στὸ τέλος ὁ Μούστρουχος τὸν χτυπάει μὲ γροθιές.

Στὸ μεταξὺ ἡ Ἀνέζα κράτησε τὸ λόγο της καὶ ἀποκάλυψε στὸ Γιάκουμο ὅτι ὁ Νικολὸς ἔδωσε χρήματα στὴν Πουλισένα. Τώρα, ὁ ἄτυχος πατέρας εἶναι ὀργισμένος μὲ τὸ γιό του καὶ ψάχνει παντοῦ νὰ τὸν βρεῖ· φοβᾶται μήπως τοῦ ἔκλεψε τὰ χρήματα αὐτά, εἶναι μάλιστα ἀποφασισμένος νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸ Δούκα, ἂν χρειαστεῖ, ἀκόμη καὶ νὰ φυλακίσῃ τὸ Νικολό, μέχρις ὅτου ἐκεῖνος τοῦ φανερώσῃ ποῦ καὶ πῶς τὰ βρῆκε. Τὸ Γιάκουμο ὁμως συναντᾷ ὁ Δάσκαλος, ποὺ εἶναι κι αὐτὸς ὀργισμένος μὲ τὸ μαθητὴ του, καὶ στὴ συζήτηση ποὺ ἔχουν, ὁ καθένας ἀπὸ τὴν πλευρὰ του καταφέρεται ἐναντίον τοῦ Νικολοῦ. Αἰφνης, ἐμφανίζεται ὁ Νικολός, χαρούμενος γιατί ἡ Πουλισένα συμφώνησε νὰ τὸν δεχτεῖ τὸ βράδυ στὸ σπῖτι της ὡς ἀγαπητικὸ τῆς Κασσάντρας. Ὁ Γιάκουμος μὲ τὸ Δάσκαλο προσπαθοῦν νὰ τὸν πιάσουν, ἐκεῖνος ὁμως σπρώχνει τὸ Δάσκαλο, τὸν ρίχνει κάτω καὶ ξεφεύγει ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν ὀργισμένο πατέρα του. Οἱ περιπέτειες τοῦ Δασκάλου δὲν ἔχουν τελειωμό. Ταλαιπωρημένο καὶ μὲ ροῦχα σκισμένα ἀπὸ



τὸ πέσιμό του τὸν συναντοῦν ὁ Κουστουλιέρης καὶ ὁ Κατσούρμπος, ὁ ὁποῖος βλέποντάς τον ἀπὸ μακριά, τὸν θεωρεῖ ζητιάνο. Ὁ Κουστουλιέρης θέλει νὰ βγάλει πάνω του τὴν ὀργή του γιὰ τὴν Πουλισένα, ὁ Δάσκαλος ὁμως καταφέρνει νὰ τὸν ἡσυχάσει μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ ὅτι οἱ δύο τοὺς στολίζουν τὴ χώρα, αὐτὸς μὲ τὴ σοφία κι ἐκεῖνος μὲ τὰ ἄρματα, δέχεται μάλιστα νὰ τοῦ ψάλλει τὰ κατορθώματα καὶ ὡς ἀπόδειξη τοῦ ταλέντου του, τοῦ διαβάζει ἓνα ὀκτάστιχο ἐπίγραμμα ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ στρατιωτικὸ Rangone. Παρόλα αὐτά, δὲν ἀργοῦν νὰ φτάσουν στὴν παρεξήγηση καὶ σ' αὐτὸ βοηθάει ἡ γλώσσα τοῦ Δασκάλου καὶ ἡ ἀμάθεια τοῦ Κουστουλιέρη καὶ τοῦ Κατσούρμπου. Ἐρχονται καὶ οἱ τρεῖς στὰ χέρια, καὶ στὸ τέλος ὁ Δάσκαλος χτυπάει τὸν Κουστουλιέρη μὲ τὸ βιβλίον ποὺ κρατᾷ καὶ φεύγοντας τοῦ παίρνει τὸ σπαθί. Ἡ Ἀνέξα ἀκολουθώντας τὸ σχέδιό της φανερώνει στὴν Ἀρμένισσα τίς πράξεις τοῦ Ἀρμένη κι αὐτὴ, μὲ τὴ σειρὰ της, γεμάτη παράπονο καὶ θυμὸ γιὰ τὴ στάση του, ἀποκαλύπτει στὴν Ἀννίτσα, τὴν ὑπηρετριά της, τίς περιπέτειες τῆς οἰκογενείας της καὶ τὴν τύχη μιᾶς θυγατέρας της, ποὺ τὴν ἔχει χάσει, ἂν καὶ ἔχει πληροφορίες ποὺ λένε ὅτι ζεῖ στὴ χώρα. Ἀπελπισμένη, ἀνέθεσε τὴν ἀνέυρεσή της στὸ Μούστρουχο.

Ἐπιτέλους, ὁ Ἀρμένης φτάνει χαρούμενος στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας καὶ χτυπάει τὴν πόρτα της. Ἐχει κάθε λόγο νὰ χαίρεται, γιατί σὲ λίγο θὰ γευθεῖ τὸν ἔρωτα τῆς Κασσάντρας. Ξαφνικὰ παρουσιάζεται μπροστά του ἡ Ἀρμένισσα, ποὺ τοῦ ζητάει τὰ δύο πολυτελῆ φορέματά της καί, ὅταν ἐκεῖνος κάνει πῶς δὲν καταλαβαίνει, τὸν χτυπάει καταμεσίς στὸ δρόμο καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῆς Ἀννίτσας τὸν σέρνει ὡς στὸ σπίτι της καὶ τὸν κλειδαμπάρωνει. Ὁ Μούστρουχος συνδυάζοντας τίς πληροφορίες ποὺ εἶχε διαθέσιμες, συμπεραίνει ὅτι ἡ Κασσάντρα εἶναι ἡ χαμένη κόρη τοῦ ἀφέντη του καὶ ἔρχεται νὰ τοῦ τὸ πεῖ. Τὴν ὥρα ποὺ φτάνει στὸ σπίτι τοῦ Ἀρμένη, τὸν βλέπει νὰ ξεγλυστρᾷ ἀπὸ αὐτὸ μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς σκάλας καὶ μὲ μεγάλο κίνδυνο νὰ τσακιστεῖ πέφτοντας. Ὁ Ἀρμένης ἀκούει τὴν εἶδηση τοῦ Μούστρουχου καὶ τρέχει στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας ὅπου στὸ μεταξὺ καταφθάνει καὶ ἡ Ἀρμένισσα, ἡ ὁποία χωρὶς χρονοτριβὴ ζητάει ἀπὸ τὴν Πουλισένα πληροφορίες γιὰ τὴν Κασσάντρα. Ἡ Πουλισένα, ποὺ μόλις τοὺς εἶδε ἀπὸ μακριὰ νὰ ἔρχονται βιαστικά, φοβήθηκε ὅτι ἤθελαν νὰ τῆς πάρουν πίσω τὰ φορέματα καὶ τὰ χρήματα, ἀκούει μὲ κάποια ἀνακούφιση τὸ αἶτημα τῆς Ἀρμένισσας καὶ καλεῖ τὴν Κασσάντρα στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ της ζητώντας ἀπὸ αὐτὴ νὰ μάθει λεπτομέρειες γιὰ τὴ ζωὴ της. Ἡ Κασσάντρα ἀναφέρεται στοὺς γονεῖς της, στὴν καταγωγή της ἀπὸ τὴ Νάξο καὶ στὴν αἰχμαλωσία της ἀπὸ τοὺς

