



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Λαϊκό χιούμορ και λαϊκές ομάδες στην φαρσοκωμωδία του Δημήτρη Ψαθά.

Η περίπτωση των έργων: Φον Δημητράκης, Ζητείται ψεύτης, Φωνάζει ο κλέφτης, Η χαρτοπαίκτηρα

Παρασκευή Π. Χαλμούκου

A.M. 1067

Επιβλέπουσα :

Καπλάνογλου Μαριάνθη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λαογραφίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή ΕΚΠΑ

Εξεταστική επιτροπή:

Πούχγερ Βάλτερ, Ομότιμος Καθηγητής Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή ΕΚΠΑ

Χρυσανθοπούλου Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια Λαογραφίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή ΕΚΠΑ

ΑΘΗΝΑ 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού προγράμματος Λαογραφικές σπουδές και λαϊκός πολιτισμός.

Στα πλαίσια της εν λόγω εργασίας μου δόθηκε η ευκαιρία να συναναστραφώ και να συνεργαστώ με αξιόλογους ανθρώπους. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ακαδημαϊκούς μου καθοδηγητές και συνεργάτες που συνετέλεσαν με τον δικό τους τρόπο ο καθένας στην υλοποίηση της παρούσας εργασίας.

Πρωτίστως θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια κυρία Καπλάνογλου Μαριάνθη, υπεύθυνη για την ανάθεση και την επίβλεψη της εργασίας μου, για την άριστη συνεργασία και τις ευκαιρίες που μου έδωσε καθ' όλη τη διάρκεια του πονήματος.

Ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στην εξεταστική επιτροπή για την άριστη συνεργασία μας και σε όλο το ακαδημαϊκό προσωπικό που με την σημαντική αρωγή τους κατόρθωσα να ολοκληρώσω το μεταπτυχιακό πρόγραμμα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στο προσωπικό των βιβλιοθηκών της Λαογραφίας και συγκεκριμένα την κυρία Ζούπα Ζωή καθώς και το προσωπικό της βιβλιοθήκης των θεατρικών σπουδών που με την καθοδήγηση τους συνετέλεσαν στην επίτευξη του στόχου μου.

Το πιο μεγάλο «ευχαριστώ» το οφείλω στην οικογένεια και τους φίλους μου οι οποίοι μου συμπαραστάθηκαν και με βοήθησαν με κάθε τρόπο καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	4
Ορισμός και χαρακτηριστικά	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 :ΘΕΩΡΙΑ ΧΙΟΥΜΟΡ.....	9
Α. Σύντομη ιστορική ανασκόπηση του χιούμορ	9
Β. Σύνδεση γέλιου-χιούμορ. Θεωρίες του γέλιου.	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ.....	19
Α) Η έννοια της φαρσοκωμωδίας στην Ελλάδα.....	19
Β. Ο Δημήτρης Ψαθάς στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΨΑΘΑΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ.....	39
Α. Η ελληνική κοινωνία και τα ήθη της: από τον μεσοπόλεμο στη μεταπολεμική εποχή.....	39
Β) Χαρακτήρες και συνθήκες στην Μετεμφυλιακή Ελλάδα.....	43
Γ) Βιογραφικά- εργογραφικά στοιχεία Δημήτρη Ψαθά	47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 :ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΙ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ.....	53
Α. Φον Δημητράκης.....	53
Β. Ζητείται ψεύτης	56
Γ. Φωνάζει ο κλέφτης.....	58
Δ.Η χαρτοπαίκτρα	60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 :ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΙΣ ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΨΑΘΑ (ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ, ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ, ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ, Η ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ)	63
Α) Το χιούμορ στην πλοκή των έργων.....	63
Β) Το χιούμορ στη γλώσσα των έργων	87
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 : ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ (ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ, ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ, ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ, Η ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ) ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΨΑΘΑ.	113
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	117
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	120
Ελληνόγλωσση	120
Ξενόγλωσση	123
Εφημερίδες.....	124
Περιοδικά.....	124

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει την αποτύπωση του λαϊκού χιούμορ καθώς και την ανάδειξη στοιχείων λαϊκότητας στο έργο του Δημήτρη Ψαθά με έμφαση σε ορισμένα από τα δημοφιλέστερα θεατρικά έργα του.

Ο Δημήτρης Ψαθάς (1907-1979) γράφει θεατρικά έργα που διεισδύουν σε χαρακτήρες των ανθρώπων και ανιχνεύουν κοινωνικές συμπεριφορές. Ο συγγραφέας ενδιαφέρεται για τα πάθη των ανθρώπων σε σχέση με την εξουσία, την κοινωνική και εργασιακή ανέλιξη, την ευρηματικότητα στην εξαπάτηση για την επίτευξη των στόχων με εργαλεία την φάρσα και την παρεξήγηση.

Τα τέσσερα έργα που έχουν επιλεγεί για την συγκεκριμένη εργασία επιλέχθηκαν βάσει της θεματολογίας και του γλωσσικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν. Μάλιστα, ο Τύπος της εποχής θα εδραιώσει την επιλογή αυτή καθώς τα θεατρικά έργα αναγνωρίστηκαν και επαινεθήκαν ιδιαίτερος κατά την εποχή τους, το μεγάλο κοινό που κάποτε υπήρξε έως και ανεπιθύμητο¹ εδώ θα αποτελέσει κριτήριο επιλογής. Επιπλέον, η χρονολογική εγγύτητα που παρουσιάζουν μεταξύ τους βοηθεί να αναγνωσθεί το μεταβατικό κλίμα από την περίοδο του Εμφυλίου μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ο τρόπος που καυτηριάζονται ορισμένες εικόνες στις φαρσοκωμωδίες.

Ο λαϊκός λόγος όπως αξιοποιείται από τον συγγραφέα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς σε αυτόν περιλαμβάνονται λέξεις του δρόμου, προσποιητή μίμηση της καθαρεύουσας και των ξένων γλωσσών από ανθρώπους που ουδεμία σχέση έχουν με αυτές. Η επιτυχία των έργων και το αβίαστο κωμικό αποτέλεσμα τους οφείλεται στην οικειότητα των χαρακτήρων που έχουν στηθεί από τον συγγραφέα και από την διάχυση του λαϊκού λόγου σε στόματα ανθρώπων από διάφορα κοινωνικά στρώματα.

Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται θεωρητικού περιεχομένου θέματα όπου πρωτίστως εξετάζεται η έννοια του θεάτρου. Ειδικότερα, δίνεται η αναφορά της στην περίπτωση του λαϊκού θεάτρου, στις απαρχές του, τα βασικά χαρακτηριστικά και οτιδήποτε το χαρακτηρίζει. Στη συνέχεια προσεγγίζεται η έννοια του χιούμορ μέσα από

¹ Χατζηπανταζής- Μαρακά, Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση, κεφ.Ι', Η θέση της επιθεώρησης στη νεοελληνική πολιτιστική εξέλιξη, σ.200-216

διαφορετικές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί. Επίσης, σχολιάζεται η σχέση που προκύπτει μεταξύ του χιούμορ και του γέλιου ως απόρροια του πρώτου. Παρουσιάζονται τέλος θεωρητικές αναλύσεις του γέλιου στο πλαίσιο μιας προσέγγισης του χιούμορ ως πολύπλευρης έννοιας..

Στην παρούσα εργασία για την επίτευξη της ανάδειξης της λαϊκότητας των έργων του Δημήτρη Ψαθά και την επιτυχία του κωμικού αποτελέσματος κρίθηκε απαραίτητη μία σύντομη αναφορά στην έννοια της κωμωδίας με ιδιαίτερη αναφορά στην έννοια της φαρσοκωμωδίας στην Ελλάδα. Εκεί ορίζεται το είδος της φαρσοκωμωδίας –είδος στο οποίο ανήκουν τα έργα που εξετάζονται εδώ- καθώς και η διχογνωμία για το αν είναι υποδεέστερη σε σχέση με άλλα είδη του θεάτρου. Εν συνεχεία παρουσιάζεται και η πορεία του Δημήτρη Ψαθά - κυρίως σε σχέση με τα θεατρικά κείμενα που αφορούν την συγκεκριμένη εργασία- στο νεοελληνικό θέατρο της εποχής.

Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η εποχή συγγραφής των έργων αλλά και να φωτιστεί περαιτέρω η καλλιτεχνική δημιουργία του συγγραφέα και η άμεση σχέση με το λαό και των παθημάτων του, στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται εν συντομία οι συνθήκες και οι χαρακτήρες που παρατηρούνται συλλήβδην στην μεσοπολεμική και μετεμφυλιακή Ελλάδα. Στη συνέχεια δίνονται πληροφορίες για την ζωή και το έργο του Δημήτρη Ψαθά καθώς και στοιχεία για την ιστορική περίοδο κατά την οποία γράφτηκαν και ανέβηκαν στην σκηνή τα έργα αυτά

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται σχολιασμένες περιλήψεις των τεσσάρων από τα δημοφιλέστερα θεατρικά έργα του Δημήτρη Ψαθά. Η σειρά παρουσίασης τους γίνεται βάσει της χρονολογίας συγγραφής τους. Το έκτο κεφάλαιο της εργασίας, περιλαμβάνει μια ερμηνευτική προσέγγιση του λαϊκού χιούμορ στα έργα αυτά, με βάση δύο παραμέτρους :. την πλοκή, τη γλώσσα και το ύφος. Ακολουθούν ανάλυση των χαρακτήρων που εμφανίζονται στα έργα του Δημήτρη Ψαθά με την σκιαγράφηση των οποίων επιτυγχάνει την σύνδεση με την εποχή του, τα συμπεράσματα και στη συνέχεια η βιβλιογραφία που αξιοποιήθηκε.

Η σειρά των κεφαλαίων όπως έχει επιλεγθεί στηρίζεται στην ανάγκη γνωριμίας των θεωριών του λαϊκού θεάτρου και του χιούμορ, έπειτα η ένταξη των εν λόγω θεατρικών έργων στο είδος της φαρσοκωμωδίας και η σχέση αυτών με το λαϊκό θέατρο. Καθώς και το ζήτημα είναι ο τρόπος επίτευξης του κωμικού δίνεται η θεωρητική έννοια εν γένει του χιούμορ. Τέλος, στην ερμηνευτική προσέγγιση της εργασίας με το υλικό

όπως έχει σχολιαστεί διαφαίνεται η σχέση του Δημήτρη Ψαθά και των έργων του με τον λαϊκό πολιτισμό, ο οποίος είναι διάχυτος σε όλες τις πλευρές της ζωής.²

Για την συγκεκριμένη εργασία αξιοποιήθηκαν δημοσιεύματα σχετικά και με τα τέσσερα θεατρικά έργα κυρίως πριν από την θεατρική πρεμιέρα τους, την πρεμιέρα αλλά και κάποιους μήνες ύστερα από αυτήν. Επιπλέον, δημοσιεύματα εποχής βοήθησαν ιδιαίτερα για τα στοιχεία του βίου και του έργου του συγγραφέα καθώς με την παράλληλη ιδιότητα του ως δημοσιογράφος, η απώλεια του συγκλόνησε τον Τύπο και έδωσε χώρο σε αφιερώματα προς αυτόν.

Τέλος, η εργασία στηρίζεται στην φιλολογική σε συνδυασμό με την λαογραφική ανάλυση των θεατρικών κειμένων καθώς δίνεται βαρύτητα στον λαϊκό λόγο και ύφος, στα στοιχεία κοινωνικής συγκρότησης της περιόδου και τις σχέσεις που αναπτύσσονται βάσει αυτών.

² Βοζίκας Γιώργος, Η συνάντηση του λαϊκού πολιτισμού με τον έντεχνο λόγο στο Πρακτικά Συνεδρίου *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση - πεζογραφία - θέατρο)*, Νοέμβριος 2013, σ.877

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ορισμός και χαρακτηριστικά

Οι απόπειρες για τον ορισμό της έννοιας του λαού και εν συνεχεία του επιθέτου «λαϊκός» έχουν προβληματίσει ιδιαίτερος τους θεωρητικούς επιστήμονες και ακόμη περισσότερο όσους ασχολήθηκαν με την επιστήμη της Λαογραφίας, η οποία και μελετά τον λαϊκό πολιτισμό. Η σύγχυση που επικρατεί σχετικά με τον όρο «λαός» συμβαίνει καθώς χρησιμοποιείται πρώτον στο κοινωνικό-ιστορικό επίπεδο σχετικά με την διάρθρωση και την εξέλιξη της κοινωνίας από το Μεσαίωνα και δεύτερον στο πολιτικό επίπεδο που αφορά την πολιτική θεωρία του Ρομαντισμού³.

Η επιστήμη της Λαογραφίας πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία το 1846 με τον όρο Folklore από τον αρχαιολόγο William Jonh Thoms. Ως η επιστήμη που μελετούσε τον λαϊκό πολιτισμό, παρατηρήθηκε πως στον όρο λαϊκό συμπεριλαμβανόταν μόνο η αγροτική τάξη και μάλιστα σε συνάρτηση με το ρόλο της ως συντηρητή μιας παλιάς παράδοσης⁴. Ακολούθησαν αρκετοί όροι και ορισμοί στην διάρκεια των χρόνων έως ότου βρεθεί ο καταλληλότερος και περιεκτικότερος για την επιστήμη αυτή.

Έτσι λοιπόν, η διευκρίνιση του ορισμού της λέξης «λαός» γινόταν ολοένα και εντονότερης προσπάθειας τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Η ελληνική λέξη «Λαογραφία», θεωρείται ιδιαίτερα επιτυχής, καθώς με το πρώτο συνθετικό «λαός» χωρίς αναγκαίο συναισθηματικό χρώμα, υποδηλώνει όλες τις κοινωνικές τάξεις⁵. Η πορεία για την διευκρίνιση του περιεχόμενου της λέξης «λαός» θα έφερνε όπως ήταν φυσικό και δυσκολίες στα παράγωγα της λέξης αυτής.

Το επίθετο «λαϊκός», στο πέρασμα των χρόνων, θα αποτελέσει κριτήριο διάκρισης σε πολιτισμικό επίπεδο⁶ και θα αφορά πάντοτε την διαφοροποίηση από έναν άλλον πολιτισμό με τα δικά του μοναδικά χαρακτηριστικά. Όπως παρατηρείται, η διασαφήνιση των όρων αυτών βρίσκεται μονίμως υπό αμφισβήτηση και έρευνα. Όσον

³ Πούχγερ Βάλτερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παράρτημα 9, Αθήνα 1985, σ.14.

⁴ Μ.Γ.Μερακλής, *Λαογραφικά Ζητήματα (β' έκδοση)*, εκδόσεις Καστανιώτη & Διάττων, Αθήνα 2004, σ.26.

⁵ Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, *Ελληνική και Διεθνής επιστημονική ονοματοθεσία της Λαογραφίας (β' έκδοση)*, Ινστιτούτο του βιβλίου – Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010,σ.51.

⁶ Πούχγερ Βάλτερ, *ό.π.*, σ.15.

αφορά όμως το κεντρικό ζήτημα της εργασίας αυτής, δηλαδή το θέατρο, και μάλιστα το λαϊκό, το περιεχόμενο της έννοιάς του πήρε διαστάσεις διαστρωματικές και δια ταξικές⁷.

Το λαϊκό θέατρο αφορά ένα πολύπλευρο φαινόμενο που ξεπερνά τον χώρο, τον χρόνο και τους ολοκληρωτικούς ορισμούς⁸. Για να εντοπιστεί συνολικά και επιμελώς το περιεχόμενο του πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας όχι μόνο αυτόν που συμμετέχει ως συντελεστής αλλά και εκείνον στον οποίο απευθύνεται. Με την παραπάνω αναφορά στον ορισμό περί του «λαϊκού», στην περίπτωση του θεάτρου, το επίθετο εμπεριέχει όλες τις εκφάνσεις και ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζει και τον όρο του «λαού»⁹.

Το λαϊκό θέατρο διακρίνεται, σύμφωνα με το βιβλίο 'Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου' του καθηγητή θεατρολογίας Βάλτερ Πούχνερ, σε μοντέρνο λαϊκό θέατρο και σε παραδοσιακό λαϊκό θέατρο. Σε αυτό το σημείο θα παρουσιαστούν τα γνωρίσματα αυτών συνοπτικά ώστε να γίνει κατανοητό το περιεχόμενο αυτής της σπουδαίας πτυχής του θεάτρου. Ξεκινώντας λοιπόν από το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο, αυτό προκύπτει μέσα από το εθιμικό υπόστρωμα ή από κάποιες εξωτερικές πολιτισμικές επαφές, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μορφή του Καραγκιόζη. Έπειτα, το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο διαθέτει κάποια ιστορική βάση και αφορά ένα θέαμα που δημιουργείται από τον λαό και απευθύνεται στον λαό. Το θέατρο αυτής της κατηγορίας στοχεύει στην κάλυψη των ψυχοβιολογικών αναγκών προς τους θεατές, για αυτόν τον λόγο είναι σχεδόν πάντοτε κωμικό και δεν έχει πρόθεση να εναντιωθεί στην κατάσταση που βιώνεται όταν γράφεται. Τελευταίο χαρακτηριστικό αποτελεί η ρευστότητα που επικρατεί ανάμεσα στην υποκριτική κατάσταση με την πραγματική αλλαγή της ταυτότητας.

Από την άλλη πλευρά, το μοντέρνο λαϊκό θέατρο, το οποίο κατάγεται από το αστικό έντεχνο θέατρο, καθώς είναι αποτέλεσμα του αστικού πληθυσμού στρέφεται είτε στις ρίζες του είτε έχει κάποιον διδακτικό και μορφωτικό σκοπό. Επιπλέον, η μοντέρνα εκδοχή του λαϊκού θεάτρου που συσπειρώνεται γύρω από ερασιτεχνικούς υποκριτικούς ομίλους είναι στρατευμένο αφού στοχεύει σε πολιτιστική έγερση και κατανόηση. Επιπλέον, αναφορικά με την παραγωγή των θεατρικών παραστάσεων οι αρμόδιοι φροντίζουν στο μοντέρνο λαϊκό θέατρο να κινούνται σε μια συγκεκριμένη λαϊκή

⁷ Μ.Γ.Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, Λαϊκή τέχνη*, ό.π., σ.421.

⁸ Πούχνερ Βάλτερ, ό.π., σ.11.

⁹ Πούχνερ Βάλτερ, ό.π., σ.16.

αισθητική, η οποία ωστόσο δεν μένει μονάχα στα πλαίσια της art naïf αλλά ξεπερνά τα μοτίβα του λαϊκού πολιτισμού.

Ξεκαθαρίζουν οι διαφορές των δύο ειδών λαϊκού θεάτρου, καθώς το παραδοσιακό αφορά ένα δημιούργημα του λαού προς τέρψη του ίδιου του εαυτού του εντός μίας μικρο-κοινωνίας ενώ στην περίπτωση της μοντέρνας εκδοχής του λαϊκού θεάτρου οι συγγραφείς των έργων στοχεύουν μεν στην τέρψη του κοινού αλλά και στην διδαχή, στόχοι που χαρακτηρίζονται από συνειδητή καλλιτεχνική εκτέλεση και κάποιες φορές και από πολιτική στράτευση.¹⁰

Άξιο μνείας εδώ, είναι το γεγονός πως το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο έχει ως γνώρισμα την ενεργητική συνδημιουργία¹¹ με τους συντελεστές της παράστασης σε σημείο που ορισμένες φορές διακρίνονται οι δύο θέσεις δύσκολα. Και σε αυτό μάλιστα διαφέρει παρασάγγας από το 'έντεχνο θέατρο' καθώς απουσιάζει η θεατρική ψευδαίσθηση μεταξύ ηθοποιού και θεατή¹². Εξαιτίας της καθολικότητας της συμμετοχής στην παράγωγη της παράστασης δημιουργείται άμεση επαφή ανάμεσα σε δημιουργό και κοινό, για αυτό και η γλώσσα που χρησιμοποιείται οφείλει και συμβαίνει εν τέλει να συμβαδίζει με το κοινό στο οποίο απευθύνεται ενώ τέλος το περιεχόμενο είναι πάντοτε δηκτικό προς την πραγματικότητα που επικρατεί και οι τύποι που αξιοποιούνται είναι βασισμένοι σε ανθρώπινες συμπεριφορές που παρατηρούνται και τραβούν την προσοχή εντός κοινωνίας.

Επιπλέον, ο Patrice Pavis διακρίνει το λαϊκό θέατρο ως καθαυτό είδος, από το ελιτίστικο και λόγιο θέατρο, από το λογοτεχνικό που βασίζεται σε αναλλοίωτο κείμενο, από αυτό της αυλής που σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο του 17^{ου} αιώνα. Ακόμα, ξεχωρίζει από το αστικό θέατρο και από το θέατρο αλά ιταλικά που απομακρύνει και απομακρύνεται από το κοινό ενώ τέλος και από το πολιτικό θέατρο που στοχεύει σε μια μονόπλευρη μετάδοση ενός πολιτικού μηνύματος¹³. Υπό αυτές τις διαιρέσεις γίνεται φανερή η δυσχέρεια που συναντάται σε έναν πλήρη ορισμό περί του λαϊκού θεάτρου.

¹⁰ Πούχνερ Βάλτερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια, συγκριτική μελέτη*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1989, σ.15

¹¹ Πούχνερ Βάλτερ, ό.,π, σ.17

¹² Γραμματάς Θεόδωρος, «*Λαϊκό*» και «*Έντεχνο*» στο θέατρο. *Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών*, στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, τόμος Α, Αθήνα 2013, σ.282.

¹³ Β' Διεθνής Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου Πρακτικά, Κολοβός Νικόλαος, σ.140.

Σχετικά με την σύνδεση που διέπει τον «πομπό» με τον «δέκτη» μιας παράστασης εντός πλαισίων του λαϊκού θεάτρου, σημειώνεται πως ακόμη και όταν ο συγγραφέας ενός θεατρικού έργου ήταν επώνυμος το κείμενο καθαυτό δεν έχανε τον λαϊκό του χαρακτήρα αφού αυτό προκύπτει από την συλλογική συνείδηση της κοινότητας στην οποία ανήκει¹⁴. Παράλληλα το περιεχόμενο του, περιέχει διαχρονικά μηνύματα, φορτισμένες συγκινησιακά καταστάσεις και προσαρμοσμένο ύφος στην αισθητική και νοοτροπία ως προς την απευθυνόμενη κοινότητα¹⁵.

Το λαϊκό θέατρο, επομένως, σε όποια κατηγορία του και αν μελετάται εν τέλει, την παραδοσιακή ή την μοντέρνα, έχει ως θεμελιακό του πυλώνα πρωτίστως την άμεση επικοινωνία με τον «δέκτη», με τον συμμετέχοντα από αυτόν για αυτόν. Οι τύποι, οι μορφές, οι κινήσεις, η γλώσσα και το ύφος που θα αξιοποιηθούν και θα παρασταθούν είναι ιδωμένες και χρησιμοποιημένες από τους ίδιους. Αφορούν συλλογικές εκφράσεις και ανησυχίες όσα παριστάνονται επάνω στην σκηνή ενώ ταυτόχρονα όσα συμβαίνουν είναι εντός του κοινωνικού γίγνεσθαι. Το κοινό καθορίζει ,αντιδρώντας ανάλογα, την παραγωγή και για αυτό αποτελεί τον συν δημιουργό σε μια παράσταση του λαϊκού θεάτρου, όπως αναπτύχθηκε παραπάνω.

Δεν πρέπει ωστόσο να παραμεριστεί ένα βασικό κριτήριο της λειτουργίας του θεάτρου αυτού που δεν είναι άλλο, από την μαζική ανταπόκριση και συμμετοχή σε αυτό. Η ομοιοτροπία σκηνης-πλατείας απολυτοποιεί την συμμετοχικότητα¹⁶ και δημιουργεί ένα δια δραστικό θέαμα, προϊόν συν-δημιουργίας ενταγμένο πάντοτε στην κοινωνική ομάδα που ενεργεί και υπάρχει. Η ολοκλήρωση του λαϊκού θεάτρου, θα προκύψει με την διαμόρφωση των ρόλων, τύπων, επηρεασμένων από την πραγματικότητα της κοινωνίας, μιας επαρχίας παρωδώντας σκηνές του δημόσιου και ιδιωτικού βίου της κοινότητας¹⁷.

Το λαϊκό θέατρο βάσει των συντελεστών και των δεκτών του παρατηρήθηκε πως έχει ρευστά κοινωνιολογικά όρια για έναν σαφή ορισμό. Όμως κάθε τι «λαϊκό» νιώθει οικειότητα προς το 'όμοιο, που υπάρχει σε κάθε δημιουργία ανεξαρτήτως προέλευσης και για αυτό γίνεται τελικώς αποδεκτό¹⁸. Το λαϊκό θέατρο στηριζόμενο στην

¹⁴ Γραμματάς Θεόδωρος, ό.π.σ.281.

¹⁵ Γραμματάς Θεόδωρος, ό.π. , σ.282.

¹⁶ Γραμματάς Θεόδωρος, ό.π., σ.284.

¹⁷ Αλεξιάδης Αλ. Μηνάς (επιμ.), Φιλολογική Λαογραφία Ι, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δ.Ε. Τομέας Ανθρωπιστικών Σπουδών, σ.55

¹⁸ Β' Διεθνής Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου Πρακτικά, Θόδωρος Γραμματάς, σ.183.

αληθοφάνεια και στο βαθύ πρωτογενές υπόβαθρο του θεατή καταφέρνει να αντέξει στη διάρκεια των χρόνων λειτουργώντας ως μια απεικόνιση της πραγματικότητας με τους μηχανισμούς της αναπαραστατικής τέχνης του θεάτρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 :ΘΕΩΡΙΑ ΧΙΟΥΜΟΡ

Α. Σύντομη ιστορική ανασκόπηση του χιούμορ

«Το μόνο από τα ζώα που γελά είναι ο άνθρωπος» Αριστοτέλης, Περί ζώων μορίων 3,10

Από την αρχαιότητα έως και σήμερα επιστήμονες από διαφορετική σκοπιά κάθε φορά αναζητούν την έννοια του χιούμορ, του αστείου, του γέλιου. Το χιούμορ ως φαινόμενο, η φιλοσοφική, η ψυχολογική και φυσιολογική του φύση, η αισθητική του αξία, η σχέση του με την αλήθεια, οι ηθικές του βάσεις, οι συνήθειες και οι τύποι του, η χρήση του στη λογοτεχνία, η ανεξαρτησία του στην κοινωνία και τον πολιτισμό έχουν απασχολήσει πολλούς στοχαστές ανά τους αιώνες¹⁹. Διερευνάται λοιπόν η απάντηση, εν ολίγοις, στο ερώτημα *Τι είναι κωμικό και τι όχι; Τι κάνει τον άνθρωπο να γελάει; Πώς προκύπτει αυτή η ευφορία και καταλήγει στο γέλιο; Και τελικά υπάρχουν οδηγίες δημιουργίας ενός αστείου ικανού να προκαλέσει το γέλιο της πλειονότητας που θα το ακούσει;*

Πρώτα πρώτα αναζητώντας την ετυμολογία της λέξης χιούμορ υποστηρίζεται πως αυτή προέρχεται από εξέλιξη της λατινικής λέξης humor ή umor που σημαίνει χυμός και στηρίζεται στην θεωρία του Ιπποκράτη περί «των χυμών του σώματος». Πιο συγκεκριμένα, ο Ιπποκράτης υποστήριζε πως η υγεία του ανθρώπινου σώματος στηρίζεται στην ισορροπία των τεσσάρων χυμών που αυτό διαθέτει. Οι χυμοί αυτοί, δηλαδή το αίμα, το φλέγμα, η κίτρινη και η μαύρη χολή, είναι οι παράγοντες χάρη στους οποίους το σώμα υγαιάνει ή εξαιτίας της ανισορροπίας τους πονεί. Η σωστή ανάμειξη των χυμών (κράσις) είναι η βασικότερη προϋπόθεση για την υγεία(εϋκρασία) ενώ η διαταραχή της ισορροπίας τους προκαλεί την εμφάνιση ασθενειών (δυκρασία)²⁰. Αυτή η θεωρία των χυμών είναι μια από τις θεμελιώδεις διδασκαλίες της ιπποκρατικής σχολής, την οποία υιοθέτησε και επέκτεινε ο Γαληνός²¹, ο οποίος συνέδεσε τους χυμούς με

¹⁹ Raskin Victor, *Semantic Mechanisms of Humor*, Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkley Linguistics, Society (1979), σ.325

²⁰ Βυζαντινοί συγγραφείς Ι, Τιμαρίων ή Περί των Κατ' αυτόν παθημάτων, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004, σ.200

²¹ Ο Κλαύδιος Γαληνός (129μ.Χ Πέργαμος-199μ.Χ Ρώμη- η χρονολογία του θανάτου του παραμένει ανεξακριβωτη, πιθανολογείται ή 200 ή 204 ή 216 μ. Χ) ήταν ένας από τους σπουδαιότερους ιατροφιλοσόφους της αρχαιότητας. Το έργο του διαμόρφωσε την ιατρική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Ο Γαληνός διετέλεσε ιατρός των μονομάχων στη Ρώμη και εξεχόντων κύκλων. Επέκτεινε την θεωρία του Ιπποκράτη και συνέβαλε ιδιαίτερος στην οδοντιατρική αλλά και σχεδόν σε όλους τους τομείς της σύγχρονης ιατρικής.

ανθρώπινους τύπους. Επιπλέον, ο Δημόκριτος υποστήριζε πως το γέλιο είναι μια ολόκληρη κοσμοθεωρία, μια ανθρώπινη πνευματική θέση που ωριμάζει και αφυπνίζεται, μια θέση που έβρισκε εν τέλει σύμφωνο τον Ιπποκράτη²².

Στην αρχαιότητα, οτιδήποτε σχετιζόταν με το κωμικό και το αστείο αντιμετώπιστηκε από τους φιλοσόφους και τους ανθρώπους των γραμμάτων με ιδιαίτερα υποτιμητική θέση καθώς θεωρούσαν πως αυτό που προκαλούσε το φαιδρό ήταν ευτελές αφού συνδεόταν με την υποβάθμιση του άλλου. Εκείνη την περίοδο, η τραγωδία είχε την ύψιστη αναγνώριση ως είδος καθώς προκαλούσε την κάθαρση ενώ είναι χρήσιμος ο ορισμός που δίνεται από τον περίφημο φιλόσοφο Αριστοτέλη. Στο σπουδαίο έργο του Περί Ποιητικής, πριν από τον ορισμό της τραγωδίας ακολουθεί ο ορισμός της κωμωδίας: *Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φανλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης*²³. Είναι φανερό πως ο φιλόσοφος τοποθετεί το κωμικό σε ένα επίπεδο που ανήκει σε κατώτερη ποιότητα, κοινή αντίληψη που επικρατούσε στην αρχαιότητα. Μάλιστα ο εξαιρετος φιλόσοφος Πλάτων συνέδεε την πρόκληση γέλιου με την χαιρεκακία ενώ ο Κικέρων την συσχετίζει με την χυδαιότητα και την ασχήμια της ψυχής και του σώματος²⁴

Παρότι όμως επικρατούσε αυτή η γνώμη, η έννοια του κωμικού και η κωμωδία εν γένει θα λάμψει μέσω της τέχνης του θεάτρου με κύριο εκπρόσωπο τον κωμωδιογράφο Αριστοφάνη. Άξιο αναφοράς είναι ότι ο Αριστοφάνης και οι τεχνικές που χρησιμοποίησε στα έργα του, θα κυριαρχήσουν και θα επηρεάσουν καταλυτικά μετέπειτα όποιον συγγραφέα ασχοληθεί με το είδος της κωμωδίας.

Από τον 16^ο αιώνα οι συζητήσεις σχετικά με το χιούμορ θα απασχολήσουν τους φιλοσοφικούς κύκλους και αιώνες αργότερα και τους ψυχαναλυτικούς. Στον Μεσαίωνα το γέλιο ήταν απαγορευμένο στην επίσημη ζωή αλλά παρόλα αυτά η κατάσταση αποσυμπιεζόταν στην πλατεία, στις γιορτές, στην ψυχαγωγική γιορταστική λογοτεχνία²⁵. Ιδιαίτερη σημασία όμως, έχει πως κατά την πρώιμη εποχή του Μεσαίωνα το λαϊκό γέλιο θα ασκήσει γοητεία σε όλα τα επίπεδα και της εκκλησιαστικής και της κοσμικής

²² Μπαχτίν Μιχαήλ, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του, Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ.80

²³ Aristotelis, *De arte poetica*, OXONII, first edition 1897, Great Britain.

²⁴ Βαλούκος Στάθης, *Η κωμωδία*, ό.π., σ.43.

²⁵ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.85.

ιεραρχίας, γεγονός που οφείλεται σε αρκετούς παράγοντες που σχετίζονται με την προηγούμενη παράδοση και με την ανερχόμενη αδύναμη, έως τότε, όμως φεουδαλική κουλτούρα²⁶.

Καμπή στην ιστορία του γέλιου θα αποτελέσει η εποχή του Ραμπελαί, του Θερβάντες και του Σαίξπηρ, όταν τα όρια μεταξύ της εποχής της Αναγέννησης και του 17^{ου} αιώνα και έπειτα, αποκτούν σαφή χαρακτήρα ως προς την σχέση με το γέλιο²⁷. Πιο συγκεκριμένα, στην περίοδο της Αναγέννησης το γέλιο αποκτά βαθιά σημασία καθώς αποτελεί μία ουσιαστική μορφή αλήθειας για τον άνθρωπο σε κάθε επίπεδο, δεν υποτιμάται σε σχέση με την σοβαρότητα και μάλιστα επικρατεί η άποψη πως πολλές πλευρές της ύπαρξης προσεγγίζονται μόνο με το γέλιο. Κατά τον 17^ο αιώνα όμως, η στάση προς το γέλιο «ιδιωτικοποιείται» αφού αυτό μπορεί να αφορά μόνο ορισμένες σκηνές της κοινωνικής ζωής. Δεν αφορά μορφή κοσμοθεωρίας για αυτό και στο εξής η λογοτεχνία θα το υποβιβάζει στη θέση χαμηλότερων κοινωνικά στρωμάτων, ένα είδος ελαφριάς διασκέδασης ή τιμωρίας για τους ποταπούς ανθρώπους²⁸.

Ο Ιπποκράτης, ο Αριστοτέλης και ο Λουκιανός με την εικόνα του Μένιππου στο ομώνυμο έργο του να γελάει στο μεταθανάτιο βασίλειο συνδέοντας έτσι το γέλιο με την ελευθερία του πνεύματος στον κάτω κόσμο, θα αποτελέσουν τις κύριες πηγές της φιλοσοφίας περί γέλιου την εποχή της Αναγέννησης. Το γέλιο αντιμετώπιστηκε και μελετήθηκε με την αναζωογονητική και θεραπευτική του σημασία έως ότου ακολουθήσει στους επόμενους αιώνες η επικέντρωση στις αρνητικές πλευρές του.

Με την πάροδο των χρόνων και έχοντας αυτές τις θετικές και αρνητικές στάσεις προς το γέλιο, θα εμφανιστεί ο Henri-Louis Bergson²⁹ με το Δοκίμιο του *Το γέλιο* στο οποίο προσπάθησε να καθορίσει τόσο τις μεθόδους κατασκευής του αστείου όσο και την προέλευση της πρόθεσης της κοινωνίας όταν γελά. Ο Γάλλος φιλόσοφος που ασχολήθηκε με το κωμικό όλων των εκδοχών θα δώσει την προσοχή σε ορισμένα σημεία που θα καθορίσουν την εξέλιξη της θεωρίας γύρω από το χιούμορ και συνεπώς του γέλιου. Πρώτον, δεν υπάρχει λοιπόν, κωμικό έξω από το ανθρώπινο, δεύτερον το γέλιο είναι πάντοτε το γέλιο μιας ομάδας και τρίτον το γέλιο γίνεται κατανοητό μονάχα όταν

²⁶ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.90.

²⁷ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.79.

²⁸ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.80.

²⁹ Henri-Louis Bergson (1859-1941 Παρίσι), Γάλλος φιλόσοφος με μεγάλη επιρροή στους σύγχρονους του. Διετέλεσε μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας από το 1914 και τιμήθηκε με το βραβείο Νόμπελ το 1927. Η φιλοσοφία του ήταν πνευματοκρατική και τόνιζε την άμεση εμπειρία.

τοποθετείται στο φυσικό του περιβάλλον, την κοινωνία.³⁰ Ο Bergson δίνει μία κοινωνική διάσταση στην θεωρία του γέλιου καθώς αυτό προκύπτει όταν μία ομάδα θα στρέψει την προσοχή της σε έναν από αυτήν και έχοντας μια στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς, όπως ο ίδιος αναφέρει, με καθαρή νόηση θα προκύψει το κωμικό, το γέλιο της ομάδας.

Στην επιστήμη της ανθρωπολογίας το χιούμορ λειτουργεί βάσει της στρατηγικής της από-εξοικείωσης, δηλαδή αυτή συμβαίνει όταν διαταράσσεται η κοινή λογική, ξυπνάει το απρόβλεπτο, τα συνηθισμένα θέματα τοποθετούνται τώρα σε άγνωστα ή και αναπάντεχα πλαίσια. Όλα αυτά στοχεύουν ώστε να συνειδητοποιήσει το αναγνωστικό κοινό ή το ακροατήριο τις δικές του πολιτιστικές αλαζονείες, προκαταλήψεις και διαφορές³¹. Και σε αυτήν την επιστήμη, ο στόχος είναι η βελτίωση μιας ομάδας αφού όσα είναι προς συνειδητοποίηση δεν μπορούν να αφορούν άτομα αλλά ομάδα ανθρώπων και βασικό συστατικό στην λειτουργία του χιούμορ είναι η απόσταση από την κοινή λογική. Να ιδωθούν πράγματα και καταστάσεις έξω από τα λογικά άρα αναμενόμενα όρια και έτσι να προκληθεί το αστείο.

Εκτός από τις θεωρητικές επιστήμες στη σύγχρονη εποχή το χιούμορ και το γέλιο ως αποτέλεσμα κυρίως αυτού, θα αρχίσει να απασχολεί και τις θετικές επιστήμες. Αν και αυτές θα μείνουν στα νευρικά αποτελέσματα που προκύπτουν κάθε φορά και στους βιολογικούς σκοπούς του γέλιου, η θεωρία που θα αναπτυχθεί και θα γίνει πυλώνας έρευνας είναι αυτή του σπουδαίου ιατρού και ψυχαναλυτή Sigmund Freud³². Ο περίφημος ψυχαναλυτής παρατηρεί πως με το γέλιο απελευθερώνεται ένα μεγάλο μέρος πλεονάσματος ενέργειας από τον ανθρώπινο οργανισμό³³ και διακρίνει τους αστεϊσμούς σε αθώο και σε αυτόν που έχει κάποιον στόχο, ο οποίος είτε μπορεί να είναι η καταστροφή είτε η αποκάλυψη.

Η σύντομη ιστορική ανασκόπηση της παρουσίας και της ουσίας του χιούμορ παρουσιάζει τις διαφορετικές οπτικές και την αναλόγως την εποχή αντιμετώπιση αυτού κάθε φορά. Στην εποχή μας το χιούμορ και η πρόκληση γέλιου έχει διάφορες πτυχές που

³⁰ Μπερζόν Ανρί, *Το γέλιο*, Εξάντας, Αθήνα 1998, σ. 14

³¹ Henk Driessen «*Χιούμορ, γέλιο και πεδίο δράσης: στοχασμοί από την ανθρωπολογία*» στο Η πολιτισμική θεωρία του χιούμορ, επιμ. Jan Bremmer- Herman Roodenburg, μτφρ. Γιώργος Δίπλας, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ.290.

³² Sigmund Freud (1856-1939) Αυστριακός ιατρός, θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής θεωρίας στον τομέα της ψυχολογίας. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ασυνείδητο, την ερμηνεία των ονείρων και την σεξουαλικότητα στην παιδική ηλικία. Οι ερμηνείες του και οι τομές που πραγματοποίησε στον τομέα της ψυχολογίας αποτέλεσαν σημεία αμφισβήτησης και προβληματισμού αλλά και σταθερές βάσεις τόσο στον τομέα της σύγχρονης ψυχολογίας όσο και της ψυχιατρικής.

³³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σ.37

εκφράζονται με αμέτρητους τρόπους στην καθημερινή μας ζωή, στις τέχνες και δη στο θέατρο το οποίο αφορά την συγκεκριμένη εργασία. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό πως ο 20^{ος} αιώνας συνδέει το χιούμορ με τους Άγγλους ως μία ιδιαίτερη αρετή τους³⁴.

B. Σύνδεση γέλιου-χιούμορ. Θεωρίες του γέλιου.

Το γέλιο όπως φανερώθηκε μέσα από την σύντομη ιστορική αναδρομή, ανεξάρτητα με τις αντιδράσεις που κλήθηκε να αντιμετωπίσει, ανιχνεύεται στην εσωτερική ανάγκη της ανθρώπινης ψυχής για χαρά, ευθυμία και ανακούφιση. Ιδιαίτερη εντύπωση παρουσιάζει πως στις πρωτόγονες κοινωνίες το γέλιο δεν σχετιζόταν με το χιούμορ και αποτελούσε κώδικα επικοινωνίας. Έτσι λοιπόν επιτελούσε τρεις κοινωνικούς σκοπούς: την έκφραση ατομικής χαράς μελών μιας ομάδας μετά από συλλογική επιτυχία, έπειτα την ομοιογένεια της ομάδας σχετικά με την κοινή έκφραση της ικανοποίησης όλων και τέλος αποτέλεσε όπλο απομόνωσης ενάντια στους παρείσακτους της ομάδας³⁵. Αυτή η κοινωνική διάσταση του γέλιου στις πρωτόγονες κοινωνίες λειτουργεί και υφίσταται εντός ομάδας αν και δεν συνδέεται άμεσα με το χιούμορ. Η σύνδεση χιούμορ και γέλιου τίθεται εδώ όμως ζωτικής σημασίας αφού στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι χιουμοριστικές εκφάνσεις συμπεριφορών, εμφανίσεων προκαλούν το γέλιο. Για να γίνει σαφές, το γέλιο αφορά το αποτέλεσμα που προκύπτει από το χιούμορ και θεωρούνται αλληλοσυνδεόμενα. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί πως το γέλιο μπορεί να μην είναι πάντοτε καρπός του χιούμορ καθώς εθνολόγοι έχουν επισημάνει πως το γέλιο προέκυψε από την επιθετική επίδειξη των δοντιών ενώ από την άλλη πλευρά το χιούμορ μαζί με το γέλιο μπορεί να λειτουργήσει εξαιρετικά λυτρωτικά.³⁶ Συγκεκριμένα, το χιούμορ όπως και το γέλιο είναι φαινόμενα που καθορίζονται πολιτισμικά και στη συγκεκριμένη εργασία, το γέλιο μελετάται ως αποτέλεσμα του χιούμορ.

³⁴ Ξηναροπούλου Μαριάννα, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: «Η χρήση του χιούμορ από τον σύμβουλο στη συμβουλευτική διαδικασία: Μια ποιοτική έρευνα», Πάτρα 2012, σ.13

³⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σ. 36.

³⁶ Aaron Gurevich «Ο Μπαχτίν και η θεωρία του για το καρναβάλι», Jan Bremmer-Herman Roodenburg (επιμ.), Πολιτισμική Ιστορία του χιούμορ, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ.19.

Η ανθρώπινη φύση και επακόλουθα η κοινωνία των ανθρώπων είναι γεμάτη από ελαττώματα και σφάλματα, αυτά αποκαλύπτονται διαμέσου της έκφρασης του γέλιου, μια έκφραση απελευθέρωσης έως και λύτρωσης ορισμένες φορές.

Αρχικά, το γέλιο είναι πάνω από όλα μια μορφή διόρθωσης. Διόρθωσης ενός ανθρώπινου τύπου, μιας συμπεριφοράς, ενός ελαττώματος που εκδηλώνεται πάντοτε εντός μιας ομάδας, μιας κοινωνίας φερ ειπείν . Με αυτήν την διατύπωση μπορεί η πρόκληση του γέλιου να φανερώνει μια μορφή εκδίκησης ή και κακίας αλλά η κατάσταση είναι πιο σύνθετη. Το γέλιο προκύπτει πάντοτε από έναν στόχο και αυτός δεν είναι άλλος από το να ευνοηθεί όσο το δυνατόν περισσότερος κόσμος, ίσως θα μπορούσε να ειπωθεί πως έχει ωφελμιστική κατεύθυνση για το κοινό. Η λειτουργία του είναι να εκφοβίζει ταπεινώνοντας³⁷ και ίσως αυτό το κάνει αρκετές φορές αλλά δεν είναι δεδομένο πως επιτελεί πάντοτε τον σκοπό του. Πάντως, η μεγαλύτερη αξία έγκειται στην απαραίτητη ύπαρξη μιας ομάδας για να επιτευχθεί ο οποιοσδήποτε σκοπός του γέλιου. Η θεραπευτική διάθεση του γέλιου στα κακώς κείμενα μιας ομάδας είναι βασική για να γίνει αντιληπτή η αξία μελέτης και αναγνώρισης του ως ξεχωριστό πεδίο έρευνας.

Παρότι το θέμα της ιστορίας του χιούμορ είναι υπό την διαδικασία συνεχούς αναζήτησης και ρίψης φωτός ώστε να γίνει αντιληπτή η σύνδεση του με την κοινωνία και τον ψυχισμό των ανθρώπων, στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η παρουσίαση της θεωρίας για το καρναβάλι του Μιχαήλ Μπαχτίν³⁸ καθώς συνέβαλε ουσιαστικά στην γενική θεωρία και ιστορία του κωμικού, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη γλαστική κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Ο Μπαχτίν δεν έχει αξιολογική πρόθεση αλλά περιγραφική στην έρευνα του για τον κόσμο του Ραμπελαί³⁹, ο οποίος θεωρείται κορυφαίος στην γαλλική πεζογραφία αν και αρκετά παράξενος και

³⁷ Μπερζόν Ανρί, ό.π., σ.159

³⁸ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 Οριόλ- 1975 Μόσχα), Ρώσος θεωρητικός της λογοτεχνίας και φιλόσοφος. Σήμερα θεωρείται ένας από τους κορυφαίους στοχαστές του 20^{ου} αιώνα. Το 1929 δημοσιεύει το βιβλίο του για τον Ντοστογιέφσκι, όταν συλλαμβάνεται και καταδικάζεται σε δεκαετή απομάκρυνση από τη Μόσχα. Για τριάντα χρόνια θα μείνει στην αφάνεια, όταν το 1960 θα τον πείσουν τρεις φοιτητές της φιλολογίας να επανεκδώσει το βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι (Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι 1963) και την αδημοσίευτη διατριβή για τον Ραμπελαί. Εισηγήσε στη μελέτη της λογοτεχνίας τις έννοιες της πολυφωνίας, του καρναβαλικού στοιχείου, της διαλογικότητας και του χρονότοπου και επηρέασε πολλούς επιστημονικούς κλάδους.

³⁹ (François Rabelais, 1483 ή 1494 – 9 Απριλίου 1553), Γάλλος ιατρός και συγγραφέας της Αναγέννησης. Έγινε διάσημος για τα βιβλία του με πρωταγωνιστές δύο βασιλιάδες, του Γαργαντούα και του Πανταγκρουέλ. Άσκησε κριτική μέσω μιας ιδιαίτερης μορφής σάτιρας, που συνδέεται με μια έντονα χοντροκομμένη υλικο-σωματική σφαίρα, και σε πρόσωπα της Εκκλησίας της εποχής η οποία θα στραφεί εναντίον του. Επίδρασε σημαντικά στην εξέλιξη του μυθιστορήματος ενώ πολλοί σύγχρονοι μελετητές τον αξιολογούν πλάι στον Σαίξπηρ και τον Θερβάντες για την προσφορά του στην θεμελίωση της λογοτεχνίας της γλώσσα.