Τούρκους ὡς τὴν ἄφιξή της στὴν Κρήτη. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἀποδείξουν ὅτι ἡ Κασσάντρα εἶναι ἡ χαμένη κόρη τους. Ὅλοι χαίρονται γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας καὶ ὁ Ἀρμένης εὐχαριστεῖ τὸ Θεὸ ποὺ δὲν ἁμάρτησε. Στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας καταφθάνουν ὁ Γιάκουμος, ὁ Νικολός, ὁ Δάσκαλος καὶ ὁ Κατσάραπος. Ὁ Κατσάραπος κατηγορεῖ τὸ Δάσκαλο ὅτι διαφθείρει τοὺς μαθητὲς του διαβάζοντάς τους ἐρωτικά ποιήματα, κατηγορία ὁμως ποὺ ἐκεῖνος τὴ θεωρεῖ ἀπαράδεκτη καὶ τὴν ἀπορρίπτει. Ἡ Πουλισένα βγαίνει στὸ παραθύρι καὶ προσκαλεῖ τὸ Γιάκουμο καὶ τὸ Νικολὸ νὰ μποῦν στὸ σπίτι της· σκοπεύει νὰ τοὺς ἀποκαλύψει ὅσα πρόσφατα γεγονότα εἶχαν συμβεῖ. Ὁ Δάσκαλος δὲν ἀντιλαμβάνεται τὴν πρόθεση τῆς Πουλισένας καὶ προσπαθεῖ μάταια νὰ μεταπεισεί τὸ Γιάκουμο, λίγο ἀργότερα ὁμως κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρὰ του ἐπιδιώκει νὰ γίνῃ ἀγαπητικὸς τῆς Πουλισένας, χωρὶς ὁμως ἐπιτυχία. Οἱ γονεῖς τῶν δύο νέων δέχονται τὸ γάμο τῆς Κασσάντρας μὲ τὸ Νικολὸ καὶ προξενεῦουν τὸ Μούστρουχο μὲ τὴν Ἀννίτσα καὶ τὸν Κατσάραπο μὲ τὴν Ἀννούσα, ὁ τελευταῖος ὁμως ἀπορρίπτει τὴν πρόταση προτιμώντας τὴν ἐλευθερία του. Ὅλοι ἐτοιμάζονται νὰ γιορτάσουν τὸ εὐχάριστο γεγονός, ὅταν, ἀναπάντεχα, ἐμφανίζεται μπροστά τους ὁ Κουστουλιέρης πάνοπλος, ἀπειλώντας νὰ τιμωρήσει τὸ Δάσκαλο ποὺ τοῦ εἶχε ἁρπάξει τὸ σπαθί. Μὲ τὴν ψύχραιμη παρέμβαση τῆς Πουλισένας καὶ τὴν ὑπόσχεση τοῦ Δασκάλου ὅτι θὰ ἐπιστρέφει στὸν Κουστουλιέρη τὸ σπαθί, ἐκτονώνεται ἡ ἔνταση, καὶ χαρούμενοι ὅλοι τους, μπαίνουν στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας γιὰ νὰ γιορτάσουν τὸ γάμο τῶν δύο νέων.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ε. ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ



Ἡ διάδοση τοῦ ἀλφαριθμητισμοῦ καὶ τῆς παιδείας στὸν ἀστικό πληθυσμὸ τῶν κρητικῶν πόλεων, ἡ ὀργανωμένη κυκλοφορία τῶν ἐντύπων κάθε θεματικῆς κατηγορίας, στὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τους τυπωμένων στὴ Βενετία, καὶ ἡ σύσταση ἰδιωτικῶν βιβλιοθηκῶν, ἰδίως ἀπὸ Κρητικούς ποὺ εἶχαν σπουδάσει στὴν Ἰταλία, ἀποτελοῦν συστατικὰ στοιχεῖα τῆς θαλερῆς πνευματικῆς ζωῆς στὴν Κρήτη τὸ 16ο καὶ 17ο αἰῶνα. Ἐπιστέγασμα τῶν πνευματικῶν ζυμώσεων ποὺ ἀναπόφευκτα ἔνα τέτοιο κλίμα προκαλοῦσε, ἦταν ἡ ἵδρυση καὶ ἡ λειτουργία Ἀκαδημιῶν. Οἱ Ἀκαδημίες, ποὺ εἶχαν κάνει τὴν ἐμφάνισή τους στὴν Ἰταλία ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα ὡς συνέπεια τοῦ οὐμανιστικοῦ καί, ἀργότερα, τοῦ ἀναγεννησιακοῦ κινήματος, ἦταν σύλλογοι λογίων ποὺ ἀσχολοῦνταν μὲ φιλολογικὰ καὶ ἐπιστημονικὰ θέματα καὶ καλλιεργοῦσαν τὸν ἐντεχνο λόγο. Τὰ μέλη τους ἔγραφαν ποίηση καὶ ρητορικοὺς λόγους καὶ στίς τακτικὲς συγκεντρώσεις τους παρουσίαζαν τὰ ἔργα τους ἐνώπιον τῶν συναδέλφων τους. Ἡ ἵδρυση τῶν Ἀκαδημιῶν στὴν Κρήτη ὀφείλεται στὴ διάθεση ὅλων ἐκείνων ποὺ γνώρισαν ἀπὸ κοντὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς Ἰταλίας καὶ θέλησαν νὰ τὴ μεταλαμπαδεύσουν στὸ γενέθλιο τόπο τους, ὅταν ἐπέστρεφαν ἐκεῖ. Ἀλλὰ καὶ ἡ παραμονὴ γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα στὸ νησί Ἰταλῶν μὲ πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα, ποὺ ἐργάζονταν ὡς στρατιωτικοὶ ἢ ὡς ἀνώτεροι ὑπάλληλοι τῆς Διοίκησης, συνέτεινε ὥστε νὰ βοηθήσουν καὶ αὐτοὶ μὲ τὴν ἐμπειρία τους καὶ νὰ τονώσουν μὲ τὴ συμμετοχὴ τους τὴ δράση τῶν κρητικῶν Ἀκαδημιῶν. Τέτοιες Ἀκαδημίες ἦταν: στὸ Ρέθυμνο ἡ Ἀκαδημία τῶν Vini, ποὺ ἰδρύθηκε τὸ 1562 μὲ πρωτοβουλία τοῦ βενετοκρητικοῦ λογίου καὶ μαθηματικοῦ Φραγκίσκου Barozzi. Στὸ Χάνδακα λειτουργοῦσε ἀπὸ τὸ 1590 περίπου ἡ Ἀκαδημία τῶν Stravaganti. Τέλος, στὰ Χανιά τὸ 1637 ὑπῆρχε ἡ Ἀκαδημία τῶν Sterili.

Ἐλάχιστα πράγματα εἶναι γνωστὰ γιὰ τὴν Ἀκαδημία τῶν Vini, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι σώθηκε ὁ ἐναρκτήριοις λόγος ποὺ ὁ Φραγκίσκος Barozzi ἐκφώνησε στὴν τελετὴ ἱδρύσεώς της. Περισσότερα στοιχεῖα σώζονται γιὰ τὴν Ἀκαδημία τοῦ Χάνδακα. Ἰδρυτὴς καὶ ἰσόβιος πρόεδρος της ἦταν ὁ βενετοκρητικὸς εὐγενής, ποιητὴς καὶ συγγραφέας μιᾶς ἀνέκδοτης ἀκόμη *Ἱστορίας τῆς Κρήτης* Ἀνδρέας Κορνάρος, καὶ μέλος της ὁ ἀδελφὸς του Βιτσέντζος, κατὰ τὴν πιθανότερη ἀποψη ὁ ποιητὴς τοῦ *Ἐρωτοκρίτου*. Ὡς μέλη της ἀναφέρονται πολλοὶ

Ἰταλοὶ (Ἰωάννης Aquila, Νικόλαος Crasso, Μαρκαντώνιος Trivisano, Romano Alberti, Camilo Donato, Ἰερώνυμος Polverini, κ.ἄ., οἱ ὅποιοι εἶχαν ἐγκατασταθεῖ μόνιμα ἢ παρεπιδημοῦσαν στὴν πόλιν· κι ἀνάμεσά τους ἐξέχουσα θέση κατεῖχε ὁ Ναπολιτάνος ἀξιωματικός καὶ ποιητὴς Giambattista Basile) κυρίως ὁμως Κρητικοὶ (Ἰωάννης Βεργίτης, Ἀνδριανὸς Σπιέρας, Δανιὴλ Φουρλάνος, Φραγκίσκος Barozzi, Μάρκος Κονταράτος, Πέτρος Πατελάρος, Βίκτωρ Μεσέρης, Σάντος Pasqualigo, Νικόλαος Bon, κ.ἄ.). Ἀπὸ τὶς πάγιες δημόσιες ἐκδηλώσεις τῆς Ἀκαδημίας ἦταν ἡ ἐπίσημη ὑποδοχὴ (ἡ ἀναχώρηση γιὰ τὴ Βενετία) ἀξιωματοῦχων τῆς Βενετικῆς Διοίκησης καὶ τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας στὸ Χάνδακα. Κάποιο μέλος τῆς Ἀκαδημίας ἐκφωνοῦσε ἐγκωμιαστικὸ λόγο γιὰ τὸν τιμώμενο, ὁ ὁποῖος δεχόταν ὡς ἀναμνηστικὸ δῶρο συλλογὴ ἐπιγραμμάτων, ποὺ εἶχαν γράψει γι' αὐτὸν τὰ ὑπόλοιπα μέλη τῆς Ἀκαδημίας. Τέτοια ρητορικά καὶ ποιητικὰ κείμενα γράφτηκαν γιὰ τὸ στρατηγὸ Ἰωάννη Bembo (1598), τὸν προβλεπτὴ Σεβαστιανὸ Lando (1603), τὸ δούκα Δελφίνο Venier (1608-1610) καὶ τὸ γενικὸ προβλεπτὴ Ἰωάννη Ἰάκωβο Zane (1614), ἡ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Καμίλλου Donato, κ.ἄ.. Δὲν ἔλειπαν καὶ οἱ παραστάσεις θεατρικῶν ἔργων, ποὺ ἀνεβάζονταν μὲ δαπάνες τῆς Ἀκαδημίας. Σῶζεται ποίημα τοῦ Ἀνδρέα Κορνάρου ποὺ ἔγραψε μὲ τὴν εὐκαιρίαν τῆς παραστάσεως τοῦ *Pastor Fido* τοῦ Guarini στὸ Χάνδακα τὸ 1611 «per opera del Capitan Livio Paolazzo da Udine».

Σχετικὰ πρόσφατα ἐντοπίστηκε στὶς βιβλιοθῆκες τῆς Βενετίας καὶ τῆς Φλωρεντίας μεγάλος ἀριθμὸς ποιητικῶν, φιλοσοφικῶν, φιλολογικῶν, ἱστορικῶν καὶ ρητορικῶν κειμένων ποὺ γράφτηκαν μέσα στὸ πλαίσιο τῶν δραστηριοτήτων τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Χάνδακα ἀπὸ μέλη της στὴν ἰταλικὴ γλῶσσα. Πρόκειται γιὰ μία παράλληλη, ἐξίσου ἐγδιαφέρονσα καὶ σημαντικὴ μὲ τὴν ἑλληνόγλωσση, λογοτεχνικὴ παραγωγὴ, ποὺ, ὅταν ἐκδοθεῖ στὸ σύνολό της, θὰ βοηθήσει στὴν καλύτερη ἀποτίμηση τῆς κρητικῆς Ἀναγέννησης.

\*\*\*

Τὸ πολιτιστικὸ κλίμα ποὺ εἶχε διαμορφωθεῖ στὴν Κρήτη τὸ 14ο καὶ 15ο αἰῶνα ἦταν προέκταση τῆς βυζαντινῆς παράδοσης καὶ δὲν συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν Ἀναγέννηση, ποὺ στὰ τέλη τοῦ 15ου καὶ στὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ 16ου αἰῶνα βρισκόταν στὴ θαλερῶτερη καρποφορία της στὴν Ἰταλία. Ὡστόσο, ἡ διείσδυση τοῦ πολιτισμικοῦ αὐτοῦ ρεύματος στὴν Κρήτη εἶχε ἀρχίσει δειλὰ δειλὰ νὰ συντελεῖται. Οἱ ἐνδείξεις, ἂν καὶ λιγοστές, δὲν λείπουν: ὁ Χριστόφορος Buondelmonti ἀπὸ τὴ Φλωρεντία, ποὺ περιηγήθηκε τὴν Κρήτη γύρω στὰ 1410, ἀναφέρει ὅτι συνάντησε στὴ μεγαλοπρεπὴ ἑπαυλὴ του στὴν Ἐπισκοπὴ Πεδιάδας ἕνα βενετοκρητικὸ εὐγενὴ ποὺ τοῦ ἄρεσε νὰ διαβάξει λατινικὰ βιβλία

καὶ τὸ Δάντη. Τὰ αὐτοβιογραφικὰ σατιρικά ποιήματα τοῦ Στεφάνου Σαχλίκη (1331-1403 ante) ἔχουν παραλληλιστεῖ μὲ τὶς *Frottole* τοῦ Ἰταλοῦ ποιητῆ Φραγκίσκου di Vannozzo. Ὁ εὐγενὴς Μαρίνος Φαλιέρος (1393-1474) γράφει τὰ ἔργα του ἀκολουθώντας ἰταλικά πρότυπα καὶ ὁ Μπεργαδῆς, ὁ ποιητὴς τοῦ Ἀποκόπου, δὲν ἀποκλείεται νὰ διασκευάζει κάποιο ἰταλικὸ κείμενο γιὰ τὸν ἄλλο Κόσμο, φαίνεται πάντως νὰ γνωρίζει τὴ *Θεία Κωμωδία* τοῦ Δάντη. Ἡ ἐρωτικὴ μυθιστορία *Διήγησις Ἀπολλωνίου* (Χανιά 1500) τοῦ Γαβριὴλ Ἀκοντιάνου ἔχει πιθανότατα ἰταλικὸ πρότυπο. Παρόλα αὐτὰ, ἡ λογοτεχνικὴ δημιουργία τῆς πρώτης αὐτῆς περιόδου στὴν Κρήτη κινεῖται πάνω σὲ πατημένο ἔδαφος: ἠθικοδιδασκτικὴ καὶ θρησκευτικὴ ποίηση, ἐρωτικὲς μυθιστορίες, ἱστορίες τῶν ζώων. Πρόκειται γιὰ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴ βαριὰ σκιά τῆς βυζαντινῆς παράδοσης.

Ἀπὸ τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 16ου αἰῶνα παρατηρεῖται συνολικὴ στροφὴ στὸν ἰδεολογικὸ ὁρίζοντα. Ἡ μεγάλη ἀλλαγὴ ποὺ σηματοθεῖ τὸ πέρασμα στὴν ὀψιμὴ Ἀναγέννηση συνδέεται μὲ τὴ στάση τῶν δημιουργῶν ἀπέναντι στὴ γλῶσσα. Ἡ δημώδης λογοτεχνία εἶναι σὲ γλῶσσα μικτὴ. Ἡ γλῶσσα τοῦ Λεονάρδου Δελλαπόρτα, τοῦ Σαχλίκη, τοῦ Φαλιέρου καὶ τοῦ Μπεργαδῆ εἶναι γεμάτη ἀρχαϊσμοὺς καὶ μὲ λιγοστὰ ἰδιωματικὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα. Ἀκριβῶς, στὴ γλωσσικὴ καὶ συντακτικὴ τους στριφνότητα βρίσκεται ἡ αἰτία ποὺ τὰ ποιήματά τους δὲν ἀπομνημονεύθηκαν καὶ δὲν παραδόθηκαν μὲ τὸν προφορικὸ λόγο, ἀλλὰ σῶζονται μόνο σὲ χειρόγραφα. Ἀντίθετα, στὴν ὠριμότερη φάση τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας οἱ δημιουργοὶ κάνουν συνειδητὴ χρῆση τοῦ ἰδιώματος, τὸ ὁποῖο ἀναδεικνύουν σὲ γλῶσσα λογοτεχνικὴ. Οἱ δημιουργοὶ ἀπομακρύνουν ἢ ἀφομοιώνουν, κατὰ τρόπον ὁμως δημιουργικὸ, τὰ λόγια γλωσσικὰ στοιχεῖα τῆς προηγούμενης περιόδου καὶ ἐπιζητοῦν τὴν κυριολεξία στὴ διατύπωση τῶν νοημάτων μὲ λόγο πυκνὸ καὶ ἀκριβή. Ἡ συνειδητὴ αὐτὴ ἐπιλογὴ τῆς γλώσσας ἀκολουθεῖ τὸ γλωσσικὸ προσανατολισμὸ τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ ἤθελε τὴ χρῆση τῶν ἑθνικῶν γλωσσῶν καὶ στὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία.