παρεξηγημένος . Για την ανάδειξη του έργου του τόσο σχετικά με την δεδομένη εργασία που αφορά το λαϊκό χιούμορ όσο και με την παγκόσμια λογοτεχνία είναι σημαντικό το σχόλιο του ιστορικού Jules Michelet:

Η διαδικασία του Ραμπελαί είναι αυτή του Παρακελσού. Για να θεραπεύσεις τον λαό απευθύνεσαι στον ίδιο, του ζητάς τις συνταγές του[...] συγκέντρωσε τη σοφία από το λαϊκό ρεύμα από τις παλιές διαλέκτους, από τις ρήσεις, από τις παροιμίες, από τις φάρσες των φοιτητών, μέσα στο στόμα των απλών και των τρελών. Και μέσα από αυτές τις τρέλες, εμφανίζονται μεγαλοπρεπώς η μεγαλοφυΐα του αιώνα και η προφητική του δύναμη. Όπου δεν μπορεί να διακρίνει, υπόσχεται, κατευθύνει. Στο δάσος των ονείρων, κάτω από κάθε φύλλο φαίνονται φρούτα που είναι στο μέλλον.⁴⁰

Ο μεγάλος Ρώσος θεωρητικός αναπαράστησε τον λαϊκό πολιτισμό του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης ως πολιτισμό καρναβαλιού ή γέλιου, θεωρούσε μάλιστα πως το κύριο χαρακτηριστικό του λαϊκού πολιτισμού ήταν το γέλιο. Στο περίφημο έργο του, για τον κόσμο του Ραμπελαί, ο θεωρητικός αναφέρεται σε δύο κόσμους όπου στον έναν κυριαρχεί η σοβαρότητα και ο εκφοβισμός, αναφερόμενος στον πολιτισμό της Εκκλησίας και των λογίων. Σε αυτήν την σοβαρότητα υπάρχει πάντα το στοιχείο του φόβου και του εκφοβισμού και συνδυάζεται με βία, απαγορεύσεις και περιορισμούς⁴¹ ·το γέλιο υπό αυτούς τους όρους δεν μπορεί να βρίσκεται εντός αυτού του κόσμου.

Ο κόσμος του γέλιου, στον μεσαιωνικό πολιτισμό έχει αρχικώς τρία βασικά γνωρίσματα, την οικουμενικότητα, τον δεσμό με την ελευθερία και τον δεσμό με την ανεπίσημη λαϊκή αλήθεια⁴². Σε αυτόν, αντίθετα με τον αγέλαστο κόσμο της σοβαρότητας βασική προϋπόθεση είναι η υπερνίκηση του φόβου. Ο φόβος δεν αφορά μόνο αυτόν προς τον Θεό, αλλά και τις δυνάμεις της φύσης και τις ηθικές απαγορεύσεις. Οι τελευταίες αφορούσαν τον φόβο για την θεία κι ανθρώπινη εξουσία και το όπλο για να τον αντιμετωπίσουν ήταν μόνο το γέλιο, με το οποίο φανερωνόταν ένας νέος κόσμος, μία νίκη παροδική στον φόβο αυτόν που δημιουργούσε όμως μία νέα ανεπίσημη αλήθεια για τον κόσμο και τον άνθρωπο. Το μεσαιωνικό γέλιο δεν είναι ατομικό είναι μια κοινωνική αίσθηση συνέχεια της ζωής, την οποία αισθάνεται μέσα στο καρναβαλικό πλήθος όπου συναντά ανθρώπους όλων των ηλικιών και των κοινωνικών τάξεων, νιώθει μέλος ενός

⁴⁰ Jules Michelet, *Histoire de France*, Chamerot, τομ.10, Παρίσι 1856, σ.57-58.

⁴¹ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π.,σ.107

⁴² Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.106-107

αιώνια αναπτυσσόμενου και ανανεούμενου λαού⁴³. Έτσι μέσω του γέλιου, υπερνικούνται όσες δυνάμεις καταπιέζουν τον άνθρωπο και αναδύεται μία νέα αλήθεια που υποβιβάζει την εξουσία και χρησιμοποιούνται προς αυτήν αισχρολογίες - δεν είναι τυχαίο υπό αυτό το πρίσμα η έντονη παρουσία των γελοιοποιών.

Ενώ το γέλιο λοιπόν είναι ένα όπλο ελευθερίας στα χέρια του λαού και ενώ αυτοί οι δύο κόσμοι είναι εκ διαμέτρου αντίθετοι δεν πρέπει να θεωρηθεί πως ο κόσμος της σοβαρότητας δεν εντυπωσίαζε το λαό αφού ο μεσαιωνικός άνθρωπος που πάλευε μονίμως με τους φόβους του και ξέδινε με την γελαστική λειτουργία της πλατείας συνδύαζε επιτυχώς την παρουσία του στην επίσημη ζωή αλλά και την ευχαρίστηση του στην διακωμώδηση αυτής στην πλατεία. Οι δύο αυτοί κόσμοι που βίωσε ο μεσαιωνικός άνθρωπος –αν και η λαϊκή γελαστική κουλτούρα θα μένει περιορισμένη στις ευκαιρίες γιορτών και διασκεδάσεων- θα έρθουν πιο κοντά όταν το λαϊκό γέλιο θα εισχωρήσει στο έπος και στην υψηλή λογοτεχνία.

Η λειτουργία του γέλιου στην ιστορική εξέλιξη της κουλτούρας κι της λογοτεχνίας είναι η εξάγνιση και η συμπλήρωση της σοβαρότητας και όχι η άρνηση αυτής⁴⁴. Ο λαός μπορεί να γελάει με τον εαυτό του σε όποιες συνθήκες και αν εξεταστεί και για αυτό το έργο για τον Ραμπελαί και τον κόσμο του αποτελεί κύριο θεωρητικό εργαλείο στην ιστορία του γέλιου. Ο λαϊκός πολιτισμός του Μεσαίωνα όπου επικρατούσε η βία και οι απαγορεύσεις δεν τιθάσευαν την έμφυτη και ζωοδότρα τάση του ανθρώπου να γελάει και κατάφερε να την χτίσει σε μια αντεστραμμένη πραγματικότητα που μόνο σοφία εν τέλει περιείχε. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα – εποχή μελέτης του Ραμπελαί- κυκλοφορούσε η άποψη του Αριστοτέλη ότι το γέλιο αποτελεί διακριτικό γνώρισμα του ανθρώπου βάσει της οποίας δημιουργήθηκε στην λατινική παράδοση και στη μεσαιωνική λατινική παράδοση η ιδέα του homo risibilis (γελαστικού ανθρώπου), του ανθρώπου δηλαδή που έχει ως βασικό χαρακτηριστικό το γέλιο⁴⁵.

Η κουλτούρα του γέλιου στον λαϊκό πολιτισμό στον Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση αποτυπώθηκε αναλυτικά στο έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν για τον Ραμπελαί και τον κόσμο του. Το γέλιο που κυριαρχεί στον λαϊκό πολιτισμό αποτυπώνεται και από

⁴³ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.109

⁴⁴ Μπαχτίν Μιχαήλ, ό.π., σ.142.

⁴⁵ Jacques Le Goff, «Το γέλιο στον Μεσαίωνα», στο Η πολιτισμική θεωρία του χιούμορ, επιμ. Jan Bremmer- Herman Roodenburg, μτφρ. Γιώργος Δίπλας, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ.69.

σύγχρονη σκοπιά καθώς το θέμα του χιούμορ άρχισε να απασχολεί τα ερευνητικά ενδιαφέροντα ολοένα και περισσότερο. Το κωμικό, που αντικατοπτρίζει φανερά την έννοια του χιούμορ, βρίθκει στη ζωή του ανθρώπου σε όλες τις κοινωνικές του εκδηλώσεις. Προς επίρρωσιν αυτής της θέσης υπάρχει καταγεγραμμένη παροιμιακή φράση «Γάμος άκλαυτος και λείψανο αγέλαστο δεν γίνεται»⁴⁶ από τον Νικόλαο Πολίτη που δείχνει την ύπαρξη του κωμικού στοιχείου ακόμα και σε αταίριαστες με μια πρώτη ματιά περιστάσεις.

Παρατηρείται μια τάση του ανθρώπου στο γέλιο κυρίως ως μέσο κοινωνικής κριτικής μέσω της ευτραπείας αφού πιθανώς το μόνο κίνητρο του κωμικού είναι η διασκέδαση που προκύπτει σε σχέση με κάποια ασχήμια και παραφωνία, που εμείς την θεωρούμε τέτοια, την οποία κριτικάρουμε κιόλας⁴⁷. Βάσει αυτής της διατύπωσης δομείται όλη η γελαστική διάθεση του λαϊκού ανθρώπου μιας και για άλλη μία φορά φαίνεται πως με το γέλιο – στις ευτράπελες διηγήσεις και όχι μόνο- στόχος δεν είναι η απομόνωση του ανθρώπου που σφάλει αλλά αντίθετα της κατάργησης των αποστάσεων και της κριτικής με σκοπό την διόρθωση του ανθρώπινου σφάλματος. Το λαϊκό χιούμορ ενέχει μια δόση απαισιοδοξίας αλλά αυτό που διασκεδάζει πραγματικά το λαϊκό κοινό και δεν σχετίζεται με τον κοινωνικό καθορισμό είναι η ανθρώπινη κουταμάρα⁴⁸, η οποία παρότι αντιμετωπίζει συχνά ιδιαιτέρως σκληρά εκφράζει την διάθεση των ανθρώπων σε μικρο –κοινωνίες να ψυχαγωγούνται με κάθε μέσο. Εξάλλου, ιδίως στο θέατρο, το δίπολο του κουτού-έξυπνου θα ευδοκιμήσει και θα δημιουργήσει αριστουργήματα στην σκηνή αλλά και στις οθόνες του κινηματογράφου έως και σήμερα.

Στην περίπτωση του θεάτρου-και σε συνδυασμό με τα παραπάνω- το καρναβάλι αποτελεί το προαιώνιο αυτοσχέδιο του κόσμου⁴⁹ και αυτό γιατί χρησιμοποιεί το χιούμορ σαν ένα παιχνίδι για να γελάσει με τον εαυτό του και τα ελαττώματα του, με την κοινωνία και τους κανόνες της, με τους θεσμούς και τις καταστάσεις που τρέχουν γύρω του. Ο λαός κι η δημιουργική του φύση στο θέατρο δεν προκύπτει τυχαία, αλλά ταιριάζει με την τάση προς μίμηση που τον διακατέχει και όλα αυτά ιδωμένα κωμικά, αστεία. Ο λαϊκός άνθρωπος δεν επιλέγει να ασχοληθεί με την μίμηση τραγικών παραστάσεων για να τις απομυθοποιήσει αλλά τις διακωμωδεί, τις φαρσοκωμωδεί χρησιμοποιώντας

⁴⁶ Μ.Γ.Μερακλής, Θέματα Λαογραφίας, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ.149

⁴⁷ Μ.Γ.Μερακλής, Ευτράπελες Διηγήσεις, Εστία, Αθήνα, 1980, σ.8.

⁴⁸ Μ.Γ.Μερακλής, Ευτράπελες Διηγήσεις, ό.π., σ.65.

⁴⁹ Κακούρη Ι.Κατερίνα, Προαισθητικές μορφές θεάτρου, ό.π.,σ.133.

υπερβολές, γκροτέσκο και πλεκτάνες που όλα καταλήγουν σε ένα άρτιο κωμικό αποτέλεσμα.

Θεωρίες αμέτρητες για το γέλιο και την προέλευση του υπάρχουν αλλά πιθανώς θα μπορούσε ένα μεγάλο μέρος του στην παρακάτω φράση: το αστείο της ζωής είναι η απόρριψη της αξιοπρέπειας, όπως δήλωσε ο Marc Sennett, δηλώνοντας τη φράση αυτή ως αρχή της εργασίας του. Το υπερβολικό και το ανώφελο είναι εκείνα τα στοιχεία που προκαλούν το γέλιο. Και στο επίπεδο της φάρσας -που είναι μέσο πρόκλησης γέλιου- αυτή έχει τη δυναμική της όταν αντιστρέφονται οι ρόλοι, όταν κάποιος πέφτει στον λάκκο που σκάβει για τον άλλον με δόλια μέσα και από αυτό απορρέει πάντοτε ένα λεπτό κοινωνικό σχόλιο⁵⁰.

⁵⁰ Merchant Moelwyn, Κωμωδία, ό.π., σ.24.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

A) Η έννοια της φαρσοκωμωδίας στην Ελλάδα

Η ελληνική παράδοση της κωμωδίας, ανεξαρτήτως των ειδών που εμπεριέχονται σε αυτήν- όπως η φαρσοκωμωδία που αφορά το συγκεκριμένο πόνημα-, ξεκινά ήδη από την εποχή του Αριστοφάνη, ο οποίος επίδρασε καταλυτικά παγκοσμίως στην δημιουργία κωμικών τύπων και προτύπων. Προτού όμως αναλυθεί η περίπτωση του κωμικού στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα του υποείδους της, τη φαρσοκωμωδία, κρίνεται απαραίτητη μια ευρύτερη απεικόνιση του είδους.

Η κωμωδία εν γένει, σχετίζεται με τις κοινωνικές παρεκτροπές, με την τρέλα και «μμιείται τα συνηθισμένα λάθη της ζωής μας», τις τρέλες που είναι λιγότερο αξιολογούμενες από τα εγκλήματα (τραγωδία)⁵¹. Η κωμωδία, πέρα από την λογοτεχνική της εμφάνιση, όταν συναντάται με το θέατρο προστίθενται το θέαμα και η ακρόαση, η γνωστή παράσταση⁵². Το είδος της κωμωδίας θα γεννηθεί κατά τον 6^ο αιώνα π.Χ στην Αθήνα και από εκεί και έπειτα θα εξαπλωθεί, θα εξελιχθεί και θα παραμείνει ζωντανή μέχρι σήμερα. Από τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο έως τους Ρωμαίους Πλάτο και Τερέντιο η κωμωδία θα αποτελέσει δεσπόζον είδος τόσο λογοτεχνικά όσο και θεατρικά.

Από την εποχή των χρόνων του Μεσαίωνα θα εκλείψει το είδος της Κωμωδίας μιας και το γέλιο θα αναχθεί σε ταυτόσημο της αμαρτίας και της εξορίας από τις εκδηλώσεις του δημόσιου βίου. Είναι τότε που γεννάται και η φάρσα, η οποία επινοείται τρόπον τινά ώστε να βρει διέξοδο η λαϊκή διασκέδαση με επίφαση διάφορες θρησκευτικές γιορτές. Σε αυτές είναι χαρακτηριστική η αντιστροφή της κοινωνικής τάξης και μια ηθικά χαλαρή συμπεριφορά όπου με τις φάρσες, έργα χωρίς ιδιαίτερη δομή και σταθερή πλοκή, θα παρουσιάζονται συγκρούσεις ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις.⁵³

Θα ακολουθήσουν στο πέρασμα των αιώνων σημαντικοί εκπρόσωποι του κωμικού είδους και των υποειδών της στην Ευρώπη αλλά και στην Αμερική. Πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της φάρσας, ως υποείδος της κωμωδίας, αυτή διαθέτει ορισμένα κεντρικά σημεία. Ενώ μια κλασική φάρσα παραπέμπει σε συμπτώσεις, παρεξηγήσεις και δολοπλοκίες η αξία και οι επιδιώξεις της διευρύνονται.

⁵¹ Merchant Moelwyn, Κωμωδία, Ερμής, Αθήνα 1980, σ.14

⁵² Βαλούκος Στάθης, Η κωμωδία, Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ.47

⁵³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σ.76

Πηγή των έργων που χρησιμοποιούν την φάρσα είναι η σύμπτωση και η παρεξήγηση καθώς όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο Georges Feydeau⁵⁴ για μια επιτυχημένη φάρσα αρκεί να επινοηθούν διάφοροι λόγοι για τους οποίους δύο χαρακτήρες δεν πρέπει ποτέ να συναντηθούν και έπειτα μια σύμπτωση να τους κάνει να συναντηθούν στον ίδιο χώρο κατά πρόσωπο.⁵⁵ Η φάρσα ως είδος ενδιαφέρεται υπερβολικά για την ίντριγκα καθώς και τα παθήματα των πρωταγωνιστών, μάλιστα βασικό σημείο της αφορά το γεγονός πως πολλές φορές οι θεατές γνωρίζουν περισσότερα από τους πρωταγωνιστές, στοιχείο στο οποίο δομείται το αποτέλεσμα του γέλιου. Επιπλέον, στο είδος της φάρσας, για να είναι επιτυχημένη, σημασία έχει η δεμένη πλοκή που σχετίζεται με τις σκηνικές εισόδους και εξόδους των συντελεστών, συνδυασμένες πάντοτε με την ύπαρξη πλεκτάνης και μηχανοραφιών.

Επειδή η περίπτωση της φαρσοκωμωδίας στην Ελλάδα αναπτύσσεται σε μια κομβική περίοδο, κυρίως κοινωνικοπολιτικά, έχει σημασία εδώ να ειπωθεί πως η φάρσα έχει σοβαρή προέλευση και πρόθεση παρόλο που στοχεύει στην πρόκληση γέλιου. Σχετίζεται με τις λέξεις «farcing» (γέμιση) ή «force-meat» (ψιλοκομμένο κρέας μαζί με μπαχαρικά για γέμιση και αφορά την προσθήκη σε ένα πολύτιμο υλικό⁵⁶), και ουσιαστικά αναφέρεται στην δυναμική της φάρσας να ολοκληρώνεται ως είδος με την κωμική φαντασία και την δύναμη της ανθρώπινης κουταμάρας την οποία ευρέως αξιοποιεί.

Το δημοφιλές αλλά και ταπεινό ⁵⁷είδος της φαρσοκωμωδίας, που ιδίως τις δεκαετίες του 1940, του 1950 και του 1960 μεσουρανούσε στα θεατρικά και έπειτα κινηματογραφικά πράγματα υποτιμήθηκε και μάλιστα η ονομασία χρησιμοποιήθηκε έτσι ώστε να δείξει τον μετεωρισμό του είδους σε κατώτερα κατασκευάσματα της ψυχαγωγίας⁵⁸. Θεωρήθηκε πως το βασικό κίνητρο της γένεσης της φαρσοκωμωδίας ήταν η απόκτηση κέρδους και αυτό γιατί το γέλιο των θεατών εκμαιευόταν με κάθε κόστος,

⁵⁴ Γάλλος θεατρικός συγγραφέας, γιος του μυθιστοριογράφου Ernest Feydeau, γεννήθηκε στις 8 Δεκεμβρίου 1862 και από πολύ μικρός βρέθηκε μέσα στον κόσμο των γραμμάτων. Ιδιαίτερα γνωστός για τις φάρσες του. Ο Georges Feydeau ανανεώνει το είδος του vaudeville με μια πιο βαθιά σπουδή των χαρακτήρων, καυτηριάζει κυρίως τη μετριότητα της αστικής τάξης την οποία γελοιοποιεί. Κατά τη διάρκεια του έτους 1919 προσβάλλεται από σύφιλη και σιγά σιγά οδηγείται σε ψυχιατρική κλινική λόγω τρέλας όπου και πεθαίνει μετά από τρία χρόνια, σε ηλικία 58 ετών.

⁵⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σ.282.

⁵⁶ Merchant Moelwyn, ό.π., σ.105.

⁵⁷ Κούκιος, Μανόλης, «Ελληνική Φαρσοκωμωδία», Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 31, Ιανουάριος – Ιούνιος 1982, σ. 7

⁵⁸ Χατζηπανταζής Θόδωρος, Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ.492

γεγονός που κατέτασσε το είδος της φαρσοκωμωδίας σε κατώτερη βαθμίδα αξιολογικά. Ακριβώς για αυτήν την αίτια, δεν ήταν δυνατή η λεπτομερέστατη ανάλυση βαθύτερων εννοιών και συναισθημάτων, αφού στόχος ήταν το κέρδος άρα και η ευρύτερη μάζα θεατών, οπότε και καθιερώνεται και ο ηθογραφικός ρεαλισμός ως πιο εύληπτη από όλους καλλιτεχνική γλώσσα.⁵⁹

Παρότι στην φαρσοκωμωδία των παραπάνω δεκαετιών παρατηρείται μία έλλειψη πρωτοτυπίας θεμάτων και ως κεντρικό θέμα συναντάται ο τρόπος εξέλιξης του ηθικού κώδικα σε μια αναπτυσσόμενη ελληνική κοινωνία ,μεταπολεμικά το κλίμα θα διαφοροποιηθεί. Αρχικά, οι κοινωνικές ανάγκες καθόρισαν και διαμόρφωσαν την δημιουργία ενός νέου είδους, της φαρσοκωμωδίας⁶⁰ . Αυτή η εξέλιξη προκύπτει από την λογοκρισία που τέθηκε σε ισχύ στο θέατρο μετά τον Εμφύλιο πόλεμο, όταν κατέρρευσαν οι δυνατότητες συγγραφής εκείνων που επιδίδονταν κυρίως σε μια κριτική της πραγματικότητας και στην σάτιρα όσων βίωνονταν την δεδομένη εποχή.

Επιπλέον, μεταπολεμικά στην Ελλάδα, καθώς αφορά και την κεντρική οριοθέτηση χρονικά του δεδομένου πονήματος, η φαρσοκωμωδία και οι δημιουργοί της παρότι εντάσσουν πρόσφατα γεγονότα από τον Εμφύλιο πόλεμο, δεν δηλώνουν ξεκάθαρα πολιτική θέση. Ίσως αυτή κάποιες φορές δηλώνεται εμμέσως από τον τρόπο που σατιρίζονται ορισμένοι κομματικοί οπαδοί⁶¹ αλλά μια τέτοια πρόθεση μοιάζει λογική αφού στόχος ήταν στον απόηχο των εμφυλιακών γεγονότων να καυτηριαστούν εντέχνως και χιουμοριστικά τύποι ανθρώπων, ιδωμένοι στο παρελθόν και εκκολαπτόμενοι στο παρόν και μέλλον, και μέσω του χιούμορ να προτείνουν μια σειρά από κοινωνικά ερωτήματα προς τον θεατή. Έτσι, με τα μέσα που διέθεταν κατά την θεατρική λογοκρισία , οι δημιουργοί υπαινίσσονται και είναι πιθανώς ο μοναδικός τρόπος αντίδρασης ότι για παράδειγμα ο εύκολος πλουτισμός στην σύγχρονη κοινωνία- ένα θέμα που συχνά εντοπίζεται στις φαρσοκωμωδίες της εποχής- είναι αποτέλεσμα της σαθρής κοινωνίας και της φαύλης κοινωνικής δομής που επικρατεί⁶² .

Ωστόσο, παρόλη την ασυμφωνία για το είδος της φαρσοκωμωδίας, αν ανήκει σε κατώτερο ή ίσο επίπεδο με τα άλλα είδη, είναι βέβαιο πως ο ρυθμός της και η ευχαρίστηση της φάρσας αλλά και η διαμόρφωση διαμέσου και παράλληλα με αυτήν της

⁵⁹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, ό.π., σ. 494.

⁶⁰ Γεωργουσόπουλος Κώστας, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου , Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, σ.364

⁶¹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, ό.π., σ.500.

⁶² Γεωργουσόπουλος Κώστας, ό.π., σ.365.

κωμωδίας ηθών επιτέλεσε σημαντικά στην εξέλιξη του κοινωνικού θεάτρου. Υπάρχει βέβαια και η αντίληψη πως η φαρσοκωμωδία ήταν εκείνη που διακίνησε μικροαστικές αξίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα⁶³ αλλά στην δεδομένη περίπτωση που εξετάζεται, η περίπτωση του Δημήτρη Ψαθά, -αλλά και όχι μόνο⁶⁴- δεν εντοπίζει κανείς κάποιο συγγραφικό του έργο από το ευθυμογράφημα έως την φαρσοκωμωδία του στην οποία δεν εξετάζει με ευαίσθητη και χιουμοριστική ματιά ένα κοινωνικό πρόβλημα.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ενώ υπήρχε στην Ελλάδα η αντιπαράθεση σχετικά με την καλλιτεχνικότητα που προσέδιδε η φαρσοκωμωδία, έχει σημασία να αναφερθούν οι λόγοι για τους οποίους άνθησε το συγκεκριμένο είδος. Αρχικά, έχει σημασία το γεγονός πως η κωμική φαντασία τροφοδοτείται από τα ηθικά ελαττώματα όταν αυτά διαθέτουν μια ανάλαφρη και αστεία διάθεση⁶⁵. Χαρακτήρες ανθρόπινοι που συναντώνται εντός κοινωνίας και μοιάζουν «άξιιοι κοροϊδίας» προκαλούν την πρόθεση για σάτιρα και το γέλιο της ομάδας. Το γέλιο αυτό είναι η συμβουλευτική διάσταση της κοινωνίας, η τιμωρία και η ποινή πάνω στο μέλος που παρεκκλίνει αλλά παράλληλα χαρίζει απλόχερα το πλατύ γέλιο⁶⁶.

Η φαρσοκωμωδία λοιπόν εντάσσεται σε μια δύσκολη ιστορικά περίοδο που οι θεατές είχαν ζωντανές τις μνήμες από την μεταπολεμική και μετεμφυλιακή κατάσταση. Κυρίως λοιπόν στα μεσαία κοινωνικά στρώματα παρατηρείται μια διάθεση διαφυγής από τις τότε μνήμες και ακόμα πιο έντονη για ψυχαγωγία. Μάλιστα αυτό μπορεί να γίνει πιο κατανοητό όταν οι θεατρικές παραστάσεις αυτού του είδους μεταφέρονται ως μεγάλες επιτυχίες στον ελληνικό κινηματογράφο⁶⁷. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και ο θεατρικός συγγραφέας- και όχι μόνον- που εξετάζεται στην συγκεκριμένη εργασία, ο Δημήτρης Ψαθάς. Στη θεατρική εποχή του, μαζί με άλλους συγγραφείς θεάτρου, παρατηρείται μια τάση προς την διδασχή και την απόλαυση με θέματα που θίγουν την περασμένη εποχή ενώ μετά το 1950 τα πολιτικά θέματα δίνουν την σκυτάλη σε θέματα καθημερινής ζωής, της συμβίωσης, της επιβίωσης και της οικογένειας πάντα στα όρια της ευθυμογραφίας.⁶⁸

⁶³ Χατζηπανταζής Θόδωρος, ό.π., σ.504

⁶⁴ Γεωργουσόπουλος Κώστας, ό.π., σ.364.

⁶⁵ Κακούρη Κατερίνα, Προαισθητικές μορφές θεάτρου, Εστία, Αθήνα 1998, σ. 138

⁶⁶ Κακούρη Κατερίνα, ό.π.

⁶⁷ Ιστορία του Νέου Ελληνισμού,1770-2000, 9^{ος} τόμος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ.244

⁶⁸ Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, ό.π., σ.245

Κινητήριο δύναμη αποτέλεσε η επιτακτική ανάγκη για διασκέδαση και ψυχαγωγία όλων όσων είχαν υποφέρει από τα τραυματικά γεγονότα των πολέμων. Αυτή είναι και η πηγή αιτίας άνθησης του είδους και η ένταξη αυτού στο λαϊκό μέρος του θεάτρου είναι η μαζικότητα των θεατών, οι οποίοι ανέδειξαν το είδος και τις επιτυχίες του ίσως σε κορυφαίο τις δεκαετίες που μας αφορούν στο συγκεκριμένο πόνημα. Οι φάρσες επιβάλλουν το καλοφτιαγμένο έργο σε ένα αστικό σαλόνι με υλικά στερεότυπα στοιχεία της υπόθεσης, κλιμακωτοί ρυθμοί και εντυπωσιακά φινάλε θέτουν τους κανόνες που ρυθμίζουν στην Ελλάδα ως το μεσοπόλεμο τα κριτήρια της θεατρικότητας για το κατά πόσο μπορεί να σταθεί ένα έργο ή όχι επί σκηνής.⁶⁹ Το ίδιο καλλιτεχνικό κριτήριο θα επικρατήσει και σε κάποιες επόμενες δεκαετίες και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του Δημήτρη Ψαθά, στα έργα του οποίου το σκηνικό είναι δηλωτικό κι συμπληρωματικό καταστάσεων και συμπεριφορών.

Η φάρσα, με την εγγενή υπερβολή της, χρησιμοποίησε ορισμένες θεματικές-οι οποίες δεν έμειναν μονάχα στο θεατρικό σανίδι αλλά γνώρισαν και την δόξα του κινηματογράφου- όπως είναι η απώλεια της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, η δυσαρμονία του ήρωα σε συγκεκριμένο περιβάλλον, η κακοτυχία και οι εμπλοκή σε απάτες για να μπορέσει να γίνει αρεστή και πρώτη επιλογή του κοινού που διασκέδαζε με την χιουμοριστική πλευρά των θεματικών. Το είδος της φαρσοκωμωδίας κατάφερε να αντικατοπτρίσει μία ολοκληρωμένη εικόνα όλων των κοινωνικών μετασχηματισμών που συνέβησαν στην Ελλάδα⁷⁰, όταν ευδοκίμωσε το είδος της όπως αναφέρει και ο Στάθης Βαλούκος – αν και ο συγγραφέας αναφέρεται στην κινηματογραφική πλευρά του είδους- αλλά μελετώντας τα θεατρικά κείμενα στα οποία και στηρίχθηκαν οι κινηματογραφικές απεικονίσεις είναι λογικό να αφορά και την θεατρική της παραγωγή.

Η οξυδερκής παρατήρηση και καταγραφή του τρόπου ζωής των πληθυσμών των μεγάλων πόλεων, πληθυσμών που μόλις έχουν μεταφερθεί από την επαρχία και ονειρεύονται την άμεση αστικοποίηση τους είναι εντυπωσιακή. Μάλιστα στις δεκαετίες που μεσουράνησε το είδος –κυρίως οριοθετήθηκε από το 1940 έως και το 1960- γελοιοποιούνται τύποι και θεσμοί που χαρακτηρίζουν την μετάβαση αυτή από την αγροτική στην αστική ενώ ο χώρος στον οποίο κινείται η θεατρική δράση είναι τυπικά μικροαστικός συνήθως ένα αστικό σαλόνι με ανέσεις και τα μοντέρνα γραφεία της

⁶⁹ Πούχνερ Βάλτερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δημιουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ος αιώνας)*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1999., σ. 83

⁷⁰ Βαλούκος Στάθης, *ό.π.*, σ. 528.

επιχείρησης.⁷¹ Κωμικοί, γκαφατζήδες, πολλές φορές κουτοπόνηροι αλλά πάνω από όλα αισιόδοξοι, οι ήρωες των ελληνικών φαρσοκωμωδιών τολμούν να επιχειρήσουν το κόλπο, την κομπίνα ή την εξαπάτηση που θα τους κάνει να «πιάσουν την καλή»⁷². Οι κωμικοί ήρωες της φαρσοκωμωδίας δεν επαναστατούν αλλά αντιθέτως κάνουν ότι μπορούν για να εξασφαλιστούν οι ίδιοι μέσα σε αυτό το μικροαστικό κόσμο που αναπτύσσεται και για αυτό απελπισμένα κάποιες φορές προσπαθούν να γίνουν μέρος του. Αυτή η φρούδα συνήθως προσπάθεια χαρίζει και στο κοινό της φαρσοκωμωδίας το γέλιο, γέλιο που προκύπτει βλέποντας τους να παλεύουν και να ματαιοπονούν για να «κολυμπήσουν» στα αστικά νερά και αναγνωρίζοντας κάποιες φορές με μια αποστασιοποιημένη ματιά τον εαυτό τους μέσα στον ίδιο κόσμο.

Η απόπειρα αυτή του ήρωα της φαρσοκωμωδίας να ανελιχτεί κοινωνικά με τα εργαλεία του είδους – δολοπλοκίες, πλεκτάνες- είναι συχνό προϊόν εκμετάλλευσης ως θεματική. Κυρίαρχη θέση έχουν οι αντιθέσεις, κυρίως κοινωνικά και ιδεολογικά περισσότερα κατά την δεκαετία του 1940, του επαρχιώτη και του αστού. Ο επαρχιώτης, ως δρων πρόσωπο, είναι φορέας μιας παλαιότερης παράδοσης που συγκλίνει με αυτή του κόσμου της επαρχίας ενώ ορισμένες φορές που επιτρέπεται από τα γεγονότα της εποχής, ο επαρχιώτης ήρωας εμφανίζεται ως αφελής που αδυνατεί να παρακολουθήσει τις εξελίξεις που επιτελούνται στην εποχή του. Και οι δύο τύποι, οι οποίοι αξιοποιήθηκαν από τους θεατρικούς συγγραφείς τότε ο ένας και τότε ο άλλος περισσότερο, προκαλούν το γέλιο. Στην πρώτη περίπτωση, το γέλιο προκύπτει από την έντονη αντίθεση που παρουσιάζεται απέναντι στον μεγαλομανή αστό της πόλης, τις περισσότερες φορές της πρωτεύουσας, που κυνηγάει οτιδήποτε του πλασάρεται ως μοντέρνο. Στην δεύτερη περίπτωση, το γέλιο προκύπτει περισσότερο από την αφέλεια που φέρει ο επαρχιώτης ήρωας η οποία χαρακτηρίζει προφανώς την συμπεριφορά και τον τρόπο σκέψης του. Κοινό γνώρισμα των δύο αυτών περιπτώσεων που σχολιάζουν τον ήρωα που συναντάται στην φαρσοκωμωδία αλλά και εν γένει στην κωμωδία είναι ένα αέναο δίπολο υποτίμησης και ανάδειξης ενός εκ των δύο, μια διαμάχη μεταξύ μοντέρνου και παραδοσιακού. Αυτή η πάλη είναι διασκεδαστική αφού και οι δύο χαρακτήρες, του επαρχιώτη και του αστού, συνδυάζουν και χαρακτηριστικά καταγωγής, μόρφωσης και ορισμένες φορές και εξωτερικής εμφάνισης.

Συνήθως τέτοιοι τύποι έχουν μια σχέση συγγενική, οικονομικής

⁷¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σ.530.

⁷² Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», Εκκύκλημα, τ. 24, Άνοιξη 1990, σ. 32

εξάρτησης ή τυχαίας γνωριμίας με τον αστό της πρωτεύουσας και εμπλέκονται στην δράση, η οποία όμως χωρίς αυτούς δεν θα μπορούσε να προχωρήσει. Αλλά και ο θεατρικός τύπος του αστού, παρότι διακωμωδείται για την ξενομανία του και για τον γλωσσικό παροξυσμό στη μίμηση ξενόφερτων λέξεων- οι οποίες συνήθως γίνονται αντικείμενο σάτιρας και κοροϊδίας- και τον διακαή πόθο κοινωνικής και οικονομικής ανέλιξης δεν είναι μόνον αντικείμενο σάτιρας. Με αυτόν τον τρόπο, διαφαίνεται επί σκηνής και η νέα φάση αστικοποίησης και εκβιομηχάνισης της ελληνικής κοινωνίας⁷³, οι νέοι όροι σχέσεων των δύο τάξεων και οι αλλαγές που αρχίζουν να ριζώνουν στην μεταξύ τους διάκριση. Ο αστός της κωμωδίας είναι πλέον και ο αστός της κοινωνίας που αστικοποιείται και οι αντιδράσεις από όσους δεν έχουν σχέση με το άστυ είναι εκείνες που πράγματι συμβαίνουν. Την ίδια στιγμή με την διακωμώδηση του θεατρικού τύπου του αστού ενεργοποιείται επιπλέον τόσο η ανησυχία στο κοινό σχετικά με την πιθανότητα επιτυχίας μιας τέτοιας κοινωνικής μετεξέλιξης, αφού αυτό προέρχεται από το σταθερό υπόβαθρο της αγροτικής επαρχιακής ζωής, όσο και η ανασφάλεια για τις επιπτώσεις που θα προκύψουν στον αξιακό του κώδικα από μία τέτοια αλλαγή.

Έτσι ο ήρωας της φαρσοκωμωδίας ο αστός, για να είμαστε περισσότερο ακριβείς, ο μικροαστός εφησυχάζει ταξικά πλήρως, αποσιωπά την κοινωνική του ταυτότητα και μόνο του μέλημα είναι η απόκτηση κομβικών θέσεων κύρους χωρίς την ύπαρξη των ικανοτήτων που απαιτούνται. Αυτός ο τύπος συνδυαστικά με τον προ αναλυθέντα τύπο του επαρχιώτη δημιουργούν αντιθετικούς και γνώριμους ταυτόχρονα πόλους που προκαλούν την αίσθηση του αστείου. Σε συνδυασμό μάλιστα, σε ορισμένα θεατρικά έργα, με τον ήρωα του περιθωρίου, δηλαδή εκείνου που θεωρείται κατώτερος και από τον προλετάριο, με την σημασία του όρου στην δεδομένη εποχή φτάνουν σε ένα κωμικό αποτέλεσμα με έντονα τα στοιχεία της φάρσας. Γεγονός που προκύπτει από τη συμπεριφορά που φέρει ο τύπος του περιθωρίου αλλά κυρίως από τον ιδιαίτερο χειρισμό της γλώσσας, την «αργκό», σε αντιδιαστολή προς την γλώσσα των σαλονιών ή και των αγρών.

Το γεγονός πως η δράση επί σκηνής είναι δράση ορμώμενη από την κοινωνία και τα τεκταινόμενά της, καθιστά την κωμωδία δημόσια, κάτι που στηρίζεται στην άποψη ότι το γέλιο θεωρείται και αποτελεί περισσότερο μια συλλογική παρά μια υποκειμενική

⁷³ Γραμματάς Θεόδωρος, ό.π., Τόμος Β', σ. 248

απάντηση⁷⁴ στην ερώτηση τι θεωρείται εν τέλει κοινωνικά αποδεκτό και τι διακωμωδείται με στόχο όχι την προσβολή αλλά αντιθέτως την ομαλή κοινωνική ένταξη. Και το είδος της φαρσοκωμωδίας συνδέεται με όλες τις εκφάνσεις των κοινωνικών συμπεριφορών, ενώ έχει ιδιαίτερη αξία το γεγονός πως στην περίπτωση της δεκαετίας του 1960 οι φαρσοκωμωδίες είχαν ως συνταγή την τυπική δομή του γαλλικού «boulevard» : την παρεξήγηση, την ίντριγκα, το απόγειο των περιπλοκών, και την ανώδυνη άρση των παρεξηγήσεων ως την τελική τακτοποίηση. Όμως αυτό που διαφέρει στην ελληνική εκδοχή είναι ότι στη φάρσα εγγράφονται στοιχεία που προέρχονται από την παράδοση του λαϊκού θεάματος στα πλαίσια της προφορικότητας⁷⁵. Η κατάσταση δηλαδή που προκύπτει από μια σειρά παρεξήγηση θα είναι προσωρινή ενώ το αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι άλλο πέραν της αποκατάστασης σε κάθε τομέα που προξένησε ταραχή η περιπλοκή. Στόχος είναι η αποφυγή μεγάλων συγκρούσεων και η ανώδυνη τακτοποίηση των πραγμάτων, η οποία όμως φέρει στην δεκαετία του 1960 και την ενσωμάτωση και την αποδοχή «μοντέρνων» αντιλήψεων, οι οποίες φέρονται ανατρεπτικά από ένα γυναικείο πρόσωπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η περίπτωση της «Χαρτοπαίκτρας» του Δημήτρη Ψαθά, όπου στο πρόσωπο μίας γυναίκας χρωματίζεται ένα πολύ συνηθισμένο ανδρικό πάθος, τα χαρτιά, δημιουργώντας έτσι την αρχή της ισοτιμίας μεταξύ των δύο φύλων. Αξίζει, ωστόσο εδώ να σημειωθεί, πως παρότι είναι μια μοντέρνα εικόνα για μια γυναίκα να παθιάζεται με τα χαρτιά, δεν εκμοντερνίζεται εντελώς ως μοντέλο και διατηρεί κάποιες πτυχές παραδοσιακής γυναικείας συμπεριφοράς.

Συνολικά, το είδος της φαρσοκωμωδίας πέρασε μέσα από θεωρητικούς κυκλώνες ώστε να ξεφύγει από την διάθεση της υποτίμησης της. Μέσα από αυτήν, η οποία βρίσκει τον χαρακτήρα της μέσα στους αιώνες και μετασχηματίζεται συνεχώς, μπορούν να ιδωθούν και να γίνουν αντιληπτοί και οι κοινωνικοί, οικονομικοί και πολιτικοί μετασχηματισμοί αλλά όλοι αυτοί συνδυασμένοι με την θεατρική καταγωγή της φάρσας και του μηχανισμού του γέλιου. Έγινε τόσο αρεστή και επιβλήθηκε από το ίδιο το κοινό της γιατί δεν απέκρυπτε όσα είχε αυτό βιώσει αλλά και όσα ονειρευόταν σε μια νέα κοινωνία. Οι θεατές είναι ταυτόχρονα δηλαδή και τροφοδότες του υλικού στο οποίο

⁷⁴ Karnick Kr. & Jenkins H., «Comedy and the social world», στο: Karnick & Jenkins (ed.), Classical Hollywood Comedy, Routledge, New York, 1995, σ σ.265-282.

⁷⁵ Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967), Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Finatec Multimedia A.E, Αθήνα 2001. σ.376-377.

βασίζονται τα θέματα του θεάτρου και έπειτα του κινηματογράφου⁷⁶. Αντιθέτως με τα δυναμικά στοιχεία φάρσας το κοινό αντιμετώπιζε τους φόβους του για τις πληγές του παρελθόντος αλλά και τους τύπους με τους οποίους συγχρωτιζόταν τη δεδομένη εποχή. Αυτούς, τους τελευταίους, με κριτική ματιά αλλά μέσα από το χιούμορ, τους γελοιοποιούσε οπότε λειτουργούσε ως παράδειγμα προς αποφυγή ή τους αποδεχόταν ως αναμενόμενο μοντέλο εξέλιξης της νέας εποχής. Η φαρσοκωμωδία της Ελλάδας των δεκαετιών 1940 έως και 1960 δεν ήταν απλά ένα ελαφρύ είδος για τη μάζα αλλά μια απελευθερωτική ματιά στο νέο φάσμα πραγμάτων, μια συμπόρευση σανιδιού και πραγματικότητας για αυτό και προτιμήθηκε από το λαό, υπό τον ορισμό βέβαια που δεν χρωματίζεται διαστρωματικά και ταξικά.

⁷⁶ Βατούγιου Στέλλα, *Εργασιακές σχέσεις και κοινωνικές ισορροπίες στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1970*, ΘΗΤΕΙΑ τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Μ.Γ. Μερρακλή, Παν. Αθηνών, Παν. Ιωαννίνων, Αθήνα 2002, σ.139.

B. Ο Δημήτρης Ψαθάς στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου

Τα τέσσερα έργα του Δημήτρη Ψαθά που μας απασχολούν σε αυτήν την εργασία παράγονται εντός δύο δεκαετιών. Οι κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές που εκτυλίσσονται την περίοδο που συγγράφονται και ανεβαίνουν τα έργα αυτά δεν θα μπορούσε να μην έχουν άμεση επίδραση. Από το 1932, πολύ νωρίτερα από την συγγραφή του πρώτου χρονολογικά έργου του Δημήτρη Ψαθά που μας αφορά, παρατηρείται μια τάση ανανέωσης στην κωμωδιογραφία καθώς και αύξηση στην ελαφριά κοινωνική σάτιρα αλλά και στην ηθογραφία.⁷⁷ Σαφώς, η απουσία ξεκάθαρης πολιτικής θέσης από πλευράς των θεατρικών συγγραφέων οφείλεται στο ρευστό κοινωνικοπολιτικό σκηνικό που επικρατούσε. Έτσι, οι κωμωδίες της εποχής ασχολούνται με την διακριτική σάτιρα κοινωνικών ζητημάτων με μια πιο συντηρητική εξωστρέφεια ενώ παρατηρείται και η αναδίπλωση στην κωμωδία χαρακτήρων⁷⁸ με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Δημήτρη Ψαθά που ασχολείται με την χαρακτηρολογία, χωρίς βέβαια να περιορίζει το ατελείωτο ταλέντο μονάχα σε αυτήν.

Πιο συγκεκριμένα, ο «Φον Δημητράκης» που ανεβαίνει στις 4 Απριλίου 1946 από τον θίασο των «Ηνωμένων Καλλιτεχνών» στο Θέατρο «Βρεττάνια. Το ανέβασμα αυτό στην έναρξη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο εμφύλιος πόλεμος μαζί με την εμπειρία της Αντίστασης και τις νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες γεννούν νέα αιτήματα στην θεατρική δημιουργία⁷⁹. Ο εμφύλιος πόλεμος έλαβε χώρα μετά από την γερμανική κατοχή, ένα τραύμα που οι Έλληνες έμελλε να το κουβαλούν ανεπιστρεπτί και το οποίο στιγμάτισε την ταυτότητα τους στις επόμενες δεκαετίες. Ο εμφύλιος πόλεμος οδήγησε στην απογύμνωση της υπαίθρου και στη την μετακίνηση του πληθυσμού στο άστυ. Επιπλέον, δημιουργήθηκαν διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε καλούς και κακούς βάσει των πολιτικών πεποιθήσεων και συγκρουσιακή διάθεση προς το διπλανό. Έχει ιδιαίτερη σημασία να γίνει αντιληπτό ότι στο «Φον Δημητράκης» δεν γελοιοποιείται ένας μονάχα άνθρωπος αλλά ένα κοινωνικό ιδεώδες, μια νοοτροπία γνώριμη στην εποχή και στο ακροατήριο της.

⁷⁷ Καρρά Κωνσταντίνα, *Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών*, στο Πρακτικά Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014):οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, Β' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών σπουδών, Αθήνα 2015, τόμος Δ', σ.105.

⁷⁸ Καρρά Κωνσταντίνα, *Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών*, ό.π.

⁷⁹ Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, Μια επισκόπηση*, Τρίτη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ.31.

Σε αυτό το κλίμα γράφεται και ανεβαίνει ο «Φον Δημητράκης». Έχει ιδιαίτερη σημασία πως σε αυτό, γίνεται φανερή η διάθεση του συγγραφέα για την αποτύπωση της κοινωνίας, από την οποία δεν είχε μονάχα επηρεαστεί αλλά κυρίως έπασχε εντός της και μαζί με αυτήν. Βέβαια, είναι πιθανώς αξιοπερίεργο το γεγονός πως εντός εμπόλεμου κλίματος επιλέγεται η συγγραφή μιας γκροτέσκας κωμωδίας, αλλά οι όποιες αμφιβολίες καθηλώνονται σκεπτόμενοι πως ιδιότυπο χαρακτηριστικό της Κατοχής αποτέλεσε το κέφι⁸⁰ και ακριβώς αυτό επετεύχθη με το εγχείρημά του - προσφέροντας κέφι στο ακροατήριο στηλιτεύοντας την κοινωνία που έπασχε. Ο Δημήτρης Ψαθάς με τα πρόσφατα γεγονότα της γερμανικής εποχής επιλέγει να στηλιτεύσει με ένα γκροτέσκο και άκρως ρεαλιστικό τρόπο τα τραύματα που βιώθηκαν από το επικείμενο κοινό του και φυσικά τον ίδιο.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει και το επεξηγηματικό σημείωμα του ίδιου του συγγραφέα στον Τύπο της εποχής την ημέρα λίγες ώρες πριν από την πρεμιέρα του θεατρικού έργου

«Τύποι προδοτών υπάρχουν πολλών λογίων. Ο «Φον Δημητράκης» δεν είναι ο συγγόνος προδότης που τραβά τον δρόμο του με πλήρη συνείδησι του έργου του. Είναι ο κωμικοτραγικός ρωμηός πολιτικάντης που τους ειρηνικούς καιρούς απέτυχε και γελοιοποιήθηκε οικτρά, ζητώντας την ψήφο του λαού κι όμως τον καίει πάντα ο καυμός ν' ανέβη. Στην κατοχή που χαμήλωσαν τα αξιώματα δημιουργήθηκε το κατάλληλο κλίμα που ευνόησε την άνθισι όλων των αποτυχημένων φιλοδοξιών. Έτσι ο «Φον Δημητράκης» λαχταρώντας να μη χάση την μοναδική ευκαιρία που του προσφέρεται, περνά στην προδοσία. Τοποθετώντας τον αποτυχημένο φιλόδοξό μου μέσα στην κατοχή, είχα όλη την ευκαιρία να τον φωτίσω καλύτερα, να τονίσω ως που μπορεί να φτάση ένας γελοίος άνθρωπος όταν καβαλά την εξουσία-όπως συμβαίνει στα ανελεύθερα καθεστώτα- για να βγη μονάχο του το συμπέρασμα πόσο φοβερή είναι η κατάργησι των ελευθεριών και η εξουσία που ασκείται δίχως έλεγχο. Η θεατρική ανάπαλσι της εποχής με τις δύο πλευρές της –ηρωική και κωμικοτραγική- δεν ήταν έργο εύκολο. Δούλεψα μ' όλες τις δυνάμεις μου στην σύνθεσι του κωμικού και του ηρωικού. Το αποτέλεσμα θα κρίνουν οι θεαταί.»⁸¹

Επιπλέον στην ίδια εφημερίδα στην οποία και αρθρογραφεί ο Δημήτρης Ψαθάς τιτλοφορεί τα ευθυμογραφήματα του από την Τετάρτη 27 Μαρτίου έως και την

⁸⁰ Καστρινάκη Αγγέλα, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα, 2005, σ.33

⁸¹ Δημήτρης Ψαθάς, «Θεατρικά νέα», *ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ.271 (Πέμπτη 4 Απριλίου 1946), σ.1

Παρασκευή 29 Μαρτίου «Ο αρχηγός της γερμανικής κατασκοπείας. Η δράσις του Φον Κανάρη». Ίσως ο τίτλος να σχετίζεται με το επερχόμενο του έργο.

Πριν από την παρουσίαση του θεατρικού έργου από τον ίδιο τον Δημήτρη Ψαθά, ο καλλιτεχνικός κόσμος φαίνεται να υποδέχεται διθυραμβικά το κείμενο του

« Ο κ. Δ. Ψαθάς ανέγνωσε χθες εις τον θίασον των Ενωμένων Καλλιτεχνών την νέαν κωμωδίαν του «Φον Δημητράκης»... Εντύπωσιν επροκάλεσε εις τον θίασον όχι μόνον η γραφικότης των τύπων της κατοχής και η ολοζώντανη ατμόσφαιρα αλλά και ο αριστοτεχνικός συνδυασμός του κωμικού και του δραματικού στοιχείου εις το έργον του κ. Ψαθά το οποίον γενικώς ανεγνωρίσθη ως το καλλίτερον του.»⁸²

Οι χαρακτήρες του «Φον Δημητράκη» είναι χαρακτήρες ιδωμένοι στο πριν και στο τώρα. Σαφώς κυρίως στο πριν, εννοώντας την γερμανική κατοχή, αλλά με την δύναμη που αποπνέουν οι χαρακτήρες του δημιουργούν την αίσθηση της διαχρονίας. Πάντοτε η δίψα για εξουσία θα διαφεντεύει ένα μέρος της κοινωνίας, πάντοτε ίσως θα είναι κάποιοι ικανοί να χρησιμοποιήσουν όσα μέσα, θεμιτά και αθέμιτα διαθέτουν προς την επίτευξη των στόχων τους, ωστόσο όμως πάντοτε αν υπάρχουν αυτοί που ζητούν τα παραπάνω θα υπάρξουν και εκείνοι που δεν αρκούνται σε ημί-μετρες ελευθερίες και δεν τρομοκρατούνται από τα αρπακτικά της δύναμης. Ίσως αυτή η άνοδος και κάθοδος σε κοινωνικά πλαίσια που διέπει τις ανθρώπινες κοινωνίες και τους ανθρώπους ειδικότερα, είναι που δυναμιτίζει το συγκεκριμένο έργο του Δημήτρη Ψαθά σε μια περίοδο όπου η έκρηξη προκύπτει μεταξύ διπλανών, μεταξύ ανθρώπων στα στενά πλαίσια της ίδιας χώρας.

Η επιτυχία του «Φον Δημητράκη» ήταν ήδη προδιαγεγραμμένη αλλά αυτό επιβεβαιώνεται και από τα δημοσιεύματα της εποχής

«...Το έργον ικανοποίησε πλήρως το κοινόν της πρεμιέρας, το οποίον ανεκάλεσε κατ'επανάληψιν τον συγγραφέα εις την σκηνήν δια να τον χειροκροτήσει.»⁸³

«Εις όλα τα θέατρα πρόζας και μουσικής παρετηρήθη χθες εξαιρετική κοσμοσυρροή. Επί κεφαλής ήλθεν η «Βρετάνια» με την νέαν κωμωδίαν του Δ.Ψαθά «Φον

⁸²Θεατρικά νέα ,ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡΙΘ.252 (ΤΡΙΤΗ 12 ΜΑΡΤΙΟΥ 1946),σ.1

⁸³Τζαβέλλας Γιώργος, [Ατιτλο], ΤΑ ΝΕΑ ,ΑΡΙΘ.274 (ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 5 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)

Δημητράκης» η οποία σημειώνει μεγάλην επιτυχία, θεωρείται δε βέβαιον ότι θα πραγματοποιήσει μακράν σειράν παραστάσεων.»⁸⁴

«Ο Ψαθάς το κατορθώνει χωρίς να κάνει αντίγραφο εκ του φυσικού, απλές προσωπογραφίες, ένα σατυρικό ρεπορτάζ. Οι τύποι που παρουσιάζει βγαίνουν από παρατηρήσεις πιο βαθειές επάνω στην ανθρώπινη φύσι. Τα μοντέλα ή οι καταστάσεις από τις οποίες ξεκινά, συνεχίζονται, αναπλάθονται μέσα του, ώστε η πρώτη ύλη που προμηθευόμαστε από τη ζωή να πάρη το χαρακτήρα της δημιουργίας. ...

Εδώ δεν πρόκειται δηλαδή για μια εργασία που σταματά στο απλώς ευθυμογραφικό της αποτέλεσμα. Το τονίζουμε γιατί παρατηρείται συνήθως προκειμένου για τα έργα του Ψαθά ότι αποβλέπουν στο λαϊκό γέλιο. Ότι μ'άλλα λόγια τις κωμικές καταστάσεις που ανακαλύπτει στον άνθρωπο, τις σπρώχνει προς την γελιογραφική υπερβολή, υπογραμμίζοντας ό,τι είναι μπουφόνιο, ό,τι είναι αογραίο, ό,τι είναι αμέσως αισθητό, για να προκαλέση το γέλιο. Ό,τι πάει κοντολογής κατά τη φάρσα. Και όμως μπορούμε να θεωρήσωμε σαν ένα δεδομένο ότι η δημιουργία λαϊκού γέλιου αποδεικνύει κατά κανόνα ότι έγινε αισθητή μία αλήθεια. Πάντοτε όταν γελά ο λαός, σημαίνει ότι ετέθη σε άμεση επικοινωνία με μια κατάστασι αναμφισβήτητα κωμική...

Ο «Φον Δημητράκης» είναι μία κωμωδία που αναφέρεται στην αντίστασι, αλλά χωρίς να αποβλέπη βέβαια να περιλάβη, ακόμη δε λιγώτερο να εξαντλήση το θέμα. Δεν φανταζόμαστε να είχε αυτήν την κύρια πρόθεσι ο συγγραφέας του. Έπειτα οι αφετηρίες των ιστορικών γεγονότων δεν νομίζουμε ότι παίζουν τον πρώτο ρόλο στις περιπτώσεις αυτές. Κι' ας ξεκινάμε ακόμη από εκεί. Πίσω από τα ιστορικά γεγονότα και τις ιδέες που καθρεφτίζουν, υπάρχει ο άνθρωπος, υπάρχει η αιώνια ανθρώπινη φύσι, «αυτή καθ'εατήν», όπως εκδηλώνεται σε κάθε εποχή άσχετα με τους άλλους παράγοντες. Ο Ψαθάς, μ'όλο που δίνει την ατμόσφαιρα αυτού του ηρωικού κόσμου που λέγεται αντίστασι, ετοποθέτησε τον τύπο του στην κατοχή, γιατί έτσι εύρισκε την ευκαιρία να τον αναπτύξη καλλίτερα. Κι' ο τύπος του Φον Δημητράκη είναι πιασμένος θαυμάσια. Ανήκει στους τύπους που πάνε στον Ψαθά, άλλωστε οι περισσότεροι τύποι στις περισσότερες κωμωδίες των ίδιων συγγραφέων μάλιστα, είναι παρμεφερείς, αφού βρίσκονται μοιραίως μέσα στην ίδια οπτική ακτίνα των κωμικών καταστάσεων και αποτελούν συγγενή μοτίβα, όσο και αν αναπτύσσονται σε διαφορετικούς τόνους και με άλλη χρησιμότητα. Όπως είναι επίσης

⁸⁴ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡΙΘ. 273 (ΔΕΥΤΕΡΑ 8 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)

μ' επιτυχία σχεδιασμένοι, το κοντράστο του Φον Δημητράκη ο αδελφός του ο καθηγητής, ο Ζάρλας κι' ο χαριτωμένος Σεραφείμ, με τη συμπαθητική νότα του λαϊκού κεφιού του....»⁸⁵

Και λίγο αργότερα ο Μάριος Πλωρίτης θα σχολιάσει

«Ο Φον Δημητράκης», γράφει, «είναι απ' τους “τύπους” εκείνους που ξέβρασε ο φοβερός σίφουνας της κατοχής. Προορισμένοι να μείνουν πάντα στο βυθό, έφτασαν ως την επιφάνεια μόνο χάρη στην “ελαστικότητα” της συνείδησής τους και της άμετρης κενοδοξίας τους. Το απρόσιτο όνειρό τους, ο ανικανοποίητος πόθος τους να κυβερνήσουν τον τόπο, πραγματοποιήθηκε μόνο χάρη στην υποδούλωση αυτού του τόπου. Δεν μπόρεσαν να τον κυβερνήσουν παρά όταν ήταν σκλάβος. Άλλο το ζήτημα αν ήταν αληθινά σκλάβος κι' αν αληθινά τον κυβέρνησαν».⁸⁶

Τα επόμενα δύο έργα χρονολογικά του Δημήτρη Ψαθά που μας αφορούν στη δεδομένη εργασία εντάσσονται στην δεκαετία του 1950. Το πρώτο, είναι το «Ζητείται ψεύτης» που ανέβηκε από τον θίασο Κοτοπούλη στο θερινό θέατρο Σαμαρτζή, στις 21 Αυγούστου 1953 και το δεύτερο είναι το «Φωνάζει ο κλέφτης», το οποίο ανεβαίνει στο θέατρο Κοτοπούλη (Ρεξ) στις 21 Νοεμβρίου 1958. Η δεκαετία αυτή χαρακτηρίζεται από μία απόπειρα ώστε να γεννηθούν νέοι όροι της πολιτιστικής ζωής⁸⁷ στην χώρα. Σε αυτό το πολιτιστικό κλίμα που επικρατεί δημιουργούνται δύο αντίθετοι πόλοι θεατρικής δραστηριότητας, τα «θέατρα τέχνης» και τα «εμπορικά θέατρα»⁸⁸, στα οποία εντάσσονται και τα δημιουργήματα του Δημήτρη Ψαθά κρίνοντας τόσο από την θεατρική επιτυχία όσο και από την εμπορική μεταφορά αυτών στον κινηματογράφο. Οι κωμωδίες της εποχής, και πιο συγκεκριμένα της δεδομένης εργασίας, έχουν έντονα φαρσικά και ηθογραφικά στοιχεία και γίνονται άμεσα αποδεκτά από το ευρύ κοινό⁸⁹.

Ειδικότερα, και στις δύο κωμωδίες του Δημήτρη Ψαθά της δεκαετίας του 1950 παρουσιάζονται άνθρωποι με κάποια εξουσία, στο μεν «Ζητείται ψεύτης» ο κύριος Φερέκης ως πολιτικός, στο δε «Φωνάζει ο κλέφτης» ο κύριος Καραλέων ως στρατηγός, οι οποίοι ζητούν και εν τέλει βρίσκουν βοήθεια από απλούς ανθρώπους με ταλέντα στην πρώτη περίπτωση την ψευτιά και στην δεύτερη την τιμιότητα ενταγμένα στην αστική ζωή της Αθήνας . Η ψυχαγωγία της εποχής διακρίνεται από την απομάκρυνση των

⁸⁵ Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ, «ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Ο ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ ΣΤΗ ΒΡΕΤΑΝΙΑ», ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡΙΘ.276 (ΤΕΤΑΡΤΗ 10 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)

⁸⁶ [ΑΤΙΤΛΟ] ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, *Ελευθερία*, 8/5/1946,

⁸⁷ Μαυρομούστακος Πλάτων, ό. π., σ. 68.

⁸⁸ Μαυρομούστακος Πλάτων, ό.π.,σ.65.

⁸⁹ Μαυρομούστακος Πλάτων, ό.π.,σ.84.

αναμνήσεων του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου πολέμου και την επικέντρωση σε μια απόπειρα θετικής θέασης της οικονομικής και πολιτικής ζωής, χωρίς βέβαια να αποκρύπτονται τα κακώς κείμενα αυτών των δύο τομέων. Αυτό, καταφέρνει και ο θεατρικός δημιουργός των παραπάνω κωμωδιών αφού καταφέρνει να δώσει με χιουμοριστικό τρόπο και ευστροφία πως όσα συμβαίνουν επί σκηνής δεν απέχουν από την πραγματικότητα. Και η πραγματικότητα είναι ακριβώς αυτή η προσπάθεια που γίνεται εντός της κοινωνίας να ιδωθούν αισιόδοξα οι αλλαγές που συμβαίνουν στα πολιτικό-οικονομικό προσκήνιο. Επιπλέον, ο Δημήτρης Ψαθάς κατορθώνει και κάτι ακόμη πολύ σημαντικό : οι χαρακτήρες του παρότι βιώνουν θεωρητικώς την αλλαγή που βιώνει η δεκαετία του 1950, φέρουν πάνω τους την εξαχρείωση ηθικών κωδίκων που προκύπτουν από τα περασμένα δεινά και σατιρίζονται περίτεχνα. Η δύναμη των χαρακτήρων του εγκαινιάζουν μία νέα περίοδο στα πράγματα του θεάτρου, ένα κωμικό είδος που πρόκειται να επικρατήσει κατά την περίοδο της δεκαετίας 1950-1960⁹⁰.

Στην περίπτωση της φαρσοκωμωδίας «Φωνάζει ο κλέφτης», παρουσιάζει την απουσία τιμιότητας και κυρίως την δειλία έκφρασης τίμιου λόγου από τον υπάλληλο, που κατορθώνεται μονάχα όταν είναι μεθυσμένος, ο Δημήτρης Ψαθάς στηλιτεύει χιουμοριστικά πάντοτε αυτήν την κατάσταση εντός της δεκαετίας του 1950 αλλά κύριος και μοναδικός του στόχος δεν είναι η απόγνωση αλλά η διασκέδαση του θεατή. Είναι φανερό η αποστασιοποίηση από τα πολιτικά ζητήματα που παρατηρείται την δεκαετία του '50 και η στροφή σε θέματα που αφορούν την καθημερινή ζωή, την επιβίωση, την συμβίωση και την οικογένεια, πάντα στα όρια της ευθυμογραφίας.⁹¹

Ενδεικτική είναι η αντίδραση του κοινού στο έργο «Φωνάζει ο κλέφτης»

. «Το έργο άρεσε υπερβολικά και το κοινόν χειροκρότησε ζωηρότατα την Μαίρη Αρώνη, τον Ντίνο Ηλιόπουλο και τον Διον. Παπαγιαννόπουλο, που εδημιούργησαν σπαρταριστούς ρόλους και τους ανεκάλεσε επανειλημμένως στην σκηνή. Ανεκάλεσε επίσης και χειροκρότησε με θέρμη και τον δημιουργό της νέας επιτυχίας Δημήτρη Ψαθά.»⁹²

Παράλληλα στην ίδια εφημερίδα κάποιους μήνες ανακοινώνεται και η εκατοστή παράσταση του θεατρικού έργου, γεγονός που αποδεικνύει την επιτυχία του συγκεκριμένου έργου

⁹⁰ Γραμματάς Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα, Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Τόμος Α', Εξάντας, Αθήνα, 2002, σ. 167.

⁹¹ *Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000, 9ος τόμος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ.245*

⁹² *ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡ.4096 (ΣΑΒΒΑΤΟ 4 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1958), σ.2

«*Αύριο στο θέατρο «Κοτοπούλη» θα δοθη η 100^η πανηγυρική παράστασις της κωμωδίας του Δ.Ψαθά «Φωνάζει ο κλέφτης», στην οποία πρωταγωνιστούν η Μαίρη Αρώνη και ο Ντίνος Ηλιόπουλος.*

Την αυριανή παράστασι προσεκλήθησαν να τιμήσουν ο πρόεδρος και τα μέλη της Κυβερνήσεως καθώς και άνθρωποι των γραμμάτων και της τέχνης. Την παράστασι θα προλογίσουν ο ακαδημαϊκός Βενέζης και ο πρόεδρος του Σωματείου Ηθοποιών Μεσολλογίτης, θα ομιλήση δε και ο συγγραφέυς του έργου Δημ.Ψαθάς.»⁹³

Ο Άγγελος Τερζάκης σε άλλη εφημερίδα της εποχής σχολιάζοντας την παράσταση του Δημήτρη Ψαθά:

*«Το τάλαντο του Δημ.Ψαθά είναι δροσερό και ανεξάντλητο. Αναβλύζει πηγαίο. Η σφραγίδα της γνησιότητας, σ'αυτές τις περιπτώσεις, είναι το αβίαστο: Με τον Ψαθά, αν έχεις κάποτε την εντύπωση της υπερβολής- θεμιτό άλλβστε μέσο της ευθυμογραφίας και της κωμωδιογραφίας- δεν έχεις ποτέ σχεδόν το αίσθημα του φτιαχτού, του σκαρωμένου. Βλέπει ο Ψαθάς τα πράγματα της ζωής, πρόσωπα και καταστάσεις, από μια γωνία τέτοια ώστε το ιλαρό ν'αναπηδάει αυθόρμητα,θα έφτανα να πω. Γι'αυτό και σε κάθε του έργο, συχνά και στ'απλά του ευθυμογραφήματα, βλέπετε να σκισάρεται, συνοπτικά κι' εκφραστικά, ένας τύπος που είναι αυτόχρημα ένα εύρημα. Από εκεί και πέρα, το να βάλετε τον τύπο αυτόν να κινηθεί μ'ευρυχωρία μέσα στο διάστημα των τριών πράξεων ενός θεατρικού έργου, είναι κάτι εύκολο- όταν έχετε τη φυσική άνεση, δηλαδή τη φλέβα, του Δημ. Ψαθά. Τέτοιος τύπος κι' ο Τιμολέων Λάμπρος του «Φωνάζει ο κλέφτης». Αγαθότατο ναυάγιο της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας που μαστίζεται από τον γνωστό ασιδισμό, βουλιάζει αθεράπευτα γιατί έχει την «αδυναμία» να είναι τίμιος και να λέει την αλήθεια. Δεν την λέει άνετα ο δυστυχημένος. Απεναντίας: του λείπει το απαιτούμενο θάρρος. Και για να το αποχτήσει, κάθε φορά που του χρειάζεται, πάει και πίνει, μεθάει. Έτσι, η κάθε του αποκάλυψη παίρνει τη μορφή αυτού που λένε στα νομικά *actio libera in causa*: «ελευθέρα εν τη αιτία πράξης». Συμπαθέστατη ανθρώπινη περίπτωση σ'ότι αφορά τον Τιμολέοντα Λάμπρο κι'άξια να τον κάνει κεντρικό πρόσωπο κωμωδίας. Είναι αυτό που συμβαίνει ακριβώς και στο «Φωνάζει ο κλέφτης», παρά τη φανερή πρόθεση του συγγραφέα να ρίξει το κύριο βάρος του έργου του στην ηρωίδα, τη Λία, που παίζεται από την κ.Μαίρη Αρώνη.*

Οι τίμιοι άνθρωποι στις κωμωδίες-φάρσες είναι κατά κανόνα ηλίθιοι, κι από τη μοίρα αυτή δεν ξεφεύγει εντελώς ο Τιμολέων Λάμπρος. Αλλά κι' ο άλλος τίμιος του έργου,

⁹³ «ΑΥΡΙΟ Η 100^Η ΤΟΥ «ΚΛΕΦΤΗ»» ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡ.4147 (ΤΕΤΑΡΤΗ 3 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1958),σ.2

ο στρατηγός Σόλων Καραλέων, δεν διακρίνεται για την ευφροσύνη του.... Όσο για τις κωμωδίες, ανάγκη να το παραδεχτούμε. Τα πιο καταγέλαστα πρόσωπα τους δεν είναι οι παλιάνθρωποι – είναι οι τίμιοι άνθρωποι. Και να πως επιβεβαιώνεται μια παλιά άποψη του υπογραφόμενου, πως δηλαδή δεν υπάρχει μεγαλύτερη πλάνη από το να λέμε ότι σκοπός της κωμωδίας είναι να διορθώνει τους ανθρώπους. Κάθε άλλο! Σκοπός της είναι να μας χαρίζει την ευφορία, την ιλαρότητα, τη χαρά που παρέχει το σκώμμα- ολ'αυτά πέραν της χρηστομάθειας και της πρακτικής ηθικής. Η κωμωδία βρίσκεται, όπως θαλεγε κι' ο Νίτσε, πέραν του καλού και του κακού. Ξανάρχομαι στο «Φωνάζει ο κλέφτης». ...Παντού όμως είναι διαχυτο το προσωπικό χιούμορ του κ.Ψαθά, η εφευρετική του φαντασία. Ο κόσμος γελάει άφθονα. Εγγύηση αυτό για τη σταδιοδρομία του έργου»⁹⁴

Σε αυτές τις δύο φαρσοκωμωδίες, ιδίως στο «Ζητείται ψεύτης», φανερώνεται η απεικόνιση του κεντρικού χαρακτήρα ως κάποιου που αποζητά στην μεγαλούπολη την κοινωνική του δικαίωση με κάθε πιθανό μέσο αναρρίχησης. Ουσιαστικά η απεικόνιση αυτή έχει άμεση απεύθυνση στο ακροατήριο, παρουσιάζοντας γελοιογραφικά τον σύγχρονο Έλληνα ενώ στοχεύει παράλληλα με τρόπο κωμικό στην προβολή προτύπων συμπεριφοράς με ιδιαίτερη βαρύτητα⁹⁵.

Οι κριτικές στο «Ζητείται ψεύτης» είναι ακόμα ενδεικτικές για την αντίληψη του συγγραφέα και την άμεση σχέση με την εποχή του.

«Εξαιρετικήν επιτυχίαν εσημείωσε η χθεσινή πρεμιέρα της κωμωδίας του κ. Δημ. Ψαθά «Ζητείται ψεύτης», την οποίαν παρουσιάσεν εις το θέατρον «Σαμαρτζή» ο θίασος Κοτοπούλη.

Το πολυπληθές και εκλεκτόν κοινόν της χθεσινή «πρώτης» χειροκρότησε θερμά τον κ.Ντ. Ηλιόπουλο, τας κυρίας Άνναν Συνοδινού, Μαρίκαν Νέζερ και τους λοιπούς καλλιτέχνας που λαμβάνουν μέρος εις την νέαν κωμωδίαν και ανεκάλεσεν επανειλημμένως εις την σκηνήν τον συγγραφέα της νέας ελληνικής επιτυχίας»⁹⁶

Ο Άγγελος Τερζάκης θα σχολιάσει μετά την πρεμιέρα του «Ζητείται ψεύτης»

⁹⁴Τερζάκης Άγγελος, *ΤΟ ΒΗΜΑ*, ΑΡΙΘΜΟΣ 4111 (ΤΡΙΤΗ 7 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1958),σ.2

⁹⁵Γραμματάς Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα, Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, ό.π.,σ. 367-368.

⁹⁶«ΕΣΗΜΕΙΩΣΕ ΧΘΕΣ ΜΕΓΑΛΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑΝ Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΟΥ «ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ»»*ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ.2529 (ΠΕΜΠΤΗ 27 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1953),σ.2

«...Με το «Ζητείται ψεύτης» έγραψε μια κωμωδία ευφρέστατη. Σπάνια ακούει κανένας στη σκηνή μας τόσο πραγματικά έξυπνο διάλογο, ένα διάλογο δηλαδή που δεν στηρίζεται –όπως συμβαίνει με παράλληλες ελληνικές κωμωδίες- σε κουβέντες αγοραίες, ειπωμένες από έναν κωμικό ηθοποιό , με αστείο τρόπο , αλλά σ'έξυπνες απρόοπτες απαντήσεις, σπирτόζα λεκτικά ευρήματα. Γενικότερα άλλωστε ο χειρισμός του θέματος στο «Ζητείται ψεύτης» φανερώνει δεξιοσύνη, εφευρετικότητα, αυθορμησία... Όμως είναι φανερό πως ο κ. Ψαθάς δεν επεζήτησε να γράψει κωμωδία ούτε χαρακτήρων , ούτε τύπων. Θέλησε να γράψει ένα έργο ελαφρό, έξυπνο, χαρούμενο. Κι'αυτό το πέτυχε σ'όλη τη γραμμή. Τόσο που ,α ν το «Ζητείται ψεύτης» ετύχαινε ν' ανεβαστεί στην αρχή κι όχι στο τέλος του καλοκαιριού, θα εκάλυπτε –είμαι βέβαιος- όλη τη θεατρική περίοδο.»⁹⁷

Το τέταρτο και τελευταίο χρονολογικά έργο που μελετάται εδώ, είναι «Η Χαρτοπαίκτηρα», η οποία ανέβηκε από το θίασο της Κας Κατερίνας στο θέατρο Παπαϊωάννου στις 7 Νοεμβρίου 1963. Το ελληνικό θέατρο χρειάστηκε αρκετά χρόνια για να ανακάμψει από τα συνταρακτικά χρόνια του πολέμου και έπειτα του Εμφυλίου, η ανάκαμψη όμως αυτή δεν θα διαρκέσει για πολύ καιρό⁹⁸. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 κορυφώνονται όλες οι μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης και στο θέατρο συγκεκριμένα ξεκινά αναζήτηση νέων πεδίων.⁹⁹ Εντός αυτού του κλίματος ο Δημήτρης Ψαθάς συγγράφει την φαρσοκωμωδία με πρωταγωνίστρια μια χαρτοπαίκτηρα, ένας ρόλος που θα μπορούσε να θεωρηθεί ανατρεπτικός και κάπως περιθωριακός, αφού σχολιάζει ένα πάθος και μάλιστα στα χέρια μίας γυναίκας. Παρότι η χαρτοπαιξία θεωρήθηκε απασχόληση των αντρών ο Δημήτρης Ψαθάς τολμά να καταπιαστεί με μια γυναίκα που το πάθος της την οδηγεί στην καταστροφή μέσα από την διακωμώδηση αυτής της μανίας.

Σε συνέντευξη του στον Φάνη Κλεάνθη ο συγγραφέας θα σχολιάσει σχετικά με το εικοστό του έργο

« - Και ο καμβάς του έργου;

- Τον έχω διαλέξει έτσι ώστε να μου δίνεται η ευκαιρία ν'αναλύσω τον τύπο μου από πλευρές. Εκτός απ' τις χαρτοπαικτικές προλήψεις που συνοδεύουν την μανία της χαρτοπαιξίας και που γίνονται αίτια ιλαροτραγικών σκηνών στην οικογένεια της

⁹⁷ Τερζάκης Άγγελος, *ΤΟ ΒΗΜΑ*, ΑΡΙΘΜ.2538 (ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 28 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1953) ,σ.2

⁹⁸ Μαυρομούστακος Πλάτων, ό.π, σ.108

⁹⁹ Μαυρομούστακος Πλάτων, ό.π, σ.106

χαρτοπαίκτης, αντιπαραθέτω το πάθος της γυναικείας ζήλειας με το πάθος του χαρτιού κι' αυτό μου δίνει την ευκαιρία, όπως νομίζω, να δώσω όσο μπορώ πιο αληθινό τον τύπο που πρωταγωνιστεί και κινεί την όλη κωμωδία.»¹⁰⁰

Την ημέρα της πρεμιέρας του έργου ο συγγραφέας Δημήτρης Ψαθάς μαζί με την πρωταγωνίστρια του σε συνέντευξη φανερώνει στον Κοσμά. Δ. Λιναρδάτο άγνωστα στοιχεία πίσω από την δημιουργία της «Χαρτοπαίκτης»

« - Λοιπόν, κύριε Ψαθά, τι είναι η «Χαρτοπαίκτης» σας;

- *Η «Χαρτοπαίκτης» μου είναι μια... πραγματική ιστορία.*
- *Δηλαδή;*
- *Δηλαδή πριν ακόμη γράψω το «Στραβόξυλο», είχα σκοπό να γράψω το έργο αυτό, γιατί ακριβώς δίπλα στο σπίτι μου έμενε μια κυρία, η οποία έπαιζε χαρτιά. Είχε φθάσει δε σε τέτοιο κατόντημα, που άρχισε να πουλάει τα υπάρχοντά της. Πολλές φορές είχε κτυπήσει και την πόρτα μου. Δεν το έγγραφα τότε όμως το έργο γιατί έπρεπε να βρεθώ και η κατάλληλη ηθοποιός για να το παίξω και γιατί, εν τω μεταξύ άρχισα να γράφω άλλα...*

Στη συνέχεια η Κατερίνα με τον Δημήτρη Ψαθά θα αποκαλύψει και επιπλέον στοιχεία συσχετιζόμενα με το εν λόγω θεατρικό έργο

« -Να το πούμε, Δημήτρη;

- *Και δεν το λέμε, απαντά ο εκλεκτός ευθυμογράφος. Αυτό έλειπε να ντρεπόμαστε που δεν ξέρομε χαρτιά..*
- *Ναι, κύριοι, λέει η Κατερίνα. Τολμούμε να σας πούμε,ότι ούτε ο Ψαθάς ούτε εγώ ξέρουμε χαρτιά. Ποτέ μας δεν έχομε πιάσει στο χέρι μας τράπουλα. Μάλιστα, αγκαζάραμε... επαγγελματίες χαρτοπαίκτες για να μας δείξουνε πως...παίζονται ωρισμένα παιχνίδια, γιατί επάνω στη σκηνή του θεάτρου «Παπαιωάννου» θα... οργιάζη το χαρτί.*
- *Και πώς γράψατε για μια χαρτοπαίκτη, κ. Ψαθά, χωρίς να ξέρετε από χαρτιά;*
- *Πριν μάθω να οδηγώ , είχα γράψει τα ωραιότερα αυτοκινητιστικά ευθυμογραφήματα. Με αυτό δεν θέλω να πωσ ό, τι δεν ξέρομε το γράφουμε καλύτερα, αλλά σε ωρισμένα πράγματα ένας συγγραφεύς έχει μεγαλύτερη ευχέρεια να τα αναλύση χωρίς να τα*

¹⁰⁰ Κλεάνθης Φάνης «23 χρόνια Θέατρο Η "ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ" 20^ο ΕΡΓΟ», ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡ. 5640 (ΤΕΤΑΡΤΗ 6 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1963),σ.2

ξέρη, παρά όταν τα μάθη. Τώρα π.χ. δεν μπορώ να γράψω για αυτοκίνητο, γιατί ξέρω τις δυσκολίες του, τα βάσανα του κλπ.»¹⁰¹

Οι συγγραφείς στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960 εμπνέονται κατά βάση από όσα τους γίνονται άμεσα αντιληπτά, από το «θέατρο της καθημερινής ζωής»¹⁰². Στα πλαίσια αυτής της καλλιτεχνικής έκφρασης μπορεί να θεωρηθεί πως ο θεατρικός συγγραφέας της «Χαρτοπαίκτρας» αφηγήθηκε μια καθημερινότητα μιας κωμικά ιδιαίτερης οικογένειας, με μια μητέρα παθιασμένη με ένα ανδρικό 'χόμπυ'. Αυτή η λεπτή παρατήρηση της χαρτοπαιξίας και η κωμική μεταφορά της στη σκηνή προκαλώντας αβίαστα το γέλιο του ακροατηρίου, διακρίνει έντονα την οξεία παρατηρητικότητα που διαθέτετε ο συγγραφέας της, ως κοινωνικό φαινόμενο με τις ανάλογες συνέπειες του και συνταιριάζει με την πρόθεση των δημιουργών της δεκαετίας που γράφεται, για στροφή στην αναφορά καθημερινών ζητημάτων που ταλάνιζαν την ελληνική κοινωνία της εποχής.

¹⁰¹ Λιναρδάτος Δ.Κοσμάς, «Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ «ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ» ΤΑ ΝΕΑ, ΑΡ.5641 (ΠΕΜΠΤΗ 7 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1963),σ.2

¹⁰² Μαυρομούστακος Πλάτων, ό.π, σ.114

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΨΑΘΑΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Α. Η ελληνική κοινωνία και τα ήθη της: από τον μεσοπόλεμο στη μεταπολεμική εποχή

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής πριν την έναρξη του Β' παγκοσμίου πολέμου και οι αντίστοιχες μετά το τέλος του θα επιδράσουν στην θεατρική δημιουργία και στις επιλογές των θεμάτων και των χαρακτήρων.

Η ελληνική κοινωνία από τις αρχές του εικοστού αιώνα θα κλονιστεί από πολιτικές κυρίως αναταραχές οι οποίες θα επεκταθούν σε όλα τα επίπεδα. Η περίοδος του μεσοπολέμου (1918-1939) η οποία ορίζεται ως η περίοδος ανάμεσα στους δύο παγκόσμιους πολέμους θα εκφράσει τον τρόπο ζωής και θα επηρεάσει τον πολιτισμό που θα διαμορφωθεί και μετά το τέλος αυτής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι νέες κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά τις τελευταίες πολιτικές εξελίξεις. Η μαρξιστική σκέψη¹⁰³ έχοντας επεκταθεί κατά κόρον με την ίδρυση του ΣΕΚΕ¹⁰⁴ στην Ελλάδα θα δώσει το έναυσμα για τη δημιουργία χαρακτήρων – σε όλες τις μορφές τέχνης- με εξέχον γνώρισμα την ταξική τους θέση. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του μικροαστού, ο οποίος θα παραμεληθεί εξαιτίας του συνδυασμού του με τα ελαττώματα της μαρξιστικής θεωρίας και θα απορριφθεί ιστορικά επειδή θεωρήθηκε ανασταλτικός παράγοντας στην ανάπτυξη της κοινωνίας.¹⁰⁵

Έως την έναρξη του Β' παγκοσμίου πολέμου η περίοδος στην Ελλάδα είναι εξαιρετικά ρευστή. Τα γεγονότα που την σηματοδοτούν είναι κυρίως πολιτικού περιεχομένου και αυτά διατρέχουν την κοινωνία παράλληλα σε κάθε επίπεδο. Έχοντας προηγηθεί το κίνημα στο Γουδί (1909), οι Βαλκανικοί πόλεμοι (1912-1913), η Οκτωβριανή Επανάσταση (1917) και τέλος η Μικρασιατική καταστροφή (1922) ----που έμελλε να καθορίσει καταλυτικά την περίοδο του Μεσοπολέμου- τα ήθη και ο

¹⁰³ Μηλιός Γιάννης, *Η πρόσληψη του Κεφαλαίου στην Ελλάδα*, Θέσεις Τεύχος 139, περίοδος: Απρίλιος - Ιούνιος 2017

¹⁰⁴ Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδας. Ιδρύθηκε το Νοέμβριο του 1918 και είναι πρόδρομος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας. Η ίδρυση του επηρεάστηκε από την Οκτωβριανή Επανάσταση (1917). Σκοπός του κόμματος ήταν η διεθνής συνεννόηση και δράση των εργατών και η οργάνωση του προλεταριάτου σε ξεχωριστό κόμμα ώστε να επιτύχει την ανάληψη της πολιτικής εξουσίας και την δημοσιοποίηση των μέσων παραγωγής.

¹⁰⁵ Μερακλής Γ.Μιχαήλ, *Μικροαστικός πολιτισμός στον ελληνικό Μεσοπόλεμο*, στο *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση από το παρελθόν στο μέλλον*,(επιμ.) Αυδίκος Ευάγγελος σ. 492

πολιτισμός του αναδιαμορφώνονται και μετασχηματίζονται. Παράλληλα σηματοδοτείται και μια νέα προσπάθεια εκσυγχρονισμού με την ανάπτυξη του κεφαλαίου και της μηχανής¹⁰⁶.

Στην νέα πραγματικότητα που δημιουργείται με φόντο κυρίως το άστυ της πρωτεύουσας η εσωτερική μετανάστευση έχει σπουδαίο ρόλο. Ωστόσο σε αυτήν την περίοδο η επίδραση των προσφύγων από την Μικρασιατική καταστροφή (1922) είναι άξια αναφοράς. Οι πρόσφυγες αυτοί αναπτέρωσαν οικονομικά άμεσα την Ελλάδα και προσέφεραν ιδιαίτερα στον πολιτισμό. Μικρασιάτες λογοτέχνες, μουσικοί, ζωγράφοι πλούτισαν με το έργο τους τον πνευματικό ελληνικό χώρο¹⁰⁷.

Σε αυτό το περιβάλλον που περιγράφηκε συνοπτικά παραπάνω βιώνονται τα χρόνια του Μεσοπολέμου στο άστυ της Αθήνας –όπου συγκεντρώνεται το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Οι εσωτερικοί μετανάστες γεμίζουν το άστυ. Φέρουν μαζί τους τις παλιές παραδόσεις, ασκούν παράλληλα προς την επίδραση που δέχονται. Το ίδιο θα κάνουν και Μικρασιάτες πρόσφυγες όπου αναπαράγουν τον πολιτισμό που άφησαν στην πατρίδα τους.

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μικροαστού που πρωταγωνιστεί εντός του Μεσοπολέμου είναι εκείνα που του επιτρέπουν μια φρόνιμη ζωή. Οι μικροαστοί, προερχόμενοι κυρίως από το χωριό και εγκατεστημένοι στην πρωτεύουσα, διατηρούν άρρηκτη σχέση με τον τόπο προέλευσης τους όσο και αν διατείνονται πως την αποτινάζουν. Επιπλέον, δεδομένων των πενιχρών οικονομικών τους εναντιώνονται τόσο στους πλούσιους που ζητούν να γίνουν πλουσιότεροι με την ανάπτυξη του κεφαλαίου όσο και στους κομμουνιστές που προτάσσουν επικίνδυνες κατά τη γνώμη τους ιδέες περί κοινοκτημοσύνης. Έτσι, είναι φανερό πως η νέα αυτή τάξη που δημιουργείται, η μικρή αστική, είναι συντηρητική και καθόλου αντιδραστική¹⁰⁸.

Η σχέση των μικροαστών με τον τόπο καταγωγής τους είναι ιδιαίτερη και παραμένει για καιρό ζωντανή στο άστυ όπου μεταφέρονται. Οι άνθρωποι του χωριού φέροντας μαζί τους στοιχεία που τους διαμορφώνουν, με βέβαιη την τάση της προβολής τους στο νέο περιβάλλον που βρίσκονται, οργανώνουν εκδηλώσεις που τους

¹⁰⁶ Ματραπάκης Αθανάσιος, *Η διαδικασία εκθιομηχάνισης στην Ελλάδα (1870-1970)*, (διπλωματική εργασία), Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Τμήμα Οικονομικών Σπουδών, Βόλος 2003, σ.32 κ.εξ.

¹⁰⁷ Χ. Χατζηιωσήφ, «*Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο*», Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας 1900-1940, επιμ. Χ. Χατζηιωσήφ, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009 σ. 295

¹⁰⁸ Μερakλής Γ.Μιχάλης, ό.π. σ. 497

ταυτοποιούν. Θρησκευτικές εκδηλώσεις και άλλες σχετικές με τον τόπο καταγωγής τους αναθερμαίνουν και ενισχύουν το αίσθημα του δεσμού με τη ζωή του χωριού¹⁰⁹. Εκτός από την άρρηκτη σχέση με τον τόπο καταγωγής τους, η παραπάνω συνθήκη δείχνει και την θρησκευτική πίστη ούσα μία εκ των βασικών παραμέτρων της περιόδου¹¹⁰.

Καθώς λοιπόν μεγάλο μέρος του πληθυσμού αποτελείται από τη μικροαστική τάξη, αυτή παρότι βρίσκεται σε οικονομική στενότητα στοχεύει πάντοτε στην εύρεση τρόπου αύξησης του εισοδήματος της¹¹¹. Κύριο μέλημα του μικροαστού είναι η απόκτηση δικού του σπιτιού με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Πράγματι, η μελέτη της διακόσμησης ενός σπιτιού μικροαστού του μεσοπολέμου φανερώνει πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία για την εποχή εκείνη. Ένα σπουδαίο εξ αυτών είναι η σύνδεση με τα πράγματα που είχαν¹¹² οι ίδιοι επιδίωκαν και ήλπιζαν σε ένα καλύτερο μέλλον στο άστυ όμως την ίδια ώρα τα πράγματα τους ενείχαν στοιχεία ταυτότητας.

Ενώ λοιπόν η σύμμεικτη κοινωνία στην πρωτεύουσα της Ελλάδας ταλανίζεται από τις πολιτικές αποφάσεις –χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Ιδιώνυμο του Ελευθέρου Βενιζέλου¹¹³ - οι μικροαστοί ησυχάζουν. Η καθημερινή τους ζωή κυλά ήσυχα, στους χώρους συνάθροισης τους όπως στις ταβέρνες τα θέματα συζήτησης, κινούνται γύρω από την καθημερινότητα και την έκφραση παραπόνων σχετικά με αυτήν. Αυτοί θα πρωτοπορήσουν και στην δημιουργία συλλόγων¹¹⁴, μια κίνηση που τους εξασφαλίζει την έννοια του «συν-ανήκειν» αλλά και της διατήρησης της σχέσης με τον τόπο καταγωγής σε βαθύτερο επίπεδο¹¹⁵, όπως ειπώθηκε και παραπάνω.

Όσον αφορά τις οικογενειακές σχέσεις των μικροαστικών οικογενειών του Μεσοπολέμου, ενδιαφέρον παρουσιάζει η καταπιεστική προτροπή των γονιών για τον γάμο των παιδιών τους, κυρίως των κοριτσιών. Βέβαια οι νέες δεν είναι έγκλειστες όπως παρατηρεί ο καθηγητής Μιχάλης Μερακλής αλλά συμμετείχαν σε αρκετές κοινωνικές

¹⁰⁹ Μερακλής Γ.Μιχάλης, Σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός Ηρόδοτος, Αθήνα 2016,σ.151

¹¹⁰ Μερακλής Γ.Μιχάλης, ό.π.,σ.497

¹¹¹ Μερακλής Γ Μιχάλης, ό.π.σ.507

¹¹² Μερακλής Γ Μιχάλης, ό.π.σ.514

¹¹³ Νόμος ψηφισμένος από την κυβέρνηση του Ελευθέρου Βενιζέλου (Ν.4229/24 Ιουλίου 1929 ,ΦΕΚ 245/Τεύχος Πρώτον/25 Ιουλίου 1929) ο οποίος αφορούσε την καταστολή και την ποινικοποίηση της υποστήριξη και διάδοσης των κομμουνιστικών ιδεών.

¹¹⁴ Μερακλής Γ Μιχάλης, ό.π.σ.506

¹¹⁵ Κούζας Γιώργος, *Όψεις της καθημερινής ζωής στη Ραφήνα του Μεσοπολέμου μέσα από τα πρακτικά του συμβουλίου της κοινότητας* στο Πρακτικά ΙΒ Επιστημονικής Συνάντησης, Εταιρεία μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, σ.644

εκδηλώσεις¹¹⁶. Αντίστοιχα και οι νέοι της εποχής συμμετείχαν στις βεγγέρες της εποχής και διακρίνονταν από μία εξωστρέφεια. Έτσι, η ζωή της οικογένειας κυλούσε με στόχο την επίτευξη κοινωνικής προβολής και ανόδου, η ενδοοικογενειακή κατάσταση πέρα από την χαρακτηριστική γκρίνια ανάμεσα στο ζευγάρι που θα διατηρηθεί και ύστερα από τον Μεσοπόλεμο¹¹⁷, ήταν ήρεμη και κυρίως φρόνιμη όσον αφορά την πολιτική εμπλοκή στα ταραγμένα εκείνα χρόνια .

Συνολικά, στην περίοδο αυτή που σχολιάζεται μέχρι την μετάβαση στην μεταπολεμική εποχή, ο πρωταγωνιστής τύπος ανθρώπου – ο μικροαστός- θα επιλέξει την μετρημένη ζωή. Οι συνθήκες που θα επακολουθήσουν με την μισθωτή εργασία και την ανάγκη του χρήματος ως σήμα κατατεθέν θα μεταλλάξουν και τον τύπο ανθρώπου της εποχής. Οι κανόνες θα αναδιαμορφωθούν εντός της ρευστότητας που παρουσιάζεται και στην μεταπολεμική εποχή.

Ίσως, στην θεατρική δημιουργία του Δημήτρη Ψαθά (1907-1979) που μας αφορά στην δεδομένη εργασία, η περίπτωση της γκρίνιας ανάμεσα στο συζυγικό ζεύγος είναι αυτή που διαφαίνεται περισσότερο. Όπως, όμως, σημειώθηκε αυτή δεν χαρακτήρισε μονάχα την μεσοπολεμική εποχή αλλά εξαπλώθηκε στις εποχές ύστερα από αυτήν. Ακόμη, η πίεση προς την κόρη ώστε να παντρευτεί και να ζήσει μια καλύτερη ζωή από ό,τι οι γονείς της και ίσως ο γαμπρός να μπορεί να «εκμεταλλευτεί» και αυτό είναι σημείο που βλέπουμε στην περίπτωση του «Φον Δημητράκη»(1946) αλλά σίγουρα εκεί συντρέχουν κι άλλοι λόγοι. Μάλιστα σε αυτή την φαρσοκωμωδία , η νεαρή Άννα είναι σίγουρα μία από τις μη έγκλειστες νέες που μετέχει με τον τρόπο της, ακολουθώντας τα χνάρια του αδερφού της, στα πολιτικά γεγονότα. Αυτή η εικόνα είναι βεβαίως διαφορετική από τα ήθη της κοινωνίας που φάνηκαν στην περίοδο του Μεσοπολέμου.

¹¹⁶ Μερakλής Γ Μιχάλης, ό.π.σ.513

¹¹⁷ Μερakλής Γ Μιχάλης, ό.π.σ.511

B) Χαρακτήρες και συνθήκες στην Μετεμφυλιακή Ελλάδα

Με τον τερματισμό του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα και κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1950-1970 παρατηρείται αύξηση θεατρικών και κινηματογραφικών επιτυχιών. Οι επιτυχίες δεν έρχονται εν μία νυκτί καθώς οι θεατές θα τροφοδοτήσουν το νέο θεατρικό ρεύμα που μας αφορά στο συγκεκριμένο πόνημα.

Ο θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου κατά την περίοδο 25/10/1944-3/12/1950, είχε ένα σταθερό κοινό, που αποτελούνταν κυρίως από λαϊκά μικροαστικά στρώματα. Το κοινό του εξασφάλιζε μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες, κυρίως στις νεοελληνικές του επιλογές, οι οποίες οφείλονταν στην προτίμηση του θιάσου στη σύγχρονη νεοελληνική κωμωδία, την απήχηση του θιασάρχη και πρωταγωνιστή αλλά και επειδή, όπως εντοπίζει ο Θεατρικός, ο Αργυρόπουλος «μένει μέσα σε μία παράδοση λαϊκή», αποτελώντας «ένα ελληνικό βαρόμετρο» (Θεατρικός, Τα Νέα, 29/1/1948).¹¹⁸ Αυτή η πληροφορία μας δίνει την εικόνα των ομάδων που χαρακτήριζαν την εποχή αλλά κυρίως τις προτιμήσεις του θεατρικού κοινού στα πλαίσια της φαρσοκωμωδίας μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950.

Τα κυρίαρχα θέματα του νεοελληνικού δράματος συμβαδίζουν με τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής : Κατοχή, Εμφύλιος, μετανάστευση, έλλειψη χρημάτων, δυσκολία εύρεσης εργασίας, μικροαστισμός, περιθωριοποίηση.¹¹⁹ Σαφώς, η κωμωδία της εποχής δεν θα μπορούσε να μην αξιοποιήσει τα θέματα αυτά χρησιμοποιώντας βέβαια τις δικές της μεθόδους και τεχνικές.