Ἡ εἰδολογικὴ ταυτότητα τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας κατὰ τὸν τελευταῖο αἰῶνα τῆς Βενετοκρατίας ἀποδίδει μὲ ιδιαίτερη ἐπιτυχία τὴν ἀλλαγὴ τῶν λογοτεχνικῶν ἐνδιαφερόντων τῶν δημιουργῶν σὲ σύγκριση μὲ ἐκεῖνα τῆς προηγούμενης περιόδου. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Ἐρωτόκριτο*, ποὺ συνδέεται ἐν μέρει μόνον κατὰ τὸ εἶδος, ὄχι ὁμως κατὰ τὸ ὕφος καὶ τὸ ἦθος τῶν ἡρώων, μὲ τὰ ὑστεροβυζαντινὰ ἱπποτικὰ μυθιστορήματα, τὰ ἔργα ποὺ ἀποτελοῦν τό, λεγόμενο, Κρητικὸ Θέατρο εἶναι ὡς πρὸς τὸ εἶδος ἐντελῶς νέα (τραγωδία, κωμωδία, ποιμενικὸ καὶ θρησκευτικὸ δρᾶμα) στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς Κρήτης καὶ ἀκολουθοῦν τὰ πολιτισμικὰ δρώμενα τῆς Εὐρώπης ποὺ ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ὡς τὰ μέσα τοῦ ἐπόμενου αἰῶνα σκέφτεται καὶ ἐκφράζεται μὲ τὸ θέα-

τρο. Πρόκειται, συνεπώς, για φαινόμενο σύγχρονο με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή λογοτεχνική παραγωγή την οποία, άλλωστε, χρησιμοποιεί και ως πρότυπο.

Σώζονται, ως γνωστόν, δύο τραγωδίες, η *Ερωφίλη* (μετά το 1595) του Γεωργίου Χορτάση και ο *Βασιλιάς Ροδολίνος* (1645) του Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου, ενώ μια τρίτη, ο *Ζήνων*, έχει γραφεί από άνωνυμο σήμερα Κρητικό στα Έπτάνησα γύρω στα 1680· τρεις κωμωδίες, ο *Κατσούρμπος* (λίγο μετά το 1581) του Χορτάση, ο *Στάθης* (αρχές 17ου αι.) άνωνύμου και ο *Φουρτουνάτος* (1655) του Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου. Η *Πανώρα* (τέλη 16ου αι.), το τρίτο έργο του Χορτάση, ανήκει στο είδος της ποιμενικής κωμωδίας, όπως και ο *Πιστικός Βοσκός*, άνωνύμου. Η *Θυσία του Άβραάμ* (αρχές 17ου αι.), που αποδίδεται στον Κορνάρο, είναι θρησκευτικό δράμα. Κι ακόμη, τουλάχιστον 18 Ίντερμέδια, ανεξάρτητα δηλ. ως προς το θέμα σκηνικά έπεισόδια που παίζονταν ανάμεσα στις πράξεις των θεατρικών αυτών έργων. Δίπλα στην ελληνόγλωσση αυτή θεατρική παραγωγή, που ασφαλώς και δεν ήταν η μόνη, σώζονται και μερικά άλλα ιταλόγλωσσα θεατρικά έργα που γράφτηκαν από Κρητικούς, όπως η τραγωδία *Fedra* (1578) του Francesco Bozza και το ποιμενικό δράμα *Amorosa Fede* (1620) του Αντωνίου Πανδήμου.

Οι δημιουργοί άντλούν τα θέματά τους από τη σύγχρονή τους Ιταλική λογοτεχνία. Έργα, όπως η *Sofonisba* του Trissino, η *Orbecche* του Giralaldi, ο *Re Torrismondo* και η *Gerusalemme Liberata* του Tasso, η *Adriana* και ο *Isach* του Groto, ο *Pastor Fido* του Guarini, οι κωμωδίες του Piccolomini, του Marzi, του Della Porta, κ.ά., που σημάδεψαν την εποχή τους και έγιναν μεγάλες έκδοτικές επιτυχίες, υπήρξαν πρότυπα του Χορτάση, του Τρωΐλου, και των άλλων άνω-νυμων Κρητικών δημιουργών. Κατά κανόνα το λογοτεχνικό αποτέλεσμα της μεταφοράς αυτής των ιταλικών κειμένων στην ελληνική πραγματικότητα ήταν ποιοτικά καλύτερο. Ουσιαστικά, τα ξένα πρότυπα στην ελληνική τους έκδοχή απέκτησαν ανθρωπινότερο χαρακτήρα και τη φρεσκάδα μιας γλώσσας που απέδιδε πιστά τις ψυχολογικές καταστάσεις των ήρώων τους.

Οι ήρωες των λογοτεχνικών έργων της δεύτερης, όπως αποκαλείται, άκμης σκέπτονται και ενεργούν ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες, με συναίσθηση και συνέπεια στα λόγια και στις πράξεις τους. Οί ενεργειές τους έχουν νεύρο και η πορεία της ζωής τους για την πραγμάτωση τω στόχων τους γίνεται μέσα από συνεχείς συγκρούσεις και αντιθέσεις με το κοινωνικό περιβάλλον τους. Η ψυχολογική φόρτιση και ο έσωτερικός αγώνας αναλύονται με προσοχή από τους δημιουργούς σε όλες τις δυνατές πτυχές τους και αναδεικνύουν τους ήρωες σε ανθρώπινες οντότητες. Αποτυπώνεται έτσι ο νέος ανθρώπινος τύπος που εισάγει η Αναγέννηση. Ανάλογη ικμάδα ζωής δεν διαθέτουν οί ήρωες των λο-

γοτεχνικών έργων της πρώτης άκμης (ως τό 16ο αιώνα), που είναι επίπεδοι και αναμικοί, χωρίς πάθος για ζωή και χωρίς ιδανικά. Ο Άβραάμ, λ.χ., της *Θυσίας* δεν υποκύπτει αγόγγυστα στη μοίρα του, αλλά παλεύει ως την ύστατη στιγμή σ' έναν αγώνα που τον φέρνει αντιμέτωπο όχι μόνο με το περιβάλλον του (τη Σάρρα και τον Ισαάκ), αλλά κυρίως με τον εαυτό του. Ο άνωνυμος ποιητής του έργου αναδεικνύει τον ήρωά του σε πρόσωπο πραγματικά και όχι κατ' έφημισμο δραματικό, με απόλυτη συνείδηση των ενεργειών και των εϋθυνών του. Το κρητικό έργο των αρχών του 17ου αιώνα με την ένταση και τον παλμό που το διακρίνει, δεν έχει σε τίποτε να κάνει με το αναγεννησιακό ιταλικό πρότυπο του ή, ακόμη περισσότερο, με τα δυτικά μεσαιωνικά όμόθεμα μυστήρια.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ε. ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ



## ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Με τὸν ὄρο Κρητικὸ Θέατρο ἐπικράτησε νὰ ὀνομάζουμε τὰ λιγοστὰ θεατρικὰ ἔργα πὺν σώθηκαν ὡς τὶς μέρες μας ἀπὸ τὴ δραματολογικὴ παραγωγὴ πὺν ἐμφανίζεται στὴν Κρήτη τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ συνεχίζεται καὶ μετὰ τὴν τουρκικὴ ἀπόβαση στὸ νησί, μέσα στὸν πολιορκούμενο Χάνδακα, γιὰ νὰ διακοπεῖ ὀριστικὰ καὶ ἀμετάκλητα μετὰ τὴν κατάληψη τῆς πόλης στὰ 1669. Συνολικὰ μᾶς ἔχουν σωθεῖ ὀκτῶ πρωτότυπα ἔργα καὶ μιὰ μετάφραση, ὅλα ἔμμετρα: τὰ πρωτότυπα εἶναι τρεῖς τραγωδίες (ἡ *Ἐρωφίλη*, ὁ *Ροδολίνος* καὶ ὁ *Ζήνων*), τρεῖς κωμωδίες (ὁ *Κατσουρμπος*, ὁ *Στάθης* καὶ ὁ *Φορτοινάτος*), ἓνα ποιμενικὸ δρᾶμα (ἡ *Πανώρια*) καὶ ἓνα θρησκευτικὸ δρᾶμα (ἡ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*). Ἀπὸ τὶς τραγωδίες γνωστότερη, καὶ τώρα ὅπως καὶ τότε, εἶναι ἡ *Ἐρωφίλη* τοῦ Γεωργίου Χορτάτση ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο. Ὁ *Ροδολίνος* γράφτηκε ἀπὸ τὸν ἐπίσης Ρεθύμνιο Ἰωάννη Ἀντρέα Τρωῖλο, ἀλλὰ, ὅπως γράφει ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς του, δὲν παραστάθηκε ποτέ. Ἡ τρίτη τραγωδία, ὁ *Ζήνων*, ἄγνωστου ποιητῆ, εἶναι ἀμφίβολο ὅχι μόνον ἂν παραστάθηκε στὴν Κρήτη, ἀλλὰ καὶ ἂν γράφτηκε κἂν στὸ νησί. Πιθανότατα εἶναι ἔργο ἐπτανησιακὸ, ἴσως ὁμως γραμμένον ἀπὸ Κρητικόν. Καὶ γιὰ τὶς τρεῖς τραγωδίες ἔχουν βρεθεῖ συγκεκριμένα ἰταλικά πρότυπα: γιὰ τὴν *Ἐρωφίλη* ἡ τραγωδία *Orbecche* τοῦ Giambattista Giralaldi, γιὰ τὸν *Ροδολίνο* ὁ *Re Torrismondo* τοῦ Torquato Tasso, καὶ γιὰ τὸν *Ζήωνα* ἡ ὁμώνυμη λατινικὴ τραγωδία τοῦ Ἀγγλοῦ Ἰησουΐτη Joseph Simons, ἔργο τοῦ λεγόμενου ἰησουΐτικοῦ θεάτρου. Τραγωδία μετὰ θέμα θρησκευτικὸν μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε καὶ τὴν ἁνώνυμη *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, πὺν ἔχει ὡς πρότυπὸ τῆς τὸ ἔργο *Isach* τοῦ Luigi Grotto. Συγγενέστερον πρὸς τὴν κωμωδία παρὰ πρὸς τὴν τραγωδία εἶναι τὸ μεικτὸ εἶδος τοῦ ποιμενικοῦ δράματος μετὰ ὑπόθεση συμβατικά τοποθετημένη σ' ἓνα περιβάλλον ἀρκαδικόν, πρωταγωνιστὲς βοσκούς καὶ βοσκοποῦλες καὶ μιὰ τυπικὰ εὐτυχισμένη κατάληξη. Στὸ εἶδος αὐτὸ ἀνήκει ἡ *Πανώρια* τοῦ Χορτάτση, καθὼς καὶ τὸ ἔνατον ἔργο, ἡ κρητικὴ μετάφραση τοῦ κορυφαίου ποιμενικοῦ δράματος τῆς ἐποχῆς, τοῦ *Pastor Fido* τοῦ Battista Guarini. Συγκεκριμένον πρότυπον τῆς *Πανώριας* δὲν ἔχει βρεθεῖ, ἴσως γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει: στὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς οἱ ὑποθέσεις τῶν ποιμενικῶν δραμάτων ἦταν βασικὰ ὁμοιόμορφες, καὶ οἱ χαρακτῆρες τοὺς λίγο πολὺ στερεότυποι. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μετὰ τὶς κωμωδίες τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου. Ὅλες ἀντλοῦν ἀπὸ τὸν

κοινό θησαυρό θεμάτων, επεισοδίων, καταστάσεων και τύπων που πρόσφερε ή ιταλική κωμωδιογραφία της εποχής. Και οι τρεις πάντως κρητικές κωμωδίες έχουν υπόθεση που εκτυλίσσεται στην Κρήτη (και ειδικότερα στην πόλη του Χάνδακα, το Κάστρο, το σημερινό Ηράκλειο), στη σύγχρονη τους εποχή. Ξέρουμε τα ονόματα των δύο από τους τρεις κρητικούς κωμωδιογράφους: του *Κατσούρμπου* είναι ο Χορτάτσης, και του *Φορτουνάτου* ο Μαρκαντώνιος Φόσκολος.

Από τα έργα αυτά τρία μόνο ευτύχησαν να τυπωθούν στον καιρό τους, ή αργότερα: Η *Ερωφίλη*, ο *Ροδολίνος* και η *Θυσία του Άβραάμ*. Όλα τα άλλα μας παραδόθηκαν από χειρόγραφα. Ειδικά ο *Ροδολίνος* αποτελεί άτυπη περίπτωση, από την άποψη ότι ο ίδιος ο συγγραφέας του μερίμνησε να τον τυπώσει στη Βενετία. Παρόμοια φιλοδοξία δεν φαίνεται αν είχε κανείς από τους κρητικούς δραματουργούς. Η πρώτη έκδοση της *Ερωφίλης*, το 1637, σαράντα περίπου χρόνια μετά τη συγγραφή της, και όπωσδήποτε μετά το θάνατο του Χορτάτση, οφείλεται, βέβαια, και στη δημοτικότητα που εξακολουθούσε να έχει το έργο αυτό, περισσότερο όμως οφείλεται στο τυχαίο ίσως περιστατικό ότι ενδιαφέρθηκε για την εκτύπωσή του ένας Ζακυνθινός άρχοντας, ο Φίλιππος Καρρέρ. Η *Θυσία του Άβραάμ* πρωτοτυπώθηκε κι αυτή πολύ αργά, στα 1696-7, ίσως έναν ολόκληρο αιώνα μετά τη συγγραφή της. Γίνεται λοιπόν αμέσως φανερό ότι η αιτία της συγγραφής των έργων του Κρητικού Θεάτρου ήταν κυρίως ή ψυχαγωγία, ή εξυπηρέτηση συγκεκριμένων, εφήμερων, θεατρικών αναγκών της εποχής και του τόπου, όπου δημιουργήθηκαν τα έργα αυτά.

Η *Ερωφίλη* μας σώθηκε και σε τρία χειρόγραφα, δύο κρητικά γραμμένα με ιταλικούς χαρακτήρες, και ένα έπτανησιακό με ελληνικούς. Η συγκριτικά πλούσια χειρόγραφη παράδοση της *Ερωφίλης* αποτελεί μιά ακόμη απόδειξη της δημοτικότητας του έργου, μέσα και έξω από την Κρήτη. Φαίνεται ότι από την εποχή της συγγραφής της γνώρισε μεγάλη επιτυχία και δεν έπαψε να παίζεται σε επίσημες και σε λαϊκές παραστάσεις: γενικά, θεωρήθηκε ως το κορυφαίο έργο της κρητικής δραματουργίας. Αυτό, άλλωστε, το διαπιστώνουμε κι από την επίδραση που άσκησε στην κατοπινή κρητική και στην έπτανησιακή δραματουργία. Παρόμοια επιτυχία φαίνεται ότι είχε και η *Πανώρα*, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι κι αυτή μας σώθηκε σε τρία χειρόγραφα, και τα τρία έπτανησιακά. Έπτανησιακό επίσης είναι και το μοναδικό, ανεξάρτητο από τις εκδόσεις, χειρόγραφο της *Θυσίας του Άβραάμ*, όπως έπτανησιακά είναι και τα μοναδικά χειρόγραφα που μας παρέδωσαν τον *Κατσούρμπο*, τον *Στάθη* και τον *Ζήνωνα*. Μόνο το χειρόγραφο του *Φορτουνάτου*, μοναδικό κι αυτό, είναι γραμμένο στην Κρήτη, από τον ίδιο μάλιστα τον ποιητή.

Αξίζει να σταθούμε για λίγο στον απολογισμό αυτόν. Πέντε από τα έννια

έργα που μας σώθηκαν, σώθηκαν σε ένα και μοναδικό χειρόγραφο αντίγραφο, οφείλουμε δηλαδή τη διάσωσή τους σε απλή εύνοια της τύχης. Κι από τα χειρόγραφα αυτά μόνο το ένα προέρχεται από την Κρήτη. Αν εξαιρέσουμε συνεπώς τις βενετικές εκδόσεις των τριών έργων, τα μοναδικά λείψανα της αξιόλογης θεατρικής δραστηριότητας στην Κρήτη που προέρχονται από την Κρήτη είναι τα τρία χειρόγραφα που προαναφέραμε, τα δύο της *Ερωφίλης* και το αυτόγραφο του *Φορτουνάτου*. Ο απολογισμός αυτός μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ένα πολύ μεγάλο μέρος της κρητικής δραματουργίας έχει αμετάκλητα χαθεί. Ειδικά για τις κωμωδίες έχουμε την αξιόπιστη πληροφορία, από πηγή που, όπως θα δούμε, δεν έχει ακόμη δημοσιευθεί, ότι στην πόλη του Χάνδακα παίζονταν κάθε χρόνο την εποχή του Καρναβαλιού κωμωδίες στα ελληνικά, ασφαλώς περισσότερες από μιά κάθε χρόνο, και διαφορετικές κάθε χρόνο. Κι αυτό σημαίνει ότι μόνο στον Χάνδακα πρέπει να γράφτηκαν και να παραστάθηκαν μέσα στον 17ο αιώνα 50 τουλάχιστον ελληνικές κωμωδίες. Στον αριθμό αυτόν πρέπει να προστεθούν τα θεατρικά έργα που δεν ήταν κωμωδίες, τα έργα που γράφονταν στα Χανιά και στο Ρέθυμνο, τα έργα που γράφονταν για να παίζονται άλλες εποχές του χρόνου, και, τέλος, τα έργα που δεν γράφονταν για να παιχτούν (όπως ο *Ροδολίνος*). Ότι από τη μεγάλη αυτή συγγραφική παραγωγή μας σώθηκαν μόνον οκτώ πρωτότυπα έργα, δείχνει πόσο ανυπολόγιστα μεγάλες πρέπει να είναι οι απώλειές μας σε κείμενα του Κρητικού Θεάτρου. Τη διαπίστωση αυτή πρέπει να την έχουμε πάντοτε υπόψη μας κάθε φορά που επιχειρούμε μιά συνολική θεώρηση του Κρητικού Θεάτρου.

Αν τα έργα που μας έχουν σωθεί είναι λίγα, λιγότερες ακόμη είναι οι σωζόμενες πληροφορίες για τις παραστάσεις τους (πού; πότε; πώς; γιατί;) και γενικότερα για τη θέση και τη λειτουργία τους στο πλέγμα της αστικής κοινωνίας των κρητικών πόλεων που τα δημιούργησε, τα συντήρησε και τα καλλιέργησε.

Τα έργα του Κρητικού Θεάτρου γράφτηκαν χωρίς άλλο για να παρασταθούν, για να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένες θεατρικές ανάγκες της εποχής και του τόπου τους (με εξαίρεση τον *Ροδολίνο*, που, όπως είπαμε, ο συγγραφέας του δηλώνει ότι δεν τον προόριζε για τη σκηνή). Οι πληροφορίες όμως που έχουμε για θεατρικές παραστάσεις στην Κρήτη είναι πενιχρότατες και, το κυριότερο, καθόλου διαφωτιστικές. Τις πληροφορίες αυτές τις έχουν εξετάσει εξονυχιστικά κατά καιρούς διάφοροι μελετητές: ευκαιριακά, αλλά με γνώση και καιριότητα, ο Στυλιανός Αλεξίου, ο κορυφαίος μελετητής της κρητικής λογοτεχνίας, σε διάφορες μελέτες του, πιο συγκεντρωτικά ο Αλέξης Σολομός, αξιόλογος άνθρωπος του θεάτρου αλλά ερασιτέχνης ιστορικός του, ο Βάλτερ Ποϋχνερ, εξαιρετος ιστορικός του ελληνικού θεάτρου, και τελευταία ο Πάνος Βασιλείου σε μιά χρήσιμη μελέτη του για το κοινό των παραστάσεων του Κρητικού

Θεάτρου. Πράγματι, ἐκτός ἀπὸ τὶς ἔμμεσες μαρτυρίες ποὺ ἀντλοῦσε ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ κείμενα τῶν ἔργων, ἀπὸ τὶς σκηνικὲς ὁδηγίες ποὺ τὰ συνοδεύουν καὶ ἀπὸ διάφορες ἄλλες δευτερεύουσες πηγές (ἀπὸ τὰ χειρόγραφα ποὺ διασώζουν τὰ ἔργα ἢ ἀπὸ τὶς ἐντυπες ἐκδόσεις τους), οὐσιαστικὰ μᾶς ἦταν ὥς τώρα γνωστὲς ἔξι μόνο συγκεκριμένες μαρτυρίες γιὰ θεατρικὲς παραστάσεις στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη. Ἄς τὶς ἔξετάσουμε μιὰ μιὰ.

Ἡ πρώτη χρονολογικά, στὴν ὁποία ἔχω ἀφιερῶσει εἰδική μελέτη, ἀνάγεται στὰ χρόνια γύρω στὸ 1530, δηλαδή ἀρκετὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ κυρίως Κρητικοῦ Θεάτρου. Μιὰ διάσημη, ἀργότερα, προσωπικότητα τῆς λογοτεχνικῆς, τῆς θεατρικῆς καὶ τῆς μουσικῆς ζωῆς τῆς Βενετίας, ὁ Antonio Molino ἐπινοομαζόμενος Burchiella, ἀναφέρεται ὅτι στὰ νιάτα του, ταξιδεύοντας στὴν Ἀνατολή, γιὰ νὰ διασκεδάσει τὴν ἀνία του, ἄρχισε νὰ παριστάνει κωμωδίες (*recitar comedie*) στὴν Κέρκυρα καὶ στὴν Κρήτη. Τί εἶδους κωμωδίες ἦταν αὐτὲς δὲν τὸ μαθαίνουμε, καὶ πάντως δὲν ἔχει σωθεῖ κανένα θεατρικὸ ἔργο του. Ἔχουν ὅμως σωθεῖ πολὺστιχα κωμικὰ ποιήματά του μὲ ἥρωα ἓνα φανταστικὸ Ἑλληνοαλβανὸ στρατιώτη, τὸ Manoli Blessi, ποὺ μιλοῦσε *greghesco*, μιὰ ἐκδοχὴ τῆς ἰταλικῆς γλώσσας, προφερομένης κωμικὰ ἀπὸ Ἑλληνες, μὲ ἐμβόλιμες λέξεις καὶ φράσεις ἑλληνικῆς. Πιθανότατα λοιπὸν οἱ *comedie* τοῦ Molino στὴν Κρήτη δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ δημόσιες ἀπαγγελίες τῶν κωμικῶν αὐτῶν στιχουργημάτων του (ὁ ὅρος *commedia* μποροῦσε τότε νὰ ἔχει εὐρύτερες ὑποδηλώσεις). Οἱ ἄλλες πέντε μαρτυρίες ἀνάγονται ὅλες στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 17ου αἰῶνα. Τὶς ἀναφέρω συνοπτικὰ κατὰ χρονολογικὴ σειρά:

Ἐνα ποίημα τοῦ Andrea Cornaro γράφτηκε μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς παράστασης τοῦ *Pastor Fido* τοῦ Guarini, ποὺ δόθηκε τὸ 1611 στὴν πόλη τοῦ Χάνδακα μὲ τὴν πρωτοβουλία κάποιου ἀξιωματικοῦ τῆς μισθοφορικῆς φρουρᾶς ἀπὸ τὸ Udine. Πληροφορία ἀξιοπρόσεκτη, γιὰτὶ μᾶς ὑποδεικνύει ἓνα χώρο θεατρικῆς δραστηριότητος, τὸν Χώρο τῶν στρατῶνων τῆς πόλης. Ἡ πληροφορία εἶναι ἀξιοπρόσεκτη καὶ γιὰ τὸν ἐπιπρόσθετο λόγο ὅτι συνδέει τὴ θεατρικὴ αὐτὴ δραστηριότητα στοὺς κρητικὸς στρατῶνες μὲ ἓναν ἄλλο, παράλληλο, Χώρο θεατρικῆς δραστηριότητος, τὴν Ἀκαδημία τῶν *Stravaganti* τοῦ Χάνδακα, τῆς ὁποίας ἰδρυτὴς καὶ πρόεδρος ἦταν ὁ ποιητὴς Andrea Cornaro.