Τα θέματα της κωμωδίας αντλούνται από την κοινωνική και πολιτική κατάσταση που βιώνουν οι θεατές. Την περίοδο αυτή, αυξάνεται η εσωτερική μετανάστευση ιδίως από τις αγροτικές περιοχές προς την πρωτεύουσα δημιουργώντας έτσι προβλήματα κυρίως στην εργασία. Ενδεικτικοί είναι οι αριθμοί των μεταναστών στην περιφέρεια της πρωτεύουσας να υπολογίζεται σε 395.630 για τη δεκαετία '51-61¹²⁰ με αποτέλεσμα την δυσκολία απορρόφησης του εργατικού δυναμικού και την αύξηση της ανεργίας.

¹¹⁸ Σταματοπούλου Έλενα, Το Νεοελληνικό Θέατρο Στα Μεταπολεμικά Χρόνια (1944-1967), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεάτρου, Διδακτορική Διατριβή Θεσσαλονίκη 2017

¹¹⁹ Πούχνερ, Βάλτερ, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», Εκκύκλημα, τ. 24, Άνοιξη 1990, σ. 44.

¹²⁰ Μουζέλης Νίκος, Νεοελληνική κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης, 3^η έκδοση, Εξάντας, 1978

Οι αλλαγές στον εργασιακό συνεπώς στον οικονομικό τομέα έχουν άμεση επίδραση στην κοινωνία που στήνεται ύστερα από τις πληγές των πολέμων που είχαν προκαλέσει την αβεβαιότητα και την ανασφάλεια σε όλα τα επίπεδα. Ως στόχος διακρίνεται ο διπλός της επαγγελματικής και κοινωνικής ανόδου, με ανοιχτές σχεδόν πάντα, όλες τις προοπτικές και αδιευκρίνιστα τα όρια μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων¹²¹, στόχος που παρατηρείται και στους περισσότερους ήρωες των φαρσοκωμωδιών που μας αφορούν.

Η πρωτεύουσα της Ελλάδας, η Αθήνα, είναι αυτή στην οποία ζουν άνθρωποι πλέον όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Οι χαρακτήρες που βιώνουν τις αλλαγές μετά τον εμφύλιο πόλεμο, ζητούν την εργασιακή εξασφάλιση καθώς όπως αναφέρθηκε η εσωτερική μετανάστευση δυσχεραίνει την θέση του εργατικού κόσμου. Έχει σημασία να φωτιστεί η νέα ταξική διαστρωμάτωση που έχει δημιουργηθεί στην δεκαετία του 1950, καθώς αυξάνονται οι ελεύθεροι μικροεπαγγελματίες χωρίς να κατέχουν κάποιο μορφωτικό επίπεδο που συνομιλούν με τα μεσαία και ανώτερα στρώματα. Από την πλευρά τους, τα μεσαία και ανώτερα στρώματα δεν συνεργάζονται ιδιαίτερα μαζί τους, αντίθετα φέρονται καχύποπτα προς αυτούς. Οι εργασιακές και κοινωνικές σχέσεις αλλάζουν και η κρίση δεν θα λείψει από ορισμένα επαγγέλματα.¹²²

Όπως παρατήρησε ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος επέκρινε ιδιαίτερος το θεατρικό αυτό είδος «...οι κωμωδιογράφοι ήταν οι μόνοι που άγγιζαν την άμεση ελληνική επικαιρότητα...Απ' τα μέσα της δεκαετίας του 1950,ωστόσο, μερικοί νεότεροι συγγραφείς αποκοτούσαν να φέρουν στη σκηνή κάποιες όψεις της θλιβερής διαβίωσης των λαϊκών τάξεων στις πόλεις και στην ύπαιθρο.»¹²³ Έτσι, γίνονται φανερές οι δυσκολίες της μετάβασης από την δεκαετία του εμφυλίου πολέμου σε μια νέα πραγματικότητα. Επιπλέον, οι συνθήκες αυτές που διατρέχουν την εποχή δεν αφήνουν ανεπηρέαστη τα θέματα και τους χαρακτήρες της φαρσοκωμωδίας. Η τελευταία με όχημα της τον σαρκασμό θα σχολιάσει επιτυχώς αυτήν την μετάβαση και ό,τι αυτή φέρει.

¹²¹ Λύτρας Ανδρέας, Προλεγόμενα στη θεωρία της ελληνικής κοινωνικής Δομής, Νέα σύνορα- Λιβάνη, Αθήνα 1993

¹²² Στέλλα Βατούγιου, Εργασιακές σχέσεις και κοινωνικές ισορροπίες στις ελληνικές ταινίες 1950-1970, αφιέρωμα στον καθηγητή Μ.Γ. Μερακλή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Αθήνα 2002,σ.138-158

¹²³ Πλωρίτης Μάριος, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1945-1967), ένα μικρό διάγραμμα, Λέξη, τ.14/Μάης 1982, σ.269-270

Οι δεκαετίες του 1950 και του 1960 χαρακτηρίζονται ιδιαίτερα από τις κοινωνικές και πολιτικές τους ανησυχίες. Η ελληνική οικονομία παρουσιάζει τότε την οικονομική ανάπτυξη που είχε στερηθεί ήδη πριν από την γερμανική Κατοχή ενώ μέχρι και την δεκαετία του '60 οπότε και η βιομηχανία θα καλύψει ένα μεγάλο ποσοστό, η οικονομία θα στηρίζεται στην αγροτική παραγωγή.¹²⁴ Οι κοινωνικές συνθήκες διατρέχονται από τα έντονα χαρακτηριστικά εκπαιδευτικά κινήματα που πραγματοποιούνται την εποχή αυτή,¹²⁵ ο ρόλος των νέων που έχουν μαχητικότητα και διεκδικούν αρχίζει να γίνεται τρανταχτός στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Το εργατικό και το κίνημα της νεολαίας θα κορυφωθεί με την δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη¹²⁶ τον Μάρτιο του 1963.

Η οικογένεια της εποχής αυτών των δεκαετιών παραμένει βέβαια πατριαρχική και εστίαζε ιδιαίτερα σε αξίες όπως η τιμή και οικογένεια.¹²⁷ Το παρελθόν και οι αξίες τους δεν έχουν αποτιναχθεί και υπεύθυνος για τη γυναίκα της οικογένειας είναι ακόμη ένα αρσενικό που οφείλει να προστατεύει την ίδια αλλά και το κύρος του οίκου στην κοινωνία.

Στην εξέλιξη των καλλιτεχνικών ειδών, από την δεκαετία του 1960 και έπειτα παρατηρείται μια στροφή σε ένα τύπο ανθρώπου που προσπαθεί να ισορροπήσει στο καινούργιο σκηνικό. Είναι ο μικροαστός, ο οποίος θέλει να κυριαρχήσει ηθικά και κοινωνικά διατηρώντας μερικές από τις παλιές του αξίες¹²⁸, μια νέα εκκολαπτόμενη γενιά ανθρώπων που προσπαθούν να αποτινάξουν από πάνω τους όσα φέρει η προηγούμενη ζωή τους. Οι νέοι έχουν υιοθετήσει έναν τρόπο ζωής που μοιάζει παραστρατημένος με βάση τα πρότυπα όπως είχαν δημιουργηθεί. Ο δυναμισμός τους είναι διάχυτος και στα θεατρικά κείμενα, στοιχείο που πιθανώς συνταιριάζει με την δυναμική των νέων στα κινήματα της εποχής. Η κωμωδία βέβαια εμμένει ακόμα στην

¹²⁴ Μελαχροινούδης,Μιχάλης (2006, Πανεπιστήμιο Κρήτης), Εκπαιδευτική πολιτική και αριστερά στη μεταπολεμική Ελλάδα: η περίπτωση της προδικτατορικής Ε.Δ.Α. (1950-1967),σ.142-146.

¹²⁵ Μελαχροινούδης,Μιχάλης, ό.π., σ.152-160

¹²⁶ Λαμπράκης Γρηγόριος,(3/4/1912-27/5/1963),Πολιτικός με την ΕΔΑ και ακτιβιστής για την ειρήνη. Στη Θεσσαλονίκη δολοφονήθηκε από παρακρατικούς και η δολοφονία συνετέλεσε στην πτώση της κυβέρνησης Κωνσταντίνου Καραμανλή. Η δολοφονία του και έπειτα η δίκη διαδραμάτισε τον ρόλο συμβόλου στους μετέπειτα κοινωνικούς αγώνες.

¹²⁷ Διαμαντόπουλος Βασίλης, Ρόλοι και κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974 Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία, Οδός Πάνος,Αθήνα, 2015,σ.81

¹²⁸ Βατούγιου Στέλλα- Μπαμπούνης Χαράλαμπος, Διερεύνηση ταυτοτήτων στον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο στο

Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα) : Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 : πρακτικά ; Identities in the Greek world (from 1204 to the present day) : 4th European Congress of Modern Greek Studies Granada, 9-12 September 2010 : proceedings / επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (1950-1970),σ.690

έννοια της επιβίωσης, της καθημερινής ανάγκης και την εύρεση λύσεων σε καθημερινά ζητήματα, στοιχεία που αναγνωρίζονται ως λαϊκά περισσότερο παρά ταξικά, εάν κανείς αναλογιστεί τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής.

Ενδεικτικό για την αντίληψη της εποχής πριν από την επταετία (1964-1974) είναι όπως υποστηρίζει ο Θεόδωρος Γραμματάς, σχετικά με τη νεοελληνική δραματουργία, ότι «η *Αυλή των θαυμάτων*»¹²⁹ αποτελεί το εμβληματικό έργο μιας περιόδου. Μιας περιόδου που ονομάζει «περίοδο για την κατάκτηση της ελληνικότητας» ή «περίοδο του μικροαστικού θεάτρου», που εκτείνεται από το 1956 έως το 1964, όταν η μετεμφυλιακή πραγματικότητα υποχρεώνει τους συγγραφείς να αναδιπλωθούν ιδεολογικά και να προβάλλουν τον μικροαστό ως τον αντιπροσωπευτικό ήρωα του μεταπολεμικού θεάτρου, ένα άτομο που αντιμετωπίζει απαισιόδοξα και παθητικά την κοινωνία με κύρια γνωρίσματα των έργων αυτών: • μία έντονη μοιρολατρία, μια επιφανειακή επαναστατικότητα των ηρώων με κοινότοπη και συχνά αφελή σκέψη, παθητική αντιμετώπιση των δυσκολιών της ζωής και λανθάνοντα ή προφανή μελοδραματισμό στις δραματικές καταστάσεις και συγκρούσεις που βιώνουν οι ήρωες, ως συνέπεια ενδεχομένως των δυσάρεστων και αρνητικών συνθηκών της μετεμφυλιακής κοινωνικής πραγματικότητας. Πρόκειται για ένα είδος νεοθητογραφίας που καταγράφει απλοϊκά την επιφάνεια των πραγμάτων και αδυνατεί να υπερβεί τη γραφικότητα του κοινωνικού γίγνεσθαι, παρουσιάζοντας σχηματοποιημένους κοινωνικούς τύπους, άμεσα αποδεκτούς και κοινά αρεστούς και όχι ολοκληρωμένους χαρακτήρες.¹³⁰

Αυτός ο τύπος που περιγράφεται παράπανω με αφόρμηση το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη θα διακωμωδηθεί λιγότερο ή περισσότερο στην φαρσοκωμωδία της εποχής. Ο φοβισμένος μικροαστός που αναζητάει την κοινωνική του ταυτότητα και στα πλαίσια της φάρσας εξαπατά με στόχο το συμφέρον του πάντοτε σε μία κοινωνία που προσπαθεί να επικρατήσει ο ένας πάνω στον άλλον. Σαφώς, αυτά συμβαίνουν στην περίπτωση της εργασίας αυτής, με «όπλα» τις παρεξηγήσεις, την εξαπάτηση και κωμικά τεχνάσματα.

¹²⁹ Νεοελληνικό θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ανέβηκε για πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης στις 18 Ιανουαρίου 1957. Σε μια λαϊκή γειτονιά της Αθήνας θα ζήσουν μαζί άνθρωποι της λαϊκής τάξης αλλά με διαφορετική προέλευση.

¹³⁰ Γραμματάς Θεόδωρος, Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα, τμ. 1, σ. 197-200.

Γ) Βιογραφικά- εργογραφικά στοιχεία Δημήτρη Ψαθά

Η ζωή και το έργο του Δημήτρη Ψαθά γίνεται γνωστή- στη δεδομένη εργασία- μέσα από τις εφημερίδες της εποχής της χρονολογίας του θανάτου του συγγραφέα. Η είδηση του θανάτου του θα συγκλονίσει τον Τύπο της εποχής δεδομένου πως ο συγγραφέας ήταν δημοσιογράφος σε πολλές εφημερίδες. Έτσι, με αφορμή την άσχημη αυτή είδηση οι εφημερίδες θα αφιερώσουν δημοσιεύματα για όλη την διάρκεια της ζωής του και τα περίφημα έργα του.

Έτσι, από την εφημερίδα τα «ΝΕΑ» -όπου στην σελίδα εξωφύλλου της με φωτογραφία του Δημήτρη Ψαθά υπάρχει ο τίτλος *Πέθανε ξαφνικά ο Δημήτρης Ψαθάς- πληροφορούμαστε ορισμένα χρήσιμα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα . «Γεννημένος στις 20 Οκτωβρίου 1907 στην Τραπεζούντα του Πόντου, ο Δημήτρης Ψαθάς ήρθε στην Αθήνα το 1922, με την Μικρασιατική Καταστροφή. Στη δημοσιογραφία μπήκε αμέσως μόλις έβγαλε το Γυμνάσιο, το 1925, στο «Ελεύθερο Βήμα» και , μετά λίγα χρόνια, στα «Αθηναϊκά Νέα», από την έκδοση τους. Εκεί πρωτοφάνηκε και το χιουμοριστικό του ταλέντο, με μικρά ευθυμογραφικά κομμάτια, με θέματα παρμένα από τα δικαστήρια με γενικό τίτλο «Η Θέμις έχει κέφια». Αργότερα, έγινε ευρύτερος γνωστός στο λαϊκό κοινό χάρη στη χιουμοριστική σειρά «Μαντάμ Σουσού». Η «Σουσού» με την μικρή, καυστική σάτιρα που έκρυβε μέσα της άφησε εποχή- κι από την ηρωίδα του Ψαθά δημιουργήθηκαν οι όροι «σουσουδίζω» και «σουσουδισμός».*

Το ΠΡΩΤΟ του θεατρικό έργο, το περίφημο «Στραβόξυλο» ανεβάστηκε το 1940 από τον Βασίλη Αργυρόπουλο και τον επέβαλε σαν θεατρικό συγγραφέα. Δεύτερη μεγάλη επιτυχία του ήταν η «Μαντάμ Σουσού» με την Κατερίνα και τον Αιμίλιο Βεάκη .

Σαν συγγραφέας ήταν πάντα εγγύηση επιτυχίας κι οι κωμωδίες του ήταν περιζήτητες από τους θιάσους. Τις ερμήνευσαν κορυφαίοι και δημοφιλείς πρωταγωνιστές και τις επανέλαβα, μετά από χρόνια, οι νεώτεροι. Έτσι, έργα του Ψαθά έπαιζαν ο Βεάκης, ο Αργυρόπουλος, ο Λογοθετίδης, ο Γιαννίδης, ο Δαμασιώτης, από τους πρωταγωνιστές που δεν ζουν πια, καθώς και η Κατερίνα, η Μαίρη Αρώνη, ο Χόρν, ο Ηλιόπουλος, ο Φωτόπουλος, ο Γκιωνάκης –και φέτος ο Καρακατσάνης που ξαναπαίζει τον «Φον Δημητράκη». Έργα του παίχτηκαν επίσης στο εξωτερικό- κυρίως στις ανατολικές χώρες.

Παράλληλα, ως τα τελευταία του, τη δημοσιογραφική του καριέρα, επιδόθηκε αποκλειστικά στο χρονογράφημα. Επί πολλά χρόνια κράτησε στα «Νέα» τη στήλη του

χρονογραφήματος, στο οποίο με το πηγαίο χιούμορ του και την καυστική του σάτιρα πραγματευόταν, κυρίως θέματα πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας.»¹³¹

Την ίδια ημέρα η εφημερίδα «ΤΟ ΒΗΜΑ» αναφέρεται σε μεγάλο δημοσίευμα για τις δύο δημοσιογραφικές-θεατρικές απώλειες, αναφερόμενος και στον Γιάννη Μαρή. Από την εν λόγω εφημερίδα και το αφιέρωμα της, πληροφορούμαστε για τα βιβλία που ακολουθούν το γνωστό «Η Θέμις έχει κέφια (1937), όπου ακολουθούν: «Η Θέμις έχει νεύρα» (1938) και «Ορκίζομαι να είπω την αλήθεια» (1943) και το μυθιστόρημα του «Μαντάμ Σουσου» (1940) που αποτέλεσε ένα από τα δημοφιλέστερα βιβλία των χρόνων εκείνων.

Μετά τον πόλεμο, μεταπήδησε στα «Νέα», όπου επί σειρά δεκαετιών κάλυπτε τη στήλη του καθημερινού χρονογραφήματος στην πρώτη σελίδα, κάτω από το γενικό τίτλο «Εύθυμα και σοβαρά». Τα θέματα του κάλυπταν την καθημερινή ζωή, σχολίαζαν την επικαιρότητα, χωρίς να εξαιρείται η πολιτική πλευρά που συνήθως επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό. Εκτός από τα βιβλία, κατά το πλείστον με τα χρονογραφήματά του που συνέχισε να εκδίδει («Το χιούμορ μιας εποχής», «Οικογένεια βλαμμένου», «Από την εύθυμη πλευρά», στο «Καρφί και στο πέταλο», και «Πέρα βρέχει») τα θεατρικά έργα τον καθιέρωσαν σαν έναν από τους πρώτους κωμωδιογράφους του ελληνικού χώρου, που έδωσε μοναδικά δείγματα στο είδος αυτό: «Το στραβόξυλο» που θεωρείται το αριστούργημά του (1941), «Φον Δημητράκης» (1947), «Ζητείται ψεύτης» (1953), «Μικροί Φαρισαίοι» (1954), «Ένας βλάκας και μισός» (1955), «Φωνάζει ο κλέφτης» (1958), «Χαρτοπαίκτρα» (1963), «Εύπνα Βασίλη» (1965).

Έχει γράψει επίσης πολλά βιβλία γύρω από την Κατοχή («Χειμώνας του '41», «Αντίστασις») καθώς και ταξιδιωτικές εντυπώσεις, πάντοτε χιουμοριστικές, όπως «Κάτω από τους ουρανοξύστες», «Στη χώρα των μυλόρδων», «Παρίσι, Σταμπούλ και άλλα εύθυμα ταξίδια».

Πριν από λίγα χρόνια ο Δημήτρης Ψαθάς απεχώρησε από τον Οργανισμό Λαμπράκη και συνέχισε τα χρονογραφήματά του από την πρώτη σελίδα «ης Ελευθεροτυπίας». Πρόσφατα είχε εκδώσει δύο ακόμη βιβλία: Την «Γη του Πόντου» και «Σε ήχο πλάγιο», ευθυμογραφικές αναμνήσεις από την εποχή της Δικτατορίας...¹³²

¹³¹ «Δημήτρης Ψαθάς: ποιος ήταν ποιος», ΤΑ ΝΕΑ αρ. φύλλου 10506 (14 Νοεμβρίου 1979) σελ.2

¹³² «Δημήτρης Ψαθάς- Γιάννης Μαρή», ΤΟ ΒΗΜΑ, αρ. φυλ. 10532(Τετάρτη 14 Νοεμβρίου 1979) σελ. 3

Στην εφημερίδα «Απογευματινή» ο Κώστας Τσαρούχας αναφέρεται σε ορισμένα επιπλέον στοιχεία για τον Δημήτρη Ψαθά όπως σχετικά με την κωμωδία «*Ο ευατούλης μου*» με τη μεγάλη Μαρίκα Κοτοπούλη... *Ο «Φον Δημητράκης» που παίζεται και τώρα, παίχτηκε για πρώτη φορά το 1947 από το θίασο Ενωμένων Καλλιτεχνών.*¹³³

Όπως είναι φανερό το ενδιαφέρον του για συγγραφή πέρασε από το χώρο του χρονογραφήματος, της ευθυμογραφίας και της δημοσιογραφίας και επεκτάθηκε και στα θεατρικά κείμενα με έντονα τα στοιχεία της φάρσας και του χιούμορ. Μάλιστα, το έργο του «*Το Στραβόξυλο*», είναι ένα από τα οποία θα θεωρηθεί ορόσημο για τη νεότερη κωμωδία του μεταπολεμικού θεάτρου¹³⁴, όπως ακριβώς αναφέρουν και τα δημοσιεύματα της εποχής. Το Στραβόξυλο θα ανέβει επί σκηνής το 1940 από τον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου και ο δρόμος της επιτυχίας θα αρχίσει να ξεδιπλώνεται.¹³⁵

Ο Δημήτρης Ψαθάς υπήρξε πολυγραφότατος. Τα έργα του Ψαθά είναι τριών κατηγοριών: ευθυμογραφήματα, ταξιδιωτικά και θεατρικά έργα. Τα ταξιδιωτικά βιβλία του Δημήτρη Ψαθά *Κάτω από τους ουρανοξύστες* (1950), *Στη χώρα των μυλόρδων* (1951), *Παρίσι, Στάμπουλ και άλλα εύθυμα ταξίδια* (1951) και το τελευταίο του *Made in America* είναι γεμάτα από καίριες παρατηρήσεις που συνδύαζε όλες τις ιδιότητες του με επιπλέον αυτή του θυμόσοφου και του πολιτικού σχολιαστή¹³⁶. Όσον αφορά την θεατρική του πορεία, πολλές από τις επιτυχίες του θα μεταφερθούν στον κινηματογράφο και εκεί οι κριτικές θα είναι διθυραμβικές. Αυτό βέβαια οφείλεται και σε μια γενιά ηθοποιών που ζυμώθηκαν μέσα από τους στέρεους χαρακτήρες που δημιούργησε ο

¹³³ Τσαρούχας Κώστας «Ξαφνικά «έσπασε» η πένα του Δ.Ψαθά», *ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ*, αρ. φυλ.8124 (14 Νοεμβρίου 1979), σ.5

¹³⁴ Γραμματάς Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα, Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Αθήνα 2002,σ. 127.

¹³⁵ Χαρακτηριστικό της επιτυχίας και της αναγνώρισης του έργου αυτού αποτελεί το παρακάτω γράμμα λίγο μετά την πρεμιέρα προς τον συγγραφέα από τον κορυφαίο ηθοποιό Αιμίλιο Βεάκη:
Γύρισα σπίτι μου κατασυγκινημένος από το θέατρο του Αργυρόπουλου και νοιώθω ακατανίκητη την ανάγκη να σου γράψω λίγα λόγια, ασφαλώς ανίκανα να σου φανερώσουν τον ενθουσιασμό μου. Τι να σου πω και με ποιον να σε παραβάλλω; Βερνεϊ, όχι! Σασά Γκιτρό, κάθε άλλο. Κουρτελίν, Τριστάν Μπερνάρ, ίσως. Μα καθάριος Έλληνας, χωρίς καμμία ξενική επίδραση. Τι να σου πρωτοθαυμάσω; Πλέξιμο; Διάλογος; Χαρακτήρες; Σκηνική οικονομία; Σκηνικά ευρήματα; Πρέπει νασαι περήφανος. Δεν είναι έργο τύχης η επιτυχία σου. Δεν είναι καθόλου, μα καθόλου η συνηθισμένη αρρώστια του κοινού μας: πως πάνε οι στραβοί στον άδη, ακολουθώντας κλπ. Το έργο σου στέκει και θα σταθεί πολύ ακόμα, όταν σταματήσει να ξαναπαίζεται πάντα, και θα μείνει – είμαι απόλυτα βέβαιο- στο ελληνικό δραματολόγιο, όπως έμεινε η Βαβυλωνία του Βυζάντιο κι ο Βασιλικός του Μάτση. [...], γιατί πιστεύω απόλυτα στην αξία του μεγάλου ταλέντου και σαν άνθρωπος που αγάπησε πολύ το ελληνικό θέατρο, βλέπω σε σένα τον ανώτερο τεχνίτη της Κωμωδίας, που η πατρίδα μας δεν πρέπει να τον χάσει. Φυλάξου από το εύκολο και το πρόχειρο. Είσαι νέος. Η ζωή είναι δική σου. Σε συγχαίρω μ' όλη μου την καρδιά.
Δημήτρης Ψαθάς, *Το στραβόξυλο, Φυτράκης,χχ* σ.5-6

¹³⁶ Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό τόμος 9β, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, σ.486

συγγραφέας και ανέδειξαν ακόμη καλύτερα την ευθύτητα και επικαιρότητα των κειμένων.

Η εργογραφία του είναι αρκετά ογκώδης, με έμφαση στις κωμωδίες ηθών και τα θεατρικά του (αλλά και οι ταινίες που βασίζονται σε αυτά) παραμένουν δημοφιλή έως τις μέρες μας. Ακολουθεί ένας κατάλογος των έργων του:

Το στραβόξυλο, Κωμωδία σε τρεις πράξεις,[1940]

Μαντάμ Σουσου, τ.Α΄· Βούθουλας, 1946, Μαντάμ Σουσου, τ.Β΄·Κωλωνάκι, 1946

,Κηφισοφών· Κι άλλα κωμικά σκετς.,Το χιούμορ της εποχής· Τύποι της πείνας – Εύθυμος Δεκέμβρης – Μεταδεκεμβριανά., 1946.,

Ο εαυτούλης μου· Τρίπρακτη κωμωδία. 1946.,

Φον Δημητράκης· Κωμωδία σε τρεις πράξεις, 1946,

Ζητείται ψεύτης· Κωμωδία σε τρεις πράξεις και τέσσαρες εικόνες, [1953],

Μικροί Φαρισαίοι· Τρίπρακτη κωμωδία, [1954],

Ένας βλάκας και μισός. 1955,

Φαύλος κύκλος· Κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες. χ.χ.

Φωνάζει ο κλέφτης. 1958,

Χειμώνας του '41, 1961,

Κάτω απ' τους ουρανοξύστες. 1961

,Εμπρός να γδυθούμε. 1962,

Χαρτοπαίχτρα. 1963,

Μαϊντ ιν Αμέρικα, 1977,

Ο έρωσ στο εδώλιο και άλλες εύθυμες ιστορίες,1977,

Οικογένεια Βλαμένου, 1977,

Σε ήχο πλάγιο, 1977,

Ξύπνα Βασίλη,1977,

Ο αφελής· Κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες, 1978,

Οι ατίθασοι· Κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες, 1978.

Τα έργα του γνώρισαν διεθνή αναγνώριση, μεταφράστηκαν και ανέβηκαν επί σκηνής σε πολλές χώρες του κόσμου.

Τα θέματα των κωμωδιών του αντλήθηκαν από την σύγχρονη αθηναϊκή ζωή και στόχευαν σε τύπους, χαρακτήρες και καταστάσεις της νέας μεταπολεμικής μικροαστικής και νέο-πλουτικής τάξης. Οι χαρακτήρες του χαρακτηρίζονται από σαφήνεια, οι σκηνές ιδιαίτερα μελετημένες και οι κωμικές καταστάσεις αυθόρμητες και αφοπλιστικές. Η τεχνική του ξεκινούσε από τη γαλλική φάρσα αλλά άγγιζε τα επιτεύγματα του Πανιόλ και του Φεντώ, διαμόρφωσε μαζί με ελάχιστους την νεοελληνική κωμωδία μεταπολεμικά και δίνοντας ευκαιρία σε θαυμάσιους ηθοποιούς εκείνη με την σειρά τους διαμόρφωσαν έναν νέο τρόπο νεοελληνικής υποκριτικής βασισμένο στα ζωντανά πρότυπα και στον καθημερινό ρυθμό της γλώσσας¹³⁷

Ο Δημήτρης Ψαθάς ασχολήθηκε επιπλέον και με το ραδιόφωνο. Ιδιαίτερο βέβαια ενδιαφέρον προξένησε και προξενεί ακόμα το χρονικό του ελληνισμού «Γη του Πόντου», το οποίο περιέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα για την ιδιαίτερη πατρίδα του, τον Πόντο. Ίσως η πιο γνωστή επιτυχία του τόσο στο θέατρο όσο και στην τηλεόραση είναι η «Μαντάμ Σουσου», μια μορφή ευγενική και καλό σχηματισμένη από τον συγγραφέα που δίνεται με αγάπη η προσπάθεια μιας γυναίκας να αποδείξει την αριστοκρατική της φύση η οποία ωστόσο κάποιες φορές αποβαίνει μάταια.

Για την σημασία και την αναγνώριση του συγγραφέα έχει ιδιαίτερη αξία ο λόγος του ιστορικού του ελληνικού θεάτρου κ. Γιάννη Σιδέρη στην 150^η πανηγυρική παράσταση του έργου «Μικροί Φαρισαίοι»: *Ο Ψαθάς γράφει έξοχες κωμωδίες. [...] εκατό ν εξήντα χρόνια έχει που ζει το νεοελληνικό θέατρο κι εκατό ν εξήντα χρόνια όλο και αγωνίζεται να γίνει καλύτερο. Δίπλα του το παραστέκουν ακούραστοι και οι κωμωδιογράφοι μας. [...] ως τόσο, λίγο πριν από τον πόλεμο, αρχίσανε κάτι κωμωδίες καλύτερες: Παρουσιάσθηκαν κάτι άλλοι, νέοι συγγραφείς και δεν το καταδεχθήκανε καθόλου να πάρουνε για πρότυπο κανέναν ξένο, παρά κυττάζανε βαθύτερα τη ζωή τη δική μας και, φυσικά, οι κωμωδίες τους είναι καλύτερες, γνήσιες, ελληνικές. Ο Ψαθάς είναι από τους πρώτους και από τους καλύτερους αυτούς μοντέρνους κωμωδιογράφους. Εδώ και 14*

¹³⁷ Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια, ό.π.

χρόνια, εμφανίστηκε με το περίφημο «Στραβόξυλο»· οι «Μικροί Φαρισαίοι», είναι το ενδέκατο τρίπρακτο έργο του. Αλλά, γιατί να μας αρέσει ο Ψαθάς; Πρώτα: Γιατί έχει αγνή καρδιά. Δεύτερο: Γιατί, κατάβαθα, είναι ευγενικός. Έτσι του αναγνωρίζουμε το δικαίωμα να σατυρίζει τα ελαττώματα μας όπου τα δει. Τρίτο: Μας αρέσει ο Ψαθάς, γιατί δεν ξέρει να μισεί, πιάνει την πέννα, κυρίως για να μας ευχαριστήσει και η σάτυρα του βγαίνει τόσο καλόκαρδη, που, τέλος, τα συμπαθούμε τα σατυριζόμενα, πρόσωπα. Μας αναπαύει, δε μας αγριεύει με τη σάτυρα του, δε μας ταραάζει. Τέταρτο: Δεν επιχειρεί να μας παραστήσει τον έξυπνο, με τα λόγια και με τα καλαμπούρια. [...] Ύστερα ξέρει καλά την ελληνική γλώσσα· γιατί έχουμε και συγγραφείς που δεν ξέρουν τα ελληνικά, όσο θάπρεπε· γι αυτό και στο στόμα των ηθοποιών τα λόγια του έρχοντ' εύκολα και στ' αυτιά μας φτάνουν αρμονικά. [...]

Ο Δημήτρης Ψαθάς πέθανε στις 13 Νοεμβρίου 1979 αφήνοντας πίσω του μια τεράστια πολύτιμη εργογραφία σε όλους τους τομείς που ασχολήθηκε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 : ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΙ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Α. Φον Δημητράκης

Το θεατρικό έργο του Ψαθά ανεβαίνει επί σκηνής το 1946 και ως σκηνικό του περιλαμβάνει κυρίως ένα αστικό σπίτι στην κατοχική Αθήνα και συγκεκριμένα το έτος 1942. Αφορά μια κωμωδία σε τρεις πράξεις οι οποίες θα παρουσιαστούν παρακάτω.

Η πρώτη πράξη ξεκινά με την συζήτηση της Μαρίας, συζύγου του πρωταγωνιστή Δημητράκη, με την φίλη της Ιουλία σχετικά με το κουτσομπολιό και την συνεισφορά της δεύτερης στον αλβανικό πόλεμο και την γνώμη της περί τιμιότητας των Γερμανών. Στην σκηνή μπαίνει ο Δημητράκης, ο οποίος καυχείται για την τόλμη του για την παραδοχή όσων σχετίζονται με τον αντάρτη γιό του, με την οποία έπεισε και τους Γερμανούς ώστε να μην τον συλλάβουν. Έπειτα ο ίδιος προσποιείται τον άρρωστο ώστε να μην συνοδέψει την Ιουλία την οποία παρακολουθεί ένας Γερμανός έξω από το σπίτι τους, άλλα όταν εκείνος αποχωρεί ο Δημητράκης πρόθυμα την συνοδεύει. Ακολουθεί μία στιχομυθία ανάμεσα στην Μαρία και την κόρη της, Άννα, όπου και διαφαίνεται το επαναστατικό της πνεύμα και η σαφής υποστήριξη της στον αντάρτη αδερφό της. Η είσοδος του Λεωνίδα, αδελφού του Δημητράκη, θα φέρει στο προσκήνιο με αφορμή την συζήτηση για κάποιον που αρνήθηκε την υπουργική θέση, την αγάπη που τρέφει ο Δημητράκης για την συγκεκριμένη θέση αλλά και για την εξουσία εν γένει. Με την αναφορά του ονόματος του κυρίου Ζάρλα, ο Λεωνίδας θα εκθέσει την άποψη πως πρόκειται για επικίνδυνο προδότη θεωρώντας πως γνωρίζει τα πάντα από άγνωστες πηγές και πως έχει στοχοποιήσει το σπίτι του αδερφού του αλλά και την ίδια του την κόρη. Ο Λεωνίδας προειδοποιεί τον αδερφό του για τις προθέσεις του κυρίου Ζάρλα αλλά εκείνον τον αφορά μονάχα να ξεφορτωθεί ό,τι τυχόν έχει απομείνει στο σπίτι και ανήκει στον γιο τους Αλέκο και μπορεί να τους προκαλέσει μπλεξίματα. Εν τω μεταξύ, η φίλη της Άννας, Φωφώ, την πληροφορεί ότι συνελήφθησαν όλοι της «συμμορίας» και πως αναβλήθηκε πάλι ο γάμος της με τον Φώτη καθώς το έσκασε ώστε να μην τον συλλάβουν, ένα σημείωμα για συνάντηση με τον μπάρμπα-Λεονάρδο είναι ότι της άφησε προτού το σκάσει. Ο Λεωνίδας αποχωρεί με συνωμοτικό ύφος μαζί με την Φωφώ ενώ ο Δημητράκης έχοντας ανακαλύψει τα όπλα του Αλέκου πανικοβάλλεται μέχρι τη στιγμή που τους επισκέπτεται ο κύριος Ζάρλας. Η συζήτηση ανάμεσα τους κινείται ακριβώς

γύρω από αυτό που βιώνει αυτή τη στιγμή η οικογένεια Χαρίτου, χωρίς όμως να αναφέρονται συγκεκριμένα σε αυτήν. Ένας ταχυδακτυλουργός είναι η αρχή του κόλπου ώστε να βγουν τα όπλα από το σπίτι, κάτι που έχει αναλάβει η Άννα ενώ η συνέχεια του κόλπου αφηγείται από τον κύριο Ζάρλα, ο οποίος χωρίς να δώσει συνέχεια σε αυτό βολιδοσκοπεί με την ευκαιρία την διάθεση της κοπέλας για γάμο. Αποχαιρετά την οικογένεια και μια Άννα που φαίνεται αποφασισμένη για ό,τι προκύψει.

Η δεύτερη πράξη λαμβάνει χώρα στο μπακάλικο του Λεωνίδα όπου εκεί γίνεται η συζήτηση και η προετοιμασία για την μεταφορά εφοδίων στους αντάρτες. Η Φωφώ πληροφορεί για το σκηνικό του γάμου της, ο οποίος πάλι δεν τελέστηκε καθώς ο Φώτης έπρεπε να το σκάσει όταν μπήκαν οι Γερμανοί και εκείνη να παντρευτεί κάποιον άλλον. Ο Σεραφείμ, που είναι ο μεταφορέας του καροτσιού όπου περιέχει τα όπλα που έδωσε προηγουμένως η Άννα με κόλπο, θέτει σε κίνδυνο το κόλπο, χωρίς εν τέλει να πάρουν τα πράγματα άσχημη τροπή, καθώς επιλέγει να τα «πει» με Γερμανούς φίλους του και για αυτό αντικαθίσταται. Ο Λεωνίδας αναπτερώνει και επαινεί τους συμμετέχοντες στο έργο αυτό όταν μπαίνει ο Δημητράκης που του ζητάει τα χρήματα που του είχε δώσει επιδεικνύοντας τις πολιτικές του φιλοδοξίες. Δύο πελάτες εισέρχονται στο μπακάλικο για αγορές τις οποίες τελικώς δεν κάνουν και αποχωρούν. Έπειτα, ο κύριος Ζάρλας εισέρχεται στο μπακάλικο που με την ευκαιρία φιλοφρονεί την Άννα, η οποία βρίσκεται εκεί και της επισημαίνει πως περιμένει μίαν απάντηση για το θέμα του γάμου. Στο σχέδιο, που προετοιμάζαν στην έναρξη της σκηνής, είναι και το φιλοδώρημα που περιέχει ένα σημείωμα κάποιου ζητιάνου που μπαίνει στο μπακάλικο. Ο κύριος Ζάρλας αινιγματικά δίνει πίσω στην Άννα το φιλοδώρημα της και δίνει ο ίδιος χρήματα στον ζητιάνο. Ακολουθεί διάλογος μεταξύ του κυρίου Ζάρλα και του Λεωνίδα, ο οποίος αποκαλύπτει πως ξέρει τα πάντα γύρω από αυτόν και πως ο αληθινός προδότης για τον ίδιο είναι ο Δημητράκης που επέδειξε φιλογερμανικά αισθήματα χωρίς αντίσταση με επιπλέον την αποκήρυξη του γιου του Αλέκου και την κατάδοση όσων συνελήφθησαν {α' πράξη}. Με την είσοδο του Δημητράκη, ο Λεωνίδας τον αποκαλεί ευθέως προδότη και του αποκαλύπτει πως η πηγή του είναι ο κύριος Ζάρλας. Ο τελευταίος αποχωρεί χωρίς να δείξει κάποιο αίσθημα έντασης και δυσφορίας, ενώ ο Δημητράκης ζητάει από τον αδερφό του με πιο έντονο ύφος αυτήν την φορά τα χρήματα του. Ο Λεωνίδας τον τρομοκρατεί με την σειρά του πως οι αντάρτες τώρα που έμαθαν τα περί προδοσίας γεγονότα θα τον σκοτώσουν και χρησιμοποιεί τους πελάτες που ήταν προηγουμένως στο μπακάλικο και δεν αγόρασαν τίποτα ως τα μέλη της οργάνωσης που έχουν αναλάβει να

τον σκοτώσουν. Τα δύο αδέρφια δίνουν τα χέρια με την υπόσχεση του Δημητράκη πως θα κρυφτεί και θα πάψει να ασχολείται πλέον με τα υπουργιλίκια. Οι δύο πελάτες ξανά μπαίνουν στο μπακάλικο και ο Δημητράκης τους παρακολουθεί έντρομος όσο προσποιείται ότι κοιτάζει τα βιβλία των αρχαίων που κουβαλά η Άννα, η οποία επέστρεψε στο μπακάλικο. Όσο συμβαίνει αυτό, χτυπάει το τηλέφωνο στο οποίο είναι η γυναίκα του Δημητράκη που τον πληροφορεί κάτι και εκείνος με αγωνία και χαρά φωνάζει «έγινα», φεύγει ενώ οι υπόλοιποι τον παρακολουθούν έκπληκτοι.

Η τρίτη πράξη λαμβάνει χώρα τώρα στο υπουργικό γραφείο του Δημητράκη πλέον. Ο Σεραφείμ, ο ‘κουβαλητής’ του καροτσιού στο αντάρτικο σχέδιο, δουλεύει τώρα ως κλητήρας ενώ η σύζυγος και κόρη του υπουργού πλέον Δημητράκη βρίσκονται εκεί ώστε να τον παρακαλέσουν να μην εκτελεστούν οι φίλοι της Άννας, Φωφώ και Γιάννης. Αφού τους ανακρίνει ο υπουργός Δημητράκης, ο Γιάννης αποκαλύπτει τον διπλό ρόλο του κυρίου Ζάρλα, ο οποίος συνεχίζει το φλέρντ με την Άννα. Ο Δημητράκης, με απόλυτη την ζάλη της εξουσίας, τώρα συναντιέται με τον κύριο Ζάρλα, τον οποίο και απειλεί πως έχει πλήρη γνώση για το ποιόν του και πως εποφθαλμιά την θέση του αφού είναι ο μπάρμπα-Λεονάρδος. Όταν όμως ο κύριος Ζάρλας του αποκαλύπτει ποιος πραγματικά είναι ο μπάρμπα-Λεονάρδος τον αναγκάζει να παραιτηθεί αφού δεν μπορεί να συλλάβει, όπως αυτός νομίζει, τον ίδιο του τον αδερφό. Τελικώς, ο υπουργός υποκύπτει και δίνει εντολή σύλληψης του Λεωνίδα. Ο Λεωνίδας, αφού έχει συλληφθεί, συζητά με τον χωροφύλακα όταν μπαίνει ο Δημητράκης και λογομαχούν έντονα ενώ πλήθος Ελλήνων κατευθύνονται προς το υπουργείο με στόχο την καταστροφή του. Ο Δημητράκης συλλαμβάνει και τον χωροφύλακα του καθώς τον πιάνει να δημιουργεί έναν εικονικό λόγο που θα έβγαζε αν ήταν στην θέση του Λεωνίδα, παίρνοντας φανερά το μέρος του και κατηγορεί τον αδερφό του για διαφθορά του πιο πιστού του χωροφύλακα. Εμφανίζεται η Άννα και βρίσκεται με τον κύριο Ζάρλα όπου απορρίπτει την όποια σχέση μαζί του με ακραίες σχεδόν κουβέντες. Η Άννα συζητά με τον Σεραφείμ για τον αδερφό της, Αλέκο ο οποίος έχει έξαλλος κατέβει από το βουνό ενώ ο πατέρας της παρακαλεί τον κύριο Ζάρλα να μην αποχωριστεί το υπουργείο του, κάτι τέτοιο όμως είναι δυνατό να επιτευχθεί μονάχα αν παντρευτεί την Άννα. Ο Δημητράκης συζητάει περί γάμου με την κόρη της αλλά εκείνη κατηγορηματικά αρνείται. Ο Λεωνίδας αποφυλακίζεται όταν μαθαίνει ο Δημητράκης πως ο κύριος Ζάρλας τώρα είναι νεκρός και μάλιστα από τον γιο του Αλέκο, που είναι αποφασισμένος να μην χαριστεί ούτε μάλιστα στον πατέρα του.

Από φόβο για την ζωή του και γεμάτος λύπη για την απόφαση του γράφει το γράμμα της παραίτησης του και η αυλαία κλείνει.

B. Ζητείται ψεύτης

Η εν λόγω κωμωδία ανεβαίνει επί σκηνής το 1953 και χωρίζεται σε τρεις πράξεις και τέσσερις εικόνες. Η εποχή είναι σύγχρονη στο άστυ της Αθήνας.

Η πρώτη πράξη έχει ως σκηνικό το γραφείο του πολιτικού Φερέκη, ο οποίος αποφεύγει με την βοήθεια του μπράβου/κλητήρα του και της γραμματέως του τα τηλεφωνήματα και τις ακροάσεις των ψηφοφόρων που του ζητούν ρουσφέτια μετά την εκλογή του. Ένας εξ αυτών, ο Πατατιάς, εισβάλλει στο γραφείο και αναζητά τον βουλευτή ενώ το προσωπικό τον κρύβει λέγοντας πως απουσιάζει. Ξεκινά η συζήτηση σχετικά με την ανάγκη και την αναζήτηση ενός ιδιαιτέρου με τα προσόντα ενός ψεύτη ώστε να λύνει τέτοιου είδους προβλήματα. Ο ανιψιός της οικογενειακής του φίλης Ζωζώς, η οποία βρίσκεται εκεί ώστε να τον βοηθήσει να αποκατασταθεί, είναι πολύ ταλαντούχος αλλά καθόλου ικανός ψεύτης για την θέση αυτή. Η Ζωζώ αποχωρεί ενώ ο κλητήρας αναγγέλλει έναν κύριο, πρόκειται για τον ψεύτη. Ένας νεαρός άνετος και κυνικός, ο οποίος γνωρίζει την σύζυγο του υπουργού και της παρουσιάζει τα κατορθώματά του με παρρησία. Έπειτα από διάλογο με την σύζυγο του υπουργού για να μην τον διώξει ο μπράβος με εντολή της προσποιείται πως πάσχει από την καρδιά του και καταφέρνει να το σκάσει. Εν τω μεταξύ ο πολιτικός Φερέκης έρχεται και αφηγείται στη σύζυγο του και στη φίλη της έναν καυγά που είχε με κάποιον αναιδή στο τρόλεϊ ο οποίος μάλιστα τον γρονθοκόπησε ενώ εκείνες τον πειράζουν για όσα ακούν. Ο ψεύτης που εμφανίστηκε πρωτύτερα, ονόματι Θόδωρος, ως συστημένος από φίλο του πολιτικού Φερέκη, έπειτα από τηλεφώνημα του ίδιου μπαίνει στο σπίτι του. Εκεί τον φλερτάρει εντόνως η υπηρέτρια του σπιτιού και εκείνος αφηγείται το ίδιο ακριβώς σκηνικό στη σύζυγο του πολιτικού όσο τον περιμένει. Εκείνη τον προκαλεί να χτίσει ένα ψέμα, αν θέλει να πάρει την θέση του ιδιαιτέρου, ώστε να δικαιολογήσει την γροθιά που έδωσε στον πολιτικό Φερέκη. Ο Θόδωρος τα καταφέρνει παρουσιάζοντας το γεγονός ως πολιτικό χτύπημα αντιπάλου και ο Φερέκης εντυπωσιάζεται όταν ο ψεύτης αυτοβούλως αντιμετωπίζει και καθησυχάζει τον Πατατιά, που έχει εισβάλει, ότι ο βουλευτής νοιάζεται και μάλιστα επίλυσε το ζήτημά του.

Η δεύτερη πράξη έχει το ίδιο σκηνικό , το διαμέρισμα του κυρίου Φερέκη όπου και βρίσκεται το γραφείο του. Η αυλαία ανοίγει με την γραμματέα εμφανώς εκνευρισμένη με τα άπειρα ψέματα του Θόδωρου, την υπηρέτρια η οποία έχει πιστέψει άλλα αντ' άλλων ενώ ο βουλευτής συνεχίζει να θαυμάζει την δεινότητα του Θόδωρου καθώς έρχονται συνεχώς ευχαριστήριες επιστολές προς το πρόσωπο του από διάφορους επαγγελματικούς συνδέσμους. Εισέρχεται μια γυναίκα με ξεκάθαρο σκοπό το ρουσφέτι, το οποίο είναι εν τέλει αχρείαστο αφού ο ενδιαφερόμενος έχει πεθάνει και ο Θόδωρος μη γνωρίζοντας το γεγονός αναφέρει πως έχει ήδη κανονιστεί το ζήτημα της αλλά έξυπνα και γρήγορα διορθώνει και καλύπτει το λάθος του. Μια ανθοδέσμη που φτάνει από χορεύτρια καμπαρέ με στόχο και πάλι ένα ρουσφέτι αναστατώνει την σύζυγο του πολιτικού αλλά ο Θόδωρος πάλι το καλύπτει με ψεύτικους αρραβώνες για λόγου του κι κουμπαριές με τον πολιτικό . Η σύζυγος όμως έχει ενημερωθεί από την ίδια την χορεύτρια για την σχέση της με τον Φερέκη και τους ξεσκεπάζει με το ψεύτικο τηλέφωνο που έχει εγκαταστήσει ο Θόδωρος στο γραφείο ώστε να εξαπατά τους ψηφοφόρους και να μην εξαγριώνονται περισσότερο. Όμως, στην συνέχεια θα ανέβει στη σκηνή ο σύζυγος της χορεύτριας όπου πείθεται ότι δρομολογείται το ρουσφέτι του και καλεί από το γραφείο την σύζυγό του να επισκεφτεί αργότερα το γραφείο για να ενημερωθεί για τις εξελίξεις. Ακολουθεί ένα ύποπτο ραντεβού της κυρίας Φερέκη με τον σύζυγο της Ζωζώς, Άγη, και έπειτα στιχομυθία μεταξύ του Άγη και του Θόδωρου για τα ταλέντα και την εφημερίδα γεμάτη ψέματα που ευελπιστεί να έχει κάποτε ο τελευταίος. Με την αποχώρηση του Άγη, η κυρία Φερέκη φλερτάρει με τσαχπινιά τον Θόδωρο που καμώνεται τον Καζανόβα και δοκιμάζει το ερωτικό του βλέμμα στην υπηρέτρια, την οποία και αιχμαλωτίζει. Το φλερτ σταματά όταν ο κλητήρας αναγγέλει την άφιξη της χορεύτριας όπου σε μια προσπάθεια εξαπάτησης της με εργαλείο το ψεύτικο τηλέφωνο αναγκάζεται να της πει πως ο πολιτικός έχει δίδυμο αδερφό γιατρό όταν εκείνη τον αντικρίζει μπροστά της την ίδια στιγμή που ο Θόδωρος «συνομιλούσε» μαζί του στο τηλέφωνο. Με την ευκαιρία εκείνη ζητάει ιατρικές συμβουλές και ξεγυμνώνεται όταν εισβάλλει ο σύζυγος της και δεν αμφιβάλει για το σκηνικό παρεξήγησης που δημιουργήθηκε ενώ είναι η πρώτη φορά που ο Θόδωρος λέει την αλήθεια.

Η τρίτη πράξη διαθέτει το ίδιο σκηνικό όπου συνεχίζεται η κουβέντα μεταξύ της συζύγου του Φερέκη, Τζένης και του Άγη σχετικά με όσα συνέβησαν με την χορεύτρια. Καταστρώνουν σχέδιο ώστε να διώξουν τον Θόδωρο την ώρα που εισέρχεται αυτός μαζί με τον βουλευτή και καυχούνται για την ομιλία τους σε συνέδριο. Εν τω μεταξύ, οι

εξαπατημένοι ψηφοφόροι έχουν εξαγριωθεί με αποκορύφωμα τον ξυλοδαρμό του μπράβου από τον Πατατιά. Ο Άγης δημιουργεί εντυπώσεις απιστίας στον βουλευτή ενώ παράλληλα η Τζένη στήνει σχέδιο στον ερωτευμένο Θόδωρο ώστε να τους πιάσει επ' αυτοφώρω. Όταν τελικά αυτό συμβαίνει ο Θόδωρος καταφέρνει να σκαρώσει ένα ψέμα περί πλεκτάνης της συζύγου του, η οποία στήθηκε ώστε να καλυφθεί η απιστία που διαπράττει με τον Άγη. Μπερδεμένος τώρα ο βουλευτής Φερέκης συντυχαίνει να συλλάβει και την σύζυγο του με τον Άγη σε 'τρυφερές' στιγμές ενώ παράλληλα διώχνει τον Θόδωρο που ζητά να τον σκοτώσει γιατί λέει την αλήθεια αλλά δεν τον πιστεύει. Εισέρχεται στην σκηνή ο σύζυγος της χορεύτριας, ακολουθεί ένα κυνηγητό και ευχαριστημένος νομίζοντας πως ξεκαθάρισε σκοτώνοντας τον Θόδωρο φεύγει. Για άλλη μια φορά ο Θόδωρος μέσω της εξαπάτησης την έχει γλιτώσει και λίγο πριν φύγει η σύζυγος του βουλευτή του εκδηλώνει αισθήματα αγάπης, ο Θόδωρος της ζητά να τον επισκεφτεί στο σπίτι του δίνοντας της ένα χαρτάκι με την διεύθυνση του. Με την είσοδο του Φερέκη, εκείνη αντιστρέφει την κατάσταση, δηλαδή ότι ο Θόδωρος είναι αυτός που επιμένει στο φλερτ ενώ η αυλαία κλείνει με τους τρεις που γελούν διαβάζοντας το χαρτάκι του Θόδωρου.

Γ. Φωνάζει ο κλέφτης

Η συγκεκριμένη σατυρική κωμωδία ανέβηκε στο θέατρο Κοτοπούλη (Ρεξ) στις 21 Νοεμβρίου 1958 και είναι χωρισμένη σε τρεις πράξεις. Τοποθετείται στην σύγχρονη εποχή της περιόδου συγγραφής του στην πόλη της Αθήνας.

Η πρώτη πράξη ανοίγει την αυλαία της σε ένα σαλόνι όπου η δράση ξεκινά με την είσοδο της Λέλας, συζύγου του Αντώνη αδερφού της Λίας, την οποία περιμένει αναστατωμένη καθώς ανακάλυψε πως ο σύζυγος της είναι καταχραστής και τόσο καιρό δεν υπάρχει θείος που στέλνει οικονομική βοήθεια στην οικογένεια τους. Μπαίνει στην σκηνή και ο Αντώνης που δεν έχει προλάβει να πάρει στα χέρια του το «γράμμα» και τώρα βρίσκεται στα χέρια του τίμιου συζύγου της Λίας, στρατηγού Σόλωνα. Όταν ο τελευταίος φτάνει στο σπίτι αντιλαμβάνεται πως το πορτοφόλι που περιείχε εκτός των άλλων και το γράμμα του θείου έχει κλαπεί. Πηγαίνει στην αστυνομία για να δηλώσει την απώλεια ενώ την ίδια ώρα επισκέπτεται το σπίτι του ο Τιμολέων, ένας ιδιόρρυθμος

υπάλληλος, ώστε να του παραδώσει το πορτοφόλι αλλά αποκλειστικά στα χέρια του στρατηγού. Μετά από μία στιχομυθία μεταξύ του στρατηγού και του Τιμολέοντα, ο πρώτος αντιλαμβάνεται την τιμιότητα και θαυμάζει την φιλαλήθεια του, την οποία αποκτά μονάχα όταν έχει πει αλκοόλ, και προσλαμβάνεται στον Οργανισμό από τον κατενθουσιασμένο με το ήθος του στρατηγό.

Η δεύτερη πράξη διαδραματίζεται στην κρεβατοκάμαρα του ζευγαριού- Σόλωνα και Λίας- έπειτα από μία κοινωνική εκδήλωση όταν η Λία αρχίζει να παραπονιέται για έλλειψη αγάπης και διάθεση του συζύγου της για φλερτ με άλλες γυναίκες. Γεγονός άτοπο καθώς στην συγκεκριμένη που αναφέρεται η Λία πρόκειται για κάποια που ζήτησε ρουσφέτι στον στρατηγό αλλά για εκείνον υπερίσχυσε το ήθος και η τιμιότητα του οπότε και αρνήθηκε. Τα παράπονα της συνεχίζονται σχετικά με τον αδερφό της, Αντώνη, τον οποίο ο στρατηγός μετακίνησε από το πόστο που βρισκόταν και στη θέση του έβαλε τον Τιμολέοντα. Στη διάρκεια της νύχτας, η σιωπή διακόπτεται από την επίσκεψη του μεθυσμένου, οπότε και ειλικρινή Τιμολέοντα για όσα ανακάλυψε στα βιβλία που ανέλαβε. Ύστερα από ένταση που έχει προκληθεί κυρίως από το θράσος του υπαλλήλου η Λία καλεί την αστυνομία και τον αδερφό της Αντώνη. Μπαίνοντας στην σκηνή ο Αντώνης έχει ύφος αθώου και πλέκει μια ιστορία παρουσιάζοντας τον Τιμολέοντα ως κατεργάρη και δολοπλόκο και έτσι τον διώχνει από την σκηνή. Όταν βρίσκονται μόνοι με την αδερφή του, της αποκαλύπτει πως δεν υπάρχουν πλέον αποδείξεις για τις κατηγορίες που του επέρριψε ο υπάλληλος καθώς του έκλεψε τα βιβλία από το σπίτι του. Η αντίδραση της Λίας είναι εκρηκτική σε σημείο να αποκαλύψει η ίδια όλη την αλήθεια όμως επειδή και η ίδια είναι συνένοχη επιλέγει να δηλώσει την κούραση της στον Σόλωνα και να κλείσει την σκηνή.

Η τρίτη και τελευταία πράξη λαμβάνει χώρα στο αστυνομικό τμήμα στο οποίο πέρασε μια ολόκληρη νύχτα ο Τιμολέοντας μονάχα με λακέρδα έπειτα από κατηγορία του Αντώνη ως αναρχικός. Ο διοικητής καλεί τον Τιμολέοντα στο γραφείο του και σε μια διάθεση διαλόγου αφού του προσφέρει πέντε ποτήρια νερό, εκείνος αρνείται κατηγορηματικά όλες τις κατηγορίες και εκθέτει όσα βρήκε στα βιβλία του Οργανισμού. Ο διοικητής αποχωρεί και εισέρχεται η Λία, η οποία συμβουλεύει τον Τιμολέοντα να σταματήσει να είναι τίμιος και να φερθεί διπλωματικά με την βοήθεια της –μέχρι πρόταση δραπετεύσης του κάνει. Ο υπάλληλος όμως αρνείται όσα του προτείνει και της αποκαλύπτει πως οι καταχραστές είναι συνολικά επτά άνθρωποι και εκείνη πεισμώνει που συγκαλύπτει μεν όσα συμβαίνουν αλλά δε γνωρίζει την αλήθεια. Τώρα το σκηνικό

μεταφέρεται στο σπίτι του στρατηγού όπου μπαίνει η Λέλα αναστατωμένη ξανά καθώς αποφασίζει να χωρίσει γιατί ο σύζυγος της την απατά. Περιγράφει την συνάντηση με την ερωμένη του Αντώνη και η Λία ετοιμάζεται τώρα να παίξει τον ρόλο της «καρδιακής» με τον «γιατρό» μιας και αποκάλυψε την αλήθεια στον τίμιο στρατηγό. Όταν αυτός μπαίνει είναι τρομερά εκνευρισμένος αλλά υποχωρεί και καλεί τον γιατρό από φόβο για την υγεία της Λίας. Μπαίνει στην σκηνή και ο Αντώνης βιαστικός να ενημερώσει με την σειρά του για το επερχόμενο διαζύγιο που του ζητά η Λέλα αλλά ο στρατηγός αγριεμένος του φανερώνει πως γνωρίζει όλη την αλήθεια για τον ίδιο και εκείνος για να σωθεί εκθέτει την Λία πως σκαρώνει ψεύτικα καρδιακά επεισόδια. Αποκαλύπτεται τώρα ότι ο θείος από την Αμερική είναι ένας φτωχός άνθρωπος που ζητούσε τα ναύλα ώστε να μπορέσει να πεθάνει στην πατρίδα του, την Ελλάδα. Ξαφνικά μπαίνει ο διοικητής της αστυνομίας και συλλαμβάνει τον Αντώνη εξαιτίας των βιβλίων και των περιεχόμενων τους, τα οποία βρέθηκαν στο σπίτι της ερωμένης του. Ο Τιμολέων έχει αθωωθεί και εισέρχεται στο σπίτι μεθυσμένος καθώς είχε σταματήσει σε ένα μπαρ για να γιορτάσει την απελευθέρωσή του, όταν έχει αποχωρήσει ο διοικητής, τραγουδώντας Χριστός Ανέστη. Η αυλαία κλείνει.

Δ.Η χαρτοπαίκτρα

Η τελευταία κωμωδία που θα σχολιαστεί είναι «Η χαρτοπαίκτρα» η οποία ανέβηκε από τον θίασο της Κας Κατερίνας στο θέατρο Παπαϊωάννου στις 7 Νοεμβρίου 1963. Το σκηνικό τοποθετείται και αυτό στην σύγχρονη εποχή της Αθήνας.

Η αυλαία της πρώτης πράξης ανοίγει και εμφανίζεται ένα σαλόνι διαμερίσματος οικονομικής άνεσης όπου μπαίνει η υπηρεσία του σπιτιού, η κυρά Μαριγώ για να σηκώσει το τηλέφωνο που μανιωδώς χτυπάει. Την έχει καλέσει η κυρά της Αλέκα ώστε να πάει να την βρει εκεί που παίζει χαρτιά για να της φέρει γούρι. Στο διαμέρισμα, μπαίνει ο Λάκης, ο γιος του σπιτιού, μεθυσμένος και λίγο αργότερα η αδερφή του Νίνα στεναχωρημένη γιατί ο αρραβώνας της είναι έτοιμος να διαλυθεί. Ο Λάκης την πληροφορεί για την ερωμένη του πατέρα τους και ύστερα από λίγο που μπαίνει και ο πατέρας τους, Ανδρέας, δεν χάνει την ευκαιρία να κάνει συνεχείς νύξεις για το θέμα αυτό. Μετά από αυτήν την σκηνή, στο διαμέρισμα μπαίνουν η Αλέκα και οι συμπαίκτες της για να στρώσουν εκεί το παιχνίδι με τα χαρτιά. Ζητά το γούρι της πάλι, την κυρά-

Μαριγώ, η οποία τελικώς μόνο τύχη δεν της φέρνει. Όταν ξυπνάει ο Ανδρέας σταματάει το παιχνίδι και από μια στιχομυθία του με την Λελέ, συμπαίκτρια της Αλέκας, φαίνεται πως αυτή είναι η ερωμένη του. Στο ίδιο σκηνικό το επόμενο πρωί η Μαριγώ φροντίζει το σπίτι όταν εισβάλλει ο Μπάρδακας για να κατηγορήσει την Αλέκα για παρασυρμό της γυναίκας του σε παιχνίδια με χαρτιά, η Αλέκα τον ηρεμεί προτείνοντας του συμπεθεριό με τον γιο της. Εισέρχεται ένας ακόμη, δανειστής, στο σπίτι που αποκαλύπτει στον Μπάρδακα πως εκείνη υπόσχεται τα ίδια σε όλους και αρχίζουν και οι δύο να της επιτίθενται λεκτικά, η Μαριγώ όμως τους διώχνει για να την προστατεύσει και η Αλέκα έτσι γλιτώνει. Αυτή τώρα ψάχνει οτιδήποτε μπορεί να πουληθεί ώστε να μπορεί να συνεχίσει να παίζει χαρτιά όταν μπαίνει ο Λάκης και την ενημερώνει πως ο Ανδρέας είναι νευριασμένος εξαιτίας της συμπεριφοράς της απέναντι στον Γιαννάκη, μέλλοντα σύζυγο της κόρης της, ο οποίος είναι καλεσμένος για φαγητό στο σπίτι τους αλλά η Αλέκα δεν τον αντέχει γιατί τον θεωρεί γκαντέμη. Στο τραπέζι, η Αλέκα σε κάθε ευκαιρία προσβάλλει τον Γιαννάκη που θιγμένος αποχωρεί και τον ακολουθούν ο Ανδρέας και η Νίνα. Επιστρέφοντας ο Ανδρέας την πληροφορεί για το κανονισμένο δεκαήμερο επαγγελματικό ταξίδι του και απαιτεί όταν επιστρέψει από αυτό να είναι όλα έτοιμα για τον γάμο της κόρης τους.

Η δεύτερη πράξη τοποθετείται στο αστυνομικό τμήμα όπου συνδιαλέγονται ένας παπατζής, μία τροτέζα, ένας κλεφτοκοτάς και ο Γιαννάκης που διαμαρτύρεται με όσα συμβαίνουν γύρω του αλλά και για την παραμονή του εκεί γιατί ενώ τον χτύπησε ο Λάκης, βρίσκεται αυτός στο τμήμα. Εν τω μεταξύ, η Αλέκα σπάει τη συμφωνία περί της προίκας του σπιτιού και η Νίνα κάνει απόπειρα αυτοκτονίας γιατί ο Γιαννάκης διαλύει τον αρραβώνα, κάτι που συμβαίνει μόνο και μόνο εκβιαστικά προς την Αλέκα. Στο τμήμα, όταν αποχωρούν ο αρχιφύλακας με τον Γιαννάκη μπαίνουν η Αλέκα με τους συμπαίκτες της, όπου συνομιλούν με τους κρατούμενους που βρίσκονται εκεί και διακρίνονται καθαρά δύο κόσμοι. Η Αλέκα γοητεύεται από τον «παπά», παιχνίδι με χαρτιά. Στο σπίτι συζητούν ο Γιαννάκης και η Μαριγώ για την συγκατάθεση που έδωσε η Αλέκα στον γάμο και το προικώ του σπιτιού αφότου έμαθε για το περιστατικό με την Νίνα ενώ παράλληλα περιμένουν την δίκη της Αλέκας για την οποία χρειάζονται και χρήματα. Η Αλέκα επιστρέφει στο σπίτι γιατί ο δικαστής είχε το ίδιο πάθος με τα χαρτιά και έτσι την γλίτωσε. Ωστόσο το σπίτι της είναι χρεωμένο και ο Λάκης έχει αναλάβει να αποπληρώσει τους λογαριασμούς όταν ξαφνικά επιστρέφει ο Ανδρέας και ενώ του κρύβουν με διάφορους τρόπους το χρεωμένο σπίτι, εκείνος μαθαίνει για την Νίνα πως

βρίσκεται στο νοσοκομείο λόγω δηλητηρίασης –όχι απόπειρας αυτοκτονίας- και φεύγει για να μάθει μόνος του όλη την αλήθεια. Όταν φεύγει, η Αλέκα ψάχνει στην βαλίτσα του να βρει κάποια χρήματα για τους λογαριασμούς αλλά αντί χρημάτων βρίσκει ένα στηθόδεσμο.

Η Τρίτη πράξη ξεκινά με τον διάλογο Ανδρέα- Λελές στο σπίτι της, για το στηθόδεσμο που βρέθηκε ενώ η Αλέκα ψάχνει μανιωδώς την ιδιοκτήτρια του. Τώρα ο Ανδρέας προτείνει στη Λελέ να χωρίσουν αλλά εκείνη το θεωρεί πρόφαση και τον απειλεί σχετικά με την εφορία. Μπαίνει στο σπίτι της η Αλέκα με στάση ειρωνείας και της δείχνει πως έχει πειστεί ότι εκείνη βρισκόταν ταξίδι στη θεία της, ενώ την ανακρίνει πονηρά και της δηλώνει πως σταμάτησε να παίζει χαρτιά την ίδια ώρα που η Λελέ περιμένει στο σπίτι της κόσμο να παίξουν χαρτιά. Η Αλέκα την στριμώχνει και φωνάζει τον Ανδρέα, που κρύβεται στα μέσα δωμάτια και τον «απειλεί» με όπλο αλλά η δράση διακόπτεται από τους παίκτες που μπαίνουν στο σπίτι και απορούν για την αρνητική στάση της Αλέκας στα χαρτιά, η οποία όμως τελικά πείθεται και στρώνεται στο χαρτί. Μέσα στην αναταραχή, ο Ανδρέας προσποιείται πως μπαίνει από την είσοδο και την επιπλήττει αυστηρά ενώ εκείνη απαθής τον αγνοεί πλήρως. Η Μαριγώ και ο Γιαννάκης ανησυχούν για τον νευριασμένο Ανδρέα, ο οποίος απειλεί την Αλέκα με φυγή αν τυχόν δεν έχει επιστρέψει στο σπίτι της. Ο Λάκης προτείνει σχέδιο για να την κάνουν να παρατήσει τα χαρτιά λέγοντας της ότι ο Ανδρέας έπαθε καρδιακό επεισόδιο, όταν όμως η Αλέκα βλέπει πως αυτό ήταν μια κακή φάρσα επιτίθεται σε όλους. Μετά όμως από έντονο καυγά, καθώς ο Ανδρέας είναι κάθετος αυτή τη φορά, η Αλέκα ορκίζεται να σταματήσει τα χαρτιά λίγο πριν φύγει για πάντα ο Ανδρέας από το σπίτι, όμως εκείνη κάνει πίσω από την πλάτη της το κόλπο με τα χέρια ώστε να μην ισχύει ο όρκος της. Η αυλαία κλείνει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 :ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΙΣ ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΨΑΘΑ (ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ, ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ, ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ, Η ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ)

Α) Το χιούμορ στην πλοκή των έργων

Το θέμα στην κωμωδία και τα είδη της αφορά οτιδήποτε σχετίζεται με συγκρουσιακές καταστάσεις, με δίπολα που χωρίζουν τους χαρακτήρες που βρίσκονται στη σκηνή. Στη συνέχεια, θα αναπτυχθούν εικόνες και αντιθέσεις που θεωρούνται άξιες κωμικά προς το θεατρικό κοινό.

Στις τέσσερις φαρσοκωμωδίες που έχουν επιλεγεί για μια απόπειρα προσέγγισης του λαϊκού χιούμορ ενώ φαινομενικά δεν διαθέτουν κοινά στοιχεία στηρίζονται σε έναν βασικό άξονα που είναι οι συνεχείς αντιθέσεις. Ξεκινώντας από το έργο «Φον Δημητράκης», που με την πρώτη ματιά δεν φαντάζει και ως αντιπροσωπευτικό κωμικού δείγματος, ο αντι – ήρωας που δημιούργησε ο θεατρικός συγγραφέας και η συμπεριφορά του προς το περιρρέον περιβάλλον βρίθκει αντιθέσεων που προκαλούν το γέλιο. Το γέλιο είναι για το κοινό είτε λύπησης είτε ανωτερότητας πως αυτό δεν θα έπραττε ποτέ ανάλογα. Πιο συγκεκριμένα, καθώς αναφερόμαστε στην πλοκή των έργων και την ανατροπή αυτής, η κουβέντα περιστρέφεται γύρω από την μόδα και ενώ οι περισσότεροι του κοινού στρέφουν το νου τους σε κάτι που όντως σχετίζεται με την μόδα όπως την γνωρίζουν ακολουθεί η παρακάτω στιχομυθία:

Μαρ. Δεν ξέρω τι κάνεις. Πάντως μυρίζομαι ότι η συντροφιά σου καμουφλάρει την φοβερή επαναστατική δράση της κάτω απ' αυτά τα πάρτυ. Δεν μας έφτανε η ιστορία του Αλέκου, παρασταίνεις και συ εσχάτως την επαναστάτρια. Δε μπορούσε, βλέπεις, να μη σε παρασύρη και σένα το ρεύμα της μόδας.

Άννα «Μόδα» το λες αυτό, μαμά;

Μαρ. Μόδα και μάλιστα του λαού. Να ήταν τουλάχιστον μόδα του καλού κόσμου.

Άννα Τέτοιες μόδες ασφαλώς δεν πιάνουν στον καλό κόσμο.

Μαρ. Ασφαλώς. Επαναστάτες, παιδί μου, είναι παντού και πάντοτε οι πεινασμένοι. Λαός! Από σπίτι καθώς πρέπει δεν βγαίνουνε επαναστάτες. Έχεις ένα πατέρα με κάποιο όνομα

στην κοινωνία και στην πολιτική ζωή του τόπου. Και μια μητέρα που προέρχεται από τις λίγες οικογένειες μέσα στην Αθήνα. Το σπίτι μας έχει παραδόσεις. Αυτή, λοιπόν, η λαϊκή επαναστατική φιλολογία δεν έχει θέση εδώ μέσα. Κατάλαβες;

Η παραπάνω συζήτηση μεταξύ μίας μητέρας και μίας κόρης ξεκινά σχετικά με το ρεύμα της μόδας και καταλήγει στην επανάσταση. Αυτή η ιδεοληψία της μητέρας, η οποία νομίζει πως ανήκει σε μια ανώτερη κοινωνική τάξη, πως οι επαναστάτες είναι απλά θύματα μιας μόδας και μάλιστα πεινασμένοι για αυτό και την ακολουθούν, ηχεί φανερώς κωμικά στο ακροατήριο, λαμβάνοντας υπόψιν φυσικά την εποχή που ανεβαίνει το έργο. Επί της ουσίας, το αναμενόμενο στην εξέλιξη της κουβέντας μεταξύ δύο γυναικών θα ήταν η μόδα να κινηθεί γύρω από τον ρουχισμό και τις στιλιστικές επιλογές αλλά αυτό δεν συμβαίνει και καταλήγει στην επανάσταση και όσους επαναστατούν.

Ήδη στην αφετηρία του έργου, ο Δημητράκης θα εξυπηρετήσει κωμικά την πλοκή αφού μετά την επιστροφή του από την Κομαντατούρ κάνει βαρύγδουπες δηλώσεις του θάρρους του

ΔΗΜ. Μου λέει ο κοντός : « Αφού το γνωρίζετε αυτό, ότι είσθε ηττημένοι, γιατί δεν καταθέτετε τα όπλα και συνεχίζετε τον ανταρτοπόλεμο;» Του απαντώ αμέσως: «Διότι η τιμή της πατρίδος μας επιβάλλει την υποχρέωσιν να συνεχίσουμε τον αγώνα για την ανεξαρτησία της φυλής μας».

ΙΟΥΛΑ: Το είπατε αυτό;

ΔΗΜ.: Τσακ-τσακ!

ΙΟΥΛΑ.: Αχ , τσακ-τσακ! Τι ωραίο πράγμα να έχη ένας άντρας τόσο θάρρος. (...)

Στο σημείο αυτό, παρουσιάζεται από την Ιουλία η συσχέτιση του αρσενικού φύλου με το θάρρος με αφορμή το απαράμιλλο θάρρος που έδειξε ο Δημητράκης . ωστόσο ο ίδιος αμέσως θα αποκαλυφθεί και θα εκτεθεί επί της ουσίας εφόσον το ψέμα του θα τον θέσει σε κίνδυνο μιας και η δειλία του, είναι αυτή που βασικώς τον χαρακτηρίζει

ΙΟΥΛΑ.: (...) Αχ, κ.Χαρίτο, κάντε μου μια χάρη, εσείς που είσατε τόσο θαρραλέος.

ΔΗΜ.: (Ανήσυχος) Παρντόν! Τι χάρη;

ΙΟΥΛΑ.: Αν είχατε την καλωσύνη να με συνοδεύατε. Όχι πως φοβάμαι τίποτα, αλλά άμα δει άντρα μαζί μου δεν θα τολμήση να πλησιάση...

ΔΗΜ. (Ανήσυχος , πηγαίνει στο παράθυρο και κυττά. Δαγκώνεται) Αυτός είναι;

ΙΟΥΛ. Ναι.

ΔΗΜ.: (Κυττά) Ωχ!... Δύο μέτρα είναι ο αφιλότιμος.

ΙΟΥΛ.: Δε βαρύνεστε... μόλις δη εσάς!...

(...)

ΔΗΜ.: Αν δεν ήμουν αδιάθετος, ευχαρίστως, κ.Ιουλία. Είναι καθαρά ζήτημα υγείας, ξέρετε...

(...)

ΜΑΡ. (Κυττώντας) Να φεύγει, φεύγει...

ΔΗΜ. : Τώρα αν επιμένετε να σας συνοδεύσω κυρία μου.

(...)

ΔΗΜ.: Πως, πως! Μπορεί να βρεθί κανένας άλλος ενοχλητικός στον δρόμο. Οι μέρες είναι πονηρές!

Στο μπακάλικο του Λεωνίδα στη συνέχεια, η Φωφώ αφηγείται το σκηνικό του γάμου της. Αυτό, αρχικώς εξυπηρετεί την πλοκή αφού θα απασχολήσει κι αργότερα την εξέλιξη του έργου αλλά δημιουργεί μια κωμική νότα στην τραγική πραγματικότητα που αφορά το έργο

ΦΩΦΩ: Αρχίζει το μυστήριο. Κι έλεγα από μέσα μου: Μα είν' αλήθεια; Δεν είναι; Ήταν αδύνατο ύστερα από τόσα να πιστέψω πως θα καταφέρναμε ποτέ να φτάσουμε στον Ησαΐα.

ΛΕΩΝ.: Δεν χόρεψες τον Ησαΐα;

ΦΩΦΩ: Τον χόρεψα, αλλά με ποιον;

ΛΕΩΝ: Με τον Φώτη, φυσικά.

ΦΩΦΩ: Όχι, με τον Λάζαρο.

ΛΕΩΝ. : Για στάσου παιδί μου, στάσου. Αρχίζω και ζαλίζομαι . Με τον Φώτη δεν γινόταν ο γάμος;

ΦΩΦΩ: Μάλιστα.

ΛΕΩΝ.: Πού ξεφύτρωσε ο Λάζαρος;

ΦΩΦΩ: Ακούτε λοιπόν να δήτε. Αχ, τέτοιες ιστορίες κωμικοτραγικές, μόνον σε μένα συμβαίνουν. Απάνω που γινόταν το μυστήριο...

ΛΕΩΝ.: Με ποιον;

ΦΩΦΩ: Με τον Φώτη .

Λίγο πριν το τέλος της δεύτερης πράξης στην συζήτηση μεταξύ Λεωνίδα και Δημητράκη και τον φόβο του τελευταίου μήπως τον σκοτώσουν δύο άγνωστοι η πλοκή ντύνεται κωμικά . Με αφετηρία τον φόβο και την δειλία του Δημητράκη οι παρεξηγήσεις που στήνονται για να τον παγιδεύσουν έχουν κωμικό αποτέλεσμα μιας και είναι σε συνεχόμενη κατάσταση αγωνίας για τη ζωή του και αντιδρά σπασμωδικά

ΛΕΩΝ: Για να σε σώσω.

ΔΗΜ.: Από ποιους;

ΛΕΩΝ.: Από κάτι επικίνδυνους ανθρώπους.

ΔΗΜ. Δηλαδή;

ΛΕΩΝ.: Που θέλουνε να σε σκοτώσουν.

ΔΗΜ.: Να με σκοτώσουν; Γιατί;

ΛΕΩΝ. Σάμπως τους ξέρω; Μπήκαν στο μαγαζί μου σήμερα δύο άγνωστοι. Μου είπαν πως είναι αξιωματικοί Αντάρτες.

ΔΗΜ. : (Με αγωνία) Λοιπόν;

ΛΕΩΝ.: Πολιτικά φορούσαν. Μουπαν πως ξέρουν ότι είσαι προδότης.

ΔΗΜ. : Αντε! Και τι τους είπες; (έντρομος).

ΛΕΩΝ.: Τους μίλησα με το γλυκό. Τους είπα πως άδικα σε κατηγορούν για προδοσίες . Ισχυρίστηκα πως είσαι ένας λαμπρός πατριώτης που σε συκοφαντούν.

ΔΗΜ.: (Συγκινημένος) Σ' ευχαριστώ, Λεωνίδα. Μπράβο! Και φύγαν;

ΛΕΩΝ.: Φύγαν. Μα θα ξανάρθουν είπαν.

Στη συνέχεια του ίδιου έργου, αντιτίθενται δύο κόσμοι αλλά αυτή τη φορά το κωμικό αποτέλεσμα προκαλείται και από την ανατροπή μιας αντίληψης και από την

προσπάθεια μιας διαφορετικής αντίληψης που ωστόσο δεν γίνεται πιστευτή σίγουρα από κανένα θεατή του κοινού.

Ζαρλ. [...] Γιατί οι Γερμανοί είναι σκληροί και αδυσώπητοι.[...]

Δημ. Κόττα πως γελάνε οι Γερμανοί. Λοιπόν πρώτη φορά βλέπω να γελάνε Γερμανοί.

Ζαρλ. Είναι πολύ λανθασμένη λοιπόν η αντίληψις ότι οι Γερμανοί είναι κατσούφηδες. Ίσα-ίσα που είναι απ' τους ευθυμότερους λαούς.[...]

Είναι πράγματι ξεκαρδιστικό στο κοινό που είχε ανοιχτές τις πληγές από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο να έρχεται αντιμέτωπο με μία τέτοια αντίληψη. Ο ίδιος χαρακτήρας που θα τους σχολιάσει ως σκληρούς και αδυσώπητους, ο ίδιος θα υπερασπιστεί την γελαστική τους κουλτούρα. Πιθανώς διακωμωδείται με αυτόν τον έντεχνο τρόπο η άποψη που εκφράζεται για τους Γερμανούς, πως είναι χαμογελαστοί και πρόσχαροι ως λαός όταν ολοκληρω το έργο στηρίζεται στον αντιθετικό πόλο Γερμανών Ελλήνων και φιλογερμανών Ελλήνων. Στην ίδια χιουμοριστική αντίθεση, η σύζυγος του Φον Δημητράκη, αυτή τη φορά ούσα στη θέση της συζύγου ενός υπουργού, σχολιάζει στον κύριο Ζάρλα θετικά με τη σειρά της τους Γερμανούς:

Μα τι ενδιαφέροντες άνθρωποι αυτοί οι Γερμανοί. Ο κόσμος, λοιπόν, έχει προκατάληψη εναντίον τους, αυτό είν'όλο. Τι ευγενικοί και τι πολιτισμένοι!

Ζαρλ. Ου!

Μαρ. Εκείνος ο φον Στάϊμνεντς μιλάει τόσο περίφημα τα γαλλικά που νόμιζα ότι είναι απ' την Αλσατία. Και όμως είναι μέσα από το Βερολίνο. Μα τι προφορά, τι φινέτσα, τι ευγένεια... Τον ξέρετε;

Ζαρλ. Πώς! Είναι αυτός που διατάσσει τις εκτελέσεις.

Μαρ. Σοβαρά! (Χαμογελά) Και δεν του φαίνεται καθόλου.

Αυτή η εναλλαγή της γκροτέσκας εικόνας του εν λόγω Γερμανού, ως φινετσάτος και ταυτόχρονα ως εκτελεστής είναι προκλητική για το κοινό και το γέλιο του προκύπτει αβίαστα. Η γυναίκα του Δημητράκη προηγουμένως δεν εξέφρασε καμία γνώμη αλλά τώρα με την «δύναμη» του υπουργείου είναι φιλικά προσκείμενη προς αυτούς και αντίστοιχα ο άνθρωπος που υπερασπιζόταν την ευθυμία τους τώρα απότομα αναφέρεται στην σκληρή τους πλευρά. Η καλή τους διάθεση χάνεται και τη θέση της παίρνει η δίψα της εκτέλεσης.

Σε μια στιχομυθία μεταξύ του Δημητράκη και του αδερφού του, Λεωνίδα, προς το τέλος του έργου, ο τελευταίος μιλά ως εξής:

Λεων. Είναι γνωστό ότι είμαι διαφθορέας, κ. Υπουργέ... είκοσι χρόνια διαφθείρω τα Ελληνόπουλα διδάσκοντάς τα την ιστορία της πατρίδας τους. Συγχώρησέ μου ότι φτάνω καθυστερημένος λιγάκι, να πάρω από σένα μαθήματα της νέας εθνικής υγιεινής.

Δημ. Ξεχνάς τη θέση σου και τις εγκληματικές πράξεις που σε βαρύνουν.

Η ειρωνεία και η παιγνιώδης χρήση της λέξης ‘διαφθείρω’ είναι το όπλο που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας να επιτεθεί τόσο στον θεσμό του υπουργείου όσο και στην μεγαλομανία που φέρει ο εκπρόσωπος του. Η συζήτηση που γίνεται μεταξύ δύο αδερφών δεν εμπίπτει στα πρότυπα της οικογενειακής ενότητας και γαλήνης, που έχει συνηθίσει το κοινό. Αντιθέτως, η σχέση τους είναι γεμάτη ρωγμές και αυτή η υπερβολή και στις κουβέντες, συναισθηματικά φορτισμένες, και στην αυτή καθαυτή είναι που δημιουργεί το κωμικό αποτέλεσμα κυρίως το ειρωνικό μειδίαμα του θεατή.

Στην ίδια θεματική, της οικογένειας, κωμικό είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει όταν ο μέγας υπουργός Φον Δημητράκης υπογράφει την παραίτησή του από φόβο μήπως δολοφονηθεί από τον ίδιο του τον αντάρτη γιο, Αλέκο. Η ανατρεπτική εικόνα της σχέσης μεταξύ πατέρα και γιού, που μπορεί να φτάσει και στα όρια του φόνου για χάρη της ιδεολογίας, είναι από την μία πλευρά τρομακτική σαν σκέψη αλλά αυτός ο τρόμος διαλύεται αμέσως και τη θέση του παίρνει το γέλιο. Το γέλιο του κοινού που ταυτίζεται με το πάθημα του Φον Δημητράκη και βρίσκει την κάθαρση μέσα από την πιθανότητα απειλής για τη ζωή του από τον ίδιο τον γιο. Η πλοκή συνταράσσεται καθώς ο γιος δεν είναι θύμα ενός αυταρχικού πατέρα αλλά είναι ένας νέος που υπερασπίζεται με θέρμη τις ιδέες του και εναντιώνεται στον πατέρα του, χωρίς να υπολογίζει ούτε την συγγένεια τους αλλά ούτε και την θέση κύρους του.

Δημ. (Τρομαγμένος) Πώς το ξέρεις; Ποιος τον σκότωσε;

Άννα. Ο Αλέκος!

Δημ. Ο γιός μου;

Άννα. Δεν είναι γιός σου. Τον αποκήρυξες.

Δημ. (Εντρομος). Και πού βρέθηκε ο Αλέκος στην Αθήνα;

Άννα. Κατέβηκε χτες απ'το βουνό. Κρυφά. Η φήμη των κατορθωμάτων σου έφτασε ως εκεί πάνω. Κι' ήλθε σαν τρελλός. Αν δεν απολύσης τον θείο και δεν παραιτηθής αμέσως, θάχης να λογαριαστής μαζί του. [...]

Δημ. [...] κάνε παιδιά να δης καλό! [...] Λόγοι υγείας με αναγκάζουν... (λυγμοί).

Στο «Ζητείται ψεύτης», ως προς το θέμα και τις ανατροπές της πλοκής λόγω αντιθέσεων που έχει δημιουργήσει ο Δημήτρης Ψαθάς, το χιούμορ αγγίζει σίγουρα ολόκληρο το κοινό, ανεξαρτήτως κοινωνικής προέλευσης και κατάστασης. Η φάρσα του είναι καλοστημένη και καλοδομημένη που διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού αφού συνεχώς κάτι συμβαίνει, που με κάποιον τρόπο καταφέρνει να επιλυθεί, που παραλίγο γλιτώνουν οι πρωταγωνιστές τα χειρότερα. Αυτή η κίνηση της πλοκής και η αλληλουχία παρεξηγήσεων που επιλύονται με δολοπλοκία είναι σίγουρα άκρως χιουμοριστική.

Το έργο είναι κυρίως χτισμένο στο δίπολο μεταξύ ψέματος και αλήθειας, γνώσης και άγνοιας αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο της ηθικής και της ανηθικότητας.

Η πραγματικότητα ανατρέπεται και η πλοκή δένεται πάνω σε αυτήν. Η Ζοζώ απαριθμεί τα προσόντα του ανησιού της ώστε να τον προσλάβει ο υπουργός Φερέκης για ιδιαίτερο του.

ZOZΩ: Ου! από προσόντα άλλο τίποτα, κ. Θεόφιλε. Είναι πρώτα πρώτα τελειόφοιτος Νομικής.

ΦΕΡ. : Όχι τέτοια. Αλλά, άλλα προσόντα... εννοώ.

TZENH: Ξέρει ξένες γλώσσες. Αγγλικά, γαλλικά.

ΦΕΡ. : Όχι τέτοια. Αλλά, άλλα προσόντα... εννοώ.

ZOZΩ: Έχει μεγάλη εγκυκλοπαιδική μόρφωση.

ΦΕΡ. : Όχι, όχι τέτοια (ξεροβήχει). Δεν μου λέτε; Λέει ψέματα;

ZOZΩ: (απορημένη). Ψέματα.

ΦΕΡ.: Είναι ψεύτης; Παραμυθάς;

ZOZΩ: Τι λέτε, κ. Θεόφιλε; Ίσα ίσα που είναι ειλικρινέστατος, τίμιος και φιλαλήθης.

ΦΕΡ. (Με ύφος απόλυτο). Λυπούμαι. Για ιδιαίτερος δεν κάνει.

Αυτή η ασυνεννοησία οδηγεί στην αποκάλυψη της πληροφορίας για τον ψεύτη ιδιαίτερο που ψάχνει ο Θεόφιλος Φερέκης, η οποία είναι χρήσιμη για την πλοκή του έργου. Εδώ είναι εντυπωσιακό και εξαιρετικά κωμικό πως ένας άνθρωπος που κατέχει τόσα προσόντα και μάλιστα ταιριαστά για τη θέση του ιδιαίτερου απορρίπτεται εξαιτίας της ειλκρίνειας του. Η αναγκαιότητα θα υπερτονιστεί και λίγο παρακάτω με μια υπερβολική κωμική δήλωση

ZOZO: Μα τόσο απαραίτητο είναι το ψέμμα στην πολιτική;

ΦΕΡ. Τι λέτε, κ.Ζοζώ μου! Είδος πρώτης ανάγκης!

Η αντιστροφή της πραγματικότητας συνεχίζεται στο έργο με την είσοδο του Θόδωρου και την γνωριμία του με την σύζυγο του υπουργού Φερέκη.

TZENH: Και τι προσόντα έχετε;

ΘΟΔ. :Ψεύτης, κυρία μου!

TZENH: Ψεύτης;

ΘΟΔ.: Ασυναγώνιστος! Θα μου επιτρέψετε να συστηθώ: Θόδωρος Πάρλας εκ Βόλου, γνωστός ως Πάρλας ο Ψεύταρος ή Ψευτοθόδωρος.

(...)

TZENH: Και καμαρώνετε βλέπω.

ΘΟΔ.: Και είναι να μην καμαρώνω; Εγώ δεν είμαι τυχαίος ψεύτης, όπως τόσοι άλλοι τίμιοι και ευπόληπτοι πολίτες. Εγώ είμαι ψεύτης με ταλέντο.

Ο Θόδωρος είναι ενθουσιασμένος με το «ταλέντο» που διαθέτει και μάλιστα θεωρεί τον εαυτό του τον καλύτερο στο είδος του. Το χαρακτηριστικό όμως του ψεύτη δεν είναι αρεστό σε κανέναν ιδίως όταν παρουσιάζεται τόσο ευθαρσώς. Αλλά συνεχίζει με το ίδιο θάρρος και θράσος

Τζ. Μήπως πειράζεστε που σας λέω Ψευτοθόδωρο;

Θοδ. Απεναντίας! Κολακεύομαι...

ΤΖ. Μη χειρότερα. Καλό και τούτο.

ΘΟΔ. Μα γιατί απορείτε, κυρία μου; Μου κάνει εντύπωση κάποια επιφυλακτικότητα που δείχνετε απέναντι μου.

TZ. Μπα; Είχατε την αξίωση να κερδίσετε την εμπιστοσύνη μου με αυτά που λέτε;

Θοδ. Γιατί όχι; Είμαι ένας ψεύτης πολύ ειλικρινής, κυρία μου. Για την ακρίβεια ο πιο ειλικρινής ψεύτης που θα μπορούσατε να βρήτε! (...)

TZ. (...) Τι επάγγελμα κάνατε ως τώρα;

ΘΟΔ. Ψευδομάρτυς.

TZ. Επάγγελμα είναι αυτό;

ΘΟΔ. Συνήθως όχι. Αλλά εγώ, κυρία μου, ανήγαγα την ψευδομαρτυρία σε περιοπή σπουδαίου επαγγέλματος.

Σε καμία άλλη περίπτωση, ένας άνθρωπος που ζει και δρα σε μια κοινωνία θα χαιρόταν και πόσο μάλλον θα κολακευόταν να τον αποκαλούν ψεύτη. Ο ίδιος μάλιστα έχει κάνει το προσόν του στο παρελθόν έως και επάγγελμα. Εδώ, όμως, ο ψεύτης της υπόθεσης είναι περήφανος, τόσο υπερβολικά και εν τέλει ανώφελα περήφανος –όπως θα δείξει η συνέχεια του έργου- που δεν μπορεί να είναι παρά μια κωμικότητα εικόνα..Και αυτή είναι μια εικόνα αστεία για το κοινό γιατί μέσα από αυτόν τον τύπο ανθρώπου βλέπει την διαστρεβλωμένη εντύπωση που έχει και απομακρυνόμενοι από αυτόν, δεν μπορεί παρά να γελάσει μαζί του για να τον βοηθήσει να την αποβάλει. Η εικόνα αυτή της υπερβολής και της διαστρέβλωσης συνεχίζει με τις υπερβολές που γράφει ο Ψευτοθόδωρος σε επιφυλλίδες και αναγνώσματα ενώ συνεχίζει με έναν ιδιαίτερο σχολιασμό:

Θοδ. Μα τι λέτε κυρία μου! Γυναίκα και ν' αντιπαθή τα ψέμματα; Γίνεται ποτέ; [...]

Θοδ. Γιατί οι γυναίκες είναι γεννημένες ψεύτρες – έχουν, βλέπετε το χάρισμα εκ Θεού να ψεύδονται ασυστόλως...

Αυτό είναι σίγουρα μια αντιθετική πλευρά πάνω στην οποία δομείται το κωμικό αποτέλεσμα. Αφορά την εντύπωση, την επικρατούσα ιδέα για τα δύο φύλα όπου ο άντρας μπορεί να γίνει ευκολότερα θύμα μίας γυναίκας ενώ το αντίθετο δεν συμβαίνει και φυσικά δεν μπορεί να συμβεί μεταξύ του ιδίου φύλου. Αυτές οι κοινωνικές εντυπώσεις σχετικά με τα δύο φύλα, καταρρίπτονται πανηγυρικά αφού πρώτον ο Θόδωρος καταφέρνει να πει ψέμματα και στα δύο φύλα αρκετές φορές μάλιστα, παγιδεύεται από την Τζένη υπό τη σαγήνη του έρωτα βέβαια και τελικώς κανείς δεν είναι τόσο ικανός ως φύλο για να υπερισχύσει η αλήθεια του. Αυτό γίνεται ξεκάθαρο με τον τρόπο που επιλέγει να κλείσει ο συγγραφέας την αυλαία:

[...] Τζ. Ορίστε! Μούδωσε την διεύθυνση του για να τον επισκεφθώ στο σπίτι του.

Φερ. ... Βρέ αφιλότιμε, ... ακόμα;

Θοδ.... Διαβάστε, διαβάστε τι λέει το χαρτί.

Φερ.(διαβάζει το χαρτί) Πρίτς! (γουρλώνει τα μάτια απ' την κατάπληξη)

(Ο Θόδωρος ξεσπά σε γέλια, παρασύρεται κι η Τζένη κι ο Φερέκης κι ενώ γελούν κι οι τρεις κλείνει η αυλαία)

Αλλά και πιο πριν:

Θοδ. Κυρία μου σας χαιρετώ. Και ομολογώ την ήττα μου. Με τις γυναίκες πάντα την παθαίνω. Γιατί όσο ταλέντο και νάχη ένας άντρας στις ψευτιές, πάντα τον ξεπερνάνε οι γυναίκες.

Αυτή η πάλη των δύο φύλων, αναφορικά με το ψέμα και την αλήθεια, που διαπερνά όλο το έργο είναι εξαιρετικά αστεία αφού είναι πλεγμένο μέσα σε σκηνές παρεξήγησης και δολοπλοκιών, που έχουν ήδη κάνει εντονότερο το κωμικό της παράστασης.

Ό,τι έχει να κάνει με την δολοπλοκία είναι χαρακτηριστική η ύπαρξη του ψεύτικου τηλεφώνου, το οποίο χρησιμοποιείται για να παρερμηνεύσει τα σκηνικά, όποτε χρειάζεται να βγει, ο Θόδωρος κυρίως, από μια δύσκολη θέση. Το γεγονός ότι οι θεατές γνωρίζουν πως το τηλέφωνο είναι ψεύτικο σε συνδυασμό με την ευπείθεια του Πατατιά, του Παναγή Δερβίση και της χορεύτριας του καμπαρέ και την απύθμενη θρασύτητα του χρήστη του τηλεφώνου δεν μπορεί παρά να κάνει το κοινό να ξεκαρδίζεται. Το αβίαστο γέλιο, συμβαίνει γιατί εδώ έγκειται η ιδέα πως κανείς από τους θεατές που παρακολουθεί δεν θα μπορούσε να ξεγελαστεί και να γίνει τόσο κουτός σε μια τέτοια στημένη εξαπάτηση.