Ἡ δευτέρα πληροφορία προέρχεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν Andrea Cornaro, ποὺ σὲ κάποιο λευκὸ φύλλο χειρογράφου του ἔγραψε ἓνα βιαστικὸ σημεῖωμα γιὰ κάποια παράσταση κωμωδίας (*comedia spia*, τὴ χαρακτηρίζει, χρησιμοποιώντας ἓναν ὄρο ἀσυνήθιστο καὶ δυσερμηνευτο) καὶ γιὰ τὴν ἀντικατάσταση ἑνὸς ἠθοποιοῦ ἀπὸ κάποιον ἄλλον (Aniello Coppolia στὴ θέση τοῦ Zoilo Bella Barba, Napoletano). Ὅπως ὑποστήριξα παλαιότερα, πρόκειται γιὰ παράσταση ἰταλικοῦ θιάσου τῆς *commedia dell'arte*, πατρωναρισμένη ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία. Θὰ

ἀποδεχόμεναι καὶ σήμερα τὴν ἐρμηνεία αὐτὴ (ποὺ φαίνεται ἢ πιὸ εὐλογη), ἀν δὲν θεωροῦσα μᾶλλον ἀπίθανη, γιὰ πολλοὺς λόγους, τὴν ἀφιξη ὁλόκληρου ἰταλικοῦ θιάσου στὴν Κρήτη γιὰ θεατρικὲς παραστάσεις. Τὴν ἴδια, βέβαια, ἐποχὴ ἰταλικοὶ θίασοι τῆς *commedia dell'arte* ἀλώνιζαν τὴ Γαλλία καὶ τὴν Κεντρικὴ Εὐρώπη καὶ ἔφταναν ὥς τὴν Ἀγγλία, γιὰ ταξίδια τους ὁμοῦ στὴν Ἀνατολὴ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀπολύτως μαρτυρία.

Ἡ τρίτη πληροφορία εἶναι ἡ, μαρτυρημένη στὴν ἴδια τὴν ἐκδοσὴ του, παράσταση τοῦ ἰταλικοῦ ποιμενικοῦ δράματος *Amorosa Fede* τοῦ ἑλληνορθόδοξου νεαροῦ σπουδαστῆ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβας Ἀντωνίου Παντίμου ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο, ἔργου γραμμένου εἰδικὰ γιὰ τὶς γιορτὲς τῶν γάμων δυὸ βλαστῶν ἀρχοντικῶν οἰκογενειῶν τῆς Κρήτης, τοῦ Φραγκίσκου Querini μὲ τὴν Καλλέργα Καλλέργη. Ὁ γάμος αὐτὸς γνωρίζουμε ὅτι ἔγινε στίς 26 Σεπτεμβρίου 1619 καὶ τὸ ἔργο τυπώθηκε τὸν ἐπόμενο χρόνο στὴ Βενετία. Τὰ ἀρχοντικὰ τῶν πλούσιων κρητικῶν πατρικίων καὶ ἀστῶν ἦταν ἓνας ἄλλος παράλληλος Χώρος θεατρικῆς δραστηριότητος, ὁ κύριος ἴσως καὶ πάντοτε στενὰ σχετιζόμενος μὲ τὶς παραστάσεις ποὺ ὀργανώνονταν ἢ πατρωνάζονταν ἀπὸ τὶς κρητικὲς Ἀκαδημίες.

Γιὰ τὴν τέταρτη πληροφορία ἔγινε ἤδη λόγος. Εἶναι ἴσως ἡ σημαντικότερη, καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει μιὰ σημαντικὴ ἐκφανση τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη: τὶς παραστάσεις ποὺ δίνονταν δημόσια, γιὰ τὸ εὐρύτερο κοινόν, σὲ πλατείες, ἢ σὲ ἄλλους ἀνοιχτοὺς χώρους τῆς πόλης. Ἡ πληροφορία προέρχεται ἀπὸ τὰ ἀνέκδοτα ἰταλικά ἀπομνημονεύματα ἑνὸς Κρητικοῦ πρόσφυγα ποὺ κατέφυγε στὴν Πάδοβα μετὰ τὴν ἄλωση τοῦ Χάνδακα, τοῦ Ἰωάννη Παπαδοπούλου, Ἑλληνα καθολικοῦ, ἀνώτερου ὑπαλλήλου τῆς βενετικῆς διοίκησης. Τὰ ἀπομνημονεύματα γράφτηκαν τὸ 1696, ὅταν ὁ Παπαδόπουλος ἦταν, ὅπως γράφει, 78 ἐτῶν καὶ ἀναφέρονται στὴν εἰρηνικὴ δεκαπενταετία τῶν ἐτῶν 1630-1644, φαίνεται ὅμως ὅτι ἀποτυπώνουν μιὰ κατάσταση πραγμάτων ἀρκετὰ παλαιότερη. Πρόκειται γιὰ πολυτιμότερη πηγὴ τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας τοῦ Χάνδακα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 17ου αἰῶνα. Ἀνάμεσα στὰ πολλὰ καὶ συναρπαστικὰ ποὺ γράφει ὁ Παπαδόπουλος γιὰ τὴν καθημερινὴ ζωὴ στὴν πόλη, κάνει λόγο καὶ γιὰ θεατρικὲς παραστάσεις. Γράφει τὰ ἑξῆς ἐνδιαφέροντα ἀλλὰ δυστυχῶς σιβυλλικά: «Nel Carnevale et in altri tempi non facevano far opere senon di Comedie, e nel sermon greco, nell'assedio pero erano mutate le osanze primiere per amor o per forza e nella più parte avevano tralasciato li costumi del paese» («Στὸ Καρναβάλι καὶ σὲ ἄλλες ἐποχὲς δὲν παρῶγγελναν τὴ συγγραφὴ ἄλλων θεατρικῶν ἔργων παρὰ μόνον κωμωδιῶν, καὶ μάλιστα σὲ ἑλληνικὴ γλώσσα, κατὰ τὴν πολιορκία ὁμοῦ οἱ ἄνθρωποι ἄλλαξαν τὶς προηγούμενες συνήθειές τους, ἐπειδὴ ἔτσι τοὺς ἄρρεσε, ἢ ἐπειδὴ ἐξαναγκάστηκαν, καὶ κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος ἐγκατέλειψαν τὶς συνήθειες τοῦ τόπου»). Ποιὲς ἦταν οἱ «συνή-



θειες τοῦ τόπου» ποὺ ἐγκαταλείφθηκαν, σὲ θεατρικὰ συμφραζόμενα, καὶ τί ἀκριβῶς θέλει νὰ πεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Παπαδόπουλος δὲν θὰ τὸ μάθουμε ποτέ. Ὡς σταματήσουμε μόνο στὴν ἀρκετὰ σαφὴ πληροφορία τοῦ ὅτι παριστάνονταν κάθε χρόνο στὸ καρναβάλι ἐλληνικὲς κωμωδίες (καὶ ὄχι μόνο στὸ Καρναβάλι ἀλλὰ καὶ «σὲ ἄλλες ἐποχές») ὑποθέτω περισσότερες ἀπὸ μιὰ κάθε χρόνο - ἐκτὸς ἐνδεχομένως ἀπὸ τὶς ἐπαναλήψεις. Αὐτὸ, ὅπως εἶπαμε, σημαίνει ὅτι μόνο στὸν Χάνδακα πρέπει νὰ γράφτηκαν καὶ νὰ παραστάθηκαν μέσα στὸν 17ο αἰῶνα 50 τουλάχιστον ἐλληνικὲς κωμωδίες. Καὶ τόση ἦταν ἡ ἀγάπη τοῦ κρητικοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ θέατρο, ὥστε οἱ θεατρικὲς παραστάσεις δὲν σταμάτησαν οὔτε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μακρόχρονης πολιορκίας, ὅταν οἱ Τοῦρκοι ἦταν κυριολεκτικὰ «ante portas».