Η σιγουριά του Ψευτοθόδωρου για τη δεινότητα του να αντιμετωπίσει οποιαδήποτε δύσκολη κατάσταση τον «μπλέκει» σε ένα χιουμοριστικό σκηνικό, που στηρίζεται κατ' εξοχήν στην παρεξήγηση και την λύση της μέσω ταχύτητας ανατροπής:

Θοδ. Ω ,καλημέρα σας. Έγινε η μετάθεση , εν τάξει. Του τηλεγράφησα κι'όλας του Χαρίλαου και σήμερα το πρωί, πήρα και την απάντηση. Ευχαριστώ απείρως. Στόπ. Ερχομαι εις Αθήνας. Στόπ. Ευνώμων Χαρίλαος. (Ενώ ο Θόδωρος μιλά με θράσος, ο Φερέκης βρίσκεται σε μεγάλη αμηχανία, δαγκώνεται και προσπαθεί να του κάνει νόημα. Η γυναίκα όσο τον ακούει τόσο παίρνει το πρόσωπο της τόνους εκπλήξεως).

Η ΓΥΝ. (κατάπληκτη). Θεέ μου! Και πως σας τηλεγράφησε αφού πέθανε ο άνθρωπος!

Θοδ. Α, σας τόπανε;

Η ΓΥΝ. Μου το γράψανε, κ. Θόδωρε.

Θοδ. Α, τους αφιλότιμους. Έτσι απότομα; Και δεν φοβήθηκαν να μη σας έρθη κόλπος; Πώ, πώ τι κόσμος, φίλε μου! Τι άγαρμπος κόσμος!

Στο συγκεκριμένο σημείο, δεν εντοπίζεται μόνο η ανατροπή στην πλοκή αναφορικά με την αλήθεια και το ψέμα αλλά και μεταξύ ηθικής και ανηθικότητας. Ο Θόδωρος, εχθρός της αλήθειας, αστραπιαία επιλέγει να ψευτίσει την θλιμμένη γυναίκα για τον θάνατο του Χαρίλαου και σε αυτό είναι συνένοχος και ο Φερέκης. Η πλοκή προχωρά κανονικά βέβαια καθώς δεν εκτίθεται, ακόμη τουλάχιστον, ο Θόδωρος, και το παραπάνω σκηνικό μόνο χιουμοριστικό μπορεί να φανταστεί ιδίως αν συνδυαστεί με τις κινήσεις του Φερέκη στην προσπάθεια του να σώσει τον Θόδωρο από το επικείμενο λάθος του.

Η σύγκρουση των φύλων και η εξαπάτηση του Θόδωρου προς πάσα κατεύθυνση κάποια στιγμή θα σταματήσει αφού ο Θόδωρος με σκοπό να εξαπατήσει την σύζυγο του Φερέκη, Τζένη, θα βρει τον δάσκαλο του και το κωμικό της υπόθεσης θα απογειωθεί

ΘΟΔ. Παρακαλώ! Απ' το καινούργιο τηλέφωνο.

Η Τζένη με φυσικότητα θα πλησιάσει το ψεύτικο τηλέφωνο και θα καταπλήξει τους Φερέκη και Θόδωρο που θα ξεκινήσει συζήτηση στο ακουστικό

ΤΖ. Εμπρός... Ποιος είν' εκεί παρακαλώ; Α εσείς είστε δεσποινίς Πίτσα Κίτσα; Εδώ η σύζυγος του κουμπάρου σας βουλευτού κ. Φερέκη. Ακούστε τώρα ακριβώς ο μνηστήρ σας, ο κ. Θόδωρος, μου είπε τα ευχάριστα νέα και χάρηκα πάρα πολύ γιατί παίρνετε έναν έξυπνο άνθρωπο. Τι ; Ναι εδώ είναι. Θέλετε να σας τον δώσω; (δίνει το ακουστικό στον Θόδωρο). Σας ζητά στο τηλέφωνο, κ. Θόδωρε.

ΘΟΔ. (για λίγο αμήχανος, ύστερα στρέφει στον Φερέκη). Δεν το παίρνετε εσείς;

ΦΕΡ. Όχι, παρακαλώ. Εσένα ζητά.

ΘΟΔ. (παίρνει αποφασιστικά το ακουστικό και μιλά). Εμπρός.. Πίτσα Κίτσα; Εδώ Θόδωρος . άκουσε. Εμένα με λένε Ψευτοθόδωρο αλλά υπάρχουν κάτι άλλοι –πολύ ανώτεροι, ανώτεροι από μένα ου, ου, ου!

ΤΖ. (με ύφος θριαμβευτικό). Άλλη φορά, λοιπόν, να μη λέτε παραμύθια σ'εμένα. Γιατί σε μένα δεν περνάνε.

ΘΟΔ. Τώρα τι να σας πω; Είστε γκανιάν και έρχομαι πλασέ.

Οι μικρο παρεξηγήσεις που δημιουργούνται στη συνέχεια μεταξύ των προσώπων εξυπηρετούν το κωμικό αποτέλεσμα και την πλοκή. Συγκεκριμένα, το λάθος όνομα στο λάθος πρόσωπο, του Παναγή στον Επαμεινώνδα αντίστοιχα επιβραδύνει την πλοκή εξασφαλίζοντας παράλληλα την κωμικότητα της σκηνής μέσω αντιδράσεων των χαρακτήρων και των διαλόγων τους.

ΘΟΔ. Να περάση ο άλλος κύριος.

ΒΡΑΣ. Έφυγε.

ΘΟΔ. Γιατί;

ΒΡ. Επειδή τον είπατε Παναγή.

ΘΟΔ. Και πώς τον λέγανε;

ΒΡ. Επαμεινώνδα.

ΘΟΔ. Ε, τι Επαμεινώνδας τι Παναγής, κότταξε σημασία που δίνουν οι άνθρωποι σε κάτι λεπτομέρειες.

Η παρεξήγηση ως φόρμουλα επιτυχίας του κωμικού αποτελέσματος χρησιμοποιείται και στο σκηνικό με την επινόηση ενός δεύτερου Φερέκη, γιατρού στο επάγγελμα, μπρος στα μάτια της Πίτσας Κίτσας. Η παρεξήγηση προκύπτει σε δύο στάδια αρχικώς

ΘΟΔ. (στο ακουστικό). Χα, χα,χα . Ξέρετε γιατί γελώ κ. Φερέκη; Αυτή τη στιγμή μπήκε ο αδελφός σας ο γιατρός και η κυρία νόμισε ότι είσαστε εσείς (γελά). Μάλιστα κ. Φερέκη . Χαίρετε (κλείνει και στρέφεται στη γυναίκα). Νομίσατε πως είναι ο βουλευτής; (στον Φερέκη). Καλημέρα σας, γιατρέ μου.

ΚΙΤΣ. (κατάπληκτη κυττά τον Φερέκη). Πω, πω, καλέ, τι ομοιότητα. Δίδυμοι είσαστε, γιατρέ μου;

και εξαιτίας της πρώτης η δεύτερη έρχεται σαν αποτέλεσμα της που κορυφώνει την κωμική αυτή σκηνή

ΚΙΤΣ. Να εδώ. Βάλτε το χέρι σας γιατρέ. (Ενώ ο Φερέκης σε μεγάλη αμηχανία απλώνει το χέρι του μπαίνει από αριστερά η Τζένη , μένει κατάπληκτη μ αυτά που βλέπει και βάζει μια στριγγλιά).

ΤΖ. Α, α, α, α!

ΚΙΤΣ. (σκεπάζεται με το φουστάνι της). Καλέ τι συμβαίνει; Τι θέλετε εδώ μέσα;

ΤΖ. (έξαλλη την κυνηγά). Εγώ τι θέλω; Εσύ τι θέλεις παληογύναικο!

Η τελευταία εικόνα με το κυνήγι του Θόδωρου και το πένθος που προκύπτει πιστεύοντας πως πέθανε ολοκληρώνει την φαρσοκωμωδία. Σε αυτό το δαίδαλο παρερμηνείας όλοι οι χαρακτήρες περιπλέκονται και δίνουν ίσως την πιο αστεία σκηνή μέχρι να πέσει η αυλαία

(...)

ΒΡΑΣ. Πιστόλι. Πιστόλι. Κρατά πιστόλι. Το είδα με τα μάτια μου (κρύβεται πίσω από τον Φερέκη και τρέμει ολόκληρος).

(...)

ΚΙΤ. (στον Φερέκη). Πω , πω τι μου κάνατε κύριε! Τι μου κάνατε. Προχθές βγήκε από την φυλακή ο Παναγής μου και πάλι θα μπη στην φυλακή!

ΦΕΡ. (πελαγωμένος). Μα γιατί βγήκε κυρία μου, γιατί τον αφήσανε να βγη;

ΠΑΝ. Τον ζάπλωσα.

ΦΕΡ. Τον ζαπλώσατε!!

ΤΖ. Πώ, πω τον ζάπλωσε!

ΚΙΤ. (στον Παναγή αναστατωμένη) Γιατί τον ζάπλωσες Παναγή μου; Εσύ μου είπες ότι μόνο ένα χαστούκι θα του δώσης!

ΠΑΝ. Δεν θα τον ζάπλωνα. Αλλά μου είπε ότι έχει στην τσέπη του χειροβομβίδα. Τον ζάπλωσα λοιπόν εγώ, προτού με ζαπλώσει αυτός.

(...)

ΤΖ. (συγκινημένη) Αχ, τον δύστυχο το Θόδωρο.

ΦΕΡ. (πολύ συγκινημένος). Α, τον φουκαρά. Το ψέμμα του τον έφαγε.

(...)

ΘΟΔ. Έφυγε αυτός ο βλαξ;

ΦΕΡ. (κατάπληκτος). Μνήσθητι μου Κύριε. Πάλι βρυκολάκιασες;

(...)

ΘΟΔ. Έξω είναι ο Βρασίδας που λιποθύμησε κι'είναι αδύνατο να τον ξελιποθυμήσουν.

Στο έργο «Φωνάζει ο κλέφτης» επικρατούν ίντριγκες και μηχανορραφίες για να μη βρεθεί ο πραγματικός κλέφτης, τόσο πρακτικά –κλέβει χρήματα- όσο και ηθικά – εξαπατά κόσμο. Μέσα από αυτό το παιχνίδι κατηγορίας και απόπειρας αποκάλυψης του κλέφτη και του έντιμου, δημιουργούνται χιουμοριστικά σκηνικά που προωθούν την πλοκή και διασκεδάζουν το κοινό με τα παθήματα αλλά και την ευρηματικότητα των χαρακτήρων.

Η πρώτη σκηνή τοποθετεί άμεσα το κοινό στο θέμα που πραγματεύεται καθώς οι συνένοχοι της κομπίνας, που έχει στηθεί στον στρατηγό Σόλωνα Καραλέοντα με αφορμή το γράμμα του «ψεύτικου» θείου από την Αμερική που βρίσκεται στα χέρια τώρα του στρατηγού, εμφανίζονται εντελώς αναστατωμένοι

ΑΝΤΩΝΗΣ. : Καταστροφή!

ΛΙΑ : (ανήσυχη) Τι;

ΑΝΤΩΝΗΣ: (χαμηλώνει την φωνή) Αφίστε τα, μεγάλη συμφορά. Ο θείος απ'την Αμερική έδωσε σημεία ζωής.

ΛΕΛΑ: (έντρομη) Παναγιά μου!

ΛΙΑ : (ανάστατη) Πού, πώς, πότε;

(...)

ΑΝΤΩΝ.: Το πήρε ο άντρας σου. Γιατί το γράμμα ήλθε στο γραφείο.

ΛΙΑ: (αναστατωμένη) Ωχ, ωχ, ωχ! (στην Λέλα) Είχες δεν είχες μας γρουσουζιες!

(...)

ΛΙΑ: Αστην εκείνη. Εγώ σου μιλώ. Καταλαβαίνεις τώρα τι θα γίνη; Τέτοιος που είναι ο Σόλων, μόλις δη ότι αυτός ο χριστιανός δεν έχει ιδέα από τα λεφτά που στέλνει, αμέσως θα πονηρευτή και θα ζητήση να δη, να πληροφορηθή, να μάθη από πού προέρχονται αυτά τα χρήματα. Κι όταν το μάθη, ξέρεις τι θα κάνη; Δεν τωχει τίποτα να βγη να διαλαλήση στα πέρατα του κόσμου, ότι ο κουνιάδος του είναι κλέφτης κι'ότι η γυναίκα του σκέπαζε τον κλέφτη –να εξευτελιστούμε, δηλαδή, κι εμείς κι'όλη η οικογένεια μας- μια οικογένεια που στο κάτω κάτω είναι άζια κάθε τιμής... αν εξαιρέση κανείς αυτή την λεπτομέρεια.

Ο παραλογισμός που χαρακτηρίζει αυτήν την σκηνή την καθιστά εξαιρετικά χιουμοριστική. Τώρα που κινδυνεύουν να αποκαλυφθούν, οι ένοχοι δεν μπορούν να σκεφτούν καθαρά και διακατέχονται από πανικό με αποτέλεσμα ρίχνοντας ο ένας το φταιξιμο στον άλλο να χάνουν την συνεννόηση τους.

Με την είσοδο του Τίμου, σχολαστικού αδέξιου ανθρώπου, στο σπίτι του στρατηγού Σόλωνα, ακολουθεί ο παρακάτω διάλογος με τη σύζυγό του τελευταίου:

ΤΙΜΟΣ Με συγχωρείτε, καλησπέρα σας.

ΛΙΑ: Καλησπέρα σας,

ΤΙΜΟΣ: Τι κάνετε; Καλά;

ΛΙΑ: Ποιος είστε, κύριε;

ΤΙΜΟΣ: Αυτό δεν έχει σημασία. Μπορώ να δω τον στρατηγό; [...]

ΤΙΜΟΣ: Με συγχωρείτε. Εσείς τι είστε;

ΛΙΑ: Η γυναίκα του.

ΤΙΜΟΣ: Χαίρω πολύ. Μήπως έχασε κανένα πορτοφόλλι ο στρατηγός; [...]

ΤΙΜΟΣ: Με συγχωρείτε. Πρέπει να το παραδώσω στον ίδιο.

Η σχολαστικότητα του Τίμου συνεχίζει και εξηγεί περισσότερο γιατί το πορτοφόλλι δεν θα το δώσει παρά μονάχα στα ίδια τα χέρια του στρατηγού Καραλέοντος. Είναι, πράγματι, εκνευριστικά αστεία η εικόνα της φρούδας προσπάθειας της γυναίκας του στρατηγού να αποσπάσει το πορτοφόλλι για δικό της όφελος. Σε συνδυασμό, με την

υπερβολική τυπικότητα του Τίμου το αποτέλεσμα είναι εξαιρετικά κωμικό ως σκηνή και εξελίσσει την πλοκή αφού πρώτον μας υποδεικνύει την αξία που έχει το γράμμα στη συνέχεια και δεύτερον μας παρουσιάζει το «εργαλείο», τον Τίμο, που έχει επιλέξει ο συγγραφέας να επιτεθεί στην στημένη απάτη προς τον στρατηγό.

Ο διάλογος της Λίας με τον Τίμο συνεχίζεται με τρομερές εναλλαγές από πλευράς της Λίας αφού δεν μπορεί να αποσπάσει το πολυπόθητο πορτοφόλι ενώ οι ανατρεπτικά ήπιες αντιδράσεις του Τίμου δυναμώνουν το κωμικό αποτέλεσμα

ΛΙΑ: (έξαλλη ξεσπά) Ε, α στο διάολο, λοιπό, όζω απ'το σπίτι μου!

*ΤΙΜΟΣ: (πετάχτηκε απ'την καρέκλα του και την κυττά τρομαγμένος από μακριά)
Εμένα είπατε;*

ΛΙΑ: (χυμά επάνω του) Έξω βρε! Δεν καταλαβαίνεις ελληνικά; Φύγε από δω μέσα!

ΤΙΜΟΣ: Αμ, τώρα είναι που δεν φεύγω! Θα περιμένω τον στρατηγό μέχρι πρωίας!

ΛΙΑ: Μπα, κακοχρονιάχης! Τ' είναι τούτο δω το πράμμα. (ακούεται το κουδούνι της εξώπορτας) Ωχ!

ΤΙΜΟΣ: Είναι ο στρατηγός;

ΛΙΑ : Μα ναι, αγαπητέ μου. Δεν σας είπα ότι δεν θ'αργήσει;

ΤΙΜΟΣ : Μνήσθητι μου Κύριε!

ΛΙΑ: Μα δεν ξέρετε τι χαρά θα κάνη ο άντρας μου. Γιατί λατρεύει τουε τίμιους ανθρώπους.

ΤΙΜΟΣ: Με συγχωρείτε. Έχετε διπλή προσωπικότητα;

ΛΙΑ: Εγώ; Γιατί;

ΤΙΜΟΣ: Γιατί προ ολίγου μου επετέθητε και τώρα...

ΛΙΑ: Ελάτε καλέ ούτε ένα αστείο δεν μπορεί κανείς να κάνη;

ΤΙΜΟΣ: Αστείο! Και δεν μου το λέγατε για να γελάσω; Γιατί ομολογώ ότι τρόμαξα , κυρία μου.

Όσον αφορά, το θέμα των έργων και τις επιλεγμένες σκηνές που προκαλούν το γέλιο και εξελίσσουν τις πράξεις, έχουν ιδιαίτερη σημασία πολλές φορές οι σκηνικές

οδηγίες που γράφονται από τον συγγραφέα. Στην δεύτερη πράξη, ο Τιμολέων μπαίνει στο σπίτι του στρατηγού *τύφλα μεθυσμένος. Τρικλίζει λίγο...*

Η εικόνα αυτή που έχει δημιουργήσει ο συγγραφέας και την δίνει μέσω των οδηγιών του παραστατικότερα, επιτρέπει στους ταλαντούχους ηθοποιούς που ενσαρκώνουν τον εκάστοτε ρόλο, να εξασφαλίσουν με την ερμηνεία τους τον «διπολικό» χαρακτήρα που έχει δημιουργήσει. Ο Τίμος, πλανιέται μεταξύ τυπικού, συνεσταλμένου και μεθυσμένου ελικρινά άνετου ανθρώπου. Είναι ένα δίπολο που εξασφαλίζει άφθονο γέλιο, αφού η ελικρινεία του προκύπτει μέσα από το κρασί και μάλιστα τον οδηγεί με θρασύτητα μέχρι και στο σπίτι του στρατηγού για να κάνει αποκαλύψεις. Η κατάχρηση του δωματίου του στρατηγού από τον Τίμο είναι υπερβολικά αστεία δεδομένης της κοινωνικής του θέσης.

Εδώ είναι χρήσιμο να σημειωθεί πως η εικόνα αυτή τοποθετείται σε μια κρεβατοκάμαρα όπου έχει κωμικό χαρακτήρα για την κρεβατομουρμούρα της Λίας στο Σόλωνα καθώς είναι μια οικεία εικόνα στο κοινό. Αυτή κορυφώνεται λίγο πριν μπει ο μεθυσμένος Τίμος με την σκηνή ζηλοτυπίας που του κάνει , εικόνα οικεία και για αυτό το λόγο αστεία

ΛΙΑ: Να παίρνης τα χάπια σου. Να κόψης, όμως, τουλάχιστο τα σαλιαρίσματα με τις γυναίκες. Με κατάλαβες;

ΣΟΛΩΝ: Τι θα πη αυτό;

ΛΙΑ: Αυτό θα πη ότι όλη η νύστα σου σε πιάνει όταν βρίσκεσαι μαζί μου. Όταν βρεθής σε καμμιά απ' τις «πληκτικές» τάχα συγκεντρώσεις και τύχη να δης καμμιά νεαρή κυρία που σου κουνιέται , τότε ξεχνάς και την νύστα σου και τα χάπια σου και όλα.

Η Λία δεν σταματά εκεί αλλά συνεχίζει να τον διακόπτει ακόμα και στην προσευχή του αλλάζοντας σιγά σιγά θέμα καταλήγοντας σε τέτοιες εναλλαγές διάθεσης με έντονη την παρουσία δράματος, η οποία λόγω της υπερβολής καταλήγει να είναι κωμική

ΛΙΑ: Μη πέφτειειεις!

ΣΟΛΩΝ: Ωχουουου! Δεν θα κοιμηθούμε απόψε. Τι κακό είναι αυτό! Γιατί έπιασες τώρα το κλάμα;

ΛΙΑ: (κλαίγοντας ναζιάρικα) Άφησε με! (...)

ΛΙΑ: Απ' τον καιρό που σε παντρεύτηκα με βασανίζεις. Εμένα που έγινα θυσία για σένα και σκλάβωσα τα νιάτα μου για να δεχτώ την στρατιωτική σκληραγωγία και την πειθαρχία που μου επιβάλλεις.

Η καλοστημένη φάρσα που έχει στηθεί με θύμα τον τίμιο Τίμο κορυφώνεται τόσο με την αναίδεια των καταχραστών, κυρίως από την πλευρά του Αντώνη, αλλά και με την κατάληξη του πρώτου στο αστυνομικό τμήμα. Εκεί, αν και ο Τιμολέων, βασανίζεται με την δίψα του λόγω της λακέρδας, ο συγγραφέας δεν χάνει την ευκαιρία να χλευάσει μέσω της δυναμικής της ειρωνείας, την αρχή:

ΤΙΜΟΣ: Δεν ήθελα να σας ενοχλήσω κ.Διοικητά. Μου εξασφαλίσατε ανέσεις εδώ μέσα, ώστε δεν ήθελα να κάνω κατάχρηση της καλωσύνης σας.

Μέσα από τον χαρακτήρα που έχει χτιστεί για τον Τίμο επιτυγχάνεται αυτή η ειρωνική επίθεση προς την αστυνομική αρχή, σημείο που καταλήγει κωμικά αφού στόχος δεν είναι η συνέχεια του ψόγου για τα πιθανώς κακώς κείμενα της αλλά η αντιμετώπιση του όσο βρισκόταν στο τμήμα.

Ο διάλογος του διοικητή με τον Τίμο είναι φανερά αστείος καθώς ο διοικητής αποσκοπεί με το φιλικό του ύφος σε μια ομολογία του Τίμου ενώ ταυτόχρονα ο τελευταίος δεν κρύβει την «ευγενική» του ειρωνεία προς τον τρόπο συμπεριφοράς της αστυνομικής αρχής

ΤΙΜΟΣ: Η αλήθεια είναι ότι μου άλλαξαν τον αδόξαστον. Κατά τα άλλα, όμως, πέρασα πολύ καλά. Το μόνο που φοβάμαι είναι μη κακομάθω.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: (γελά) Βρε τον Τίμο, πως τα λέει !Χα, χα, χα! Πραγματικά , λοιπόν , είσαι σήμερα στα κέφια σου.

ΤΙΜΟΣ: Ναι. Με εμπνέει το περιβάλλον. Είναι τόσο χαρούμενο !

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Λοιπόν, βρε Τίμο, στο βάθος σου εσύ είσαι καλό ανθρωπάκι. Όσο σε γνωρίζω τόσο πιο πολύ σε συμπαθώ. (...)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Από τσιγάρο πως πας;

ΤΙΜΟΣ: Α, δεν έχω παράπονο. Μου δίνουν ένα την ημέρα.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Μπορώ να σου προσφέρω;

ΤΙΜΟΣ: Δεν θα σας προσβάλλω.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: (του ανάβει)

(...) Δεν μου λες βρε Τίμο; Δεν θα μιλήσης ούτε σήμερα;

ΤΙΜΟΣ : Για τι πράμμα;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Για την υπόθεση μας. Για τι άλλο;

ΤΙΜΟΣ: Δηλαδή; Πιάσαμε πάλι την ανακρισούλα; Γλυκά γλυκά το πάτε σήμερα κ.διοικητά.

Η τελευταία πράξη προς το τέλος της, επαναφέρει την εικόνα του μεθυσμένου Τίμου, που γιορτάζει την απελευθέρωση του και την αναγνώριση της εντιμότητας του, ενώ προηγουμένως λόγια στα στόμα του καταχραστή Αντώνη εντείνουν την απόσταση των δύο κόσμων που τους χωρίζουν:

ΑΝΤΩΝΗΣ:[...] Σώσε την τιμή μας! Το ψέμα, η προδοσία και η ατιμία μπήκαν μέσα στα ίδια μας τα σπίτια! Μόλυναν τις γυναίκες μας! Τις αδελφές μας! Τα όσια και τα ιερά μας!

Αυτές οι βαρύγδουπες δηλώσεις από τον συγκεκριμένο άνθρωπο που έχει στήσει ολόκληρη την πλεκτάνη, είναι τραγικά αστεία αφού πρώτον είναι ο ηθικός αυτουργός και δεύτερον το γέλιο των θεατών βασίζεται στην επικείμενη αποκάλυψη του Αντώνη και την κάθαρση του ιδίου για την τελική ανακούφιση πως όλα μπήκαν στην θέση τους.

Στην «Χαρτοπαίκτη» το κωμικό αποτέλεσμα στηρίζεται στην αντιστροφή σχέσεων εντός οικογενείας και στην ανατρεπτική παρουσίαση ενός πάθους στα χέρια του μη αναμενόμενου φύλου. Αρχικά, οι συγκρούσεις και οι αντιθέσεις μέσα στην οικογένεια, αντικατοπτρίζουν και τις κοινωνικές αλλαγές που συμβαίνουν κατά τη δεκαετία του 1960. Η νύξη του γιού στον πάτερα του σχετικά με τις γυναίκες:

ΑΝΤΡΕΑΣ: (Αυστηρά). Α και κορίτσια!...

ΛΑΚΗΣ: Ναι, μπαμπά. Είναι ένα είδος απαραίτητο για την ψυχαγωγία των αγοριών. Μικρών τε και μεγάλων..

ΑΝΤΡΕΑΣ: Μου κάνεις τη χάρη ν'αφίσης τις εξυπνάδες;

ΛΑΚΗΣ: Και τι να λέω; Κουταμάρες;

ΑΝΤΡΕΑΣ: (Νευρικά). Να μη λες τίποτα και να προσέχης αυτά που σου λέει ο μπαμπάς σου. Σου είπα εκατό φορές ότι δεν θέλω να μένης αργά έξω απ'το σπίτι. Οι καλοί νέοι μαζεύονται νωρίς κοιμούνται νωρίς και ξυπνούν νωρίς...

ΛΑΚΗΣ: Όπως και οι καλοί μπαμπάδες, που δίνουν το καλό παράδειγμα.

Ο γιος Λάκης, είναι ένας νεαρός που πίνει διασκεδάζει και δεν λογαριάζει εν ολίγοις τις υποχρεώσεις ενός σπιτιού. Η διασκέδαση χρησιμοποιείται ως όπλο παροπλισμού¹³⁸ που δείχνει στην δεδομένη περίπτωση τον νεαρό Λάκη να μη συμμορφώνεται στις επιταγές του πατέρα του και μάλιστα να του ρίχνει υπονοούμενα για την ερωμένη του. Ήδη από την είσοδο του ο Λάκης όντας μεθυσμένος δημιουργούνται κωμικοί διάλογοι με όσους συναντά στο σπίτι

ΛΑΚΗΣ: Πολύ νωρίς μαζεύτεκες απόψε! Δεν περιμένες, τουλάχιστον, να ξημερώση;

NINA: Ανησύχησες;

ΛΑΚΗΣ: Ξαγρύπνησα. Είμαι αδελφός. Έχω ευθύνες...

NINA : Άντε πήγαινε από 'δω !Βρωμάς κρασίλες!

ΛΑΚΗΣ: (με έμφαση) Ουίσκυ γνήσιο της Σκωτίας! Μόνη σου ήλθες;

Στην περίπτωση της αδερφής του, αυτή παρουσιάζει αποφασισμένη να πάρει τη ζωή στα χέρια της όσον αφορά τον άντρα που επιθυμεί¹³⁹, το εμπόδιο όμως είναι τρομερά κωμικό καθώς δεν προκύπτει από μια πρακτική δυσκολία αλλά από την αντίληψη της μητέρας της, Αλέκας, ότι ο μέλλον σύζυγος της είναι γρουσουζής.

Κα Αλέκα Ανάθεμά τονε! Πάλι ταπί θα μείνω απόψε!

(στο αστυνομικό τμήμα που παίζει χαρτιά , όταν αντικρίζει αιφνίδια τον Γιαννάκη) *Κα Αλέκα Κι εδώ μωρέ, με κυνηγάς, γρουσουζή; Φτου, ζορκισμένος νασαι!*

Η γρουσουζιά και η τύχη από την άλλη έχουν κεντρική θέση στο μυαλό των χαρτοπαικτών

ΛΑΚΗΣ: Είσαι και γουρλού; Δεν τώξερα αυτό.

ΚΥΡΑ-ΜΑΡΙΓΩ: Σάμπως τώξερα κι'εγώ; Προχτές όμως, που έτυχε να κάτσω πλάι στο γιατρό, γέμισε λεφτά και από τότε βρήκα τον μελά μου. Όλοι με θέλουνε κοντά τους.

Σε αυτήν την περίπτωση η κυρά Μαριγώ αποδείχτηκε τυχερή και μάλιστα η τύχη του χαρτοπαίκτη σχετίζεται με την εγγύτητα που έχει με την κυρά Μαριγώ. Το παραπάνω

¹³⁸ Δελβερούδη Ελίζα- Άννα, Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974, Κέντρο Νεοελληνικών ερευνών Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2004, σ.425.

¹³⁹ Δελβερούδη Ελίζα- Άννα,ό.π., σ.423.

παράδειγμα προέκυψε από τον γιατρό , από έναν άνδρα. Στο αστυνομικό τμήμα η συζήτηση θα κινηθεί γύρω από τις προλήψεις που υπάρχουν σχετικά με την τύχη και την ατυχία

Κα ΑΛΕΚΑ Καλά το φοβόμουν εγώ πως κάτι άσχημο θα μου συμβή. Πρωί πρωί την είδα την μαύρη γάτα.

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ: (Νευρικά). Κυρία Αλέκα, αφήστε , σας παρακαλώ. Έχουμε τόσα άλλα ώστε μπορούν να μας λείπουν οι γάτες.

Κα ΕΥΤΕΡΠΗ : Και όμως, στρατηγέ μου , δεν έχει άδικο. Κι εγώ την έχω σε κακό την μαύρη γάτα.

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ: Γυναίκα είστε κι'εσείς. Δεν είναι δυνατόν να μην έχετε προλήψεις...

Κα ΕΥΤΕΡΠΗ Εσείς δεν έχετε;

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ: (Με πείσμα). Όχι, δεν έχω.

Κα ΕΥΤΕΡΠΗ : Μα ελάτε τώρα. Δίνετε ποτέ τσιγάρο την ώρα που παίζετε χαρτιά; Να σκάση κανένας δεν του απλώνετε πακέτο.

Η συζήτηση αυτή περιστρέφεται πάλι γύρω από το θέμα τύχης- ατυχίας και πως αντικατοπτρίζεται κάθε φορά στα χαρτιά. Ο στρατηγός θεωρεί πως αυτές οι προλήψεις αφορούν μονάχα το γυναικείο φύλο αλλά όπως αποδεικνύεται κατά την διάρκεια της χαρτοπαιξίας και εκείνος είναι έρμαιο τους. Ο συγγραφέας επαναφέρει συχνά πυκνά στην πλοκή του το θέμα της τύχης στα χαρτιά με αποκορύφωμα βέβαια τις αντιδράσεις της κυρίας Αλέκας όποτε αντικρίζει τον Γιαννάκη.

Η οικογένεια που παριστάνεται επί σκηνής είναι εντελώς διαφορετική από αυτές που υπάρχουν ή δείχνουν τελικώς στην κοινωνία. Είναι πολύ αστείο το φαινόμενο ο άντρας να απιστεί και η γυναίκα του να μην το υποπτεύεται εξαιτίας του ανήκουστου πάθους, για το φύλο της, τα χαρτιά. Όταν όμως το υποπτεύεται με αφορμή έναν στηθόδεσμο –εξ' ορισμού η εικόνα μιας κυρίας να ξεχνά το στηθόδεσμο της προκαλεί γέλιο αμηχανίας- τότε εκείνη στήνει ολόκληρο σχέδιο για να αποκαλύψει τελικώς την ίδια της την φίλη.

ΛΕΛΕ: (Φοβισμένη). Όσοχι... καλά θα κάνης, αλλά... πως θα την βρης;

Κα ΑΛΕΚΑ: Μα δεν σου λέω; Γι' αυτό ψάχνω. Ευτυχώς που αυτή η κυρία μου άφισε το μέτρο κι έτσι θα με διευκολύνει πολύ στην έρευνα μου.(...)

ΛΕΛΕ: Μα δεν σε καταλαβαίνω, Αλέκα μου. Δηλαδή ψάχνεις ανάμεσα στις φίλες σου;

Κα ΑΛΕΚΑ: Αμ, οι φίλες μας είναι που μας την φέρνουν. (...) Γι' αυτό ήρθα και σε σένα. Δεν θα με παρεξηγήσης,ε; (κάνει να απλώσει το σουτιέν προς το στήθος της)

ΛΕΛΕ: (Τραβιέται και σηκώνεται θυμωμένη). Τι έκανε, λέει; Δεν είμαστε καλά!

Κα ΑΛΕΚΑ: Έλα χρυσή μου, έλα! Να σε μετρήσω και σένα για να σε περάσω στις «εν τάξει».

ΛΕΛΕ: Αλέκα, τρελλάθηκες; Τ' είν' αυτά; Νομίζεις ότι θα μου επιτρέψει εμένα η αξιοπρέπεια μου να υποστώ αυτόν τον εξευτελισμό;

Κα ΑΛΕΚΑ: Έλα, έλα να ξεμπερδεύουμε.

ΛΕΛΕ: Σε παρακαλώ, άφισε με, ήσυχη, θα φωνάζω την Αστυνομία.

Κα ΑΛΕΚΑ: (τονίζει) Και δεν φοβάσαι μήπως η Αστυνομία βρη τον άντρα μου στο σπίτι σου;

ΛΕΛΕ : Τι είπες;

Κα ΑΛΕΚΑ: Άκουσε, κυρά μου, πάρτο το κουρέλι σου!

Αφού θα τις διακόψουν οι υπόλοιποι χαρτοπαίκτες ,η Αλέκα θα χρησιμοποιήσει το παιχνίδι του «παπά» που έμαθε στη φυλακή ως αστείο για το ερωτικό τρίγωνο που έχει δημιουργηθεί και τώρα αποκάλυψε

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ: Εδώ ο παπάς , εκεί ο παπάς;... (Στην Λελέ) Το μάθατε κι' εσείς αυτό το παιχνίδι;

ΛΕΛΕ: Τελείως συμπτωματικά.

Κα ΑΛΕΚΑ: (Σαρκαστικά) Τα μούσκεψε, όμως. Τον βρήκα τον παπά.(...)

ΛΕΛΕ: Ναι, πραγματικά. (Επίσης ειρωνικά). Επί τέλους, κέρδισε και μια φορά.

Το άγχος της τελευταίας, ο θρίαμβος της ειρωνείας της Αλέκας και ο σύζυγος που προσπαθεί να ξεφύγει από το σπίτι για να μην αποκαλυφθεί είναι μια σκηνή της τρίτης

πράξης που δημιουργεί σύγχυση και χιουμοριστική αγωνία στον θεατή, που μπαίνει στην πιθανότητα να βρισκόταν ο ίδιος σε τέτοια αντίστοιχη θέση.

ΑΝΤΡΕΑΣ (Αυστηρά). Αλέκα!

Κα ΑΛΕΚΑ: (Χωρίς να σταματήσει το ανακάτεμα των χαρτιών). Τώρα βγήκες; Ας έβγαινες νωρίτερα! Τώρα έχω δουλειά!

Η αυλαία κλείνει με αυτή τη στιχομυθία και την ολοκληρωτική υποτίμηση που δείχνει η Αλέκα στον Αντρέα που πιστεύει πως μπορεί να την κοροϊδέψει. Προηγουμένως, η Αλέκα έχοντας αποκαλύψει την σχέση της Λελές με τον Αντρέα έχει στραφεί στην άλλη της αγάπη, στα χαρτιά, απευθυνόμενη ως ερωτευμένη σχεδόν, εικόνα που προκαλεί το γέλιο στο ευρύ κοινό. Προς το τέλος του έργου μάλιστα η Αλέκα θα παρουσιαστεί ως εθισμένη όταν προσπαθεί να διαπραγματευτεί την σχέση της στο εξής με τα χαρτιά

Κα ΑΛΕΚΑ: Μα λόγια είν'αυτά που λες, Αντρέα μου; Μου λες να πάρω όρκο, να κόψω το χαρτί με το μαχαίρι; Κι' αν τύχη να βρεθώ σε μια ώρα ανάγκης; Να γίνω επίορκη;

Ίσως, το χιουμοριστικό πλεονέκτημα αυτού του έργου βρίσκεται στις σκηνές που επισημαίνεται η μανία της Αλέκας για τα χαρτιά και ο τρόπος που προσπαθεί να καλύψει τα χρέη που τις έχουν προξενήσει. Το αποκορύφωμα, βρίσκεται στην σκηνή του αστυνομικού τμήματος όπου έρχονται σε επαφή δύο κόσμοι, δύο διαφορετικοί κόσμοι με ένα κοινό γνώμονα: τα χαρτιά.

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Καθένας με την βρώμα του, μανδάμ. Εμείς με τη δική μας, εμείς με τη δική σας...

ΚΑ ΑΛΕΚΑ Τον κακό σου τον καιρό. Κλεφτοκοτάδες, Παπατζήδες!...

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Κι εσύ παπατζού δεν είσαι, δηλαδή; [...] χαρτάκι παίζεις εσύ, χαρτάκι δουλεύω εγώ. Εσύ την ωραία σου ποκίτσα κι εγώ τ'όμορφο παιχνιδάκι του παπά. Δεν έπαιζες ποτέ σου τον παπά;

ΚΑ ΑΛΕΚΑ Όχι. Πώς παίζεται αυτό; [...] Για δείξε μου λιγάκι...

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Αμ'θέλω χαρτιά. Πώς να σου δείξω;

Κα ΑΛΕΚΑ Μια στιγμή.

Δύο κόσμοι που διαφέρουν σε όλα τα επίπεδα, εδώ συγκλίνουν και η ένωση τους προκύπτει από τα χαρτιά. Η νοοτροπία της κα Αλέκας ως μία κυρίας ευκατάστατης με

την νοοτροπία του παπατζή που δουλεύει με την απάτη των χαρτιών δεν ταιριάζει στον γνωστό κόσμο αλλά αυτός αντιστρέφεται και επιτυγχάνεται η επικοινωνία τους, έστω με το πρόσχημα των χαρτιών. Άλλη μία σκηνή που με στοιχεία την υπερβολή και το ασυνήθιστο, χαρίζουν άφθονη την ευθυμία στο κοινό αφού η πραγματικότητα δεν είναι όπως την ξέρει. Μια χαρτοπαίκτη, δεν είναι γνώριμη εικόνα, μια κυρία που στο αστυνομικό τμήμα θα παίξει χαρτιά με παπατζή επίσης δεν είναι ξανά ιδωμένη, και στη συνέχεια μια κυρία που στο δικαστήριο θα χρησιμοποιήσει το πάθος της φανερά στον δικαστή για να γλιτώσει θα κάνει όχι μόνο το ακροατήριο επί σκηνής να γελάσει με τη ψυχή του αλλά και αυτό που βρίσκεται κάτω από την σκηνή και παρακολουθεί. Με τον τρόπο που παρουσιάζεται η σκηνή του δικαστηρίου, φαίνεται η διάθεση παρωδίας¹⁴⁰ του θεσμού αυτού.

Κα Αλέκα Α, είχε πολύ γούστο η δίκη. Ξέρεις ποιος ήταν ο δικαστής που μας δίκασε; Ο κ.Βαγγελόπουλος. Ένα χαρτόμουτρο, ο Θεός να σε φυλάη! [...] Καταλαβαίνεις λοιπόν, ότι μόλις τον είδα επάνω στην έδρα μ'έπιασαν τα γέλια. Όπου θυμώνει εκείνος και βάζει τη φωνή: «Σιωπή! Σεβασμός προς το δικαστήριο!» [...] «Τι παιχνίδι παίζατε;» ρωτάει. Ε, δεν τα ξέρετε, κύριε Βαγγελόπουλε; του λέω. Όπου βροντάει την κουδούνα του και φωνάζει: «Δεν είναι απάντησις αυτή! Σεβασμός προς το δικαστήριο!»

¹⁴⁰ Β Διεθνής, ό.π. Τηλέμαχος Μουδατσάκις «Μορφές του κωμικού στον πρώιμο ελληνικό κινηματογράφο, Η επιβίωση του λαϊκού αστείου», σ.120.

B) Το χιούμορ στη γλώσσα των έργων

Ο Δημήτρης Ψαθάς είναι εξαιρετος γνώστης και χειριστής της ελληνικής γλώσσας. Με τη δύναμη της και το ακούραστο πνεύμα του κατόρθωνε να αποτυπώνει με τον καλύτερο τρόπο τους χαρακτήρες και να δικαιολογεί τις όποιες αντιδράσεις τους. Η γλώσσα στο στόμα των χαρακτήρων του Ψαθά είναι δηλωτική της μόρφωσης και της καταγωγής τους. Ο λαϊκός λόγος γίνεται στρατηγικό όπλο για την κατασκευή ή την αποδόμηση της κοινωνικής θέσης, των συμπεριφορών σε ποικίλες περιστάσεις της καθημερινής τους ζωής¹⁴¹. Πιο συγκεκριμένα, στο «Φον Δημητράκης» εμφανίζεται μία γλωσσική Βαβέλ¹⁴² -όρος που έχει τιτλοφορήσει ένα κεφάλαιο του ο Βάλτερ Πούχνερ - αφού τρεις γλώσσες, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά χρησιμοποιούνται από διάφορους χαρακτήρες κάθε φορά. Η γαλλική γλώσσα χρησιμοποιείται πρωτίστως από την φίλη του πρωταγωνιστικού ζευγαριού, Ιουλία και από τον Δημητράκη όταν της απευθύνεται. Εκτός από την Ιουλία, που χρησιμοποιεί δύο φορές την ίδια ολόκληρη φράση στα γαλλικά, *À la gκερ, κόμ ά λα γκέρ*, οι υπόλοιποι χρήστες θα αρκεστούν σε μερικά *μερσί, παρντόν,μαντάμ*. Αυτά χρησιμοποιούνται, όταν ο κύριος Ζάρλας απευθύνεται στην Άννα και τη μητέρα της, όταν ο ίδιος μιλάει στον Λεωνίδα, επίσης όταν απευθύνεται στον Δημητράκη όντας πλέον υπουργός αλλά αυτό συμβαίνει και αντίστροφα. Επίσης, στον υπουργό Δημητράκη θα χρησιμοποιήσει και η Φωφώ γαλλικά και τέλος ο Σεραφείμ προς τον σεβαστό Λεωνίδα.

Η απεικόνιση των γαλλικών στις συνομιλίες έχει αντίκτυπο στον θεατή, ο οποίος παρατηρεί και 'χλευάζει' με χιούμορ την αλλαγή συμπεριφοράς προς το πρόσωπο του Δημητράκη όταν γίνεται υπουργός αλλά διακωμωδεί και τις μάταιες προσπάθειες του Ζάρλα να δείξει ένα ύφος διανοούμενου ώστε να κερδίσει την συμπάθεια της νεαρής Άννας. Αντίστοιχη περίπτωση συμβαίνει και στην χρήση της γερμανικής γλώσσας, η οποία ωστόσο είναι περισσότερο αναμενόμενη για την πλοκή του έργου. Ο χαρακτήρας του Δημητράκη και η αρχομανία του γελοιοποιείται έντεχνα μέσα από την χρήση των *τάνκε, γιαβόλ γιαβόλ* (όντας υπουργός), και της γυναίκας του που αφού πήρε τη θέση της

¹⁴¹ Βατούγιου Στέλλα, «Λαϊκός λόγος στο μεταπολεμικό θέατρο και τον κινηματογράφο», στο λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο), Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα 8-12 Δεκεμβρίου 2010), τόμος Α' επιμ. Βοζίκας Γιώργος, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2013, σ.146.

¹⁴² Πούχνερ Βάλτερ, Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα, Πατάκης, Αθήνα 2001,σ.203.

υπουργίνας θα βάλει στο στόμα του ένα τάνκε. Ένα νιζ θα χρησιμοποιήσει ο χαρακτήρας του Σεραφείμ , το οποίο λέγεται τόσο αδιάφορα ως ανώφελα που ακούγεται αστεία.

Οι επαναλήψεις συνιστούν πρώτη συνταγή για την οργάνωση της κωμωδίας¹⁴³ και σε αυτό το έργο η σχέση του Δημητράκη με το 'υπουργείο του' επαναφέρεται όταν τα πράγματα είναι πολύ κρίσιμα.

ΔΗΜ. Το Υπουργείο μου; Τον καϊμό μου; Πώς να τ' αφήσω; (πριν πάρει απόφαση για την σύλληψη του αδερφού του)

ΔΗΜ. Το Υπουργείο μου! Χάνω το Υπουργείο μου! (όταν αποφασίζει τελευταία στιγμή να συλλάβει τον αδερφό του)

ΔΗΜ. Στο Υπουργείο μου; Στο Υπουργείο μου; (όταν βλέπει τρομοκρατημένος να πλησιάζει αγριεμένο πλήθος)

ΔΗΜ.[...] Ν' αφήσω το Υπουργείο; Όχι όχι όχι θα πολεμήσω. Θα αγωνιστώ. Για σένα, Υπουργείο μου! Για σένα, υπουργική καρέκλα μου! Δεν με ξεκολλά από δω ούτε ο ίδιος ο Θεός. (όταν συλλαμβάνει την κόρη του Άννα που δεν δέχεται να παντρευτεί τον Ζάρλα, ώστε ο ίδιος να κρατήσει τη θέση του)

Πράγματι, είναι φανερή η γελοιοποίηση του με τη δύναμη της επανάληψης. Το κοινό γελάει με την λατρεία που δείχνει ο Δημητράκης σε ένα κτίριο, σε μια καρέκλα. Και έτσι ακριβώς επιτυγχάνεται η παρωδία της μεγαλομανίας και του καρεκλοκενταυρισμού. Ακόμα και στον τίτλο του έργου, ο Ψαθάς έχει επιλέξει το υποκοριστικό του ονόματος του κεντρικού χαρακτήρα δίνοντας έτσι μια γλωσσική γροθιά σε όσα αυτός πρεσβεύει.

Με τη δύναμη που έχει η γλώσσα ,νομίζω , πως ο Δημήτρης Ψαθάς χρησιμοποιεί και το όνομα του αδερφού του Δημητράκη, Λεωνίδα σε μια συμβολική διάσταση. Ο Λεωνίδας είναι ατρόμητος και μάχεται τους Γερμανούς με οργάνωση και μέθοδο , πιθανώς το όνομα του φέρνει στο νου του ευρέος κοινού τον Λεωνίδα των Θερμοπυλών, ο οποίος είχε αποτελεί παράδειγμα απaráμιλλου θάρρους. Έτσι, ίσως, ο συγγραφέας να στοχεύει σε έναν έμμεσο συμβολισμό μέσω των ονομάτων και των δύο αδερφών.

Σε αυτό το έργο, το χιούμορ επιτυγχάνεται με εκφραστικά μέσα και κυρίως από τις εικόνες που δημιουργούνται στους διαλόγους. Στο μπακάλικο του Λεωνίδα

¹⁴³ Μουδατσάκις Τηλέμαχος, ό.π.,σ.122

ΔΗΜ: Παράγινες μπακάλης, Λεωνίδα. Καλά να πνίξης τον Πλάτωνα, τον Σοφοκλή, τον Ευριπίδη μέσα στα ρεβύθια. Αλλά και τον αδερφό σου!

Εδώ μπλέκεται το επάγγελμα του Λεωνίδα, φιλόλογος, με την τωρινή του απασχόληση λόγω συνθηκών, το μπακάλικο και δημιουργείται αυτή η χιουμοριστική εικόνα. Αυτή θα τονιστεί ιδιαίτερος όταν ο Δημητράκης θα μιλήσει για τη *Φιλολογία της μπακαλικής* ανάγοντας το κωμικά σε επιστήμη.

Ο Δημήτρης Ψαθάς φροντίζει να φωτίσει την εν λόγω φαρσοκωμωδία του η οποία πραγματεύεται ένα ζήτημα κατοχής που έχει πλήξει εν γένει την ελληνική κοινωνία με κωμικές εικόνες. Μία χαρακτηριστική τέτοια εικόνα είναι της επιλογής του ταχυδακτυλουργού, ο οποίος επιτελεί έναν συγκεκριμένο σκοπό, αλλά στην στιγμή του επεισοδίου χαλαρώνει το κοινό από την αγωνία που βιώνει μαζί με τον Δημητράκη στην περίπτωση ανακάλυψης των κρυμμένων όπλων.

Ως έξοχος χειριστής της γλώσσας ο Δημήτρης Ψαθάς έχοντας δημιουργήσει τον χαρακτήρα της Φωφώς, ως υπερβολικής και εξαιρετικά αγχώδους, δίνει στο κοινό του δια στόματος Φωφώς εξαιρετικά σχήματα λόγου κωμικής χροιάς

ΦΩΦΩ: Τόχει η μοίρα μου. Νομίζεις και οι Γερμανοί ήλθαν ειδικώς στην Ελλάδα για να ματαιώσουν τον δικό μου γάμο. Περιμένουν την μέρα, την ώρα και τη στιγμή. Μόλις ετοιμάζεται ο γάμος, κυνήγι του γαμπρού.

και λίγο αργότερα

(...) Πριν απ'την Κατοχή, ήταν σαν το κορίτσι. Τώρα; Ένα πράμμα φοβερό. Πηδάει σαν το ζαρκάδι.

Η χρήση της γλώσσας αξιοποιείται και από τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Ο Σεραφείμ στο ίδιο επεισόδιο, ως λαϊκός χαρακτήρας που είναι θα χρησιμοποιήσει και ανάλογες εκφράσεις με τις οποίες επιτυγχάνεται το κωμικό αποτέλεσμα.

ΣΕΡ. (...) Να τραβάω το καρροτσάκι φόρα και να του μπαίνω του κερατά του Γερμανού. Να περνάω πλάι του, να τον γλεντάω τον κερατόσκυλλο. Να σαλταίρνω κάτω απ'τη μπόττα του, να τον φουμαίρνω. Να βγάζω το άχτι μου.

Όταν ο Λεωνίδας τον επαινεί για την γενναιότητα που δείχνει ο Σεραφείμ απαντά από πλευράς του πως είναι *τρίχας* αλλά κάνει για αυτή τη δουλειά. Ο Λεωνίδας θα

χρησιμοποιήσει τον παροιμιακό λόγο για να τον βγάλει από την κομπίνα χωρίς να τον πληγώσει καθώς έχει προσφέρει τόσα πολλά.

ΛΕΩΝ: (...) Τιμή σου, καλέ μου Σεραφείμ, να το παίξεις έτσι αφήφιστα. Όμως η στάμνα πολλές φορές πηγαίνει στο νερό. Στάθηκες, βέβαια, τυχερός ως τώρα, ας μη προκαλούμε όμως την τύχη που ήταν μια θεά στραβή, μπας και μας κάνη καμιά στραβομάρα.

Ο Λεωνίδας χρησιμοποιεί τον παροιμιακό λόγο σχετικά με τη στάμνα¹⁴⁴ και έπειτα αναφέρεται στην τύχη. Το επιχείρημα του είναι δηλαδή πως παρότι ο Σεραφείμ, εδώ, είναι αφιερωμένος στον αγώνα μπορεί η απεισκευσία του σε συνδυασμό με την ατυχία να τον φέρει σε δύσκολη θέση αρχικώς τον ίδιο και έπειτα ολόκληρη την επιχείρηση.

Με την είσοδο του Δημητράκη στο μπακάλικο θα ακολουθήσει ένας διάλογος των δύο αδερφών με εκφράσεις από πλευράς του Δημητράκη που πέρα από το κωμικό του αποτελέσματος υπερτονίζουν τον διακαή πόθο του, την ανάληψη της εξουσίας. Διαβάζοντας έτσι στον Λεωνίδα για κάποιον ανίκανο, όπως ο ίδιος θεωρεί, που ορκίστηκε υπουργός σχολιάζει

ΔΗΜ. (...) Ένα μηδενικό. Κουτός, γελοίος, τενεκές. Κι έγινε Υπουργός. Μουτράκης ο φελός.

(...) Όλη η σαβούρα της πολιτικής χύμηξε στ' αξιώματα.

έπειτα με αφορμή το μπακάλικο του Λεωνίδα και τα εμπόδια που του προκαλεί στην πολιτική του καριέρα ο Δημητράκης συνεχίζει

ΔΗΜ: Τι να σταθώ που πνίγομαι. Εκεί στον πάτο βρίσκομαι. Μουχεις δέσει κι'εσύ ένα μολύβι στον λαιμό που με κρατά στα τρίςβαθα.

(...)

Από τότε που το άνοιξες με παίρνει η μπόχα της μπακαλικής. Δεν με βλέπει πια ο κόσμος σαν πολιτευόμενο. Με βλέπει σαν μπακάλη .

(...)

Υπέβαλε πρόταση μομφής. Και σπασαν στα γέλια.

(...)

¹⁴⁴ Σχετικά με την χρήση του παροιμιακού λόγου σε λόγους Ελλήνων πολιτικών, βλ. Αλεξιάδης. Αλ. Μηνάς, "Έντυπα Μέσα Επικοινωνίας και λαϊκός πολιτισμός", Εκδόσεις Καρδαμίτσα 2011

Και με κήρυξαν ένοχο εσχάτης φασουλοπροδοσίας. Τράνταξε το καφενείο απ'τα γέλια.

Με όπλο του την μεταφορική κυρίως χρήση της γλώσσας ο Δημήτρης Ψαθάς φανερά γελοιοποιεί τον πόθο του Δημητράκη για την εξουσία ο οποίος αφορά και το κεντρικό ζήτημα της φαρσοκωμωδίας.

Με ένα ακόμη παιχνίδι λέξεων ο συγγραφέας θα χρωματίσει μια λέξη, την προδοσία, η οποία είναι κοινωνικώς χρωματισμένη αν αναλογιστεί κανείς την περίοδο συγγραφής του «Φον Δημητράκη». Πιο συγκεκριμένα

ΛΕΩΝ: (Στον Ζάρλα) Ποια λέξη είναι ωμή, κ.Ζάρλα;

ΖΑΡΛ.: Μα έξαφνα η λέξη «επρόδωσε» .

ΔΗΜ. : Καλά σου λέει. Λέξεις είναι αυτές; Τι θα πη επρόδωσα; Προδίδει ένας προδότης. Προδότης είμ'εγώ;

ΛΕΩΝ: Κατέδωσες. Ορίστε!

ΔΗΜ. : Ουτ'αυτή τη λέξη επιτρέπω.

ΛΕΩΝ.: Κατωνόμασες.

ΔΗΜ.: Ουτ' αυτή.

ΛΕΩΝ.: (Με θυμό) Δεν μου λες, Δημητράκη, θα χαθούμε μεσ'τις λέξεις για να βρούμε πως λέγεται ευγενικά η προδοσία;

Ο κωμικά στρωμένος διάλογος μέσω των λέξεων για μια τόσο σημαντική λέξη και ότι περιέχει αυτή σαφώς εξυπηρετεί την εξέλιξη του έργου. Επιπλέον με το παιχνίδι λέξεων αυτό για την προδοσία από πλευράς του Δημητράκη το χιούμορ διατηρείται παρά την προδοσία του πατέρα στον γιο. Ο Δημητράκης ενδιαφέρεται μόνο για την απόκτηση υπουργικής θέσης , για τους Γερμανούς και φυσικά για την εύνοια του Ζάρλα και αυτό φανερώνεται από την επανάληψη *Ήταν της στιγμής, στιγμιαίο*, όταν φοβάται μήπως τυχόν τον προσβάλλει και την χάσει. Με την επανάληψη ως σχήμα, επιτυγχάνεται και λίγο αργότερα η επιβεβαίωση για ακόμα μία φορά της δειλίας του Δημητράκη, εξαιτίας της οποίας το κοινό τον αντιμετωπίζει κωμικά.

ΔΗΜ.: Ωχ, αυτοί είναι;

ΛΕΩΝ.: Ναι.

ΔΗΜ.: Λεωνίδα μου, αδελφέ μου,. Σύμφωνοι.

ΛΕΩΝ.: Λόγω τιμής;

ΔΗΜ.: Λόγω τιμής.

ΛΕΩΝ.: Το χέρι σου.

ΔΗΜ.: Το χέρι μου.

Ένα ακόμη παράδειγμα για το παιχνίδι λέξεων που καταλήγει κωμικό και χρησιμοποιείται με τον ανάλογο σκοπό από τον Δημήτρη Ψαθά κάθε φορά είναι μετά την ανάληψη της υπουργίας από τον Δημητράκη σε στιχομυθία με τη σύζυγό του και πλέον κυρία υπουργού.

ΔΗΜ.: (...) Μαρία, επί τέλους πρέπει να καταλάβης τουλάχιστον αυτό. Είτε είμαι υπουργός διότι είσαι υπουργίνα, είτε είσαι υπουργίνα διότι είμαι υπουργός, δεν είναι σωστά αυτά τα πράγματα. Στο κάτω-κάτω είναι αναξιοπρεπές στην υπουργίνα να προκαλη καυγάδες εις βάρος του κ. υπουργού.

Ο Δημητράκης εδώ δεν χάνει την ευκαιρία να χρησιμοποιεί την νέα του ιδιότητα τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αγάπη του στην υπουργική καρέκλα αλλά επιτρέποντας στο κοινό την χιουμοριστική του θέαση αφού είναι γνώριμο στην εμμονή που τον διακατέχει.

Η δύναμη και η σταθερότητα που αισθάνεται πλέον ο υπουργός Δημητράκης φαίνεται στον τρόπο αντιμετώπισης των ανθρώπων αλλά και στη χρήση της γλώσσας του

ΦΩΦΩ: Εκεί που έπαιζε, λοιπόν, το «κονσέρτο για πιάνο» του Μπετόβεν...

ΔΗΜ: Έρχεται η αστυνομία μου. Και επειδή δεν ήταν δυνατόν να συλληφθή ο Μπετόβεν, συνελήφθησαν οι ακροαταί του.

Ο Δημητράκης ανακρίνοντας την φοβισμένη φίλη της κόρης του Φωφώ χρησιμοποιώντας μεταφορικά και με ειρωνεία την γλώσσα βρίσκει τη διάθεση να κάνει χιούμορ, διατηρώντας ζωντανή την φαρσοκωμωδία σε μια δύσκολη στιγμή για τη νεαρή κοπέλα. Από την πλευρά της θα χρησιμοποιήσει το σχήμα της επανάληψης για να τον αντιμετωπίσει έχοντας ανακτήσει το θάρρος της-στοιχείο που δεν την αντιπροσωπεύει σε ολόκληρο το έργο

ΔΗΜ.: (Παίρνοντας τον αριθμό) Τι έχεις να μου απαντήσεις;

ΦΩΦΩ: Δεν ξέρω.

ΔΗΜ.: Δεν ξέρεις άλλη λέξη από το δεν ξέρω;

ΦΩΦΩ: (Με πείσμα) Δεν ξέρω.

Η αυτοπεποίθηση του μέσω της γλώσσας δεν φαίνεται μόνο στην περίπτωση της Φωφώς αλλά και προς τον Ζάρλα όταν αρνείται όλες τις μάρκες τσιγάρων που του προσφέρει

ΔΗΜ. : (Σαρκαστικά) Καπνίζεις βλέπω όλους τους καπνούς κ.Ζάρλα!

Στην δεύτερη εικόνα της τελευταίας πράξης όπου ο Δημητράκης έχει συλλάβει τον ίδιο του τον αδερφό ο χωροφύλακας χρησιμοποιώντας λαϊκό λεξιλόγιο διατηρεί το χιούμορ σε μια τόσο σκοτεινή στιγμή της πράξης

ΧΩΡ.: Θα τουλεγα (γυρίζει στην καρέκλα του Υπουργού σαν να απευθύνεται σε άνθρωπο που κάθεται εκεί) Βρε, τι κάνεις εκεί, μάπα; Τον αδελφό σου πιάνεις βρε γαιδούρι; Φιλότιμο δεν έχεις ,βρε; Επειδή σου δώσαν εξουσία οι Γερμανοί σούστριψε μέχρι να βάζης χέρι και στον αδελφό σου, ζών, χτήνος, βλάκα, άει στο διάβολο από κει, χαμένη άνθρωπε.

Ο φανταστικός λόγος του χωροφύλακα διακόπτεται από την είσοδο του Δημητράκη, την οποία όταν αντιλαμβάνεται στέκεται *κλαρίνο* όπως σημειώνουν οι οδηγίες. Είναι εξαιρετική η επιλογή των χαρακτηρισμών προς κάποιον που συλλαμβάνει τον ίδιο του τον αδερφό γιατί είναι μεμονωμένα χιουμοριστικοί αλλά αντικατοπτρίζει λεκτικά όσα σκέφτεται ο θεατής λίγο πριν το τέλος της φαρσοκωμωδίας

Στην περίπτωση του «Ζητείται ψεύτης» το κωμικό αποτέλεσμα στο κοινό , από θέμα γλώσσας, προκύπτει από τα τεχνάσματα των διαλόγων, συζητήσεις με αταίριαστο θέμα ή με αταίριαστο πρόσωπο. Επιπλέον, οι επαναλήψεις του όσα λέγονται από το πρώτο πρόσωπο δημιουργεί ευθυμία αφού συνδέεται με την αγωνία του θεατή για το τι μέλλει γενέσθαι:

ΘΟΔ. Εν τάξει.

ΦΕΡ. Τι εν τάξει. Ρουσφέτι ήθελε.

ΘΟΔ. Τι ρουσφέτι;

ΦΕΡ. Σάμπως κατάλαβα; Ζαλισμένος όπως ήμουν...

ΘΟΔ. Και τι της είπατε;

ΦΕΡ. Τι να της πω; Της υποσχέθηκα.

ΘΟΔ. Χωρίς να καταλάβετε τι θέλει;

ΦΕΡ. Χωρίς να καταλάβω.

Ακόμη, το λαϊκό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται από τον Παναγή, είναι αναμενόμενο ωστόσο το αστείο αποτέλεσμα στηρίζεται σε δύο άξονες. Πρώτον, στην χρήση πιο επίσημου λεξιλογίου από τον Παναγή *Εν αμύνη ευρισκόμενος* αλλά και στην προσαρμογή του Θόδωρου στο λόγο του – ο οποίος έχει επίσημο και φροντισμένο λόγο εν γένει- όταν μιλάει με τον Παναγή:

ΠΑΝ. Το λοιπόν θ αργήση λιγάκι να γυρίση κι 'εγώ 'έχω δουλειά. Σάλτα εσύ μια στιγμή ναρθής εδώ να περιμένης για να σου πη τα νέα.

ΦΩΝ. Ναι, Πανάγο μου.

ΠΑΝ. Εν τάξει ;

ΦΩΝ. Εν τάξει, εν τάξει.

ΠΑΝ. Σας ευχαριστώ πολύ.

ΘΟΔ. Παρακαλώ, τι λέτε αδερφέ.

ΠΑΝ. Χαίρετε.

Επιπλέον, ο Πατατιάς που έχει κομβικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου χρησιμοποιεί λέξεις όπως *ακριβοθώρητος* –αναφερόμενος στον βουλευτή Φερέκη-, *Δεν ξέρουμε από βουλευτάς* – αρχαιοπρεπής κλίση του ουσιαστικού- οι οποίες είναι φανερό πως δεν ταιριάζουν στο στόμα ενός λαϊκού τύπου όπως έχει παρουσιαστεί στο έργο. Ύστερα , ο ίδιος χαρακτήρας θα χρησιμοποιήσει προς τον βουλευτή την έκφραση *Δύο ζενγάρια σόλες έχω λυώσει να πηγαινοέρχωμαι*, η οποία είναι εξαιρετικά παραστατική και παράλληλα ταιριαστή στο στόμα του Πατατιά.

Ενδιαφέρον παρατηρείται και στην επιλογή του επώνυμου του δεύτερου κατά σειρά λαϊκού τύπου που εισέρχεται στο πολιτικό γραφείο του Φερέκη, του Παναγή Δερβίση. Η λέξη *δερβίσης* έχει την σημασία του ζητιάνου, στοιχείο που τονίζει τον σκοπό του προσώπου στο γραφείο του βουλευτή. Κρίνοντας από την διεισδυτικότητα και την γνώση του Δημήτρη Ψαθά δεν θα επιλέχθηκε τυχαίως το συγκεκριμένο επίθετο καθώς και λαϊκό ακούγεται και ενέχει μια συγκεκριμένη σημασία. Με αφορμή το όνομα

του χαρακτήρα αυτού ο Θόδωρος θα προκαλέσει κωμικό αποτέλεσμα με την λαϊκή του οικειότητα προς αυτόν

ΠΑΝ. Σας ευχαριστώ πολύ.

ΘΟΔ. Παρακαλώ, τι λέτε αδερφέ.

Και στη συνέχεια όταν θα προσπαθήσει να δώσει ένα αποφθεγματικό χαρακτήρα στα λεγόμενα του ενώ στην ουσία δεν έχει ιδέα σε ποιον άνθρωπο απευθύνεται κάθε φορά

ΘΟΔ. (στον Βρασίδα). Να περάση ο άλλος κύριος.

ΒΡΑΣ. Έφυγε.

ΘΟΔ. Γιατί;

ΒΡ. Επειδή τον είπατε Παναγή.

ΘΟΔ. Και πώς τον λέγανε;

ΒΡ. Επαμεινώνδα.

ΘΟΔ. Ε, τι Επαμεινώνδας, τι Παναγής. Κύτταζε σημασία που δίνουν οι άνθρωποι σε κάτι λεπτομέρειες.

Τέλος, η εμφάνιση της Πίτσας- Κίτσας συνάμα με τον τρόπο ομιλίας της είναι εξαιρετικά κωμικός καθώς η γυναίκα αυτή φτάνει στα όρια της χιουμοριστικής θρασύτητας με τον τρόπο που ανταπαντά στον επίσημο τρόπο του Θόδωρου

ΘΟΔ. Δυστυχώς κυρία μου απουσιάζει. Θα μου επιτρέψετε όμως να παρατηρήσω ότι κάνατε μια μικρή παρατυπία. Θα πρεπε ν'αναγγελθήτε πρώτα.

ΚΙΤΣ. Καλέ σωπάτε! Τύποι μεταξύ μας; Γνωριζόμαστε δα με τον κ.Φερέκη. να τον περιμένω ε;

Αλλά και η χρήση ξενικών λέξεων από τους Πατατιά και Βρασίδα- χαρακτηριστικοί λαϊκοί τύποι- όπως *μαντάμ, μπαρδόν* απευθυνόμενοι σε κοπέλες είναι αστείο θέαμα, αφού αποτυπώνει την εισβολή των ξένων γλωσσών στην νέα ελληνική κοινωνία αλλά και την συνεχή προσπάθεια ενσωμάτωσης στο λόγο του λαού ώστε να γίνουν αρεστοί και να φαίνονται ανώτεροι κοινωνικά.

Επιπλέον, τα παιχνίδια λέξεων που γίνονται είναι χιουμοριστικοί αστεϊσμοί για το κοινό:

A) τσάκισον μεν, άκουσον δε!

B) ΘΟΔ. Για να είμαι ακριβής μάλλον, δηλαδή κοντός αλλά ψηλόφερνε. Εκτός αν ήταν ψηλός που κοντόφερνε λιγάκι...

Το πρώτο παιχνίδισμα αφορά μία γνωστή αρχαία ρήση, η οποία χρησιμοποιείται χαριτολογώντας για το πιθανό επικείμενο ξύλο και το δεύτερο είναι τόσο ασαφής η περιγραφή του Θόδωρου, σαν να περιγράφει κάποιος που έχει ολική άγνοια για το θέμα. Αυτό είναι εξαιρετικά χιουμοριστικό, χρησιμοποιώντας στην ίδια πρόταση αντίθετα και σύνθετες αντιθέτων (κοντός, ψηλός, κοντοφέρνω , ψηλοφέρνω). Κι ο διάλογος μεταξύ τους συνεχίζεται :

ΦΕΡ. Κάπως συγκεκριμένες είναι οι πληροφορίες σου.

ΘΟΔ. Αντιθέτως. Νομίζω ότι είμαι σαφέστατος.

Με τον τρόπο αυτό, ο διάλογος απογειώνεται κωμικά έως ότου διακοπεί από την είσοδο της Τζένης, αφού ο Θόδωρος θεωρεί πλήρως κατανοητό το νόημα της πρότασης του παρότι ο ίδιος παίζει με τις λέξεις και χρησιμοποιεί ξανά την δεινότητα που έχει ως ψεύτης.

Και στο «Φωνάζει ο κλέφτης», υπάρχει εξαιρετική χρήση της γλώσσας, κυρίως αναφέρομαι στους επιτυχημένους χαρακτηρισμούς του Ψαθά σε καίρια σημεία του έργου. Αλλά αυτό ενισχύεται από την μίμηση της φωνής και του ύφους του αντίθετου φύλου με λαϊκό λεξιλόγιο, το οποίο όμως ακούγεται μόνο από κάποιον που «του ταιριάζει», όπως η Τασία η υπηρέτρια:

ΤΑΣΙΑ: Πως... Με συγχωρείτε κι' όλας άλλα γέλασα. Γιατί ήτανε αστείος. Σας έλεγε (μυμείται το ύφος του)...κόττα, κόττα, κόττα... είσαι μία κουτορνίθα!

[...] Πώς... Σας είπε και ζώνον. Και εσείς τον είπατε γαιδουρογάϊδαρο.

Αυτοί είναι χαρακτηρισμοί που μεταφέρονται από το στόμα της λαϊκής υπηρέτριας αλλά είναι ειπωμένες από το στόμα του κυρίου της. Με την προσπάθεια μίμησης του και με την ουσία του λεξιλογίου είναι εξαιρετικά κωμικό το αποτέλεσμα.

Επιπλέον, σε αυτήν την φαρσοκωμωδία ο Δημήτρης Ψαθάς αξιοποιεί και την γλώσσα στην επιτάχυνση ή και επιβράδυνση της πλοκής. Πιο συγκεκριμένα, στη στιχομυθία της Λίας με τη Λέλα – όπου παρουσιάζεται ως μια ωραία αλλά κουτή γυναίκα κατά τις θεατρικές σημειώσεις του συγγραφέα- προκειμένου να την ενημερώσει για το «δράμα» που ζει λόγω του συζύγου της ακολουθεί ο παρακάτω διάλογος:

ΛΙΑ: Τι είναι, Λέλα μου;

ΛΕΛΑ: Λία μου- ου- ουου!

ΛΙΑ: Χριστός και Παναγία! Τι έχεις; Γιατί κλαις;

ΛΕΛΑ: (με τον ίδιο τρόπο) Λία μου- ου –ου- ου!..

(...)

ΛΙΑ: Ε πέστο, λοιπόν!

ΛΕΛΑ: (ενώ ετοιμάζεται να μιλήσει απότομα πάλι ξεσπά με τον ίδιο τρόπο) Λία μου- ου – ου- ου-ου !

(...)

ΛΕΛΑ: (κάνει να μιλήσει αλλά πάλι) Λία μου-ου-ου!

ΛΙΑ: (έξω φρενών) Ε, αι στο καλό. Εσύ σκας ελέφαντα παιδί μου. Έχει δίκη ο Αντώνης που στα ψέλνει.

Εδώ η Λέλα λόγω της έντονης συναισθηματικής κατάστασης που βιώνει, σταματάει τέσσερις φορές την εξιστόρηση αναφωνώντας το όνομα της Λίας όλο και πιο μακρόσυρτα. Από αυτό το περιστατικό, σαφώς προκύπτει κωμικό αποτέλεσμα χάρη στη γλώσσα και συγκεκριμένα στο μακρόσυρτο της αντωνυμίας μου κάθε φορά και περισσότερο. Ο εκνευρισμός της Λίας στην τελευταία δραματική αναφήνηση της Λέλας- καθαρά κωμικό αποτέλεσμα όμως για το κοινό- είναι αναμενόμενος και ο τρόπος που της απαντά *Εσύ σκας ελέφαντα, έχει δίκη που στα ψέλνει*, φράσεις εξαιρετικά οικείες στο ευρύ κοινό δημιουργούν ένα ευχάριστο και κωμικό κλίμα με την χρήση της γλώσσας από πλευράς του Δημήτρη Ψαθά.

Στη συνέχεια του διαλόγου αυτού η Λία η οποία είναι τύπος αντίθετος από τη Λέλα, ατσίδα-νεαρή, νόστιμη και πολύ κομψή –κατά τις σημειώσεις του συγγραφέα- χρησιμοποιεί μεταφορικές εκφράσεις όπως

-Λουκέτο πρέπει να βάλεις στο στόμα σου ως που να δούμε τι θα γίνη. (αναφερόμενη στη Λέλα για να κρατήσει το στόμα της κλειστό)

-Χέρι έχει μακρύ. Μυαλό έχει κοντό. (αναφερόμενη στην ανικανότητα του Αντώνη)

Αυτές δημιουργούν την αίσθηση πως η Λέλα είναι μια γυναίκα ικανή που δεν περιορίζεται σε ένα αστικό περιβάλλον αλλά γνωρίζει καλά τον τρόπο ομιλίας πέρα από τα όρια που αφορούν μια σύζυγο στρατηγό. Η εξυπνάδα –πονηριά της φανερώνεται και μέσα από το λόγο της.

Το «τράβηγμα» της αντωνυμίας όπως σχολιάστηκε παραπάνω, θα γίνει στη συνέχεια από τη Λία με την είσοδο του Αντώνη και την πληροφόρηση για το γράμμα που έχει στα χέρια του ο σύζυγός της.

ΑΝΤΩΝ: Ακριβώς. Σε λίγο που θάρθη θα το φέρη.

ΛΙΑ: (απελπισμένη) Οπότε κλάψε μα- α –ας!

Σε αυτό το σημείο, η Λία δείχνει απελπισμένη προτού ξεσπάσει στον Αντώνη και τον χαρακτηρίσει έξαλλη με μη αναμενόμενο τρόπο που προκαλεί ζοηρά το γέλιο του ακροατηρίου

ΛΙΑ: (ξεσπά) Τι να γίνη, βρε ηλίθιε! Τι να γίνη, βρε ζών του Θεού, που πρέπει ν'ανοίξω την τρίτομη ζωολογία για να σου βρω επίθετα και πάλι δεν θα φτάσουν.

Η ένταση μεταξύ των τριών είναι πρωτοφανής και μέσα από τον τρόπο που χειρίζεται ο συγγραφέας την γλώσσα και τη δυναμική της φαίνεται ο τρόμος που τους διακατέχει για όσα μέλλουν να συμβούν όταν ο στρατηγός Σόλων Καραλέων θα πληροφορηθεί πως τον κοροιδεύουν τόσο καιρό

ΛΕΛΑ: Στην πλατεία της Ομονοίας θα μας κρεμάση!

ΛΙΑ: Του Συντάγματος. Έχει προτίμηση !

(...)

ΑΝΤΩΝ: (ύστερα από λίγη αμηχανία) Δεν κάνεις καμιά κρίση καρδιακή;

ΛΙΑ: Δεν μπορώ. Προχτές την έκανα.

ΑΝΤΩΝ: Ε, κανε κι' άλλη μία.

(...)

ΛΕΛΑ: (κατάπληκτη φωνάζει) Άαα! Ψεύτικες είναι οι κρίσεις σου;

ΛΙΑ: (κοιτώντας γύρω, μιλά μέσα στα δόντια της) Σκάσε μωρέ ! Θα βγάλεις ντελάλη τώρα;

Αυτή η κρίση που βιώνουν τη δεδομένη στιγμή αποτυπώνεται εξαιρετικά με την χρήση της γλώσσας μιας και η καρδιακή προσβολή στον λόγο σχολιάζεται μεταφορικά σαν να αφορά μια συνηθισμένη καθημερινή πράξη και κορυφώνεται με την απρόσμενα αγενή απάντηση της Λίας προς τη Λέλα που εκείνη την ώρα αντιλαμβάνεται το ψέμα της Λίας για την καρδιά της.

Με την εμφάνιση του Σόλωνα στους τρεις εν μέσω πανικού η δύναμη της γλώσσας αξιοποιείται ξανά για ένα κωμικό αποτέλεσμα μέσα από την επανάληψη και την ειρωνεία που αυτή φέρει

ΑΝΤΩΝ: Για φαντάσου!

ΛΕΛΑ: Για φαντάσου!

ΣΟΛΩΝ: Και δεν είναι μόνο τα χρήματα τα δικά μου. Αν το γράμμα του θείου σου είχε μέσα δολάρια;

ΛΕΛΑ: (αυθόρμητα) Μπά δεν φαντάζομαι... (η Λία την κεραυνοβολεί με μια ματιά)

ΣΟΛΩΝ: (στη Λία) Πως δεν φαντάζεσαι ! Σε κάθε γράμμα δεν βάζει και λεπτά;

Το ρήμα ‘φαντάζομαι’ χρησιμοποιείται κατ’ επανάληψη από τον Αντώνη, την Λέλα και τον Σόλωνα αλλά με διαφορετική ερμηνεία και διάθεση από τον καθένα ενώ η Λία δεν εμπλέκεται λεκτικά αλλά μόνο κινησιολογικά μιας και είναι εξαιρετικά εκτεθειμένη για να εμπλακεί και με λόγια.

Μέχρι το τέλος της πρώτης πράξης όπου κάνει και την εμφάνιση του ο Τίμος, υπάρχουν λέξεις και φράσεις που είναι πρώτον οικείες στο ευρύ κοινό και δεύτερον ενεργοποιούν το κωμικό αποτέλεσμα όπως η λέξη *στουρνάρι* που αυτοπροσδιορίζεται ο Τίμος στην συζήτηση του με την Λία. Ο χαρακτηρισμός αυτός προκύπτει εξαιτίας της σχολαστικότητας και της τιμιότητας του Τίμου, στοιχεία που τον έχουν φέρει σε δεινές συνθήκες τις οποίες περιγράφει σε καθαρεύουσα απευθυνόμενος στον στρατηγό Καραλέοντα

ΤΙΜΟΣ: Να σας φέρω μερικά παραδείγματα των περιπετειών μου. Προ ετών, έξαφνα, εργαζόμουν σε μια μεγάλη επιχείρηση. Προϊόντος του χρόνου, λοιπόν, ανεκάλυψα καταχρήσεις και παρουσιάσθην εις τον κ. Διευθυντήν για να τις καταγγείλω.

ΣΟΛΩΝ: Λοιπόν;

ΤΙΜΟΣ: Απελύθην.

Ο Τίμος, ο οποίος έχει το συγκεκριμένο όνομα όχι τυχαία αλλά συμβολικά για την τιμιότητα που θα επιδείξει, όταν συνομιλεί με τον στρατηγό που τόσο θαυμάζει χρησιμοποιεί μία γλώσσα επιτηδευμένη. Από την άλλη πλευρά, ο στρατηγός δεν προσπαθεί να έχει βαρύγδουπο λόγο και αυτό γίνεται φανερό από την παρακάτω στιχομυθία

ΤΙΜΟΣ: Παίρνω το φάρμακο του θάρρους!

ΣΟΛΩΝ: Ποιο φάρμακο;

ΤΙΜΟΣ: Κρασί.

ΣΟΛΩΝ: Πίνεις;

ΤΙΜΟΣ: Οσάκις μου χρειάζεται το θάρρος και μου λείπει. Οπότε μόλις πάρω την δόση που απαιτεί ο οργανισμός μου, γίνομαι ακράτητος. Δεν λογαριάζω πλέον τίποτα. Ανοίγω πόρτες διευθυντών και τα βροντοφωνώ. Μπαίνω μέσα σε σπίτι και τους αλλάζω τον αδόξαστον.

ΣΟΛΩΝ: Κι ύστερα;

ΤΙΜΟΣ: Απολύομαι!

ΣΟΛΩΝ: (γελά) Μα είσαι έκτακτος εσύ. Είσαι υπέροχος. Μου θυμίζεις, λοιπόν, κάτι πολεμιστάς που πίνουν πρώτα, γίνονται κουδούνι κι ύστερα ορμούν στην μάχη και κάνουν κατορθώματα.

Σε αυτόν τον διάλογο το χιούμορ εντοπίζεται τόσο στην έννοια του κρασιού ως φάρμακο για τη δειλία και την απόκτηση θάρρους αλλά και στην ομιλία του Τίμου με επιτήδευση – ακόμα και το ‘αλλάζω τον αδόξαστον’ περιέχει μια ένδειξη σεβασμού στο λόγο του προς τον στρατηγό-και του στρατηγού με εκφράσεις όπως ‘γίνονται κουδούνι’.

Στην δεύτερη πράξη που εκτυλίσσεται στην κρεβατοκάμαρα του ζεύγους μία εικόνα που θα δημιουργηθεί δια στόματος του στρατηγού Καραλέοντα εγείρει κωμικό αποτέλεσμα μιας και ως στρατηγός χρησιμοποιεί τον όρο ‘σώβρακα’, αναφερόμενος στα

εσώρουχα και επιπλέον η εικόνα ενός ευυπόληπτου και σοβαρού στρατηγού να εμφανίζεται με τέτοια αμφίεση δεν μπορεί παρά να είναι κωμική.

ΛΙΑ: Ορίστε! Στρατηγός σου λέει ! Σε είδαν ποτέ οι στρατιώτες σου σ' αυτό το χάλι;

ΣΟΛΩΝ: Μα δεν εμφανιζόμουν με τα σώβρακα μπροστά στους στρατιώτες μου.

Στη συνέχεια ,στο ίδιο σκηνικό ο Σόλων εκνευρισμένος πια κάνει έναν αστείο παραλληλισμό μεταξύ της κρεβατοκάμαρας του και ενός κοτετσιού

ΣΟΛΩΝ: Ποιες κόττες! Οι κόττες χόρτασαν τον ύπνο τώρα. Και κοντεύουν να ζυπνήσουν!

ΛΙΑ: Πες πως τις ζηλεύεις!

ΣΟΛΩΝ: (νευριασμένος) Μα έτσι που με κάνεις-βέβαια τις ζηλεύω! Και θα προτιμούσα να ήμουν μέσα σ' ένα κοτέτσι να κοιμάμαι παρά μέσα στην κρεβατοκάμαρά μου και να ξαγρυπνώ.

ΛΙΑ: Ορίστε! Στρατηγός! Και σου λέει να ήταν κόττα! Που πήγα κι έπεσα, Θεέ μου!

Αυτός ο παραλληλισμός των δύο χώρων είναι εξαιρετικά επιτυχημένος προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο του ακροατηρίου και ισχυροποιείται ακόμη με την παρερμηνεία της Λίας πως ο στρατηγός θα επιθυμούσε να είναι κότα.

Η Λία ως χαρακτήρας έχει φανεί- καθώς εμπλέκεται στο μέγιστο στο κόλπο με τον θείο και τα δολλάρια –πως είναι δυναμικός και έντονος. Αυτό ως στοιχείο επιτρέπει και την κατανόηση των χαρακτηρισμών που απευθύνει, οι οποίοι είναι μη αναμενόμενοι από το στόμα της συζύγου ενός στρατηγού. Έτσι, στο επεισόδιο όπου ο Τίμος έχει εισβάλλει στην κρεβατοκάμαρά της

ΛΙΑ: Σκάσε βρε παληάνθρωπε! Σκάσε βρε ζών!(...)

και προς το τέλος του ίδιου επεισοδίου απευθυνόμενη αυτή τη φορά στον αδερφό της Αντώνη που την ενημερώνει πως έκλεψε τα βιβλία ενοχής τους από το σπίτι του Τίμου εκείνη

ΛΙΑ: (...) Τι λες βρε παληογάιδαρε; Τι είπες βρε ασυνείδητε; Έφτασες ως εκεί, λοιπόν η αδιαντροπιά σου;

Είναι σαφώς αστείο να λέγονται τέτοιοι χαρακτηρισμοί από το στόμα της Λίας αλλά έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως στην πρώτη περίπτωση του Τίμου η Λία με μια αίσθηση απειλής που νιώθει από αυτόν εξοργίζεται και ξεπερνά τα όρια με αποτέλεσμα να είναι

περισσότερο αστείοι οι χαρακτηρισμοί της. Στην δεύτερη περίπτωση προς τον Αντώνη, η Λία με την αίσθηση περισσότερο του πανικού τον χαρακτηρίζει *παληγογάιδαρο* και συνεχίζει με λιγότερο ‘αστεία’ επίθετα.

Η τελευταία πράξη του έργου έχει ενδιαφέρον όσον αφορά ορισμένα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται χιουμοριστικά.

ΛΙΑ: Να τα φέρουμε βόλτα-πώς να σου πω ! Να τα κουβεντιάσουμε, να τα συζητήσουμε , κάτι από δω, κάτι από κει να τα μπουρδουκλώσουμε στο τέλος!

(...)

ΤΙΜΟΣ: Αδύνατον! Είμαι εναντίον του μπουρδουκλώματος.

ΛΙΑ: Εμ τότε κάτσε εδώ μέσα και τράβα τα . Σ’ αρέσει φαίνεται !

ΤΙΜΟΣ: Δεν μου αρέσει, κυρία γενικού.

Σε αυτή τη στιχομυθία και οι δύο αναφέρονται στην κομπίνα που έχει στηθεί και χρησιμοποιείται το ρήμα *μπουρδουκλώνω* και το ουσιαστικό *μπουρδούκλωμα* για μια τέτοια σοβαρή υπόθεση. Η Λία θα του απαντήσει λαϊκότροπα με την φράση *τράβα τα*.

Στη συνέχεια της σκηνής όταν η Λία προετοιμάζεται να αντιμετωπίσει τον στρατηγό που πλέον τα γνωρίζει όλα χρησιμοποιεί μια «στρατιωτική» γλώσσα

ΛΙΑ: Τρίτον, για να προλάβω να οργανώσω την άμυνα μου. Χρειάζεται, βλέπεις, επιτελικό σχέδιο για την μάχη. (..) Αλλά στην δεύτερη θα γίνη το μεγάλο πατατράκ.

Και συνεχίζει – αφού προηγουμένως τον έχει χαρακτηρίσει ως μαινόμενο ταύρο- με μία ζωνρή μεταφορά και εικόνα που αφορά τον στρατηγό που καταφθάνει έχοντας πλέον γνώση για την κομπίνα

ΛΙΑ: Φαντάζομαι στον δρόμο. Και καλπάζει λυσσαλέος προς τα εδώ.

Η πολυμήχανη Λία που στην συνέχεια θα προσποιηθεί άλλη μία καρδιακή προσβολή για να μεταφέρει την δυσκολία της κατάστασης θα χρησιμοποιήσει μια εξαιρετικά χιουμοριστική παρομοίωση

ΛΙΑ: Και αισθάνομαι ολόκληρη την καρδιά μου να σπαρταρά σαν το λιθρίνι.

Στο τελευταίο –βάσει χρονολογικής ταξινόμησης- έργο «Η χαρτοπαίκτηρα», το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από την παρουσία ατόμων διαφορετικής κοινωνικής

προέλευσης και τη χρήση ανάλογου ή και μη αναμενόμενου λεξιλογίου. Πιο συγκεκριμένα, σε ολόκληρη την έκταση του έργου από όλους σχεδόν τους χαρακτήρες, χρησιμοποιείται λεξιλόγιο που δεν αρμόζει στην κοινωνική τους θέση. Ο Λάκης, ο γιος της χαρτοπαίκτρας Αλέκας, που θεωρητικώς η οικογένεια του είναι μιας οικονομικής επιφάνειας χρησιμοποιεί συχνά πυκνά αταίριαστο λεξιλόγιο, ανεξαρτήτως σε ποιον απευθύνεται.

Στην πρώτη κιόλας σκηνή που ο Λάκης εισέρχεται μεθυσμένος στο σπίτι του και έχει μια στιχομυθία με την αδερφή του Νίνα χρησιμοποιεί φράσεις και λέξεις αταίριαστες στην κοινωνική του θέση, όμοια με την αδερφή του. Η Νίνα θα τον απομακρύνει λέγοντας του πως *βρωμάει κρασίλες* και λίγο αργότερα εκείνος θα αρχίσει να της δίνει υπονοούμενα για την εξωσυζυγική σχέση του πατέρα τους

ΛΑΚΗΣ: Μια νεαρότατη κυρία. Τσακίστρα, λυγίστρα και κουνίστρα...

Και έπειτα αντιστρέφοντας τους κοινωνικούς ρόλους θα σχολιάσει

ΛΑΚΗΣ: (...) Θεέ μου, τι εποχή! Πόσο δύσκολο είναι σήμερα ν' ανατρέφουμε γονείς!...

Ενώ με άλλες εκφράσεις της ίδιας σκηνής ο Λάκης θα χρησιμοποιήσει έτσι τη γλώσσα

ΛΑΚΗΣ. [...] Ένα γερό μπερντάχι, κι ο αρραβωνιαστικός συνέρχεται αμέσως.

[...]

Τώρα πάτησες την πίττα! [...] Τρίχες οι κουβέντες του! τρίχες οι αγριάδες του!

Το λεξιλόγιο των χαρτοπαικτών, στους οποίους ανήκουν γιατροί, στρατηγοί, δεν είναι σίγουρα ίδιον της θέσης που έχουν κοινωνικά, παρόλα αυτά δεν το *προσαρμόζουν* σε αυτήν αλλά *προσαρμόζονται* στα της χαρτοπαιξίας. Από την πρώτη κιόλας σκηνή αυτό φανερώνεται καθώς η Αλέκα με ύφος όχι τόσο της καλής οικοδέσποινας αλλά περισσότερο κάποιου που θέλει να δειλιάσει *Ορίστε, παρακαλώ... περάστε, δεν μας ενοχλήτε, μην ανησυχήτε.* προσκαλεί τους συμπαίκτες της στις τρεις το ξημέρωμα για να παίξουν χαρτιά. Η Αλέκα θα χρησιμοποιήσει εκφράσεις όπως *δεν ξυπνά ούτε και με κανόνια όταν κοιμάται* και θα χαρακτηρίσει τον Μπάρδακα *γουρουνάνθρωπο* και *βωιδοκεφάλα* όπως θα μάθει το κοινό ύστερα από το στόμα του γιατρού. Για τον Μπάρδακα θα ακολουθήσει σχετική κουβέντα

Κα ΑΛΕΚΑ: (...) Έλεγα ότι σίγουρα θα τον αρπάξετε απ' τον λαιμό.

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ : Παρά πέντε ήμουν αλλά έδωσα τόπο της οργής.

Κα ΑΛΕΚΑ: Το θέλει όμως το μαθηματάκι του.

Αυτές οι σκηνές που εικονοποιούνται δια του λόγου δεν ταιριάζουν σε ένα τέτοιο αστικό περιβάλλον ούτε ως σκηνή ούτε και ο τρόπος που εκφράζεται. Γιατί μεταδίδεται με ένα λεξιλόγιο που είναι αναπάντεχο από έναν στρατηγό κυρίως.

Ακόμα στην Χαρτοπαίκτηρα δεν λείπει η χαρτοπαικτική ορολογία που πρώτον δείχνει την μελέτη του συγγραφέα στο θέμα με το οποίο καταπιάνεται και δεύτερον προκαλεί την οικειότητα στους γνώστες και μη. Έτσι υπάρχουν οι φράσεις κυρίως δια στόματος Αλέκας *ποιος κάνει χαρτί, μπόμπα χαρακίρι, πάσο, τις βλέπω*. Και από τον γιατρό *μαμούθ διπλό με ουρά* και τον στρατηγό *το χρώμα*.

Στη συνομιλία της Αλέκας με τον Μπάρδακα στην δεύτερη εικόνα τα σχήματα λόγου είναι ενδεικτικά για το κωμικό αποτέλεσμα

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: (...) Τώρα θα σου δείξω πόσα αχλάδια βάζει ο σάκκος. Αυτή η φράση είναι παροιμιακού τύπου προτού συναντήσει την Αλέκα που τον αποφεύγει συνεχώς δείχνοντας την ικανότητα του να πετύχει τον στόχο του υπό όποιους όρους.

Ακολουθεί διάλογος των δύο στον οποίο με την ορολογία κυρίως και ύστερα με τη διάδραση τους θα επιτευχθεί το κωμικό αποτέλεσμα

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: Για να ρεφόρη πήγαινε και χτες.

Κα ΑΛΕΚΑ: Ναι, αλλά είχε γκίνια. Μπορεί αύριο να της γυρίση το χαρτί.

(...)

Κα ΑΛΕΚΑ: Αμ' πουν'τα; Ταπί έμεινα κι' εγώ... Αχ, κύριε Μπάρδακα, άμα πιάσει η αναποδιά τον άνθρωπο, αφίστε τα... Από χασούρα σε χασούρα πάω.

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: Δεν ξέρω τι κάνετε εσείς. Αυτό που ξέρω είναι ότι στην συντροφιά σας μαδάτε τη γυναίκα μου σαν το κοτόπουλο. Υπάρχει κάποιος χαρτοκλέφτης.

Η ορολογία της χαρτοπαιξίας λίγο αργότερα θα δώσει τη θέση της σε αυτήν της μαγειρικής όταν αναφέρονται σε πιθανό γάμο των παιδιών τους.

Κα Αλέκα : Μα φυσικά! Πρώτα τα μαγειρεύουν οι γονείς κι' ύστερα τα ψήνουν τα παιδιά!

Με την υποδοχή του Νικολόπουλου και την αποκάλυψη του κόλπου των συνουικεσίων σε διάφορους ο Μπάρδακας αντιδρά έντονα και χαρακτηρίζει την Αλέκα με λαϊκό λεξιλόγιο που είναι εξαιρετικά αστείο για το κοινό και ενδεικτικό της έντασης που τον διακατέχει. Να τονιστεί πως προηγουμένως έχει θιχτεί για τον τρόπο που την χαρακτηρίζει ο Νικολόπουλος όταν ο ίδιος λίγο αργότερα θα τους χρησιμοποιήσει

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ: Πούντα, Λεωνίδα μου; Όχι μονάχα δεν πληρώνει παρά με φουμαίρνει κι από πάνω. Είναι σουπιά!

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: (Ενοχλημένος) Σουπιά!!

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ: Μπαταζού! Απατεώνισα.

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: (Σηκώνεται θυμωμένος). Α, όλα κι όλα, Νικολόπουλε, νομίζω ότι βγαίνεις απ' τα όρια. Η κυρία Αλέκα είναι συγγένισσα μου και δεν επιτρέπω σε κανέναν να την βρίζη.

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ: Μπα;

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: Αυτό που σου λέω! Ακούς εκεί, σουπιά, απατεώνισσα...

Και ύστερα λίγο αργότερα ο ίδιος.

ΜΠΑΡΔΑΚΑΣ: Μπαταζού! Σουπιά! Απατεώνισσα!¹⁴⁵

Η χρήση του λαϊκού λεξιλογίου θα χρησιμοποιηθεί άλλη μία φορά από τον Λάκη που συζητά με την κυρία Αλέκα σχετικά με τον αρραβωνιαστικό της αδερφής του Νίνας. Με το ανάλογο κωμικό ύφος και οι δύο θα δείξουν την δυσαρέσκεια τους απέναντι στην επιλογή της Νίνας

ΛΑΚΗΣ: (...) Επιμένει σώνει και καλά να το γράψης στ' όνομα του.

(...)

Κα ΑΛΕΚΑ: Μη σώση και τον κάνει !

ΛΑΚΗΣ: Άντε, άντεεεε! Το πάμε για χαλάστρα, δηλαδή; Μαμά είναι μπουζουκοκέφαλος αυτός. Θα φύγη!

¹⁴⁵ Σχετικά με την αθυροστομία στην Ελλάδα, βλ. Διδακτορική διατριβή Μπομποτά Μαρία, *Η αθυροστομία στην Ελλάδα: από την ευφορία στην προσβολή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Νοέμβριος 2018

Ίσως η πιο χαρακτηριστική σκηνή που το κωμικό προκύπτει από την χρήση της γλώσσας και του ανάλογου ύφους, είναι η Τρίτη εικόνα της δεύτερης πράξης. Η σκηνή λαμβάνει χώρα στο αστυνομικό τμήμα όπου και συναντώνται δύο κόσμοι, ο κόσμος της ‘νύχτας’ και ο κόσμος της ‘ημέρας’. Εκτός από την αργκό που χρησιμοποιείται από την τροτέζα, τον παπατζή και τον κλεφτοκοτά που βρίσκονται στο αστυνομικό τμήμα, η οποία εξ ορισμού αξιοποιείται άριστα στα χέρια του συγγραφέα, από το στόμα αυτών χρησιμοποιούνται σε μια προσπάθεια προσαρμογής στο επίπεδο του αστυφύλακα και των άλλων λέξεις ξένων γλωσσών και καθαρεύουσα:

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: (στον αρχιφύλακα) *Με το μπαρδόν. Μπαϊ και σου βρίσκεται κανένα τσιγαράκι;*

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: *Δεν τον βράζεις! Αμάν, μπαϊλντισα για τσιγαράκι .*

[...]