Ἡ πέμπτη, τέλος, πληροφορία εἶναι καὶ ἡ γνωστότερη. Εἶναι αὐτὴ ποὺ μᾶς παραδίδει ὁ γιὸς τοῦ συγγραφέα τῶν ἀπομνημονευμάτων Ἰωάννη Παπαδοπούλου, ὁ Νικόλαος Κομνηνὸς Παπαδόπουλος, γνωστὸς συγγραφέας τῆς ἱστορίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβας, τῆς *Historia Gymnasii Patavini*. Ὅτι, ὅπως θυμᾶται, ἡ Ἑρωφίλη τοῦ Γεωργίου Χορτάτση εἶχε παρασταθεῖ πολλὰ φορὲς στὸν Χάνδακα καὶ πάντοτε ἄρесе (*ut memini, saepe in urbe Creta publice data, semper placuit*). Πρόκειται χωρὶς ἄλλο γιὰ παραστάσεις τῆς Ἑρωφίλης μετὰ τὸ 1645, μέσα στὸν πολιορκούμενο Χάνδακα καὶ πιθανότατα σὲ ἀνοιχτοὺς χώρους τῆς πόλης. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Φορτουνάτος τοῦ Μαρκαντώνιου Φώσκολου, ποὺ γράφτηκε στὰ 1655 μέσα στὸν πολιορκούμενο Χάνδακα, παραστάθηκε, ὅπως ὑποστηρίχθηκε πειστικότερα, σὲ μεγάλη πλατεία κοντὰ στὶς πύλες τῆς πόλης. Καὶ δὲν πρέπει ἐπίσης νὰ ξεχνοῦμε ὅτι τὸ χειρόγραφο τῆς Ἑρωφίλης ποὺ βρίσκεται σήμερα στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Birmingham εἶναι ἀντιγραμμένο ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ποιητῆ τοῦ Φορτουνάτου. Εἶναι λοιπὸν θεμιτὸ νὰ υποθέσουμε ὅτι ἔχει σχέση μὲ κάποιαν ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς Ἑρωφίλης στὴν πολιορκούμενη πόλη ποὺ μαρτυρεῖ ὅτι παρακολούθησε ὁ Νικόλαος Κομνηνὸς Παπαδόπουλος.

Ἄλλες πληροφορίες γιὰ παραστάσεις ποὺ ἔχουν ἐπισημανθεῖ κατὰ καιροὺς, εἶναι ἀβέβαιες ἢ δὲν ἐρμηνεύθηκαν σωστά. Εἶχα κάποτε ἐπισημάνει ἀναφορὲς σὲ κάποιον ὑποτιθέμενο θεατρικὸ χώρο σὲ κείμενο τοῦ Andrea Cornaro (σὲ μιὰ ὁμιλία τοῦ γράφει *in questo teatro*) καὶ εἶχα πιθανολογήσει ὅτι ἀφοροῦσαν κάποιου εἶδους θεατρικὸ οἰκοδόμημα στὸν Χάνδακα. Ὡστόσο οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς δὲν ἀποδεικνύουν τίποτε. Πρόκειται γιὰ κοινὸς τόπους τῆς μεταφορικῆς ρητορικῆς γλώσσας τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἰδέα καὶ μόνο ὑπαρξῆς θεατρικοῦ οἰκοδομήματος στὴν κρητικὴ πρωτεύουσα, καὶ τότε (πρὶν ἀπὸ τὸ 1600) καὶ ἀργότερα, εἶναι ἐντελῶς ἐξωπραγματικὴ γιὰ ὅποιον γνωρίζει τὶς ἱστορικὲς πραγματικότητες τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου. Δὲν φαίνεται ἐπίσης νὰ ἔχει δίκιο ἡ Rosemary

Bancroft-Marcus, ποὺ πιθανολογεῖ ὅτι ἓνα σημεῖωμα ποὺ σώζεται στὴν ἀνέκδοτη ἀλληλογραφία τοῦ περίφημου Ρεθυμνιώτη μαθηματικοῦ καὶ λογίου Francesco Barozzi ἀναφέρεται σὲ θεατρικὴ παράσταση ποὺ ἔγινε στὸ Ρέθυμνο. Τὸ ἀχρόνιστο αὐτὸ σημεῖωμα ἀπευθύνεται ἀπὸ τὸν Barozzi σὲ μιὰ κυρία, τὴ Giulia Bigolina, καὶ τὴν καλεῖ, αὐτὴν καὶ τὸν ἀνεψιὸ τῆς, στὴν παράσταση κάποιου θεατρικοῦ ἔργου, γραμμένου ἴσως ἀπὸ τὸν ἴδιο. Ἡ κυρία ὁμῶς αὐτὴ δὲν εἶχε καμιὰ σχέση μὲ τὸ Ρέθυμνο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀρκετὰ γνωστὴ λόγια κυρία τῆς Πάδοβας, καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ θεατρικὴ παράσταση στὴν ὁποία τὴν κάλεσε ὁ Barozzi ἔγινε στὴν Πάδοβα, γύρω στὰ 1580, τὴν ἐποχὴ ποὺ βρισκόταν ἐκεῖ ὁ Ρεθυμνιώτης λόγιος.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πέντε γνωστὲς πληροφορίες ποὺ προανέφερα, ἀνακάλυψα ἄλλες τέσσερις ἀγνωστες ὡς τώρα, ποὺ ἐπικυρώνουν καὶ ἐμπλουτίζουν σημαντικὰ ὅσα γνωρίζαμε γιὰ τὸ Κρητικὸ Θέατρο. Οἱ νέες αὐτὲς εἰδήσεις ἀποτελέσαν τὸ θέμα ἀνακοίνωσής μου στὸ Ζ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο τοῦ Ρεθύμνου (1991) καὶ θὰ παρουσιαστοῦν ἐκτενῶς στὸν 24ο τόμο τῶν *Θησαυρισμάτων* (1994).

Ποιοὶ ὁργάνωναν τὶς παραστάσεις τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου; Ἡ συχνότητα καὶ ἡ περιοδικότητά τους δείχνουν ὅπωςδήποτε ὅτι ἦταν ὁργανωμένες σὲ μόνιμη ἢ ἡμιμόνιμη βάση, πάντως συλλογικά, ἴσως ἀπὸ προϋπάρχοντες ἢ σχηματιζόμενους γιὰ τὴν περίσταση ἐρασιτεχνικοὺς θιάσους. Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα οἱ ἐρασιτεχνικοὶ αὐτοὶ θίασοι νὰ προέρχονταν ὄχι πιά ἀπὸ συλλόγους φιλομούσων καὶ λογίων, ἀλλὰ ἀπὸ τὶς ἄριστα ὁργανωμένες θρησκευτικὲς ἀδελφότητες, ἢ ἀπὸ ἐνοριακὲς ὁμάδες, ἢ ἀπὸ τὰ ὁργανωμένα ἐπαγγελματικὰ σωματεῖα ποὺ ὑπῆρχαν στὴν πόλη, ἢ τέλος, ἀπὸ ἀκόμη εὐρύτερες συλλογικὲς προσπάθειες στὶς ὁποῖες συμμετεῖχαν πολλοὶ καὶ διάφοροι, ἀπὸ τοὺς ἀστὸς ὡς τοὺς πολυάριθμους Ἕλληνες καὶ ξένους στρατιωτικοὺς τῆς τοπικῆς φρουρᾶς.

Μὲ τὶς νέες εἰδήσεις πλουτίζονται ὅσα γνωρίζαμε γιὰ θεατρικὲς παραστάσεις στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη καὶ ξεκαθαρίζονται ἀρκετὰ πράγματα, ἰδιαίτερα ὡς πρὸς τοὺς χώρους τῶν παραστάσεων. Γενικά, φαίνεται ὅτι ἡ θεατρικὴ πράξη ἦταν ἓνα φαινόμενο ὁργανικότερο καὶ λειτουργικότερο στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῶν Κρητικῶν πόλεων, περισσότερο ἀπ' ὅ, τι νομίζαμε. Μᾶς χρειάζονται ὁμῶς καὶ ἄλλες πληροφορίες γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ πληρέστερη καὶ ἀκριβέστερη ἀκόμη εἰκόνα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