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: *Ρε, κύττα ατσιγαρία απόψε.*

Η ΤΡΟΤΕΖΑ: *Και μόνο ατσιγαρία; Άστα να παν στο διάολο.*

[...]

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: (Ακούγοντας κάποιο θόρυβο από αριστερά) *Τι διάολο ρε, γίνετ' εκεί πέρα; Μερμετιζούνε κανέναν;*

Η ΤΡΟΤΕΖΑ: *Μπα, είν' ένας φιόγκος και φωνάζει.*

Ήδη από τις πρώτες συνομιλίες γίνεται φανερό πως μεταξύ τους οι συλληφθέντες επιλέγουν την γλώσσα «του δρόμου» με την οποία συνεννοούνται ενώ όποτε απευθύνονται σε κάποιον άλλον προσπαθούν να εναρμονιστούν με τον δικό του λόγο. Με την είσοδο του Γιαννάκη στο κρατητήριο θα γίνει φανερή η αντίθεση του τρόπου ομιλίας των δύο κόσμων , με την συμπίεση των οποίων γίνεται επιτυχές το κωμικό αποτέλεσμα του έργου.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: *Διαμαρτύρομαι, κύριε αστυφύλαξ. Δεν είναι κατάσταση αυτή! Δεν είναι τρόπος αυτός! Αυτό αποτελεί στέρηση της προσωπικής μου ελευθερίας και παραβίαση του Συντάγματος*

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ: *Έσταξε η ουρά του όνου !*

Ο ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ¹⁴⁶: (Στον Παπατζή). Τι είπες;

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ : Μόκο!

Είναι αστεία ήδη η πρώτη διάδραση με τον σχολαστικό Γιαννάκη ενώ ο παπατζής επιλέγει να πει την λέξη όνος αντί γαιδάρου μιας και αντιλαμβάνεται το επίπεδο που φέρει ο Γιαννάκης βάσει της ομιλίας του. Ο παπατζής με τον παροιμιόμυθο που χρησιμοποιεί είναι κωμικό γιατί παντρεύει δημοτική με καθαρεύουσα (αντί: έσταξε η ουρά του γαιδάρου). Η εξαιρετική χρήση της γλώσσας αναφορικά στο χιούμορ είναι φανερή στα ονόματα των τριών συλληφθέντων που προκαλούν ένα εξαιρετο κωμικό αποτέλεσμα μιας και είναι ενδεικτικά της τάξης τους αλλά και του επαγγέλματος τους

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Παμείνος Στραβοκάνης, Κοτοπνίχτρας!

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ: Βάγγος Καψούρης, παπατζής.

Και ο κλεφτοκοτάς συστήνοντας την τροτέζα την αναφέρει ως *Πριτζίτ Μπαρδό, η καλντηριμιτζού*.

Στην παρακάτω εικόνα έχει ενδιαφέρον η μεταφορά που δημιουργείται με την υγεία του αναπήρα. Μέσα από αυτήν την χιουμοριστική εικόνα που έχει δημιουργηθεί ήδη μέσα στο κρατητήριο και τους ετερόκλητους παρευρισκόμενους ένας αναπήρας θα γίνει η αφορμή για να «αρρωστήσει» ο αναπήρας του κλεφτοκοτά, ο οποίος και θα πάρει με την πρώτη ευκαιρία τον υγιή του Γιαννάκη.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ :Ευχαριστώ. Είστε πολύ περιποιητικοί.

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ: Μπα τίποτις! Δώσε τον αναπήρα σου , ρε Βάγγο!

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Αρρώστησε!

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ : (Στην τροτέζα). Εσύ, μανδάμ;

Η ΤΡΟΤΕΖΑ: Τα τίναζε.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: (Βγάζει τον αναπήρα του και τον δίνει του κλεφτοκοτά) Ορίστε!

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Μερσί ποσώς ! (Βάζει στην δική του τσέπη τον αναπήρα του Γιαννάκη σαν να ήταν δικός του)

¹⁴⁶ «Παροιμιόμοιθος ή μυθοπαροιμία είναι η συνήθως αλληγορική παροιμία, που έχει θέμα της ένα μύθο ή ένα περιστατικό και το διατυπώνει βραχυλογικά σαν αφήγηση ή σαν περιγραφή, σαν διάλογο ή σαν φευγαλέα αποσπασματική φράση», Λουκάτος Σ. Δημήτρης, Νεοελληνικοί παροιμιόμυθοι, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1972, σελ. ιθ'.

Ο ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Με συγχωρείτε, αλλά ο δικός μου αναπτήρας είναι υγιής...

Στις παραπάνω φράσεις, οι άνθρωποι που βρίσκονται για παραπτώματα επί της ουσίας στο αστυνομικό τμήμα, και ανήκουν στην λαϊκή τάξη, όταν απευθύνονται σε διαφορετικής τάξης από τους ίδιους ανθρώπους προσπαθούν να προσαρμοστούν. Αυτό πιστεύουν ότι το επιτυγχάνουν, είτε χρησιμοποιώντας γαλλικές λέξεις χωρίς να τις προφέρουν όμως σωστά είτε καθαρευουσιάνικη γλώσσα.

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ (στον Γιαννάκη) Με το μπαρδόν, κύριος, αλλά αν αντιλήβομαι καλώς δεν σου γουστάρει εδώ πέρα.

[...]

(προς τον Γιαννάκη και οι τρεις.)

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ Μερσί.

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Μερσί.

Η ΤΡΟΤΕΖΑ Μερσί.

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ (στον Γιαννάκη) Μπαρδόν;

[...] Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ (στην Κα Αλέκα) Του ποδός. Γαλλιστί τροτουάρ!

[...] Η ΤΡΟΤΕΖΑ (στην Κα Αλέκα) όχι, μανδάμ.

[...] Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ (στον στρατηγό) Δεν φταίω 'γω, μουσιού. Το παιδίον ερωτεί και ο πατήρ του απαντεί.

[...] Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ (στην Κα Αλέκα) Καθένας με την βρώμα του, μανδάμ. Εμείς με τη δική μας, εσείς με τη δική σας...

Επιπλέον, μέσα στο κρατητήριο γίνεται ενδιαφέρουσα γλωσσικά επαγγελματική πρόταση αρχικά από πλευράς του κλεφτοκοτά και ύστερα από την τροτέζα προς τον Γιαννάκη που φαίνεται να τον έχει συμπαθήσει παρότι διαφέρουν σε όλα τα επίπεδα

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Με το μπαρδόν. Μια κι' έλαχε το λοιπόν, να γνωριστούμε και μας κονόμησες και τσιγαράκι, κάτι πρέπει να σου προσφέρω και του λόγου μου. Γουστάρεις να σου κάνω ένα μαθηματάκι, πώς να ζουπάς τις κότες;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: (Νευρικά). Ευχαριστώ πάρα πολύ κύριε, αλλά δεν νομίζω ότι θα μου χρειαστή.

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Γιατί; Άνθρωπος είσαι. Δεν ξέρεις κανιά βολά πως έρχονται τα πράγματα...

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: (ίδιος τόνος). Όπως και ναρθουν, κύριε, αποκλείεται τελείως να ζουπήξω κότες.

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ: Έτσι ταλεγα κι'εγώ, αλλά αλλοιώς τώγραψε ο Γιαραμπής.

και λίγο αργότερα

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Σας είπα ότι δεν με λένε «κύριο Κοκό».

Η ΤΡΟΤΕΖΑ: Καλά ντε, δεν σ'είπαμε και καμπούρη. Θες να σου κάνω εγώ ένα μαθηματάκι πώς να κάνης τροτουάρ;

Το κωμικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τους διαλόγους εντός του αστυνομικού τμήματος μεταξύ της καλής κοινωνίας και του υποκόσμου είναι παραδειγματικό. Σε αυτό, οι αντιθέσεις οξύνονται αναφορικά με την επικοινωνία αλλά συντείνουν στην χαρτοπαιξία με αφορμή την ύπαρξη του παπατζή στην ομήγυρη:

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ. Δεν κάνουμε ένα ψιλούτσικο;

Κα Αλέκα. Πώς είπατε;

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ. Για να περάση η ώρα, λέω. Άπαξ και σας συλλήψανε...

Κα Αλέκα. Κι εσάς σας... συλλήψανε;

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ. Όχι, ποσώς. Ήρθαμε για βεγγέρα.

Κα Αλέκα. Τι λέει;

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ Βλακείες. Δεν το κλείνεις, εσύ;

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ. Γιατί; Να μην κουβεντιάσουμε λιγάκι; Παρέα είμαστε.

Κα Αλέκα Άκου παρέα! Γούστο έχει αυτός... Ξέρεις ποιοι είμαστε εμείς; Ο κύριος είναι στρατηγός. Ο κύριος είναι γιατρός. Η κυρία είναι σύζυγος διευθυντού Υπουργείου.

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ. Χαίρω ποσώς! Ο κύριος είναι κλεφτοκοτάς, του λόγου μου είμαι παπατζής.

Κα Αλέκα. Χριστός και Παναγία! Ε, όλα μπορούσα να τα φανταστώ αλλά ότι θα έκανα παρέα με παπατζήδες και κλεφτοκοτάδες, αυτό ξεπερνά τα όρια της φαντασίας...

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ. Δε φταίνε αυτοί! Φταίτε εσείς που τους μιλάτε.

Κα Αλέκα Με συγχωρείτε, στρατηγέ μου, είμαι περίεργη. Κλεφτοκοτού είστε κι εσείς;

Η ΤΡΟΤΕΖΑ Όχι, μανδάμ.

Κα Αλέκα Παπατζού;

Η ΤΡΟΤΕΖΑ Ούτε. Εμένα το επάγγελμα μου είναι να βολεύω τους κυρίους.

Κα Αλέκα. Μπα; Και κατά ποιο τρόπο τους βολεύετε;

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Έ ν α ς είναι ο τρόπος...

[...]

Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ Τον κακό σου τον καιρό. Σας είπα μην τους μιλάτε. Δεν τους βλέπετε; Πρόκειται για υπόκοσμο.

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣΣ Μάαα'στα, μπράβο!

Το γλωσσικό ύφος τόσο των κρατουμένων, όσο και της κυρά-Μαριγώς είναι χαρακτηριστικό και δεν μένει μόνο σε αυτούς, αφού όπως σημειώθηκε παραπάνω σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες εναλλάσσουν το επίσημο με το λαϊκό λεξιλόγιο.

Στην τελευταία σκηνή, στην έκτη εικόνα της Χαρτοπαίκτης το γλωσσικό χιούμορ επιτυγχάνεται από τις συνεχείς επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Όστε, λοιπόν, είναι θυμωμένος ο πεθερός μου;

ΚΥΡΑ- ΜΑΡΙΓΩ: Θηρίο ανήμερο !

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Α, είναι θηρίο ανήμερο; Γιατί όμως, είναι θηρίο ανήμερο;

Ο Ανδρέας παρουσιάζεται στην κουβέντα με την έκφραση θηρίο ανήμερο και αναρωτιούνται τώρα γιατί βρίσκεται σε αυτήν την έξαλλη κατάσταση. Οι επαναλήψεις συνεχίζονται στο ίδιο κλίμα

ΚΥΡΑ-ΜΑΡΙΓΩ: Ξέρω γω; Πού να ξέρω! Εδώ μέσα ο καθένας έχει τα φεγγάρια του...

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Μάλιστα. Εγώ, όμως δεν έχω φεγγάρια.

ΚΥΡΑ-ΜΑΡΙΓΩ: Αμ' έχεις και σύ...

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Γιατί έχω εγώ φεγγάρια, κυρά –Μαριγώ;

(...)

ΚΥΡΑ- ΜΑΡΙΓΩ: Πώς ναρθη; Δεν σου είπα ότι είναι ανήμερο θηρίο;(…)

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Α, είναι κλεισμένος με κλειδί και δεν θέλει να δη κανέναν. Γιατί όμως;

ΚΥΡΑ-ΜΑΡΙΓΩ: Ουφ, καημένε! Γάιδαρο σκας εσύ!

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: (...) Πρέπει να παρακολουθή λεπτομερώς τις φάσεις της σελήνης στον καθένα.

Με την είσοδο του Αντρέα και βλέποντας το κατσοφιασμένο ύφος του ο Γιαννάκης θα σχολιάσει *Πανσέληνος*. Το παιχνίδι μεταξύ της κυρίας Μαριγώς και του Γιαννάκη που χρησιμοποιούν εν γένει διαφορετικό λεξιλόγιο γίνεται με τις φράσεις θηρίο ανήμερο και όσες σχετίζονται με τις φάσεις του φεγγαριού μιλώντας πάντα μεταφορικά. Η εναλλαγή των φράσεων αυτών μεταξύ των δύο έχει κωμικό αποτέλεσμα μιας και η συνεννόηση όλο και χωλαίνει.

Οι επαναλήψεις εξυπηρετούν ως σχήμα το κωμικό αποτέλεσμα και στο διάλογο της Αλέκας με τον Αντρέα προς το τέλος της φαρσοκωμωδίας

Κα ΑΛΕΚΑ : Και τώρα οι δύο μας...

ΑΝΤΡΕΑΣ: Καλά, δεν ντράπηκες μπροστά στα παιδιά να πης...

Κα ΑΛΕΚΑ: Εσύ δεν ντράπηκες μπροστά στα παιδιά να έχης ερωμένη;

ΑΝΤΡΕΑΣ: Κι εσύ δεν ντράπηκες να ξαναπαιζής χαρτί μαζί της;

Κα ΑΛΕΚΑ: Κι' εσύ δεν ντράπηκες...

Το κωμικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται τόσο με την πλοκή αλλά και με την γλώσσα συνεχίζεται όταν ο Λάκης ανακοινώνει στην Αλέκα πως ο Αντρέας βρίσκεται σε κρίσιμη κατάσταση . Η συνεννόηση γίνεται με κομμένες λέξεις και μάλιστα με λέξεις που ξεκινούν από π που συμπληρώνονται από τον επόμενο

Κα ΑΛΕΚΑ: Τι έπαθε;

ΛΑΚΗΣ: Καρδιά!

Κα ΑΛΕΚΑ: Πούντος;

ΛΑΚΗΣ: Πάει ...

Κα ΑΛΕΚΑ: (Έντρομη) . Πε...;

ΛΑΚΗΣ: Όχι, δεν πε... Πρό!... (...)

Συνολικά, και στις τέσσερις φαρσοκωμωδίες εντοπίζεται πλούσιο λαϊκό λεξιλόγιο που δημιουργεί μία οικειότητα στο κοινό για δύο λόγους. Πρωτίστως, είναι οικείο καθώς η αστικοποίηση συμβαίνει κατά αυτές τις δεκαετίες οπότε και περιβάλλονται σίγουρα από την μη πομπώδη γλώσσα του πλήρως αστικοποιημένου κόσμου. Δεύτερον, η εξαιρετική επιλογή της γλώσσας του λεξιλογίου αυτού σε ανθρώπους που δεν το περιμένουν λόγω καταγωγής, θέσης και παρουσιαστικού προκαλεί στο κοινό αβίαστα το γέλιο, και συνδυάζεται με την άμεση χιουμοριστική απεικόνιση του ίδιου του συγγραφέα. Το λαϊκό λεξιλόγιο που αξιοποιεί είναι ,τέλος, αναμειγμένο με μια «λανθασμένη» καθαρεύουσα ημιμαθών ανθρώπων που ποζάρουν ως μικροαστοί ή ως μορφωμένοι, με αποτέλεσμα να παράγεται ένα κωμικό γλωσσικό αποτέλεσμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 : ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ (ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ, ΦΩΝΑΖΕΙ Ο ΚΛΕΦΤΗΣ, ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ, Η ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ) ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΨΑΘΑ.

Οι φαρσοκωμωδίες που εξετάζονται στην συγκεκριμένη εργασία διαδραματίζονται στην σύγχρονη εποχή της δεκαετίας του 1950 και έπειτα στην Αθήνα και σε ένα περιβάλλον που προβλέπει ένα διαμέρισμα μεγαλοαστικού τύπου με τις ανάλογες ανέσεις του. Ο Δημήτρης Ψαθάς δημιουργεί χαρακτήρες αντίστοιχους της νεοελληνικής κοινωνίας, με τους οποίους επιτυγχάνει να δώσει μια ξεκαρδιστική όψη του τρόπου ζωής και της περιρρέουσας ηθικής που επικρατεί κάθε φορά.

Σε αυτούς τους χαρακτήρες που εξετάζονται εδώ, τους οποίους κάνει όχημα για να αντικατοπτρίσει και να σατιρίσει ευγενώς την κοινωνία που ζει μαζί της, επικρατούν η ηθική χαλαρότητα μιας και οι σύζυγοι είναι άπιστοι προς τις γυναίκες τους, ο χαρτοπαικτικός εθισμός που δημιουργεί ρίσκο στην οικογενειακή γαλήνη. Επιπλέον, η προσπάθεια κοινωνικής και πολιτικής ανέλιξης υπό όποιους όρους, ξενομανία και κυρίως την γαλλική παιδεία ως ένδειξη μόρφωσης και ανωτερότητας. Τέλος, η επικράτηση όσων εξαπατούν έως ότου ένας τίμιος άνθρωπος που προσπαθεί να επιβιώσει ανάμεσα τους φροντίσει να τους αποκαλύψει.

Το κωμικό αποτέλεσμα στα έργα αυτά λοιπόν, είναι προφανές επειδή ο Δημήτρης Ψαθάς είναι αριστοτεχνικός στην πένα του και επιπλέον καταφέρνει να ανεβάσει επί σκηνής όλους εκείνους τους χαρακτήρες που βρίσκονται στην κοινωνία και είναι εύκολο στο κοινό να τους παραπέμψουν στην καθημερινή ζωή τους. Στο «Φωνάζει ο κλέφτης» φωτίζεται ένα καίριο ζήτημα που επικρατούσε στην μεταπολεμική κοινωνία –που φαίνεται να έχει διαχρονική αξία- η αδιαφάνεια και η εμπλοκή υψηλά ιστάμενων σε διοικητικά σκάνδαλα. Ο χαρακτήρας του Τιμολέοντα Λάμπρου, του τίμιου νεαρού υπαλλήλου, είναι ξεκαρδιστικός όταν ε ιδωθεί ανάμεσα στα αρπακτικά των χρημάτων. Η καθαρότητα της τιμιότητας του και η αδυναμία του να μιλήσει ειλικρινώς, με μόνο σύμμαχο του το κρασί, είναι κωμική καθώς προσπαθεί μόνος του να επιλεύσει στα βρώμικα νερά των καταχραστών. Εν τέλει, τα καταφέρνει αλλά έχοντας περάσει μέσα από τις Συμπληγάδες να τον μπλέξουν με κάθε μέσο, ώστε να μην αποκαλυφθούν οι ίδιοι, στις κομπίνες του.

Η χαρτοπαιξία σε γυναίκες μεγαλοαστικής τάξης έχει απασχολήσει και σε άλλα έργα του τον Δημήτρη Ψαθά με καταστρεπτικές συνέπειες. Στην Χαρτοπαίκτη όμως η κα Αλέκα και οι συμπαίκτες της είναι ξεκαρδιστικοί. Αυτό συμβαίνει γιατί το πάθος της την τυφλώνει και ξεχνάει τα προβλήματα της οικογένειάς της. Αποφασίζει όμως να τα ξανά δει όταν η απιστία της χτυπάει την πόρτα, και τότε με αστυνομικό ύφος ψάχνει την ερωμένη του συζύγου της, που δεν είναι άλλη από την δική της φίλη. Ακόμη και τότε όμως, ξανά πέφτει με τα μούτρα στα χαρτιά. Κάνει πια τόση φασαρία για μια παρτιτούλα και το έργο τελειώνει με μια αμετανόητη προς το πάθος της, παρά τα τόσα παθήματα της, κυρία Αλέκα. Το πάθος της, όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συγγραφέας στις σκηνικές οδηγίες του έργου, την κάνει παρά την εξυπνάδα και την πονηριά της να συμπεριφέρεται κουτά και να της ξεφεύγουν χειροπιαστά γεγονότα του συμβαίνουν στο περιβάλλον της.

Ο χαρακτήρας του ψεύτη, στο «Ζητείται ψεύτης», είναι αρμονικά ξεκαρδιστικός. Είναι άνετος, και θρασύς αλλά ικανός για τα μεγαλύτερα λόγια και έργα που μπορεί να εκπλήξει και να «ρίξει» τους πάντες. Ο ψευτο-Θόδωρος είναι ένας ικανότατος ρήτορας και πραγματεύεται καταστάσεις ενός βουλευτή. Κάποιου δηλαδή, που ο λαός εξ ορισμού θεωρεί φυσικό ταλέντο στο ψέμα. Είναι μια εκπληκτική αποτύπωση του ρουσφετιού κατά την εποχή που ανεβαίνει επί σκηνής, και απογειώνεται με την «ανήθικη» αντιμετώπιση του βουλευτή και του ιδιαιτέρου του προς τους ψηφοφόρους του πρώτου.

Σε συνάρτηση με τον βουλευτή Φερέκη, ο Δημήτρης Ψαθάς χτίζει τον χαρακτήρα του Δημήτρη Χαρίτου στο «Φον Δημητράκης» στην μεγαλειώδη κωμικοτραγική του εικόνα. Ο χαρακτήρας αυτός αποτυπώνει το πάθος για την εξουσία που ενέχει σε κάποιους ανθρώπους και συντίθεται ακόμη πιο ολοκληρωμένα από όσους τον περιβάλλουν. Οι χαρακτήρες είναι δηλωτικοί της μεταπολεμικής περιόδου-επαναστάτες, τυχοδιώκτες, φοβισμένοι- αλλά ο παθιασμένος Δημητράκης είναι αστείος όχι μόνο επειδή κάνει τα πάντα για να πετύχει τον σκοπό του αλλά και ακριβώς επειδή θυμίζει όλους τους φαιδρούς υποψήφιους πολιτικής που επιστρατεύουν όλα τα μέσα για να είναι στην εξουσία.

Το έργο του Δημήτρη Ψαθά βρίσκεται λαϊκών τύπων, υπό την έννοια πως αυτοί δεν ανήκουν στην μεγαλοαστική τάξη και δεν χαρακτηρίζονται βασικά από μία ανώτερη μόρφωση αλλά και ούτε την επιδιώκουν ουσιαστικά. Κανένας χαρακτήρας του συγγραφέα δεν είναι δευτερεύων, όλοι ανεξαιρέτως είναι φορείς μια ιδεολογίας, προασπιστές μια ιδέας και προωθητικοί στην δράση του έργου. Οι χαρακτήρες που

συναντά η κυρία Αλέκα στο αστυνομικό τμήμα στην «Χαρτοπαίκτη» είναι συμπαθείς , μιλούν την μάγκικη γλώσσα και φέρουν όμως μία δική τους κοσμοθεωρία, με την οποία φιλοσοφούν τη ζωή και δίνουν αποστάγματα της δικής τους σοφίας

Η ΤΡΟΤΕΖΑ Τόσες και τόσες «καθώς πρέπει» έχουν; (ενν.κεσάτια) Άσε πια που μας κόβουν τη δουλειά και τρομάζουμε να σταυρώσουμε πελάτη... [...]

Ο ΚΛΕΦΤΟΚΟΤΑΣ Κανείς δεν ξέρει τι γράφει ο Γιαραμπής...

Ο ΠΑΠΑΤΖΗΣ Καθένας με τη βρώμα του, μανδάμ. Εμείς με τη δική μας εσείς με τη δική σας...

Στο «Ζητείται ψεύτης» η χορεύτρια καμπαρέ με την αθώα αφέλεια της θα ξεγελαστεί με το κόλπο του ψευτο- Θόδωρου και θα θεωρήσει πως υπάρχει δίδυμος αδερφός του βουλευτή και έτσι δεν διστάζει να γδυθεί μπροστά του. Ακόμα και ο Πατατιάς, αν και άγριος και οξύθυμος, θα γίνει μαζί με την χορεύτρια αντικείμενο απάτης και το γέλιο θα προκύψει αβίαστα. Στο ίδιο έργο, ο Βρασίδης, καλοπροαίρετος ως είναι, ενοχλείται συνεχώς από τα ψέματα του Θόδωρου, ο οποίος δεν χάνει ευκαιρία να τον λοιδορεί.

Ακόμα και στο «Φωνάζει ο κλέφτης», η κυρία Λέλα, σύζυγος του καταχραστή Αντώνη, που δεν ανήκει στην λαϊκή τάξη παρουσιάζεται με μία ευγενική κουταμάρα που προσφέρει το γέλιο της συμπόνιας του κοινού για τα παθήματα και τις εκρήξεις θυμού λόγω της ανειλικρίνειας του συζύγου της.

Στην «Χαρτοπαίκτη», υπάρχει ως καταλυτικός χαρακτήρας του έργου και η κυρά Μαριγώ, η οποία δεν εξαπατάται όπως κάποιοι άλλοι χαρακτήρες αλλά πρώτον ως υπηρεσία δείχνει την οικονομική άνεση που διαθέτει το σπίτι και δεύτερον είναι μία γυναίκα που νοιάζεται παραπάνω από όλους πιθανώς το σπίτι που εργάζεται. Είναι μία εύτροφη και καπάτσα γυναίκα αλλά και γούρι για την κυρία της αλλά στη θέση της υπηρεσίας. Με αυτό το παράδειγμα, διαφαίνεται μία υπόνοια για την γυναικεία πονηριά εν αντιθέσει προς τον ανδρικό μυαλό. Στις περισσότερες κωμωδίες, ακόμη και στον «Φον Δημητράκη», η Άννα καταφέρνει με διάφορα μέσα κάθε φορά να κάνει τα πράγματα να κυλήσουν όπως την συμφέρουν. Η κυρία Λία στο «Φωνάζει ο κλέφτης», πετυχαίνει συνέχεια με τα κόλπα της να παίρνει παράταση για την αποκάλυψη των εξαπατήσεων της. Και η κυρία Φερέκη στο «Ζητείται ψεύτης» είναι έξυπνη τόσο ώστε να ξεγελάσει τον μέγα ψεύτη Θόδωρο.

Αυτή η αντίληψη για το μυαλό μιας γυναίκας που όλα τα μπορεί και τα καταφέρνει δεν είναι άγνωστη στο κοινό μα αντιθέτως του προκαλεί ξεκαρδιστικό γέλιο οικειότητας. Όπως, ως γυναικείος ρόλος, ο ρόλος της ερωτευμένης υπηρέτριας με τον ψευτο- Θόδωρο και την παράδοση της στα σκέρτσα του είναι σημάδι γνώριμο για τις ευκολόπιστες κοπέλες που ψάχνουν έναν άντρα στήριγμα.

Η Νίνα της «Χαρτοπαίκτρας» είναι ένα νεαρό κορίτσι που παίρνει την κατάσταση στα χέρια της στην εναντίωση της μητέρας της στον αρραβώνα με μια απόπειρα αυτοκτονίας. Αυτή η κίνηση είναι ομολογουμένως υπερβολική και αγχωτική, αλλά κρίνοντας από την περίοδο της χειραφέτησης προκαλεί αυτή τη φόρα όχι ξεκαρδιστικό γέλιο στο κοινό, αλλά το γέλιο της ανακούφισης για την απόκτηση του πλήρη ελέγχου της ζωής. Μια μορφή επιδοκιμασίας στην τολμηρή της πράξη. Και ίσως ο σκοπός του Ψαθά, δεν ήταν η τρομοκρατία στο κοινό με την αυτοκτονία, αλλά η επιδοκιμασία του για εκείνους που ορίζουν την μοίρα τους, και πόσο μάλλον στην περίπτωση που η χαρτοπαίκτρα μητέρα της έχει ως κριτήριο απόρριψης του γαμπρού την γρουσουζιά του μέλλοντα συζύγου της.

Η Νίνα ως γυναίκα διεκδικεί την εικόνα μιας ολοκληρωμένης προσωπικότητας που προσπαθεί να αποτινάξει από πάνω της τον όποιον ετεροπροσδιορισμό χωρίς να φτάνει στην τελική ανεξαρτησία αξιοποιώντας βέβαια την τεχνική της φάρσας. Δεδομένου του νεαρού της ηλικίας της πρωτοστατεί για την επιλογή της χρησιμοποιώντας κάθε μέσο. Συνδυαστικά ο νεαρός αδερφός της Λάκης ως χαρακτήρας αποτυπώνει την καταναλωτική ζωή της μόνιμης διασκέδασης στα όρια του μεθυσιού. Παράλληλα τολμά να κάνει σχόλια για την ερωτική ζωή του πατέρα του, δίνοντας έτσι μια δυναμική είσοδο –πάντοτε εντός ορίων της φάρσας- των νέων στους νέους όρους ζωής της δεκαετίας που γράφεται το θεατρικό κείμενο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέμα της δεδομένης εργασίας ήταν η αποτύπωση του λαϊκού χιούμορ σε τέσσερις επιλεγμένες, από τον τεράστιο όγκο, φαρσοκωμωδίες του Δημήτρη Ψαθά. Καθώς οι έννοιες του «λαϊκού», και του «χιούμορ» είναι πολυσήμαντες και δύσκολες στην ορολογία τους, έγινε απόπειρα παρουσίασης τους στηριγμένες σε σημαντικές θεωρίες αναφορικά με το χιούμορ. Στην προσπάθεια αυτή, επιλέχθηκαν θεωρίες που πρώτον σχετίζονται με την έννοια του λαϊκού, υπό κάποιους όρους που αναλύθηκαν εντός της εργασίας, καθώς και θεωρίες που επηρεάζουν την σύγχρονη σκέψη.

Το χιούμορ αναλόγως συνθηκών και κοινωνιών, παίρνει συνεχώς άλλες μορφές. Φάρσες, αστεία, γελοιοποιήσεις είναι μερικές από αυτές που ευδοκιμούσαν πάντοτε από την επιλογή του κοινού. Οι άνθρωποι σε κάθε περίπτωση, ήταν εκείνοι που καθόριζαν την επικρατούσα μορφή του χιούμορ και ίσως από εκεί προκύπτει η δυσκολία ενός καθολικού ορισμού της λέξης. Κάθε επιστήμη που ασχολήθηκε με το ζήτημα, έδωσε έμφαση σε μία διαφορετική πτυχή του, η οποία εν τέλει συνθέτει ολόκληρη την έννοια του χιούμορ.

Όπως αναλύθηκε στα παραπάνω κεφάλαια, το χιούμορ δεν συνδέεται απαραίτητα με το γέλιο, για αυτό και θεωρήθηκε ως δεδομένο μέσα από το ανάλογο κεφάλαιο η αλληλοσυνδεόμενη σχέση τους. Ακόμη, όμως, πιο βασικά κρίνεται πως όλες αυτές οι θεωρητικές αναζητήσεις σχετίστηκαν με την έννοια του θεάτρου, ιδίως του λαϊκού θεάτρου.

«Κωμικοί, γκαφατζήδες, πολλές φορές κουτοπόνηροι αλλά πάνω από όλα αισιόδοξοι, οι ήρωες των ελληνικών φαρσοκωμωδιών τολμούν να επιχειρήσουν το κόλπο, την κομπίνα ή την εξαπάτηση που θα τους κάνει να «πιάσουν την καλή».¹⁴⁷ Σαφώς οι απεικονίσεις των χαρακτήρων και των συνθηκών που δημιουργεί η φαρσοκωμωδία των δεκαετιών που εξετάστηκαν διαμορφώνονται από τους οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές συνθήκες και τον ηθικό κώδικα της εποχής. Οι θεατρικοί συγγραφείς, ανάμεσα σε αυτούς και ο Δημήτρης Ψαθάς θα δημιουργήσουν χαρακτηριστικούς τύπους της ελληνικής κοινωνίας που φέρουν πάνω τους άλλοτε λίγο

¹⁴⁷ Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», Εκκύκλημα, τ. 24, Άνοιξη 1990, σ. 32.

και άλλοτε κατά πολύ στοιχεία λαϊκότητας κυρίως ως προς την συμπεριφορά του τύπου ανθρώπου.

Το λαϊκό θέατρο, απασχόλησε και απασχολεί την επιστημονική κοινότητα με στόχο την αναζήτηση των εργαλείων και των μεθόδων που χρησιμοποιεί. Το λαϊκό θέατρο του Δημήτρη Ψαθά, είναι και ο βασικός στόχος του πονήματος σε σχέση με την ηχηρή χιουμοριστική σχέση που απέκτησε με το κοινό. Το χιούμορ που εξερχόταν από τα έργα του εξετάστηκε σε συνάρτηση της έννοιας του λαϊκού με την πλοκή και τους χαρακτήρες του συγγραφέα. Ο Δημήτρης Ψαθάς, όπως φαίνεται και από τα παραπάνω, δεν δημιούργησε ποτέ αποστάσεις από την κοινωνία που δρούσε και ζούσε. Με επιτυχία, δημιούργησε διαχρονικές φιγούρες που διαθέτουν βάθος και αξιοποίησε την αυθεντικότητα του λόγου, του οποίου ήταν και δεινός χρήστης. Μετέτρεψε εν ολίγοις τον απλό λόγο σε βαθύ και με την ευγένεια που τον χαρακτήριζε ως συγγραφέα καυτηρίαζε οτιδήποτε πλήγωνε το κοινωνικό γίνεσθαι. Αυτό το πετύχαινε με ένα ανεξάντλητο χιούμορ καθώς προσέφερε την δυνατότητα στο κοινό του να γελάσουν με παθήματα ανθρώπων, τα οποία εν δυνάμει θα μπορούσαν να συμβούν και στους ίδιους.

Ο Δημήτρης Ψαθάς, θεωρήθηκε από ορισμένους ως υποδεέστερος θεατρικός συγγραφέας κυρίως επειδή οι φαρσοκωμωδίες του ήταν τόσο μαζικές ώστε να θεωρηθεί πως όλα συμβαίνουν στο βωμό του κέρδους. Όπως σημειώνεται *όπου παρατηρείται συμμετοχή ευρύτερων κοινωνικών ομάδων- ώστε το στοιχείο της ομαδικότητας να βαρύνει λαογραφικά, περισσότερο και από το στοιχείο της «λαϊκότητας»¹⁴⁸* και σίγουρα στη δεδομένη περίπτωση αυτό αφορά και την επιστήμη της Λαογραφίας με τη σύνδεση του με το θέατρο του Δημήτρη Ψαθά.

Η εντύπωση όμως ενός κατώτερου ποιοτικά δημιουργού καταρρίφθηκε σε αυτήν την εργασία, αφού ο Δημήτρης Ψαθάς υπήρξε ένα ταλέντο που δεν είχε δίδυμο για να γνωρίσει την επιτυχία και επειδή βάσει της ανάλυσης παραπάνω ο συγγραφέας είχε αφουγκραστεί σε βάθος την μεταπολεμική κοινωνία που ζούσε και κατόρθωσε επιτυχημένα να δημιουργήσει την πραγματικότητα επί σκηνής, χωρίς να θεωρήσει τίποτα περιττό.

Η χρησιμότητα αυτής της εργασίας έγκειται στην υπεράσπιση του γέλιου ως σημείο άξιο μελέτης και περαιτέρω έρευνας. Και ιδίως το γέλιο που προκύπτει αβίαστα από τον λαό, αφού στη δεδομένη περίπτωση το γέλιο του λαού είναι αυτό που έκρινε την

¹⁴⁸ Μ.Γ.Μερακλής, Ελληνική Λαογραφία, Οδυσσεάς, Αθήνα 1992,σ.427

επιτυχία του Δημήτρη Ψαθά που γνώριζε πολύ καλά πώς να βρίσκεται μέσα στην κοινωνία και να την κάνει να επιβιώνει γελώντας. Ο Δημήτρης Ψαθάς, δεν έχτιζε χαρακτήρες ανοίκειους. Έχτιζε ανθρώπους γνώριμους έως σήμερα, εξ ού και η διαχρονία των έργων του, και με την δεινότητα που τον διέκρινε στην χρήση της γλώσσας μετέφερε αυτήν που μιλιόταν χωρίς να διαχωρίζει την αξία του βάσει κοινωνικής προέλευσης.

Όπως αναφέρει ο κριτικός θεάτρου Κώστας Γεωργουσόπουλος χαρακτηριστικά σε μία αφιερωματική εκπομπή για τον Δημήτρη Ψαθά του Φρέντυ Γερμανού, *οφείλουμε ένα τυπολόγιο με θητεία στον καθημερινό λόγο στον Ψαθά*, καθώς με όχημα του αυτόν ο συγγραφέας κατόρθωσε να διανθίσει την χιουμοριστική διάθεση των έργων του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

1. Aristotelis, De arte poetica, OXONII, first edition 1897, Great Britain.
2. Αθανασάτου Γιάννα, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967), Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Finatec Multimedia A.E, Αθήνα 2001
3. Αλεξιάδης Αλ. Μηνάς, *Ελληνική και Διεθνής επιστημονική ονοματοθεσία της Λαογραφίας* (β' έκδοση), Ινστιτούτο του βιβλίου – Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010
4. Αλεξιάδης. Αλ. Μηνάς, *Έντοπα Μέσα Επικοινωνίας και λαϊκός πολιτισμός*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα 2011
5. Αλεξιάδης Αλ. Μηνάς (επιμ.), *Φιλολογική Λαογραφία I*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δ.Ε. Τομέας Ανθρωπιστικών Σπουδών
6. Αυδίκος Ευάγγελος (Επιστημονική-Γενική Επιμέλεια), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση από το παρελθόν στο μέλλον*, Αλέξανδρος, Αθήνα 2014
7. Β' Διεθνής Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου Πρακτικά, Κολοβός Νικόλαος,
8. Βαλούκος Στάθης, *Η κωμωδία*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001
9. Βατούγιου Στέλλα, «Λαϊκός λόγος στο μεταπολεμικό θέατρο και τον κινηματογράφο», στο λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο), Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα 8-12 Δεκεμβρίου 2010), τόμος Α' επιμ. Βοζίκας Γιώργος, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2013
10. Βατούγιου Στέλλα, *Εργασιακές σχέσεις και κοινωνικές ισορροπίες στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1970*, ΘΗΤΕΙΑ τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Μ.Γ.Μερακλή, Παν. Αθηνών, Παν. Ιωαννίνων, Αθήνα 2002
11. Βατούγιου Στέλλα- Μπαμπούνης Χαράλαμπος, *Διερεύνηση ταυτοτήτων στον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο (1950-1970) στο Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα) : Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 : πρακτικά ; Identities in the Greek world (from 1204 to the present day) : 4th European Congress of Modern Greek Studies Granada, 9-12 September 2010 : proceedings / επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης*
12. Βοζίκας Γιώργος, *Η συνάντηση του λαϊκού πολιτισμού με τον έντεχνο λόγο στο Πρακτικά Συνεδρίου Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση - πεζογραφία - θέατρο)*, Νοέμβριος 2013
13. Βυζαντινοί συγγραφείς I, Τιμαρίων ή Περί των Κατ' αυτόν παθημάτων, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004,

14. Γεωργουσόπουλος Κώστας, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου , *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης
15. Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», Εκκύκλημα, τ. 24, Άνοιξη 1990
16. Γραμματάς Θεόδωρος, «Λαϊκό» και «Έντεχνο» στο θέατρο. Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών, στο Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο), Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, τόμος Α, Αθήνα 2013
17. Γραμματάς Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα, Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Αθήνα 2002
18. Διαμαντόπουλος Βασίλης, Ρόλοι και κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974 Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία, Οδός Πάνος, Αθήνα, 2015
19. Δελβερούδη Ελίζα- Άννα, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Κέντρο Νεοελληνικών ερευνών Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2004
20. Δημήτρης Ψαθάς, *Το στραβόζυλο*, Φυτράκης, xx,
21. Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό τόμος 9β, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985
22. Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000, 9ος τόμος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003
23. Κακούρη Κατερίνα, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, Εστία, Αθήνα 1998,
24. Καρρά Κωνσταντίνα, *Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών*, στο Πρακτικά Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014):οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, Β' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών σπουδών, Αθήνα 2015, τόμος Δ
25. Καστρινάκη Αγγέλα, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα, 2005
26. Κούκιος Μανόλης, «Ελληνική Φαρσοκωμωδία», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ. 31, Ιανουάριος – Ιούνιος 1982
27. Λουκάτος Σ. Δημήτρης, *Νεοελληνικοί παροιμιόμυθοι*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1972
28. Λύτρας Ανδρέας, Προλεγόμενα στη θεωρία της ελληνικής κοινωνικής Δομής, Νέα σύνορα- Λιβάνη, Αθήνα 1993
29. Ματραπάζης Αθανάσιος, *Η διαδικασία εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα (1870-1970)*, (διπλωματική εργασία), Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Τμήμα Οικονομικών Σπουδών, Βόλος 2003

30. Μελαχροινούδης,Μιχάλης, *Εκπαιδευτική πολιτική και αριστερά στη μεταπολεμική Ελλάδα: η περίπτωση της προδικτατορικής Ε.Δ.Α. (1950-1967)*, διδακτορική διατριβή,Πανεπιστήμιο Κρήτης,2006
31. Μερακλής Γ .Μιχάλης ., *Ελληνική Λαογραφία, Κοινωνική συγκρότηση, Ήθη και έθιμα, Λαϊκή τέχνη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011
32. Μερακλής Γ. Μιχάλης, *Ευτράπελες Διηγήσεις*, Εστία, Αθήνα, 1980
33. Μερακλής Γ .Μιχάλης , *Θέματα Λαογραφίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999
34. Μερακλής Γ. Μιχάλης, *Λαογραφικά Ζητήματα (β' έκδοση)*, εκδόσεις Καστανιώτη & Διάττων, Αθήνα 2004
35. Μερακλής Γ. Μιχάλης , *Σύγχρονος λαϊκός ελληνικός πολιτισμός*, εκδόσεις Ηρόδοτος, Αθήνα 2016
36. Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, Μια επισκόπηση, Τρίτη έκδοση*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005
37. Μουζέλης Νίκος, *Νεοελληνική κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης*, 3η έκδοση, Εξάντας, Αθήνα, 1978
38. Μπαχτίν Μιχαήλ, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του, Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017
39. Μπομποτά Μαρία, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: «*Η αθυροστομία στην Ελλάδα: από την ευφορία στην προσβολή*», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Νοέμβριος 2018
40. Ξηνταροπούλου Μαριάννα, ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: «*Η χρήση του χιούμορ από τον σύμβουλο στη συμβουλευτική διαδικασία: Μια ποιοτική έρευνα*», Πάτρα 2012
41. Πούχνερ, Βάλτερ, «*Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση*», Εκκύκλημα, τ. 24, Άνοιξη 1990
42. Πούχνερ Βάλτερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2001
43. Πούχνερ Βάλτερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δημιουργίας στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
44. Πούχνερ Βάλτερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παράρτημα 9, Αθήνα 1985
45. Πούχνερ Βάλτερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια, συγκριτική μελέτη*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1989
46. Πλωρίτης Μάριος, «*Το μεταπολεμικό θέατρο (1945-1967), ένα μικρό διάγραμμα*», Λέξη, τ.14/Μάης 1982

47. Πρακτικά IB Επιστημονικής Συνάντησης, Εταιρεία μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, Παλλήνη (30 Νοεμβρίου-3 Δεκεμβρίου 2006), Καλύβια Θεοικού Αττικής 2008
48. Σταματοπούλου Έλενα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο Στα Μεταπολεμικά Χρόνια (1944-1967)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεάτρου, Διδακτορική Διατριβή Θεσσαλονίκη 2017
49. Χ. Χατζηιωσήφ, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας 1900-1940*, επιμ. Χ. Χατζηιωσήφ, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009
50. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014
51. Χατζηπανταζής- Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*(πρώτος τόμος, γ' τεύχος), εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2003
52. Ψαθάς Δημήτρης, «*Η χαρτοπαίκτη*», εκδ. Μαρή, 1969.
53. Ψαθάς Δημήτρης, «*Ζητείται ψεύτης*», Φυτράκης, xx.
54. Ψαθάς Δημήτρης, «*Φωνάζει ο κλέφτης*», εκδ. Αιγαίο, Αθήνα, 1962.
55. Ψαθάς Δημήτρης, «*Φον Δημητράκης*», εκδ. Μαρή, Αθήνα, 1956.

Ξενογλωσση

1. Baudelaire Charles, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, Μετάφραση- Σχόλια- Επίμετρο, Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, Άγρα, 2000.
2. Merchant Moelwyn, *Κωμωδία*, Ερμής, Αθήνα 1980
3. Karnick Kr. & Jenkins H., «*Comedy and the social world*», στο: Karnick & Jenkins (ed.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995
4. Raskin Victor, *Semantic Mechanisms of Humor*, Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkley Linguistics, Society (1979)
5. Μπερξόν Ανρί, *Το γέλιο*, Εξάντας, Αθήνα 1998
6. *Η πολιτισμική θεωρία του χιούμορ*, επιμ. Jan Bremmer- Herman Roodenburg, μτφρ. Γιώργος Δίπλας, Πολύτροπον, Αθήνα 2005
7. Jules Michelet, *Histoire de France*, Chamerot, τομ.10, Παρίσι 1856

Εφημερίδες

- 1.«Δημήτρης Ψαθάς: ποιος ήταν ποιος», *ΤΑ ΝΕΑ* αρ. φύλλου 10506 (14 Νοεμβρίου 1979)
- 2.«Δημήτρης Ψαθάς- Γιάννης Μαρής»,*ΤΟ ΒΗΜΑ*, αρ. φυλ.10532 (Τετάρτη 14 Νοεμβρίου 1979)
3. Τσαρούχας Κώστας «Ξαφνικά «έσπασε» η πένα του Δ.Ψαθά», *ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ*, αρ. φυλ.8124 (14 Νοεμβρίου 1979)
4. Ψαθάς Δημήτρης, «Θεατρικά νέα», *ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ.271 (Πέμπτη 4 Απριλίου 1946)
5. Θεατρικά νέα ,*ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ.252 (ΤΡΙΤΗ 12 ΜΑΡΤΙΟΥ 1946)
6. Τζαβέλλας Γιώργος, [Άτιτλο], *ΤΑ ΝΕΑ* ,ΑΡΙΘ.274 (ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 5 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)
7. *ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ. 273 (ΔΕΥΤΕΡΑ 8 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)
8. Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ, «ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Ο ΦΟΝ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ ΣΤΗ ΒΡΕΤΑΝΙΑ»,*ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡΙΘ.276 (ΤΕΤΑΡΤΗ 10 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1946)
9. [Άτιτλο],ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, *Ελευθερία*, 8/5/1946
10. [Άτιτλο],*ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡ.4096 (ΣΑΒΒΑΤΟ 4 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1958)
11. [Άτιτλο],Τερζάκης Άγγελος, *ΤΟ ΒΗΜΑ*, ΑΡΙΘΜΟΣ 4111 (ΤΡΙΤΗ 7 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1958)
12. «ΕΣΗΜΕΙΩΣΕ ΧΘΕΣ ΜΕΓΑΛΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑΝ Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΟΥ «ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΨΕΥΤΗΣ»»,*ΤΑ ΝΕΑ* , ΑΡΙΘ.2529 (ΠΕΜΠΤΗ 27 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1953)
13. [Άτιτλο], Τερζάκης Άγγελος, *ΤΟ ΒΗΜΑ*, ΑΡΙΘΜ.2538 (ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 28 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1953)
14. Κλεάνθης Φάνης «23 χρόνια Θέατρο Η “ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ” 200 ΕΡΓΟ», *ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡ. 5640 (ΤΕΤΑΡΤΗ 6 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1963)
15. Λιναρδάτος Δ.Κοσμάς, «Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ «ΧΑΡΤΟΠΑΙΚΤΡΑ»*ΤΑ ΝΕΑ*, ΑΡ.5641 (ΠΕΜΠΤΗ 7 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1963)

Περιοδικά

1. 1.Μηλιός Γιάννης, Η πρόσληψη του Κεφαλαίου στην Ελλάδα, Θέσεις Τεύχος 139, περίοδος: Απρίλιος - Ιούνιος 2017